

PROGRAMMA

W.A.Mozart: Piano Sonata n°12 in Fa maggiore K. 332

Allegro (fa maggiore) - Adagio (si bemolle maggiore) - Allegro assai (fa maggiore)

J. Brahms: Tre Intermezzi per pianoforte, op. 117

1. Andante moderato (mi bemolle maggiore)
2. Andante non troppo e con molto espressione (si bemolle minore)
3. Andante con moto (do diesis minore)

R. Schumann: Allegro in Si minore op.8

R. Schumann: Humoreske op. 20

Roberto de Leonardis - pianista

Nacido en Brindisi en 1966. Graduado con la guía de Benedetto Lupo en el Conservatorio de Música "Niccolò Piccinni" en Bari en 1986 con honores y mención especial del Ministerio de Educación, también estudió con Aldo Ciccolini, logrando 1988 el Diploma de tres años de la Academia Internacional de Música "L. Perosi" en Biella con una calificación de "Excelente". Ha ampliado sus estudios con otros reconocidos maestros: Pierluigi Camicia, Marisa Somma, Piero Rattalino y Sergei Dorensky.

Desde muy joven emprendió una brillante carrera que lo llevó a actuar en recitales y conciertos, en solitario, en grupos de cámara y con orquesta, en Italia y en el extranjero (Austria, Francia, Alemania, Grecia, Malta, España y Rusia). Además, su experiencia consolidada como maestro sustituto y repertorista de ópera lo lleva a acompañar a cantantes en recitales en prestigiosas instituciones de conciertos siempre con excelentes críticas.

Ha sido director artístico y musical de numerosas producciones artísticas y festivas; igualmente numerosas son las colaboraciones en los cursos de especialización de maestros distinguidos. Ha recibido premios y reconocimientos en concursos nacionales e internacionales y es llamado regularmente para formar parte del jurado en concursos de piano.

Ganador de los Concursos de Exámenes y Títulos de los Conservatorios de Música del Estado por las enseñanzas de Piano Principal, Piano Complementario y Pianista Acompañante, actualmente ocupa una cátedra de Piano Principal en el Conservatorio de Música "Nino Rota" de Monopoli. También, ha ocupado varios puestos relevantes; miembro del Consejo Académico primero, de la Junta Directiva desde 2015, ha sido Director Artístico del Conservatorio de Música "Nino Rota" de Monopoli.

Obtuvo, en 1994, el Diploma de Didáctica de la Música y se está graduando de D.A.M.S. de Bolonia

Es autor de varias publicaciones y transcripciones musicales, incluyendo "Sconcerto" del maestro Armando Trovajoli en la reducción para piano y contrabajo.

Grabó y actuó para la RAI (Radiotre y RaiUno) y grabó, en nombre de la Municipalidad de San Vito dei Normanni y la Administración Provincial de Brindisi, el 14 Toccate de Leonardo Leo en la primera actuación completa; También interpretó y grabó, con motivo del 30 aniversario del Conservatorio Monopoli, el Concierto KV365 de W.A.Mozart, el concierto de Strawinsky para piano y orquesta de viento y el Concierto en C de Nino Rota.

Sonata n. 12 in fa maggiore per pianoforte "Parigina 4", K¹ 332 , (K⁶300k)

1. Allegro (fa maggiore)
2. Adagio (si bemolle maggiore)
3. Allegro assai (fa maggiore)

Composizione: Parigi, Agosto - Settembre 1778

Edizione: Torricella, Vienna 1784

Guida all'ascolto 1

L'opera pianistica di Mozart è alla base di quella nuova corrente musicale che, superando le frivolezze del Rococò, attraverso la grande stagione del classicismo viennese, porta alla fioritura romantica e a quella che è stata giustamente definita "l'età del pianoforte". Le possibilità del nuovo strumento, che solo intorno al 1770 si stava faticosamente affrancando dal clavicembalo, sono prontamente intuite da Mozart; in una lettera al padre del 17 ottobre 1777 egli riferisce di aver suonato sui pianoforti costruiti ad Augsburg da Johann Andreas Stein e di averne apprezzato l'alta qualità meccanica, la duttilità dinamica, nonché la preziosa risorsa del pedale di risonanza, che in quegli strumenti si suonava allora col ginocchio.

Mozart abbandona il clavicembalo e sceglie il pianoforte per gli stessi motivi per cui rimane folgorato dall'orchestra di Mannheim: qualità espressive, disponibilità al suono *cantabile*, capacità di variare le dinamiche - il piano e il forte appunto - con le relative gradazioni intermedie.

Per Mozart lo strumento va suonato con naturalezza e morbidezza di tocco, sottolineando le sfumature dinamiche ed espressive e senza indulgere ai virtuosismi tecnici di un Muzio Clementi definito - a dire il vero con eccessiva severità - «un ciarlatano come tutti gli italiani, abile nei passaggi di terze, ma privo di espressione, gusto e sentimento».

L'incontro-scontro con Clementi risale al dicembre 1781 in una celebre sfida viennese alla presenza dell'imperatore Giuseppe II.

Qualche anno prima, nel 1777-78, Mozart affronta il grande "viaggio" della sua vita, quello che ha come tappe principali Mannheim e Parigi, ma che è anche un viaggio dentro di sé alla scoperta della sua personalità. Il bambino prodigio soggiogato dalla figura paterna lascia il posto a un uomo maturo, consapevole delle difficoltà della vita e dell'ambiente artistico, che, attraverso il dolore e le delusioni - il mancato fidanzamento con Aloysia Weber e la morte della madre - giunge a una sofferta maturità.

Parigi, dominata dalla *querelle* fra i seguaci di Gluck e gli aderenti al partito italiano di Piccinni, è quasi un incubo per il ventiduenne Mozart. «Se qui la gente avesse orecchie e cuore per sentire, se capisse soltanto un pochino di musica e avesse un minimo di gusto, di tutto il resto riderei di cuore. Ma per quanto riguarda la musica mi trovo fra bruti, fra bestie».

L'umor nero mozartiano è splendidamente rappresentato proprio da una Sonata per pianoforte - la grande e tragica *Sonata in la minore K. 310* - che, insieme con altre quattro Sonate parigine fra cui la *K. 332* in fa maggiore che si ascolterà stasera, costituisce una tappa importantissima nel percorso di liberazione definitiva dall'estetica galante affrontato da Mozart.

Nel primo movimento *Allegro* lo stile è asciutto, essenziale. Il gioco fra elementi propositivi statici e quasi neutri - i due temi principali - e le innervature espressive e drammatiche dei passaggi modulanti - memorabile quello della sezione di sviluppo - è condotto con singolare maestria.

L'*Adagio* sviluppa un'idea di cantabile di ascendenza cembalístico-galante fin nell'accompagnamento in caratteristico basso albertino, senza rinunciare però ad un impianto schiettamente sonatistico.

Anche il finale *Allegro assai* è in forma sonata. Lo scorrevole ritmo di 6/8, non meno delle guizzanti figurazioni di semicrome, gli conferisce una particolare leggerezza velata talvolta da momenti di intensa malinconia o di più energica drammaticità, fino alla conclusione sottovoce, teneramente sfumata.

Giulio D'Amore

Guida all'ascolto 2

Con la Sonata per pianoforte Mozart non ha avuto un rapporto regolare e costante. A parte alcuni esperimenti infantili oggi perduti, ha affrontato questo genere solo relativamente tardi, sulla soglia dei vent'anni nel 1775 a Monaco con le sei Sonate K. 279-284, frequentandolo in seguito sempre in modo abbastanza sporadico: nel 1777 a Mannheim nascono la *Sonata in do maggiore K. 309/284b* e la *Sonata in re maggiore K. 311/284c*, nel 1778 a Parigi vede la luce la *Sonata in la minore K. 310/300d*. Dopo questa pagina carica di pathos e di agitazione, che rappresenta senza dubbio uno dei momenti più alti della sua produzione sonatistica, Mozart, pur affermandosi sulla scena viennese soprattutto come pianista-compositore, tornerà ancora alla Sonata per pianoforte solamente una decina di altre volte fra il 1781 e il 1789, dedicandosi in campo pianistico

Roberto de Leonardis - pianista

prevalentemente al genere del Concerto. Questa minore attenzione nei confronti della Sonata e il fatto che le diciotto Sonate mozartiane a noi pervenute, pur nella loro bellezza, vengano generalmente considerate di gran lunga meno importanti e innovative rispetto ai suoi Concerti per pianoforte e orchestra, si spiegano semplicemente con la diversa funzione che al tempo di Mozart aveva la Sonata rispetto al Concerto.

Il fatto che le Sonate mozartiane siano nate principalmente come omaggio ad augusti protettori, o con finalità didattiche, o comunque in sintonia con le aspettative e i gusti del pubblico di possibili acquirenti in vista della pubblicazione, se impedisce loro di attingere ai livelli stratosferici di intensità e complessità dei grandi Concerti viennesi, non toglie tuttavia nulla al loro enigmatico fascino, accresciuto probabilmente dall'apparente esiguità dei mezzi impiegati. Tanto più che in molti casi la facilità di esecuzione - al di là di un approssimativo strimpellamento delle note - si rivela per l'appunto più apparente che reale. L'esempio più evidente si ha senza dubbio con la fin troppo celebre Sonata in do maggiore K. 545, candidamente indicata da Mozart come «per principianti» (cosa che Hildesheimer giudica, «almeno per quel che riguarda l'Allegro, puro sarcasmo»), e da allora impotente e incolpevole vittima degli scempi di generazioni di signorine di buona famiglia, bambini terribili e aspiranti pianisti in genere: come non pensare all'arguta *boutade* attribuita ad Artur Schnabel secondo cui la musica pianistica di Mozart sarebbe «troppo facile per i dilettanti e troppo difficile per i professionisti»?

La *Sonata in fa maggiore* K. 332 (300k nell'ultima versione del catalogo delle opere mozartiane), pubblicata a Vienna da Artaria nel 1784 a formare, insieme alle due consorelle K 330 e K 331, l'opera 6, è stata a lungo attribuita al soggiorno parigino del 1778, mentre sembra ormai certa la sua datazione al periodo trascorso a Monaco tra la fine del 1780 e l'inizio del 1781 per la prima rappresentazione di *Idomeneo* o addirittura ai primi anni viennesi (1781-1783). Il movimento d'apertura (*Allegro*) è proprio una di quelle magiche pagine mozartiane di cui si diceva poc'anzi, caratterizzata, pur nella sua concisione, da una stupefacente ricchezza di materiale musicale che ad altri sarebbe bastata, forse, per almeno tre primi tempi di sonata. Dopo la delicata e poetica pausa dell'*Adagio*, la Sonata si conclude gioiosamente con un irresistibile e brillante *Assai Allegro*.

Carlo Cavalletti

Tre Intermezzi per pianoforte, op. 117

Musica: Johannes Brahms (1833-1897)

1. Andante moderato (mi bemolle maggiore)
2. Andante non troppo e con molto espressione (si bemolle minore)
3. Andante con moto (do diesis minore)

Organico: pianoforte

Composizione: Ischl, estate 1892

Edizione: Simrock, Berlino, 1892

Guida all'ascolto 1 [\(nota 1\)](#)

La carriera di Brahms è segnata da una iniziale, consapevole scelta che lo portò a porsi in contrasto con il Romanticismo e a collegarsi, scavalcando all'indietro la generazione di musicisti precedente la sua, al monumentale costruttivismo di Beethoven. Esordendo nel 1853, a vent'anni, con tre Sonate per pianoforte solo, Brahms affrontava di petto le grandi forme della classicità che culminavano nella Sinfonia. E la Sinfonia fu la preoccupazione costante di Brahms, che vi arrivò solo a più di quarant'anni, dopo essersi forgiato una tecnica dello sviluppo tematico affinata soprattutto nelle Variazioni, e dopo aver impiegato le grandi forme con tutte le più importanti formazioni da camera (Duo, Trio, Quartetto, Quintetto, Sestetto).

Dopo aver terminato nel 1876 la *Sinfonia n. 1* op. 68 iniziata molti anni prima, Brahms terminava nel 1877 la *Sinfonia n. 2* op. 73. Senza abbandonare le grandi forme (il *Concerto per violino* op. 77 è del 1877, il *Concerto* op. 83 per pianoforte viene iniziato nello stesso anno), Brahms dimostrava però in quel momento un vivo interesse per le piccole forme del Romanticismo. Anche il Romanticismo - il Romanticismo come concreta esperienza storica, non come atteggiamento dello spirito - entra per così dire nell'ottica neoclassica di Brahms, che ripensa e, ripensandole, rende di nuovo attuali le civiltà del passato. Negli anni Settanta, trent'anni dopo che si era consumata la frustrante esperienza della rivoluzione del 1848-'49, nella quale era morto il Romanticismo come sogno di paligenesi sociale, Brahms si volgeva a considerare i valori perenni che il Romanticismo, storicamente sconfitto, aveva creato: i valori, detto un po' all'ingrosso, dell'individualismo.

Tra il 1877 e il 1878 nasce così una straordinaria fioritura di Lieder per canto e pianoforte e nascono gli otto *Pezzi* op. 76 per pianoforte. Raccolta straordinariamente ricca di fermenti, l'op. 76 non chiudeva però i conti con le grandi forme classiche, e Brahms riprende subito la sua fatica di sinfonista erede di Beethoven. Ma nel 1887 il sinfonista Brahms, conclude, con il *Concerto* op. 102 per violino e violoncello, il suo cammino travagliato e glorioso. Per alcuni anni si dedica quindi alla musica da camera. Nel 1891 ritorna alla composizione per pianoforte solo, nella villeggiatura estiva di Ischi nella vallata della Traun, e ritorna sulle piccole forme dell'op. 76. Il recupero neoclassico dell'individualismo romantico, iniziato in modo molto problematico nell'op. 76, si attua pienamente nelle opere 116-119, con le quali Brahms si riallaccia a Schubert e a Schumann, ma soprattutto al Mendelssohn delle Romanze senza parole. Tutte le composizioni delle opere 116-119 formano insieme un grande ciclo unitario, stilisticamente ed espressivamente compatto. La divisione in più numeri d'opera corrisponde però a raggruppamenti precisi, all'interno dei quali si stabiliscono rapporti formali sottili e segreti, eppure ben evidenti quando si ascoltano le singole opere nella loro integrità. Brahms, insomma, riscopre anche la possibilità di organizzare il ciclo di piccole forme in una grande forma flessibile e tenue, ma salda, come avevano già fatto Schubert o Schumann o Mendelssohn o lo Chopin delle Mazurche (o il Beethoven dell'op. 126: ma questo il lettore lo sa già).

I rapporti personali tra Liszt e Brahms non furono mai idilliaci, e dopo un periodo di guerra aperta si stabilizzarono in una sorta di lunga non-belligeranza armata. Secondo Liszt, come logica conseguenza di quello che abbiamo letto poco fa, il titolo generico *Intermezzo* non poteva che essere obsoleto. Il primo Intermezzo dell'op. 117 porta però un'epigrafe tratta dal *Lamento di Lady Anna Bothwell*, che Brahms trovò nella raccolta delle Canzoni popolari di Herder:

*Dormi dolcemente, bimbo mio, dormi dolcemente e tranquillo!
Mi da tanta pena vederti piangere.*

Il pezzo, come la maggioranza degli Intermezzi, è in forma di canzone, con prima parte, seconda parte, ripresa variata della prima parte. La melodia della prima parte, quasi una ninna-nanna, è strumentata in posizione tradizionale secondo la scrittura pianistica romantica, ma al di sopra della melodia Brahms colloca una contromelodia raddoppiata in ottava, di modo che la sonorità complessiva risulta completamente rinnovata. La seconda parte è forse ispirata alla seconda strofa della poesia popolare:

Quando tuo padre venne da me,
Teneramente, tanto teneramente mi chiese di amarlo.
Tuo padre! Io non immaginavo ancora il suo tradimento,
Non conoscevo ancora la sua perfidia.

La riesposizione della melodia iniziale è variata mediante una diversa disposizione pianistica e piccole modificazioni.

Lo schema formale di base del secondo Intermezzo è di nuovo quello della canzone bitematica, ma la forma è assai più elaborata. Si tratta in realtà di una perfetta forma di Allegro di Sonata in miniatura, come ne sapevano scrivere Haydn o Carl Philipp Emanuel Bach, al cui *stile sentimentale* di compositore tedesco del nord Brahms sembra volersi idealmente collegare. Anche il terzo Intermezzo è in forma di canzone molto elaborata, con due temi nella prima parte, esposizione, sviluppo e riesposizione di un terzo tema nella parte centrale e riesposizione variata dei due temi della prima parte. La scrittura pianistica sfrutta mirabilmente, nella prima parte, il colore cupo delle ottave legate, e nella seconda lo spostamento di un frammento tematico su diversi registri del pianoforte, secondo un modulo tipico di Brahms.

Guida all'ascolto 2 [\(nota 2\)](#)

Le grandi sonate scritte da Beethoven nei primissimi anni del diciannovesimo secolo - di cui quella in fa minore op. 53 è il culmine - e i brevi pezzi in forma libera scritti da Brahms nel 1892-1893 - tra cui i *Tre Intermezzi* op. 117 - aprono e chiudono l'Ottocento pianistico. Le sonate beethoveniane costituiscono uno dei vertici dello stile classico, che considerava la musica un'attività intellettuale e si rivolgeva alle facoltà razionali dell'uomo, mentre gli intermezzi, le fantasie e le rapsodie brahmsiane sono l'estrema manifestazione della concezione romantica della musica come attività sentimentale e del pianoforte come veicolo privilegiato per confessioni intime. Eppure le affinità tra Beethoven e Brahms sono più forti delle differenze, non soltanto perché Brahms stesso si dichiarava erede d'una cultura musicale che risaliva a Beethoven e a Bach - e ancora più indietro, fino ai maestri della polifonia rinascimentale - ma soprattutto perché alla base della sua musica sono i principi classici dell'architettura musicale, primo tra tutti il contrappunto.

Ritornando al pianoforte in tarda età - dopo che per anni si era dedicato all'orchestra - Brahms sembra tornare anche al romanticismo della sua musica pianistica giovanile, ma gli slanci e gli entusiasmi dei vent'anni hanno ceduto il passo a un atteggiamento più melanconico e riflessivo. Affida al pianoforte monologhi interiori (per questa musica «anche un solo ascoltatore è di troppo», afferma), che invia per posta alla confidente e amica più cara, Clara Schumann. In questi pensieri sussurrati a bassa voce il *Weltschmerz* - quel dolore universale profondamente sentito da molti spiriti tedeschi alla fine dell'Ottocento - assume connotazioni più limitate e individuali, come rivela anche la definizione data da Brahms stesso al secondo dei tre *Intermezzi* op. 117: «ninna-nanna del mio dolore». Ma non emergono riflessioni troppo dolorose, perché tutto - tristezza e serenità, rassegnazione e speranza, amore per la vita e fuga nel sogno - si fonde nelle mezze tinte d'una luce crepuscolare dolce e serena, in cui si può riconoscere quello "stile della vecchiaia" (a cinquantanove anni, quanti ne aveva Brahms, si era già vecchio) che affiora anche nelle opere estreme di altri grandi compositori (si pensi agli ultimi *Lieder* di Richard Strauss).

Al primo pezzo di questa raccolta - un *Andante moderato* in un cullante ritmo di 6/8 - Brahms ha anteposto due versi tratti da un'antica ninna-nanna scozzese, tradotta in tedesco da Herder e inserita in una sua raccolta di canti popolari: «Dormi in pace, mio bambino, dormi lieve e sereno./ Mi fa tanta pena vederti piangere!». Senza alcun intento minutamente descrittivo, la tenerezza e la mestizia di quelle semplici parole sono perfettamente espresse dal primo episodio, con la affettuosa e dolce melodia affidata al caldo registro centrale del pianoforte, mentre un doppio mi bemolle risuona ostinatamente all'acuto e al grave. Il secondo episodio, più cupo, esprime tutta la disperazione della madre abbandonata e corrisponde alla seconda strofa della ninnananna, che evoca la trista figura del padre del bambino («non conoscevo ancora il suo tradimento, non conoscevo la sua malvagità»): secondo Romain Rolland sarebbe perfino possibile far coincidere perfettamente la melodia con le parole. Viene poi ripresa la prima parte con delle varianti: la melodia è ora affidata ad entrambe le mani, sorretta da accordi e sovrastata da arabeschi, con risultati d'incantevole poesia.

Il secondo intermezzo - *Andante non troppo e con molta espressione* - è un pezzo elegante, apparentemente rassegnato ed inoffensivo, basato su ampi arpeggi, da cui emerge appena la melodia, subito ripresa come un'eco malinconica da un'altra voce; ma è possibile cogliervi anche una sotterranea cupezza e una sottile ansia, che divengono tangibili nelle inquiete modulazioni della coda.

L'ultimo pezzo dell'op. 117 è un *Andante con moto*, che si apre con un andamento di marcia misteriosa, dal tono di ballata nordica. A questa prima idea in tonalità minore si contrappone una sezione centrale in maggiore e in tempo *Più moto ed espressivo*, dal carattere sincopato e tormentato, molto schumanniano. Il ritorno dell'idea iniziale, adesso, più amara, quasi opprimente, ribadisce il tono crepuscolare e malinconico che domina l'intero trittico.

Mauro Mariani

Guida all'ascolto 3 [\(nota 3\)](#)

Con il primo dei tre *Intermezzi* op. 117, in mi bemolle maggiore, troviamo un Brahms malinconico e riflessivo, liberamente ispirato nell'*Andante moderato* iniziale dal motto di un'antica ninna nanna scozzese (citata in partitura), riportata in tedesco da Herder e inserita in una raccolta di canti popolari: «*Dormi in pace, mio bambino, dormi tranquillo e sereno. Ma quanto soffro quando ti vedo piangere*». Pur senza alcun intento meramente descrittivo, l'autore disegna una melodia di struggente tenerezza affidata al timbro centrale del piano, che scorre come incernierata dentro una contro-melodia in ottava, che ispessisce e dona risalto al tema affettuoso. Tutto scorre lentamente e riluce come sopra una superficie liquida; inizia la parte centrale dell'Intermezzo (Più adagio), che risulta strutturato in forma Lied (ABA). Nella prosecuzione della poesia originale troviamo

queste parole: «Quando tuo padre era con me, mi chiese teneramente di amarlo. Ma non immaginavo ancora il suo tradimento, non conoscevo la sua perfidia». La melodia si increspa, diviene più cupa e secondo il critico Romain Rolland si potrebbero persino trovare corrispondenze precise testo-musica. Alla fine torna il tema principale (Un poco più Andante), solo morbidamente cesellato per mezzo di rintocchi in meravigliosi arabeschi che ci restituiscono una pagina di incantata poesia. Il numero 2 dell'*op. 117* è ancora organizzato in tre parti ma presenta una struttura articolata, rappresentando praticamente, come ricorda Piero Rattalino, un esempio in nuce di forma sonata, al modo «di come le sapevano scrivere Haydn o Carl Philipp Emanuel Bach, al cui stile sentimentale di compositore tedesco del Nord Brahms sembra volersi idealmente collegare». Così nell'Andante non troppo e con molta espressione troviamo un bel tema in si bemolle minore disposto su avvolgenti arpeggi da cui risuona, come emergendo a tratti, un canto antico e profondo; un secondo elemento in re bemolle maggiore costituisce il cantabile secondo tema, mentre un piccolo sviluppo si incastona tra questa sognante esposizione e la ripresa del tema principale, concludendosi in una riverberante coda. Pare una misteriosa marcia vicino all'ambientazione sonora di una ballata nordica la melodia in tempo Andante con moto che apre il terzo *Intermezzo in do diesis minore*. Dopo questa idea, la seconda traccia è più lirica e distesa; nella parte centrale emerge un nuovo motivo, in tempo Più moto ed espressivo, che contrasta notevolmente con il segmento precedente, con quel suo profilo tormentato, tipicamente schumanniano; il tema viene enunciato, rielaborato e ripreso, prima che nell'epilogo si senta risuonare l'antico tema principale con il suo caratteristico tono crepuscolare.

Marino Mora

Guida all'ascolto 4 [\(nota 4\)](#)

I tre dell'*op. 117* sono, per la loro bellezza e perfezione, l'apoteosi dell'*Intermezzo* brahmsiano. Siamo nel 1892, ed è un anno di tristezza per Brahms: muore la sorella, muore l'allieva-amica prediletta, Elisa von Herzogenberg. «Paesaggi d'autunno» si è voluto definire i tre capolavori. I tempi sono «andante», le sonorità attutite. Nelle tre pagine del primo *Intermezzo* per ben cinque volte l'autore indica «dolce»! Questo brano è celebre per una citazione letteraria appostata da Brahms, tratta dal «Lamento di Lady Ann Bothwell» dagli «Scottisch Volksliederne» di David Herd, che mette subito ascoltatore e interprete nel clima di una tragica «berceuse». Brahms conosceva ed amava la raccolta di tutti quei poemi popolari, tradotti da Herder: «Stimmen der Völker in Liedern»: aveva già scritto «im Balladenton» un brano dell'*op. 10*. La musica coincide qui più intimamente che non nella composizione giovanile con lo spirito, e persino con le parole del poema. Un'ambiguità metrica tra 6/8 e 3/4 caratterizza il brano, specie nell'estatico «più adagio» centrale.

Assai vicino alla concezione mendelssohniana di un «Lied ohne Worte» è il secondo *Intermezzo*, in si bemolle minore. Non c'è però la calma di un Mendelssohn: il fluido pianismo, dal rapido movimento di biscrome, non nasconde una certa agitazione, un che di cupo e fantomatico. «Con molta espressione» chiede l'autore a questa musica realmente autunnale, nostalgica di un passato svanito, dolcemente introspettiva. La forma è quella di una concisa sonata tripartita: esposizione dei due soggetti (il secondo derivato dal primo), un breve sviluppo, riesposizione e coda, che non è altro che la ripresa del secondo tema.

L'ultimo *Intermezzo* è anche il più cupo e amaro, «im Legendenton»; anch'esso forse ispirato da un poema della stessa collezione. Ed anch'esso di struttura ternaria: un caldo movimento in ottave nelle regioni medio-basse della tastiera si alterna col ritmo altalenante della parte centrale.

Riccardo Risaliti

Allegro in si minore per pianoforte, op. 8

Prestissimo

Composizione: 1831

Edizione: Friese, Lipsia, 1835

Dedica: Ernestine von Fricken

Guida all'ascolto 1

Dopo il ritorno a Lipsia per riprendere lo studio del pianoforte di Friedrich Wieck, la vita di Schumann si avviava verso una svolta decisiva. L'idealizzazione dell'ambiente in cui maturarono le esperienze di quel periodo tumultuoso si concretizzò nella Lega dei Fratelli di Davide, dove per la prima volta Schumann dava nomi poetici alle persone, reali o immaginarie, che lo circondavano; Maestro Raro a Wieck, Cilia a Clara, Eusebio e Florestano a se stesso. Con la fondazione della *Neue Zeitschrift für Musik*, alla fine del 1833, l'attività critica animata dall'impegno a "far tornare in onore la poesia dell'arte", si intrecciò con quella del compositore, alla esaltante scoperta del mondo circostante e di se stesso. Il primo nome nel quale Schumann riconobbe attraverso la sola poesia della musica i connotati del genio fu quello di Chopin; la recensione delle *Variazioni op. 2* di Chopin (apparsa per la prima volta nel dicembre del 1831 sulla *Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia, venne simbolicamente premessa alla raccolta degli scritti curata dall'autore come esempio di articolo programmatico che dettava le coordinate non solo dell'epifania del genio, ma anche della verità della sua aspirazione, della forza della sua maestria. Il polacco Chopin reagì all'entusiasmo del suo ammiratore tedesco con un riserbo stupito e ironico. Il 1831 è anche l'anno di composizione dell'*Allegro in si minore* per pianoforte, che nonostante il numero d'opus (la pubblicazione avverrà soltanto nel 1834) è un'opera prima a tutti gli effetti. Essa si ricollega non soltanto all'interesse per i problemi tecnici e virtuosistici dello strumento pianoforte suscitato dall'esempio di Paganini sul violino, ma anche agli studi teorici di composizione con Heinrich Dorn, a quel tempo direttore musicale a Lipsia, rivolti soprattutto a sviluppare la sensibilità armonica in stretta unione con la condotta contrappuntistica delle parti. Di questi due aspetti l'opera è pervasa nella sua sostanza prima ancora che nella realizzazione, sovrabbondante di slanci e di idee a stento incanalate in una definizione unitaria. L'impressione è che, da un lato, miri a fare piazza pulita di ogni schematizzazione preconstituita di tempi e spazi sonori, dall'altro ricerchi un ordine e una disciplina appoggiandosi nei momenti di più pericolosa anarchia alla tenuta costruttiva del fugato. Da queste opposte istanze, che troveranno presto una via di conciliazione nella poetica dei cicli e nella versatilità delle variazioni, la pagina riceve il suo carattere aspro, scabro, primitivo, quasi brutale; ancora lontano da quella "nobile pacatezza sacerdotale" che sarà uno degli ideali di Schumann, ma proprio per questo intensamente vissuto e spontaneamente estremo.

Sergio Sablich

Guida all'ascolto 2

L'*Allegro* op. 8, composto nel 1831, era inteso in origine come primo tempo di una Sonata, una Sonata che non venne mai completata. Per Schumann, come per Mendelssohn, Chopin e Liszt, la Sonata non era più, com'era stata invece per Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven e Schubert, il modo ordinario di "comunicare" con un pubblico di dilettanti colti che leggevano privatamente la musica così come leggevano la poesia. La classe dei dilettanti, che in precedenza era stata formata soprattutto da aristocratici, si stava un po'... annacquando con l'immissione di borghesi, e la Sonata aveva del resto raggiunto con Beethoven un livello di complessità formale e di profondità di contenuti che ne scoraggiavano la fruizione privata. È significativo il fatto che Schubert, dopo aver pubblicato le Sonate op. 42 e op. 53, dovesse accettare che l'editore intitolasse *Sonata-Fantasia* l'op. 78 e che non trovasse modo di pubblicare le sue tre ultime, grandiose Sonate. Ignaz Moscheles, le cui sensibilissime antenne sapevano captare l'evoluzione della società, fin dagli anni venti cominciava ad eseguire in pubblico qualche Sonata di Beethoven, Liszt eseguiva nel 1837 la *Sonata* op. 106, la tremenda *Hammerklavier*, e i concertisti assumevano il ruolo degli intermediari, per così dire dei demiurghi tra il compositore e il fruitore. I giovani compositori della generazione 1810 sapevano sia di non poter più contare su un pubblico di dilettanti che accettasse tranquillamente una Sonata dietro l'altra che di dover sostenere il paragone con le trionfanti Sonate di Beethoven. I tentativi di Schumann nel genere della Sonata per pianoforte solo furono molteplici e lo tennero occupato per un lungo tempo: dai ventuno ai ventotto anni egli ultimò però tre Sonate soltanto, mentre dai ventiquattro ai ventotto Beethoven ne aveva ultimate nove. E a tre Schumann si fermò, mentre Beethoven arrivò a comporne trentadue, di Sonate.

L'*Allegro* op. 8, unico superstita di un progetto ambizioso, venne pubblicato da solo nel 1835 con dedica ad Ernestine von Fricken, a quel tempo fidanzata di Schumann. Che il progetto fosse ambizioso lo si capisce e dall'impianto architettonico del pezzo e dal fatto che il pezzo stesso si apra con una massiccia e ardita cadenza contenente un imperioso "motto" di tre suoni che appare due volte. Nel *Carnaval* op. 9 troviamo le *Sfingi*, tre gruppi di suoni che, letti secondo la denominazione tedesca delle note, danno la chiave del rapporto fra ASCH, nome di una cittadina boema in cui era nata Ernestine von Fricken, e le cellule tematiche della composizione. Il motto dell'*Allegro* op. 8, "tradotto" in lettere, dà HCF nella prima formulazione e CDF nella seconda. Se si tratta di criptografia bisogna ammettere che nessuno è mai riuscito a svelarne il significato. Ma probabilmente la criptografia non c'entra affatto: si tratta invece di una cellula motivica che ritorna più volte nel corso del pezzo e ne diventa il sostrato, sebbene non sia sempre facilmente percepibile. Oltre a questa si trovano nella cadenza iniziale altre due cellule motiviche che vengono sfruttate nella composizione. Il paradosso dell'*Allegro* op. 8, geniale lavoro dello Schumann ventunenne, è dunque che il carattere del pezzo è in apparenza improvvisatorio ma che la costruzione è invece basata su un minuzioso incastro di pochi elementi. Schumann, che non aveva fatto studi regolari né di pianoforte né di composizione, aveva avuto lezioni di pianoforte da Friedrich Wieck e di composizione da Heinrich Dorn. Il Dorn, musicista di solidissima formazione,

Roberto de Leonardis - pianista

trovandosi ad insegnare il contrappunto ad un giovanotto di vent'anni che cominciava gli studi quando i suoi coetanei già li avevano ultimati da un pezzo (Chopin si era diplomato in composizione a diciassette anni), non fece percorrere a Schumann la solita trafila del sacramentale *Gradus ad Parnassum* di Fux ma lo guidò nell'analisi delle composizioni di Beethoven. E l'*Allegro* op. 8, scritto durante il breve periodo degli studi con Dorn, è per l'appunto il riflesso di queste analisi: Schumann imparò da subito a lavorare secondo la raffinata tecnica motivica degli ultimi Quartetti di Beethoven.

Questo è l'ordito della composizione. La forma dell'*Allegro* è in sostanza quella del primo tempo di Sonata. Dopo la cadenza iniziale si presentano il primo tema in si minore e, praticamente senza tema di transizione, il secondo tema in re maggiore e il tema di conclusione dell'esposizione, caratterizzato, quest'ultimo, da un ritmo tipico che richiama, sia pure con diversissimo carattere, l'inizio della *Quinta Sinfonia* di Beethoven. Il tema di conclusione è il protagonista dello sviluppo, non molto ampio. La riesposizione è variata, con il secondo tema in sol maggiore invece che, come sarebbe stato di norma, in si maggiore. Il si maggiore, caldo e luminoso, viene riservato alla coda, piuttosto ampia. La scrittura pianistica presenta alcuni caratteri riferibili alla koinè dell'epoca ma anche, nel secondo tema e nel tema di conclusione, vari tratti che saranno propri dello Schumann maturo.

Piero Rattalino

Humoreske in si bemolle maggiore per pianoforte, op. 20

Einfach (si bemolle maggiore)

Composizione: 1839

Edizione: Spina, Vienna, 1839

Dedica: Julie von Webenau

Guida all'ascolto 1

La nascita di questa composizione è annunciata da Schumann a Clara in una lettera dell'11 marzo 1839: «Tutta la settimana sono stato al pianoforte e ho composto, riso e pianto allo stesso tempo; troverai l'impronta di tutto ciò nella mia grande Humoreske». Dunque, un filo intrecciato di gioia e dolore, congiunti in modo inestricabile, come senso profondo del lavoro, traccia e legame di collegamento, secondo la mescolanza più tipica dell'anima schumanniana: già Eusebio e Florestano ne erano stati consapevoli nell'alternarsi alla ribalta dell'*op. 6*, le *Danze dei compagni di David* sul cui frontespizio Schumann aveva riportato un antico proverbio che incomincia: "in ogni tempo piacere e dolore si annodano insieme"; non diversamente, l'uccellino del *Siegfried* si proclamerà ancora "lustig im Leid", "allegro nel dolore", come simbolo araldico della nobiltà romantica più eletta.

Con il termine "Humoreske" Schumann si riferiva appunto a quel pendolo sentimentale, a quella ironica compresenza umorale che è il primo centro della sua invenzione poetica; e scrivendo all'amico belga Simonin de Sire, sempre nel marzo 1839, considerava impossibile tradurre quel termine in francese temendone la troppo tagliente precisione. Per Jean Paul Richter, "Humor" è quasi una forma di conoscenza in cui il soggetto trionfa sull'oggetto; è individualità, originalità collegata all'ispirazione, rapida come una nuvola temporalesca; i frequenti "mit Humor" del catalogo schumanniano portano a totale compiutezza quelle intuizioni, quasi patrimonio inalienabile dell'anima romantica tedesca (si può ricordare che ancora Mahler chiamerà "Humoresken" alcuni suoi Lieder sul *Corno magico del fanciullo*).

Il concetto poetico-musicale di "scena", tipico prodotto della fantasia di Schumann, è presente anche nell'*op. 20*; non ci sono titoli, come in *Kreiseriana*, ma soprattutto c'è di nuovo un desiderio di campire scene più vaste superando lo zampillare frammentario delle *op. 2, 6 e 9* in un senso formale di più ampio respiro, anche se lontanissimo dalla forma di sonata; se quelle di *Carnaval* erano state "piccole scene", queste di *Humoreske* sono grandi scene, scandite in quadri maggiori da precise riprese e altri fattori di simmetria. Anche se la composizione si svolge in un solo corso dinamico, si possono individuare tre grandi capitoli con alcune appendici e un quarto episodio a mo' di conclusione (*Zum Beschluss*): come diceva Alfred Cortot, quasi "una moralità" del grande racconto musicale; i personaggi del quale hanno naturalmente la perenne freschezza del giovane Schumann: proprio sulla soglia sarà facile riconoscere quel "poeta parlante" che aveva congedato le *Scene infantili op. 15*; e poi via via si avvicendano danze e marce di compagni di David, cavalcate nel bosco, dorate fanfare, confessioni e motti d'arguzia,

arabeschi e romanze; ogni titolo preciso sarebbe superfluo, tutto lo Schumann pianistico del miracoloso decennio 1830-40 trovandosi presente nell'*Humoreske op. 20* come in un maturo riepilogo.

Giorgio Pestelli

Guida all'ascolto 2

Alla fine del miracoloso decennio risale invece l'"*Humoreske*" op. 20, composta, insieme con i "*Nachtstücke*" op. 23 e il celebre "*Faschingsschwank aus Wien*" op. 26 ("*Carnevale di Vienna*"), durante un lungo soggiorno a Vienna negli anni 1838-39. L'opera, che è tra le più affascinanti e complesse, ma inspiegabilmente tra le meno eseguite di Schumann, è un caleidoscopio variegatissimo di immagini musicali inserito in un'ampia struttura che abbraccia un arco temporale di circa trenta minuti.

In una lettera alla futura moglie Clara Wieck dell'11 marzo 1839, così scrive il compositore: «Tutta la settimana sono stato al pianoforte e ho composto, riso e pianto nello stesso tempo. Troverai la traccia di tutto questo nella mia grande *Humoresque*...»; una continua, incessante mutazione di stati d'animo, rispecchiante la personalità tormentata e schizofrenica del musicista, caratterizza infatti il lavoro.

Per comodità di illustrazione si può considerare l'"*Humoreske*" formata da cinque sezioni. La prima è chiaramente riconoscibile per la sua struttura ciclica e concentrica: un episodio lirico e trasognato col quale ha inizio l'opera cede il posto a un altro di carattere contrastante - *Molto vivace e leggero* - e sfocia in un turbinoso movimento in cui predomina il tipico ritmo puntato schumanniano. A chiudere il cerchio ricompaiono, in ordine inverso, i primi due episodi. La seconda sezione è imperniata su un febbrile e tormentato disegno tematico che conduce progressivamente a un *climax* di agitazione e di pathos, per poi misteriosamente placarsi in una sorta di corale appena sussurrato. La terza sezione è in semplice forma ternaria. Il primo episodio - *semplice e dolce* - nasconde, sotto la linea melodica di struggente malinconia, un tessuto interno particolarmente articolato. L'*Intermezzo* provoca un brusco scarto espressivo con le sue incessanti e chiassose quartine di sedicesimi, quasi a contraddire, secondo il concetto di ironia romantica, il momento di abbandono e di smarrimento precedente. Ancora un tema di indubbia bellezza, ma questa volta aperto e sereno, introduce alla quarta sezione, improntata a una pungente vivacità, e che si conclude con un pomposo ritmo di marcia.

La *Conclusione* è un lungo commiato in cui la musica di Schumann sembra quasi ripiegarsi su sé stessa, in un intimissimo discorso interiore. L'ultima parola è però affidata a un brevissimo, fiammeggiante *Allegro*, spavalamente impostato su una scala cromatica discendente.

Giulio D'Amore