

SCHUMANN ROBERT ALEXANDER

Compositore tedesco
(Zwickau, Sassonia, 8 VI 1810 - Endenich, Bonn, 29 VII 1856)



Figlio minore del libraio ed editore Friedrich August e di Johanna Christiane Schnabel, dilettante di musica, ricevette la prima istruzione musicale dall'organista della Marienkirche di Zwickau, J. G. Kuntsch, dal 1818.

Alla passione per la musica, incoraggiata dal padre ed alimentata dalle amicizie, si affiancò durante gli anni degli studi ginnasiali (1820-1828) quella per la letteratura e la poesia, mostrando presto in ogni campo naturali attitudini creative: nel 1821 compose la prima impegnativa partitura, il *Psaume CL* per soprano, contralto ed orchestra; fra il 1823 ed il 1828 scrisse parecchie poesie ed abbozzò romanzi e tragedie; nel 1826 tenne una conferenza, al ginnasio, sui rapporti tra musica e poesia.

Una svolta importante per il futuro di Schumann fu l'accesso, nel 1827, alla cerchia del dottor Carus, le cui riunioni musicali gli rivelarono anche i Lieder di Schubert.

L'avidità di conoscenze in campo letterario lo condusse, invece, sempre in quegli anni, alla scoperta di Eichendorff, di Heine e, soprattutto, di Jean-Paul.

Nel 1826 i tragici eventi incisero profondamente sul sedicenne Schumann: il suicidio della sorella Emilie, affetta da una grave forma d'alienazione mentale, e la morte del padre.

Terminati gli studi ginnasiali, Schumann visse un periodo d'inquietudine determinato dall'indecisione circa la via da seguire.

Momentaneamente prevalse la volontà della madre ed egli s'iscrisse alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Lipsia.

Qui entrò presto in contatto col fervido ambiente musicale e divenne allievo di F. Wiech, coltivando assiduamente sotto la sua guida lo studio del pianoforte, mentre scemava l'interesse per gli studi giuridici.

Nel maggio 1829 si trasferì a Heidelberg dove visse l'anno decisivo per il suo futuro. Il cordiale rapporto col giurista-musicofilo Thibaut e col suo *entourage* rinfocolò la passione musicale che finì per avere il sopravvento in seguito alla rivelazione, nel 1830, dell'arte interpretativa di Paganini, ascoltato in un Concerto a Francoforte sul Meno.

Deciso ormai a seguire la sua vera vocazione chiese ed ottenne, anche per la mediazione di Wiech, il consenso materno e rientrò a Lipsia per proseguire la preparazione pianistica.

Ma un erroneo metodo di studio, con conseguente paralisi alla mano destra, pose purtroppo fine nel 1832 ad ogni suo progetto di carriera Concertistica.

Intanto aveva intrapreso pure lo studio della composizione con H. Dorn e nel 1832 si giovò anche degli insegnamenti di G. H. Muller in materia di orchestrazione.

IL PADRE



A questo periodo risalgono i primi lavori pianistici: *Papillons*, iniziati nel 1829, con la prima versione della *Toccata* (1829), le *Variazioni "Abegg"*, datate 1830 (pubblicate l'anno dopo come "opera prima").

La sua disposizione letteraria ebbe agio di manifestarsi nell'attività di critico musicale che Schumann iniziò ad esplicitare nel 1831 quale collaboratore dell' "Allgemeine musikalische Zeitung"

Sulla rivista pubblicò, in quello stesso anno, il celebre articolo rivelatore del talento di Chopin. Due anni dopo, assieme a J. Knorr, L. Schunke e Wiech, fondò la "Neue Zeitschrift für Musik", il cui primo numero uscì nell'aprile successivo a cura dell'immaginaria lega dei Davidsbundler, baluardo contro l'accademismo ed il filisteismo in musica.

La nuova rivista, nel decennio durante il quale Schumann rimase alla sua guida, recò contributi notevolissimi allo sviluppo della vita musicale tedesca.

Lo stesso Schumann ne ricavò un largo seguito che, assieme alla diffusione dei suoi lavori da parte di Liszt e di altri pianisti, lo impose presto come uno dei più autorevoli esponenti del mondo musicale di Lipsia unitamente a Mendelssohn (dal 1835 direttore del Gewandhaus).

Un segno dell'intuito di Schumann e del fervore dell'ambiente della città venne dalla scoperta nel 1838, a Vienna, in casa del fratello di Schubert, Ferdinand, del manoscritto della *Sinfonia* in Do, prontamente eseguita al Gewandhaus, dopo che lo stesso Schumann le aveva dedicato un'approfondita analisi nella sua rivista.

Gli anni che videro l'affermazione del critico e del musicista furono segnati anche da eventi tragici. Nel 1833 fu colto da una forte crisi depressiva, prodromo del male che poi annienterà la sua mente. Nel 1836 perse, invece, la madre.

Nel frattempo si era legato sentimentalmente alla più giovane Clara Wiech, suscitando la risoluta reazione del padre della giovane pianista. Questi tra il 1836 ed il 1840 oppose un ostinato veto alla relazione, con punte addirittura parossistiche, tale che i due giovani furono costretti all'azione legale per ottenere il consenso al matrimonio, che venne celebrato soltanto nel settembre del 1840.

Poco prima Schumann aveva chiesto ed ottenuto la laurea *honoris causa* dell'Università di Jena. Il 1840 fu un anno importantissimo per l'attività creativa di Schumann: il Lied e poi, via via, la musica sinfonica e cameristica ed il genere drammatico divennero nuovi campi d'azione creativa, che ridimensionano il dominante interesse pianistico degli anni

precedenti.

Nel 1843 accettò l'incarico di insegnante di composizione e di pianoforte nel conservatorio fondato a Lipsia da Mendelssohn, ma poco più tardi, al rientro da una tournée in Russia con Clara (inizio del 1844), fu colto da una nuova più grave crisi nervosa, destinata stavolta a lasciare segni durevoli.

Costretto a rinunciare alla direzione della rivista (passata nelle mani di F. Brendel), dietro consiglio medico abbandonò Lipsia e l'ambiente a lui particolarmente congeniale.

Si stabilì a Dresda dove però non riuscì ad intessere genuini rapporti con quell'ambiente musicale, nemmeno con Wagner.

LA CASA NATALE



Chiuso in se stesso si buttò a capofitto nello studio delle opere dei grandi musicisti del passato e del contrappunto, che poi applicò alle fughe e nelle composizioni di stile severo per piano o organo di quegli anni.

Una pausa a tali studi ed all'alacre creatività di quel periodo furono i viaggi a Vienna, a Berlino, a Praga, così l'attività di direttore di cori

(prima della locale Liedertafel, 1847-1848, poi di un Chorgesang-Verein da lui stesso fondato) e quella d'insegnante privato.

Netto il distacco dalla vita pubblica: persino le questioni politiche ed i moti rivoluzionari non ebbero presa su di lui, che pur parteggiava per la causa repubblicana.

Nel settembre 1850 lasciò Dresda per Dusseldorf dove era chiamato ad assumere la direzione del locale Musikverein, lasciata vacante da F. Hiller.

Il nuovo incarico, accettato con entusiasmo, gli procurò inizialmente indubbe soddisfazioni. Presto però fu fatto oggetto di opposizioni e di critiche, dovute non tanto al suo operato quanto al sempre più precario stato mentale con conseguenti ripercussioni sul suo comportamento.

Nel novembre 1853 fu costretto a dimettersi. Mentre la sua mente rapidamente deperiva, causandogli difficoltà d'eloquio e sensazioni possessive, trovò ancora la forza per un ultimo slancio di entusiasmo nei confronti di Brahms.

Al giovane, conosciuto sul finire del novembre 1853, dedicò il suo ultimo, profetico scritto, *Neue Bahnen*, per la rivista che aveva fondato venti anni prima. Negli ultimi giorni del febbraio 1854, in seguito ad un più violento attacco del male, tentò il suicidio gettandosi nel Reno, ma fu salvato da alcuni barcaioli.

Il 4 marzo 1854 venne internato in un istituto per malati mentali a Endenich. Qui si spense due anni più tardi. Eccettuati pochi lavori iniziali, composti prima del 1830, la prima fase creativa di Schumann è interamente rivolta al pianoforte. L'esclusivismo pianistico del decennio 1829-1839 si spiega con la formazione musicale di Schumann e, almeno fino al fatidico 1832, con l'aspirazione al Concertismo.

Allo strumento a tastiera, cui fin dalla adolescenza aveva dedicato tanta parte di sé confidandogli i propri sogni e le sue più intime fantasticherie, continuò a guardare anche in seguito come alla sola sorgente, dolcissima e sensibilissima, capace di rispondere direttamente ad ogni più piccola sollecitazione e così di mediare ogni più riposta necessità espressiva.

Un rapporto segreto e completo si stabilì tra l'artista ed il suo strumento, come in Chopin.

Il musicista-poeta, suprema configurazione dell'artista romantico, poté concretarsi in quel rapporto, che è poi, più esattamente, fusione perfetta fra uomo e strumento nel modo già indicato da Paganini (da cui anche Schumann trasse indubbe suggestioni per una scrittura strumentale

virtuosistica) e realizzato da Liszt e da Chopin.

Di personale Schumann fece rilevare una più forte incidenza di idee letterarie nel processo creativo musicale. Si pensi a *Papillons*, la sua autentica "opera prima", almeno considerando la stesura della parte iniziale nel 1829.



Schumann stesso indicò l'ideale poetico che aveva determinato l'origine di tale creazione, nuovissima per clima seppure pianisticamente affine allo stile schubertiano: il capitolo conclusivo dei *Flügeljahre* di Jean-Paul. Una comune sostanza romantica innerva le due opere che celebrano, con l'estrinsecazione costante di umori bizzarri e di divagazioni oniriche, la piena vittoria della fantasia, dell'immaginazione disimbrigliata e fecondissima.

Queste dominano il processo creativo instaurando la più completa libertà romantica.

Proprio in quegli anni Schumann traduceva il fondamentale dualismo jeanpauliano nel dualismo di Eusebio e Florestano: due modi di concepire e vivere la vita, tipicamente romantici, dove l'uno rappresenta l'impulsività e la volontà di lotta, l'altro la propensione onorifica che realizza nel sogno un'ideale esistenza.

Dualismo proprio della inesausta *Sehnsucht* (anelito) romantica, di un animo votato all'incessante ricerca. In termini pratici si traduce nella insofferenza per qualsiasi dogma, nel rigetto di ogni esperienza precedente che non sia modificabile mediante l'esperienza individuale. L'ansia di liberazione implica, pertanto, il rinnovamento completo delle forme e delle stesse funzioni delle componenti del discorso sonoro come appunto si configura nella produzione di Schumann.

Dopo la notevole esperienza delle *Variazioni "Abegg"*, dove il modello pianistico di I. Moscheles si pigmenta in maniera inedita ed affatto personale, egli approfondisce l'esperienza compositiva nel senso indicato da *Papillons* con gli *Intermezzi* op. 4.

Ma è il *Carnaval* op. 9 - originalmente concepito nel 1833 come successione di valzer su tema di Schubert - la più radicale conseguenza.

Meglio lo attesta la versione definitiva, del 1835, nella quale ogni traccia d'influenza schubertiana è definitivamente scomparsa anche dalla scrittura pianistica.

Il principio della variazione di un frammento melodico (l'enigma ASCH che la nomenclatura tedesca traduce con i suoni La-Mi-Do-Si o La-Do-Si) garantisce un'unità salda, al tempo stesso sottesa e palese, ed una giustificazione strumentale al procedere capriccioso, sottilmente allusivo dell'invenzione.

I brani, anche brevissimi e d'espressività al massimo concentrata, si dispongono in un accidentato itinerario spirituale dalle evidenti implicazioni letterarie, ma in modo decisivo determinato dal libero

procedere dell'immaginazione sonora.

Nelle forme brevi e libere, duttili nel raffigurare concisi e pregnanti valori poetici e "narrativi", Schumann trova di che concretarsi, insieme esprimendo la propria *Sehnsucht*. Il culmine di questa tendenza è esemplata in talune composizioni successive.

SCHUMANN CON LA MOGLIE CLARA



Dalle *Davidsbundlertanze* del 1837, ad esempio, che esplicano forse nella maniera più esauriente la concezione musicale dominante del decennio pianistico.

Formalmente è sempre la variazione ad assicurare l'unità all'insieme, anche se ormai questa tecnica è radicalmente riconscepita nel senso che l'elemento fondamentale sprigiona soltanto spunti sonori minimi, nuclei melodici o cellule ritmiche prontamente individualizzati.

In senso linguistico vi si manifesta il maturo stile di Schumann.

Vi è un modo inedito di trattare l'armonia con precise finalità espressive e per realizzare un'inconfondibile suggestione sonora.

L'impiego della dissonanza in senso timbrico-coloristico germina un'originale concatenamento armonico, da cui - nel modo di risultanza precipua - vengono sagomate le brevi, ma fortemente significanti enucleazioni melodiche.

Esperienza ancora più radicale si ha nei *Phantasiestücke* (1837), complesso sforzo creativo preparatorio della *Kreisleriana* (1838). In quest'ultima, dove troviamo ancora allusioni letterarie, stavolta al mondo magico e demoniaco di Hoffman, Schumann sfoga in maniera completa tutta la sua interiorità, ogni riposta tensione psichica.

La struttura massimamente congeniale che articola i brevi brani secondo il criterio di contrasti pronunziati raddensa gli umori più disparati: è un continuo alternarsi di veemenza e di trasognata contemplazione, di slanci frenetici ed esaltanti e di intimo lirismo.

Un'altra originalissima creazione di quell'anno sono le *Kinderszenen*, dove alla tipica *Sehnsucht* schumanniana per un mondo ideale si sostituisce la rievocazione melanconica dell'incantato ed a sua volta ideale mondo infantile.

Un altro versante compositivo pianistico è invece fornito dalle sperimentazioni virtuosistiche. Le due serie di studi sui *Capricci* paganiniani (1832-1833), le movenze del moto perpetuo della *Toccata* (1829-1832), forniscono un'immagine singolare del pianismo di Schumann, ponendosi come preparazione di quegli *Studi sinfonici* che nel 1834 realizzano la fusione delle qualità intime e fantastiche della sua più tipica produzione con le personali visioni del virtuosismo tastieristico.

Anche qui la dicotomia di Schumann è protagonista: esplicativa in tal senso l'intitolazione primigenia di *Etuden in Orchestercharakter von Florestan und Eusebius*. Sotto questo segno, poi sottinteso, cresce

un'opera singolarmente concentrata, dalla veste pianistica smagliante e trascendentale, dove si esplica forse la più immaginosa ricerca timbrica di questo primo periodo schumanniano.

Nel senso, invece, dell'impiego formale, cioè nella reinterpretazione romantica e personale delle grandi forme - cosa che caratterizza tanto l'*Allegro* op. 8 che le tre *Sonate* (1833-1838) - un punto fermo è raggiunto con la *Fantasia* op. 17 (1836).

Propizio qui è il margine di libertà che la non rigorosa forma della *Fantasia* concede all'estrinsecazione dei contrastanti umori e del fondamentale dualismo di Schumann e così pure al suo ansioso ricercare sonoro secondo il dirompente scaturire dell'immaginazione.

Notevoli poi, nel settore delle forme libere, le op. 18-23, che concludono la decennale attività creativa pianistica, e specie le *Noveletten* (1838), i *Nachtstücke* e *Faschingsschwank aus Wien* (1839).

Il 1840, come s'è detto, significa lo schiudersi di Schumann a nuovi interessi creativi. Il pianoforte, per sua stessa confessione divenuto ormai campo angusto, viene messo da parte, e soltanto saltuariamente, nei tredici anni successivi, rilanciato con nuove creazioni.

VEDUTA DI ZWICKAU DOVE NACQUE IL COMPOSITORE



Tra queste, però, almeno due capolavori: le *Waldscenen* (1848-1849) e i *Gesänge der Frühe* (1853). Ad attrarlo fuori dall'orbita tastieristica, in quel 1840, fu dapprima il Lied, cui dedicò un frenetico sforzo creativo, fecondo per qualità (oltre 15 numeri d'opus nel volgere di quel solo anno) e per qualità.

La cospicua produzione svela Schumann successore di Schubert benché ormai pervenuto ad una diversa condizione liederistica da quella del viennese che lo avvicina al Lied come ad una possibile forma del comporre, ma non la dominante.

Le caratteristiche salienti del liederismo di Schumann sono dettate dall'attrazione per un intimo ed individualizzato tono lirico, implicito nella peculiare attitudine all'introspezione, al sondaggio delle impenetrabili regioni dell'io.

Minor spazio ha invece il pur avvertito influsso del canto popolare, generalmente valutato dai romantici come modello ideale e garanzia d'immediatezza. Il suo linguaggio, pervenuto ad un alto grado di raffinatezza, non può rinunciare a sottigliezze ed allusioni minute, in cui si traduce fedelmente il suo più segreto sentire.

La vocalità è tutta compenetrata dal substrato poetico ed il pianismo interviene più spesso come amplificazione o come risonanza affatto interiore, determinandone anche l'atmosfera sorprendentemente suggestiva. La personalissima concezione liederistica ha il debito coronamento nella creazione del ciclo come forma specifica e superiore: nel ciclo sta il compiuto ed irripetibile ideale del lirismo di Schumann, l'avvenuta unità spirituale, espressiva e tecnica, poetica e musicale, cui contribuiscono tutti gli elementi compositivi secondo un piano di organicità inesorabile ed immaginifica.

Ancora a qualche lunghezza dal ciclo sono i *Myrthen*; autentico ciclo invece l'op. 39, il *Liederkreis* sui congeniali testi di Eichendorff, e sublimazioni del ciclo i *Frauenliebe und- Leben* e i *Dichterliebe*, le grandi opere, su testi rispettivamente di Chamisso e Heine, che lo stesso Schumann non riuscirà più, in seguito, ad eguagliare.

Il 1841 risulta invece essere l'anno della Sinfonia e della musica per orchestra. Tra l'altro, nascono la *Sinfonia* n. 1, la *Symphonische Phantasie* (che, ritoccata in molti dettagli e ristrumentata, nel 1851, diverrà la *Sinfonia* n. 4) ed il primo tempo del *Concerto* per pianoforte, ultimato quattro anni più tardi.

Tutte opere assai significative del disporsi di Schumann di fronte alle

grandi forme. L'Allegro del *Concerto*, legittimamente ritenuto nella sua interezza il più bel saggio del genere della temperie romantica, ne fornisce un esempio illuminante.

COPERTINA DELLO SPARTITO DI “WALDSCENEN”



Alla concezione dialettica di Beethoven si sostituisce un impianto sostanzialmente monotematico (il 2° tema altro non è che la trasposizione in tono maggiore del motivo principale), mentre la parte destinata allo sviluppo è risolta in modo "anticlassico", con un libero ma intimamente coerente errare della fantasia che sottopone gli spunti tematici a sempre nuove angolazioni visive.

Alla Sinfonia, dopo l'abbastanza personale prova della n. 1 e l'irrisolta *Phantasie*, Schumann si dedica ancora nel 1846, scrivendo la n. 2, la più ampia ed unitaria delle sue 4. La sua genesi si colloca in un periodo di profondo ripensamento del contrappunto: difatti vi si delinea uno Schumann contrappuntista ferrato che proprio da ciò trae di che consolidare la scrittura strumentale, pur non risolvendo però tutti i problemi di natura fonica e di fusione orchestrale.

Evidente comunque è l'impegno di qualificazione timbrica, che poi si prolunga nella *Sinfonia* n. 3 "Renana" risalente al primo anno di Dusseldorf.

Espressione nel mondo germanico borghese, passato indenne tra i fermenti rivoluzionari, la "Renana" è come evocatrice di una natura benigna che esorcizza per assicurarsi una tranquilla, e purtroppo impossibile, esistenza.

Nel 1851 Schumann riprende, infine, la *Phantasie* per trarne la *Sinfonia* n. 4: opera che nulla aggiunge all'edificio sinfonico se non per il suo confermarsi in modo ciclico, con un materiale motivico tutto strettamente connesso ed i suoi 4 movimenti rinserrati nella struttura generale salda ed unitaria.

Con la n. 2 questa n. 4 è comunque esemplificazione del grado di appropriazione della Sinfonia da parte del musicista romantico-tipo. Ed al tempo stesso prodromo d'indubbio fascino e di non scarsa incidenza per la concezione sinfonica tardo-romantica.

Il 1842 è invece l'anno della musica da camera: fioriscono, infatti, con i 3 *Quartetti* op. 41, ancorati ai modelli beethoveniani, i geniali ed assolutamente autonomi lavori cameristici con pianoforte, specie il *Quartetto* op. 47 ed il *Quintetto* op. 44; quest'ultimo, la migliore opera di Schumann per qualità d'invenzione e la sorprendente concentrazione espressiva, è una delle migliori dello strumentalismo da camera romantico.

Altri notevoli risultati li conseguirà più tardi con i *Klaviertrio* (1847-1851) e le 2 *Sonate* per violino (1851). L'allargarsi degli interessi di

Schumann ha come naturale approdo le grandi forme sinfonico-vocali, l'Oratorio e la musica drammatica.

IL SUO PIANOFORTE



Felice esperienza iniziale è l'Oratorio *Das Paradies und die Peri* (1841-1843). Il testo, fornitogli dall'esotismo romantico della *Lalla Rookh* di Th. Moore, gli consente l'illustrazione, ma da un'angolazione speciale, della sua tipica *Sehnsucht*.

L'anelito alla purificazione ed al raggiungimento dei superiori valori dello spirito gli suggeriscono una soluzione lirica che si concentra nelle dominanti parti solistiche. Notevole l'apporto orchestrale, mentre poca consistenza ha la coralità.

Agli anni di Dresda risale invece la parte migliore delle *Faustszenen*, le musiche di scena per il *Manfred* e l'opera *Genoveva*, tre diverse enunciazioni della disposizione drammatica di Schumann. Le *Faustszenen*, iniziate nel 1844, ma portate a termine solo nel 1853, non hanno precisa destinazione teatrale; discendono invece dalla volontà del musicista d'interpretare taluni punti chiave del testo goethiano: la loro funzione è analoga a quella che le illustrazioni assolvono in un libro.

Senza imporsi l'integrale traduzione del testo, l'illustrazione sonora punta tutto al raggiungimento di una propria organicità, di un'intima unità d'interpretazione e di stile

Proprio da questa singolare disposizione, dalla libertà del procedere e dal prevalente interesse per la definizione dei caratteri lirici o drammatici di ciascun numero, derivano i valori enormi dell'opera, senz'altro la più affascinante e ricca, nonostante la frammentazione creativa nel tempo, che Schumann abbia scritto nel genere vocale-strumentale.

Degne di starle a fianco, anche se di un genere affatto particolare, le musiche di scena per il romanticissimo *Manfred* (1848-1851), che alla tematica byroniana recano un contributo sonoro d'inaudita efficacia ed amplificazione: lo attesta subito la vigorosa sintesi della celeberrima *Ouverture*.

Le scene in forma di "melodramma" realizzano a lor volta una perfetta e proficua associazione tra espressione verbale e musicale che approfondisce sin nelle sfumature le linee psichiche del tortuoso animo romantico e l'ambiente bizzarro, alchimistico che lo circonda.

Negli stessi anni di *Manfred*, Schumann si rivolse pure al teatro musicale vero e proprio, scegliendo un testo che R. Reinick aveva ricavato da Tieck e Hebbel.

Un libretto piuttosto debole e che neppure il rimaneggiamento che ne fece lo stesso Schumann riuscì a puntellare. Di *Genoveva* è comunque necessario mettere in rilievo il carattere di opera romantica tedesca che

dà fondo alle esperienze precedenti di C. M. von Weber, di L. Spohr, di H. A. Marschner, per portarsi in prossimità della realizzazione ideale di uno specifico teatro musicale germanico, come sarà poi fissato da Wagner.



Gli aspetti salienti dell'opera, in questo senso, consistono nell'adozione di un plastico declamato melodico, con conseguente ricerca di sutura tra le zone d'azione e quelle liriche, nell'energia drammatica concentrata quasi interamente nell'orchestra, nell'uso coerente, drammaticamente efficace, seppure non sistematico, del *Leitmotiv*.

Un'ultima opera, coeva delle precedenti, merita ancora un cenno per la meravigliosa purezza lirica che emana: il *Requiem fur Mignon* (1849), nuovo e felice contatto di Schumann e Goethe, all'insegna di un credo comune e per eccellenza romantico, la trasfigurazione della vita nella morte.

All'attività critica di Schumann, infine, vanno rivolte almeno talune sintetiche precisazioni. Naturale completamento dell'attività creatrice, per un musicista romantico, per un uomo nuovo quale Schumann fu, l'esperienza letterario-musicale che è dominata dalla fantasia, nutrita fin dagli anni giovanili dall'assimilazione dell'irrazionalismo tedesco (Novalis, Schelling) e soprattutto alimentata dalle identità di pensiero con Schlegel e con Jean-Paul.

Spirito acuto e meditativo, Schumann vive l'avventura critica con profondità d'analisi e prontezza intuitiva, con sensibilissima disposizione al nuovo, alle proposte artistiche evolutive.

Il lancio di Chopin e di Brahms, rispettivamente primo ed ultimo atto di Schumann critico, non sono che i punti estremi dell'incessante battaglia da lui condotta a sostegno dell'arte romantica dei grandi novatori quali Liszt e Berlioz.

Realizzatore di una nuova pubblicistica musicale, Schumann la sostanziò con l'impostazione di un nuovo rapporto col passato: l'attenta riconsiderazione di Bach, di Mozart e di Gluck, da cui trarre insegnamenti e stimoli proficui al rinnovamento musicale.



CONCERTO IN LA MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 54

Musica: Robert Schumann

1. Allegro affettuoso (La minore). Andante espressivo (La bemolle maggiore). Allegro (La minore)
2. Intermezzo. Andantino grazioso (Fa maggiore)
3. Allegro vivace (La maggiore)

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: I movimento: Lipsia, 20 maggio - giugno 1841; II e III movimento: 1845

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 1 gennaio 1846

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1846

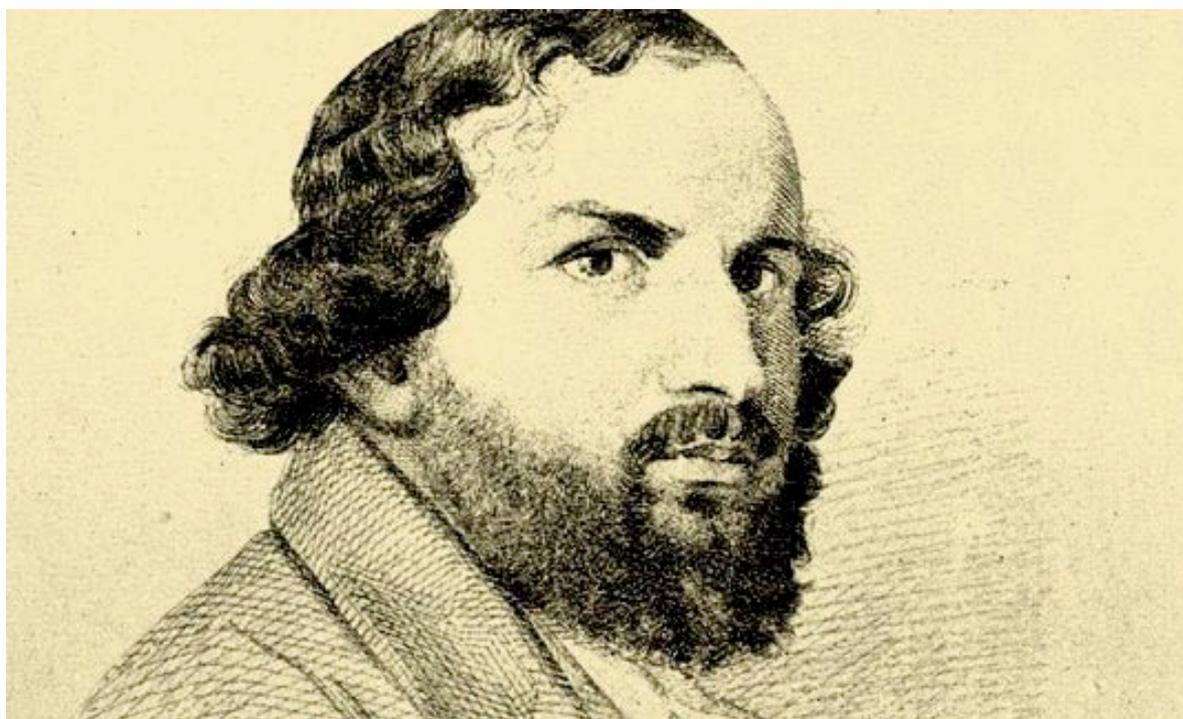
Dedica: Ferdinand Hiller

"Quanto al Concerto, ti ho già detto che si tratta di un qualcosa a metà tra Sinfonia, Concerto e grande Sonata. Mi rendo conto che non posso scrivere un Concerto da 'virtuoso' e che devo mirare a qualcos'altro". Questo brano di una lettera del 1839 a Clara Wieck testimonia quali fossero le intenzioni del compositore nei riguardi di un'idea (un "grande" Concerto per pianoforte e orchestra) che già da qualche tempo lo attraeva. Pur giunto alla sua piena maturità, dopo prove sensazionali nel trattamento del pianoforte, Schumann esitò a lungo prima di dare corso al suo progetto; tanto che per scrivere quello che sarebbe diventato uno dei più celebri Concerti di tutto l'Ottocento gli sarebbero occorsi ben cinque anni: dal 1841, cui risale il primo movimento, al 1845, per il secondo e il terzo.

Il Concerto in la minore è una delle opere più dense di Schumann, il tentativo più ardito di fondere in una singola composizione tutte le suggestioni e le ansie espressive che lo assillavano di fronte a una creazione di vaste proporzioni, costretta a confrontarsi con la tradizione classica. Più che proseguire quella tradizione, però, si avverte la volontà di superarla e di trascenderla, in una immaginazione che non si impone limiti ben definiti.

La caratteristica di 'unicum' che il Concerto riveste nella letteratura del suo genere è programmatica, e deriva in gran parte proprio da questo accavallarsi di intenzioni che ne permea la struttura e ne esaspera le tensioni, quasi evitando la risoluzione formale. E d'altro canto recensendo nel 1839 il Concerto op. 40 di Mendelssohn sulla "Neue Zeitschrift für Musik" Schumann aveva scritto: "Dobbiamo aspettare di buon grado il genio che ci mostri in modo brillante come si possa unire l'orchestra al pianoforte", sottintendendo qualcosa di diverso dai modelli della tradizione.

FERDINAND HILLER



Lo avrebbe dimostrato lui stesso. La scrittura pianistica del Concerto, per esempio, che in un virtuosismo ad alta definizione amplifica le possibilità tecniche ed espressive già inventate e utilizzate prima, tende ad accentrare su di sé il peso del dialogo con l'orchestra, e se mai a distenderlo per converso in rarefatti equilibri, nello spirito di una feconda, reciproca libertà. D'altra parte, tutto il Concerto è anche dominato da un calore che ci rimanda allo stile dello Schumann più estroverso, in un impeto appassionato che si dispone, in sbalzi vertiginosi di umori, su una vasta gamma di gradazioni e che non è certo alieno da svagati ripiegamenti e da sospensioni poetiche.

Il primo movimento, Allegro affettuoso, si apre, dopo la strappata di tutta l'orchestra, con una scrosciante cascata di accordi del pianoforte solo, un gesto imperioso che sembra volere concentrare su di sé il carico di una brillante presentazione. Ma non è sulla via del contrappunto tra pianoforte e orchestra che si svilupperà il percorso del Concerto.

Anche sul piano formale il secondo tema deriva dal primo e ne è per così dire uno svolgimento governato dalla dialettica fra modo minore e relativo maggiore.

Questo monotematismo latente impedisce una vera e propria sezione centrale di sviluppo basata sul contrasto, e tende invece a configurare, in un gioco di mutamenti e di scambi fra solista e orchestra, un processo di elaborazione simile a quello delle variazioni. Nel bel mezzo di questo processo s'inserisce una sorta di 'intermezzo' in tempo Andante espressivo e nella tonalità di La bemolle maggiore, nel quale si innesta il dialogo fra pianoforte e orchestra, particolarmente con i due flauti e il clarinetto; generalmente il pianoforte accompagna l'arco melodico con arpeggi, secondo una tecnica che conferisce all'insieme una continua mutevolezza di armonie e di colori.

Bruscamente le ottave del solista riportano al tempo e alla tonalità iniziali, cui seguono la ripresa (Più animato, passionato), una estesa cadenza interamente scritta, e una coda (Allegro molto) nuovamente basata sull'idea primaria.

L'Intermezzo, Andantino grazioso in Fa maggiore, è avvolto in un'atmosfera di delicata intimità, in cui il pianoforte si sprofonda dialogando sommessamente con l'orchestra. Quando dai violoncelli si innalza un canto spiegato che a poco a poco si propaga a tutta l'orchestra, il pianoforte da solo si sottrae a questa nuova idea tematica, quasi proseguendo a parte un suo corso di pensieri.

Ed è proprio il pianoforte che conduce, attraverso un passaggio di straordinaria successione armonica e timbrica, all'ultimo tempo, Allegro vivace, che presenta un materiale tematico affine a quello del primo. Qui viene però presentato un secondo soggetto distinto, e una grande varietà ritmica lo contraddistingue nei suoi sviluppi. Ancora audaci figure del pianoforte concludono il Concerto, che nella coda finale può ora slanciarsi liberamente a toccare traguardi schiettamente virtuosistici,

assecondato dall'orchestra. Il Concerto fu eseguito per la prima volta da Clara Wieck a Dresda il 4 dicembre 1845 sotto la direzione di Ferdinand Hiller.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto del 63° Maggio
Musicale Fiorentino, Firenze, 4 maggio 2000**

CLARA WIECK



CONCERTO IN LA MINORE PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA, OP. 129

Musica: Robert Schumann

1. Nicht zu schnell (La minore - La maggiore)
2. Langsam (Fa maggiore)
3. Etwas lebhafter. Sehr lebhaft (la
4. La minore - La maggiore)

Organico: violoncello solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 10 - 24 ottobre 1850

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 9 giugno 1860

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1854

La composizione del *Concerto* per violoncello e orchestra coincide con il periodo di tempo in cui Schumann assunse, su proposta di Killer, il posto di direttore dei Concerti e della società corale di Düsseldorf con un emolumento annuo di 700 talleri. Furono quasi quattro anni - dal 1° settembre del 1850 sino alla stagione 1854-'55, quando dovette cedere il posto a Julius Tausch (1827-1895) - di intensa e febbrile attività non solo dal punto di vista creativo, ma anche per quanto riguardava il lavoro direttoriale e organizzativo, teso ad accrescere il prestigio e la fama di questa antica istituzione musicale tedesca. Fu a Düsseldorf che egli scrisse fra l'altro, la *Sinfonia in Mi bemolle maggiore* detta "Renana", le ouvertures della *Fidanzata di Messina*, del *Giulio Cesare* e di *Ermanno e Dorotea*, i tre *Phantasiestücke* per pianoforte *op. 111*, la *Messa* per coro a 4 voci e orchestra *op. 147* e il *Requiem op. 148*: lavori questi due ultimi di notevole impegno artistico, anche se non inseriti nella produzione più popolare del musicista.

Non si può dire che Schumann come direttore d'orchestra raccogliesse i più entusiastici consensi da parte del Comitato dei Concerti della città, che lo considerava un musicista troppo riservato, chiuso in se stesso e lontano da ogni virtuosismo della bacchetta, una qualità questa che anche in passato ha avuto un peso determinante nella quotazione degli interpreti. In tal modo si stabilì un rapporto di particolare tensione e di

profonda incomprensione tra l'artista e il Comitato, tanto che ad un certo momento Schumann fu invitato a lasciare il posto che, era scritto nella lettera di licenziamento, «reggeva con mediocre rendimento». Soltanto l'affettuoso interessamento di amici e l'intervento di alcune autorità cittadine, che conoscevano il valore e la forte personalità del compositore, determinò una soluzione di compromesso, con la proposta di far dirigere a Schumann esclusivamente le proprie musiche e di lasciare le maggiori responsabilità dell'incarico al maestro sostituto Tausch.

JULIUS TAUSCH



Una situazione abbastanza umiliante per il musicista che ne risentì nel suo sistema nervoso, già indebolito dal superlavoro intellettuale e dai fenomeni morbosi e psichici che lo fiaccavano ogni giorno di più. Infatti in questo periodo ricompaiono in forma preoccupante e allarmante la depressione, l'angoscia, l'apatia, accompagnati a volte da eccessi di misticismo, da allucinazioni auditive persistenti e di straordinaria vivacità e da ossessiva fiducia nei fenomeni e nelle sedute di spiritismo.

Ma di questo sconvolgimento intellettuale non c'è ancora alcuna traccia nel *Concerto* per violoncello e orchestra, che Schumann cominciò a scrivere il 10 ottobre 1850; la bozza fu pronta in sei giorni e l'intera orchestrazione fu completata dopo altri otto giorni. Sembra che il musicista tenesse molto a questo lavoro, tanto che, secondo una testimonianza della stessa moglie Clara, egli fece delle correzioni a tale composizione qualche anno più tardi, quando già soffriva in maniera acuta dei disturbi mentali che lo avrebbero portato alla follia e alla morte a soli 46 anni. Più che di un Concerto per violoncello e orchestra si può dire che si tratti di un Concerto per violoncello con accompagnamento di orchestra, in quanto lo strumento solista assurge a ruolo di protagonista e afferma le sue prerogative in modo preponderante su un'orchestra dalle sonorità plasticamente morbide e soffuse di delicata malinconia, che si ritroveranno poi anche in Brahms, il più fedele continuatore del sinfonismo schumanniano.

La composizione, formata da vari movimenti dispieganti senza soluzione di continuità, si apre con un accordo dolce e cullante nella tonalità di La minore affidato al timbro dei fiati e subito appare il tema cantabile e di inconfondibile linea romantica dello strumento solista, che torna più volte ad affiorare con figurazioni armoniche diverse nel corso del Concerto. La melodia calda e intensamente piena del violoncello, si snoda con varietà e ricchezza di accenti, sorretta da un suono orchestrale timbricamente omogeneo e particolarmente adatto ad esprimere il sentimento intimistico della musica schumanniana. Nel movimento *Adagio* centrale il Concerto tocca il momento di più elevato lirismo, realizzato attraverso un originale recitativo tra la frase melodica del solista e gli accordi degli strumenti a fiato, su un accompagnamento sostenuto dai violini.

Sopraggiunge successivamente il *Rondò*, pagina tanto difficile tecnicamente per il solista quanto brillante ed estrosa esteticamente e tale da ricordare lo Schumann fantasioso e sognatore delle composizioni pianistiche e anche certi slanci improvvisi della *Seconda Sinfonia*.

SAINT-SAËNS



Il violoncello non perde mai d'impeto e rivendica quasi con forza i suoi diritti, specie nella cadenza non contrassegnata da un carattere virtuosistico fine a se stesso e che, accompagnata dagli accordi sussurrati dell'orchestra conclude in maniera fresca e gioiosa il Concerto, al quale pensò certamente Saint-Saëns quando scrisse l'opera 33 (1873) dedicata all'orchestra e allo stesso strumento solista e nella stessa poetica tonalità di La minore.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 25 aprile 1987

**CONCERTO IN RE MINORE
PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. POSTUMA**

Musica: Robert Schumann

1. In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo (Re minore)
2. Langsam (Si bemolle maggiore)
3. Lebhaft, doch nicht schnell (Re maggiore)

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 21 settembre - 3 ottobre 1853

Prima esecuzione: Berlino, Alte Philharmonie Saal, 26 novembre 1937

Edizione: Schott, Magonza, 1937

Il 21 settembre del 1853 Schumann annota brevemente nello *Haushaltbuch (Libro delle spese)*: «Iniziato pezzo per violino». Il primo ottobre aggiunge: «Il Concerto per violino è ultimato. Brahms in visita. La sera inaugurazione insieme del nuovo pianoforte». Due giorni dopo viene completata anche la strumentazione. Clara lo legge subito al pianoforte e lo trova magnifico. Sono quelli forse gli ultimi giorni felici per Schumann: il giovane ma già celebre violinista Joachim è loro ospite durante il mese di settembre, l'amico Brahms, allora ventenne, giunge da Amburgo il 30 settembre e suona per loro alcune sue nuove composizioni. Vengono eseguiti anche pezzi di Robert e di Clara, si

trascorrono delle ore liete che trovano eco nell'ultimo scritto di Schumann per la *Neue Zeitschrift für Musik: Neue Bahnen (Vie nuove)* con il quale Schumann presenta Brahms al mondo musicale.

JOHANNES BRAHMS



Il *Concerto per violino*, come la *Fantasia per violino e orchestra op. 131*, fu composto su sollecitazione di Joachim, allievo di un altro amico di Schumann, Ferdinand David, dedicatario della *Seconda Sonata per violino* del 1851. Joachim era stato invitato nella primavera di quell'anno a Düsseldorf da Schumann in occasione del Niederrheinisches Musikfest dove aveva raccolto un successo strepitoso nel *Concerto per violino* di Beethoven.

Schumann spera di far eseguire la sua nuova composizione quell'autunno stesso a Düsseldorf, ma alla fine d'ottobre si dimette dall'incarico di direttore dei Düsseldorfer Konzerte e il suo Concerto non viene inserito nella programmazione della stagione. Dopo non ve ne sarà più tempo: in novembre e dicembre Robert accompagna Clara in tournée in Olanda e nel gennaio del 1854 segue un altro viaggio ad Hannover dove gli Schumann s'incontrano con gli amici Joachim e Brahms e in quella occasione ha luogo l'unica prova del Concerto con l'orchestra di corte. Schumann scrive in quei giorni la sua ultima composizione (*Tema e Variazioni per pianoforte*) e finisce di curare l'edizione dei suoi scritti; poi all'inizio di febbraio il crollo definitivo accompagnato da frequenti allucinazioni sino a giungere, il 27 dello stesso mese, al tentativo di suicidio nelle gelide acque del Reno e al successivo ricovero a Endenich dove si spegnerà due anni dopo, il 29 luglio del 1856.

Per ottantaquattro anni il *Concerto per violino* rimane inedito ed, eccezion fatta per qualche studioso, praticamente sconosciuto. Dopo la morte di Robert, nella cerchia di Clara, cioè fondamentalmente Joachim e Brahms, si ha un mutamento radicale di giudizio nei confronti del Concerto. Joachim in una lettera a Clara accenna a delle imperfezioni della scrittura violinistica, Clara risponde che a suo avviso vi sono delle pecche nell'ultimo movimento e giunge a suggerire a Joachim di scrivere lui un nuovo Finale. Probabilmente Clara rimase disorientata dal terzo movimento, un brano sereno e brillante in ritmo di polacca, che contrasta con gli altri due movimenti dal tono severo e talvolta cupo. Inoltre il *Concerto per violino*, già nell'impianto generale, non corrispondeva affatto alle tendenze del Concerto romantico di quegli anni, ne di quello virtuosistico, ne del nascente Concerto sinfonico.

Infine la critica musicale, in particolare quella influenzata dalla scuola dei «Nuovi tedeschi», si era espressa con giudizi poco lusinghieri nei

confronti delle ultime composizioni di Schumann. Liszt, ad esempio, osserva che Schumann non sarebbe a suo agio con le grandi forme e che il suo genio si esprimerebbe al meglio nei brevi pezzi strumentali e nel Lied.

FERDINAND DAVID



Questo insieme di motivi, unito al timore mai espresso pubblicamente di una qualche relazione tra la malattia del marito e le sue ultime creazioni, fa sì che al momento dell'edizione dell'Opera omnia di Robert, delle sue opere violinistiche vengono pubblicate le due *Sonate op. 105 e op. 121* e la *Fantasia per violino e orchestra op. 131*, ma viene escluso il Concerto. Anni dopo Joachim, in una lettera del 5 agosto del 1898 al suo futuro biografo Andreas Moser, spiega diffusamente quali siano secondo lui le debolezze del Concerto e, in particolare, rileva che esso è un'opera discontinua, alternando momenti di grande felicità d'ispirazione dove s'impongono idee musicali piene di slancio e immediatezza, ad altri nei quali il materiale musicale s'irrigidisce, rischia di diventare monotono, oppure contorto e arzigogolato.

In effetti Joachim, come Clara, risulta troppo condizionato dall'esperienza delle composizioni giovanili di Schumann, ignorando quel «nuovo modo di comporre» di cui Robert parla riferendosi alle sue musiche scritte dopo il 1845, quel ricercare quelle «nuove vie» che il compositore vide così bene incarnate nel giovane Brahms. Le fonti manoscritte del Concerto pervennero un po' alla volta tutte in mano di Joachim. Dopo la sua morte nel 1907 tutto il suo lascito viene venduto dal figlio alla Preußische Staatsbibliothek di Berlino. Qui il *Concerto per violino* rimane dimenticato per altri trent'anni, finché, grazie all'iniziativa e all'ostinazione di una nipote di Joachim, viene pubblicato dall'editore Schott di Magonza nel luglio del 1937 e conosce la prima esecuzione il 27 novembre di quell'anno al teatro dell'opera di Berlino (violinista Georg Kulenkampff, direttore Karl Böhm).

Sono motivazioni politiche quelle che segnano la prima fortuna di quest'opera in Germania. La propaganda nazista tiene a presentare il Concerto come il capolavoro romantico, l'anello mancante della catena che univa il *Concerto per violino* di Beethoven a quello di Brahms, dopo che quello dell'«ebreo» Mendelssohn era stato cancellato dal repertorio. Per fortuna il Concerto di Schumann viene eseguito negli stessi anni anche da Yehudi Menuhin il quale lo fa conoscere in tutta Europa e negli Stati Uniti.

Tuttavia anche per la critica del dopoguerra il *Concerto per violino* rimane un'opera controversa, e solo in questi ultimi anni, con lo studio e

la diffusione anche delle altre composizioni del tardo Schumann, il Concerto ha trovato un numero sempre più ampio di estimatori.

JOSEPH JOACHIM



La struttura generale del *Concerto per violino* è affine a quella del *Concerto per pianoforte op. 54* (1841-1845) e ancora di più a quella del *Concerto per violoncello op. 129* (1850): simili sono le relazioni tonali fra i tre movimenti, simile il passaggio dal movimento lento al Finale che avviene senza soluzione di continuità, comune la presenza di reminiscenze o citazioni tematiche da un movimento all'altro, o ancora il fatto che anche qui diversi temi nei tre movimenti si basano sulla stessa costellazione intervallare costituendo così una sorta di filo interno, di legame invisibile tra i movimenti medesimi.

Caratteristica peculiare di questo Concerto è invece il mutare nei tre movimenti del rapporto tra solista e orchestra. Mentre nel primo movimento il violino e l'orchestra sono sempre contrapposti, con un procedere a blocchi, nel secondo movimento, ma ancor più nel terzo, prevale un concertare dialogico che giunge a momenti di integrazione sinfonica.

Il primo movimento. *In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo (Energico, ma non troppo veloce)*, inizia con una doppia esposizione completa, la prima dell'orchestra e la seconda del solista, cioè secondo quella concezione formale che proprio il Concerto romantico aveva abbandonato (anche se il primo esempio risale al *Quarto Concerto per pianoforte* di Beethoven) e diversamente da quanto Schumann stesso aveva fatto nei due precedenti Concerti per pianoforte e per violoncello. L'orchestra espone il tema principale dal carattere energico e fortemente ritmico, con un disegno puntato che ha un sapore arcaizzante, nello stile della ouverture francese barocca.

Tale tema nella versione orchestrale con i suoi molteplici ritorni finisce per assumere un significato quasi di *refrain*. Esso consta di tre sezioni, di cui la seconda e la terza costituiscono delle varianti della prima. La terza però modula alla relativa maggiore integrando in sé la transizione che porta al secondo tema, una melodia dolce e cantabile che segna un mutamento d'atmosfera sottolineato anche dal cambiamento della strumentazione, qui ridotta quasi ai soli archi. Nell'Esposizione orchestrale il secondo tema occupa solo undici battute dopo le quali ritorna ancora una volta il tema principale a concludere la prima Esposizione.

Sulla cadenza sospesa alla dominante ecco finalmente l'entrata del solista: il violino espone il primo tema il cui attacco coincide con quello dell'Esposizione orchestrale, ma prosegue poi con un disegno nuovo, un motivo costituito da una figurazione di sedicesimi.

GEORG KULENKAMPPF



Tale disegno viene ripreso e variato da una seconda proposizione del primo tema per condurre, modulando alla relativa maggiore, al secondo tema. Questo, diversamente da quanto avveniva in orchestra, riceve adesso uno spazio maggiore, viene dilatato mediante un sottile gioco di variazioni e di progressioni melodiche per poi sciogliersi, nella coda, in figurazioni di sedicesimi e infine riemergere variato in una scrittura polifonica. La conclusione della seconda Esposizione è affidata di nuovo all'orchestra dove ritorna il tema principale che suona sempre più come una sorta di *refrain*.

Lo Sviluppo, diviso in tre parti e affidato quasi interamente al solista, si caratterizza innanzitutto per il fatto che armonicamente rimane fondamentalmente ancorato alla tonalità della tonica (sia pure nella variante minore - maggiore) indebolendo quell'architettura della forma Sonata basata sulla dialettica dei piani tonali e generando così un certo senso di monotonia armonica. Il violino propone dapprima un'elaborazione del primo tema, trasformando l'attacco del tema in figurazioni di terzine; quindi presenta una versione del secondo tema per la prima volta (e unica in questo movimento) in dialogo concertante con il clarinetto, i primi violini e l'oboe.

Nella terza parte dello Sviluppo il solista, su un disegno pressoché ostinato derivato dal secondo tema compie, su un lungo pedale di dominante, il ritorno alla tonica e alla Ripresa. Questa, avviata dal violino viene poi continuata dall'orchestra. Va notato che quasi tutta la Ripresa (esclusa la coda) è una riproposizione quasi letterale dell'Esposizione (senza ovviamente le duplicazioni della doppia Esposizione). Così si succedono il primo e il secondo tema da parte del solista e quindi ancora il tema principale all'orchestra con funzione di *refrain*.

La coda consta di due parti: la prima presenta una breve melodia derivata dal secondo tema, nella seconda risuona ancora una volta l'attacco del tema principale all'orchestra sul quale il violino tesse dei virtuosistici passaggi di doppie note che conducono il brano alla conclusione.

Il secondo movimento, *Langsam (Adagio)*, in forma tripartita (ABA') presenta innanzi tutto la singolarità di avere la ripresa della prima parte (A') non nella tonalità della tonica (Si bemolle maggiore) ma nella tonalità della relativa minore (Sol minore). La prima parte (A) si articola

su due temi. I violoncelli espongono un tema in ritmo sincopato con funzione introduttiva e, su questo, s'innesta il tema principale del solista, una lunga melodia cantabile, dapprima dolce, intima e molto espressiva che si espande in volute sempre più ampie per poi tornare a raccogliersi. I violoncelli continuano ancora per alcune battute con il loro tema che diventa una sorta di controcanto al violino, creando un gioco polifonico che cede poi a un accompagnamento più discreto.

KARL BÖHM



La melodia del violino nella parte conclusiva assume parte dell'idea melodica dei violoncelli che così viene integrata nel tema del solista. Un breve intervento degli archi, basato sull'attacco del tema del solista, introduce la sezione centrale (B). Questa è di nuovo preminentemente affidata al violino, che riespone variandolo il tema dei violoncelli; esso viene ripreso subito dopo dai primi violini mentre il solista introduce una nuova idea melodica che si dispiega attraverso una sequenza di progressioni. La Ripresa della prima parte (A') riparte col tema introduttivo sempre ai violoncelli, segue il violino con il tema principale, il quale si discosta leggermente dalla corrispondente prima enunciazione in particolare per quel che riguarda il percorso tonale. Nella parte conclusiva del movimento ritorna il tema introduttivo ai violoncelli, sostenuto dal tremolo degli archi, mentre il violino disegna degli arpeggi sempre più incalzanti, con un progressivo accelerando che sfocia direttamente nel Finale.

Il terzo movimento, *Lebhaft, doch nicht schnell (Allegro, ma non troppo)*, è un rondò-Sonata, ovvero combina la forma Sonata con i caratteri tematici e la tecnica del ritornello del rondò. Il ritmo puntato e il carattere gagliardo della polacca risulta particolarmente evidente nel tema-ritornello. È il violino a esporre all'inizio del movimento il primo tema, scandito ritmicamente anche dall'accompagnamento orchestrale. Subito dopo una variante dello stesso tema viene ripresentata dal *tutti* e, in questa seconda versione, ritornerà più volte con l'effetto di ritornello nel corso del movimento.

Un lungo passaggio affidato al solista, con la funzione di transizione, presenta un nuovo motivo (x) sempre in ritmo puntato (che ritroveremo poi nello Sviluppo) per sciogliersi poi in figurazioni di arpeggi e accordi spezzati che conducono al secondo tema. Quest'ultimo, leggero e scherzoso, è presentato in un amabile dialogo tra il pizzicato degli archi e lo staccato dei legni da un lato e il violino dall'altro. La conclusione dell'Esposizione vede il solista impegnato per la prima volta in rapide figurazioni di tipo virtuosistico (scale, arpeggi, volatine), che hanno una loro propria autonomia, secondo la tradizione del Concerto classico-romantico. Il violino conclude questo passaggio con una vertiginosa cadenza sulla dominante seguito da un nuovo intervento del *tutti* orchestrale con il tema-ritornello. Lo Sviluppo è fortemente condizionato dal principio del ritornello tipico del rondò: il tema-ritornello infatti

interrompe quasi a metà lo Sviluppo funzionando al tempo stesso, in quanto primo tema, da falsa Ripresa (il tema infatti risuona adesso nella tonalità di Si maggiore). La prima parte dello Sviluppo utilizza il motivo (x) della transizione al secondo tema e una reminiscenza del tema introduttivo dei violoncelli del secondo movimento.

YEHUDI MENUHIN



Segue l'intervento del *tutti* col tema-ritornello di cui si diceva prima. La seconda parte dello Sviluppo inizia ancora con il motivo della transizione (x), poi, mentre i legni elaborano spunti del secondo tema, il violino solista vi ricama sopra delle fittissime figure di arpeggi e di rapidissime scale.

Un marcato crescendo e un'intensificazione della figurazione del violino porta alla Ripresa. Questa inizia con il primo tema al violino.

Da questo punto in poi, eccetto la coda, gli eventi musicali ricalcano fedelmente l'esposizione: ritorna il tema-ritornello del *tutti* alla tonica, la transizione al secondo tema, la riesposizione del secondo tema anch'esso alla tonica, ancora una volta il tema-ritornello all'orchestra e infine un'ampia coda articolata in due parti.

Essa inizia ancora una volta col motivo (x) della transizione, introduce quindi un nuovo motivo al solista che acquista consistenza tematica nella sua articolazione periodica, motivo che risulta essere una variante del tema della sezione centrale del secondo movimento.

Tale tema viene poi ripreso dai legni al quale risponde il solista con l'attacco del primo tema in un fitto e felice dialogo.

Nella seconda parte della coda, sono i legni insieme ai corni e alle viole, ad assumere la conduzione melodica; a essi si aggiungono poi i primi violini, utilizzando elementi del primo e del secondo tema mentre il violino vi tesse delle figurazioni sempre più mosse che conducono il movimento a una trionfale conclusione.

Nino Schilirò

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 88 della rivista Amadeus

DAS PARADIES UND DIE PERI, OP. 50

Oratorio profano per soli, coro e orchestra

Musica: Robert Schumann

Testo: proprio, da Thomas Moore "Lallah Rookh"

Organico: 2 soprani, mezzosoprano, 2 contralti, 2 tenori, baritono, basso, coro misto, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, grancassa, piatti, triangolo, arpa, archi

Composizione: Lipsia, 22 agosto 1841 - 16 giugno 1843

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 4 dicembre 1843

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1843

Dopo aver composto nel 1842 diversi lavori cameristici importanti, come il *Quintetto op. 44* e il *Quartetto op. 47* per pianoforte e archi, l'*Andante e Variazioni* per due pianoforti e i *Phantasiestücke (Pezzi fantastici)*, Schumann è alla ricerca di un soggetto letterario e poetico che allarghi la sua sfera creativa verso un'opera di ampio respiro musicale, con l'intervento, delle voci e dell'orchestra.

L'ATTUALE GEWANDHAUSS SAAL



Aveva letto e analizzato vari testi, ma la sua attenzione si concentra su una novella in versi, tradotta in tedesco dal poema "Lallah Rookh" scritto nel 1817 da Thomas Moore, che risponde perfettamente a quel senso di idealismo romantico, affascinante e fantasioso, tipico della sensibilità schumanniana.

In due lettere il compositore accenna chiaramente al suo impegno nella stesura della partitura, che prenderà il nome di *Il Paradiso e la Peri* (*Das Paradies und die Peri*). Nella prima lettera del maggio 1843 e rivolta ad un amico, egli scrive: «In questo momento sono assorto in un grande lavoro, il più grande che io abbia affrontato sino ad oggi. Non è un'opera, bensì qualcosa di un genere tutto nuovo».

Nella seconda, del 19 giugno 1843, egli annuncia in toni entusiastici ad un altro amico: «Ho finito di comporre *Il Paradiso e la Peri* venerdì scorso. È un lavoro di grande impegno e spero che sia ben riuscito. Il soggetto è così puro e poetico da conquistarmi interamente e da farmi scrivere la musica in un tempo relativamente breve, quasi come Mozart».

Nasce così l'Oratorio profano *Il Paradiso e la Peri*, presentato il 4 dicembre del 1843 al Gewandhaus di Lipsia sotto la direzione d'orchestra dello stesso autore e in un clima di sincero entusiasmo da parte più del pubblico che della critica.

Il lavoro viene replicato l'11 dicembre e incontra un'accoglienza più favorevole; passa poi all'Opera di Dresda, dove l'esecuzione del 23 dicembre, sempre del 1843, suscita larghi riconoscimenti per la purezza e la freschezza melodica, a volte liederistica, della musica in cui si esalta il mito dell'eterno femminile secondo la concezione di Schumann, basata su un idealismo trascendente, connaturato alla letteratura e alla filosofia del tempo, da Friedrich Schlegel a Wolfgang Goethe, da Jean-Paul allo stesso scrittore inglese Thomas Moore.

La trama

La storia, molto simbolica e carica di significati moralistici, è ambientata nell'antico e favoloso Oriente e narra di una Peri, fata della mitologia iranica e creatura nutrita del profumo dei fiori, che viene scacciata dal Paradiso per qualche errore commesso e potrà rientrarvi soltanto se saprà recare alla divinità un dono fra tutti il più caro. La Peri vola sulle regioni indiane e raccoglie le ultime gocce di sangue di un eroe ucciso dal tiranno Gazna, ma i beati non considerano questa offerta sufficiente per il riscatto.

Allora la Peri discende di nuovo sulla terra e dalle spiagge del Nilo reca in cielo l'ultimo respiro di una fanciulla che per amore ha sacrificato la vita, unendo le sue labbra a quelle dell'amato colpito dalla peste; e ancora i beati respingono il dono perché non bastevole a placare l'animo divino. La Peri riprende il volo malinconico e triste sulla valle di Baalbeck, verso il tempio del Sole. Tra i minareti della Siria ella scorge un bambino che intona le preghiere della sera, e accanto a lui c'è un bandito sanguinario che quella visione ha intenerito fino alle lacrime. Sono lacrime di rimorso e di pentimento. La Peri le fa sue e le porta in cielo; la commozione del "cattivo" convertito dalla preghiera dell'innocente ha riaperto alla Peri il paradiso, dove finalmente verrà accolta e liberata dall'esilio.

Anche in questo Oratorio profano - con questa dizione si intende una composizione da Concerto a carattere solistico e polifonico con intervento massiccio dell'orchestra - Schumann resta fedele al principio, più volte ribadito nei suoi scritti, secondo cui «la musica parla il linguaggio più universale, da cui l'anima è liberamente e indeterminatamente eccitata ...Soltanto il canto può significare la stessa cosa, può suscitare gli stessi sentimenti tanto in una persona come in un'altra, un sentimento che comunque non è espresso dalle stesse parole». Articolata in tre parti, diversamente ambientate e corrispondenti alle "gesta" compiute dalla protagonista, la storia, della Peri assume nella musica di Schumann toni ora dolcemente espressivi, ora appassionati e ora sfumanti in una trasfigurazione celestiale. Il tutto è sviluppato intorno al nucleo drammatico, poggiato sull'antinomia fra l'esperienza umana particolarmente preoccupata e angosciante e la tensione verso la beatitudine redentrice.

La composizione si avvale di voci solistiche - alcune in funzione di personaggi, come la Peri, l'Angelo, il giovane eroe, la Sposa, Gazna il tiranno, e altre in un ruolo narrativo - di un coro e di un'orchestra dalle stupende luminosità timbriche e armoniche, rivelatrici di quella "Sehnsucht" romantica che costituisce l'essenza vera della personalità e dell'arte di Schumann.

THOMAS MOORE



L'Oratorio inizia con una introduzione orchestrale in tempo *Andante*, caratterizzata da un tema mesto e soave, che precede la voce del contralto evocante il pianto della Peri esiliata dal Paradiso.

Viene il canto della Peri segnato da molta malinconia e da quella nostalgia della felicità celestiale che torna spesso nella tematica degli affreschi corali sinfonici di Schumann. Le parole dell'Angelo, culminanti nella frase "Des Himmels liebste Gabe dar" (Il dono più gradito al cielo), sono accompagnate da una serie di accordi leggeri e sfumati, tali da fare immaginare il *Lohengrin*, composto da Wagner quattro anni dopo *Il Paradiso e la Peri*. Non mancano altri preavvertimenti wagneriani: nel coro, in cui un unisono teso e vibrante sulle parole "Es wütet fürchterlich der Tod" (La morte infuria paurosamente) adombra il tema celebre di Wotan; oppure, sempre nello stesso brano, nelle strappate degli archi e nella fanfara guerresca che lasciano presagire di nuovo il *Lohengrin*.

Lo sviluppo dell'azione alterna momenti lirici a situazioni drammatiche: dalla descrizione del combattimento fra l'Eroe e Gazna, alle dissonanze a commento della morte del giovane eroe; dalle sonorità dolci dell'arpa rievocanti il sangue raccolto, alla grandiosa e trionfale coralità a suggello della prima parte del poema.

Il clima del secondo pannello del trittico è contrassegnato da maggiore trasparenza e morbidezza melodica, come si può evidenziare sin dall'intervento del tenore, secondato dalla voce pastosamente patetica dell'oboe: "Die Peri tritt mit schüchterner Gëbarde vor Edens Tor" (La Peri si avvicina con passo trepidante alla porta dell'Eden). Delusa nella sua speranza la Peri è rinviata sulla terra e giunge sulle rive del Nilo. L'orchestra descrive il movimento dell'acqua e tra le voci del coro dei Geni del Nilo si riascolta il nostalgico tema iniziale della protagonista. La musica sottolinea efficacemente l'incantevole paesaggio con i suoi verdi palmizi e le valli fiorite, insieme ai bianchi cigni solcanti le acque. Ma nel recitativo del tenore, contrappuntato dalle penetranti dissonanze strumentali, si profila il volto spaventoso dell'epidemia pestilenziale. Seguono quindi pagine musicali intrise di sentimenti diversi, come l'invocazione della sposa, l'atmosfera di morte che grava sugli amanti e la cullante berceuse della Peri, ripresa poi dal coro.

È un passaggio di sincera commozione sottolineato adeguatamente dall'intervento dell'orchestra con il suo costante "pianissimo" di finissima

qualità inventiva. La terza e ultima parte dell'Oratorio si apre con il coro delle Uri, frammento soffuso di colore esotico, al quale partecipano le voci femminili e l'orchestra, scandendo un elegante ritmo di danza.

BUSTO DI SCHUMANN



Nell'aria del tenore, seguita da un breve arioso dell'Angelo, viene commentato il nuovo disinganno sofferto dalla Peri, la quale esprime la sua pena prima con accenti desolati e poi ansiosi.

La fanciulla si trova ora in Siria, il cui paesaggio ispira l'assolo del baritono e il quartetto delle Peri accorse in aiuto della sorella che vuole tornare in Paradiso.

Dai minareti si diffonde la preghiera intonata dal contralto ed ecco la voce del peccatore pentito che piange, rifiutando sinceramente il suo triste passato: è una frase su note sospese sopra semplici accordi di clarinetti e corni.

Si leva quindi, pur tra qualche sortita solistica, un inno corale di intonazione vagamente religiosa che conclude con straordinaria forza rappresentativa questo personalissimo affresco musicale in cui si riflette in pieno, tra luci ed ombre, lo spiritualismo del pensiero estetico di Schumann.

Indubbiamente una musica di singolare fascino, che - per dirla con le parole di Franco Abbiati - «non s'intinge d'alcuna preziosità esotica e si rifà piuttosto ad una stesura pianistica che la rende spesso fulgente e riecheggiante nelle voci la linea e il profumo del canto liederistico», di cui il compositore e autore del *Manfred* fu maestro sommo e di indiscusso valore insieme a Schubert.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 24 gennaio 1993

**DER ROSE PILGERFAHRT
(IL PELLEGRINAGGIO DELLA ROSA), OP. 112**

Oratorio profano per soli, coro e orchestra

Musica: Robert Schumann

Testo: Moritz Hörn

1. Die Fruhlinglufte bringen den Liebesgruss - Im frochlichen Ton (La maggiore) - coro e orchestra
2. Johannis war gekommen - Ziemlich lebhaft (Fa maggiore) - tenore e orchestra
3. Wir tanzen, wir tanzen in lieblicher Nacht - Ziemlich lebhaft (La maggiore) - coro degli Elfi e orchestra
4. Und wie sie sangen, da horen sie - Dasselbe Tempo (Do diesis minore) - soprano, contralto, tenore, coro e orchestra
5. So sangen sie, da dammert's schon - Ziemlich langsam (Mi bemolle maggiore) - soprano, tenore e orchestra
6. Bein ein armes Waisenkind - Etwas schneller (Fa maggiore) - soprano, contralto e orchestra
7. Es war der Rose erster Schmerz - Etwas langsamer (Re minore) - soprano, tenore, basso e orchestra
8. Wie Blatter am Baum, wie Blumen vergeh'n - Dasselbe Tempo (Sol diesis minore) - soprano, contralto, baritono, coro e orchestra
9. Die letzte Scholl' hinunterrollt - Um die Halfte langsamer (Sol diesis minore) - soprano, contralto, tenore e orchestra
10. Dank, Herr, dir dort im Sternenland - Gebet. Chor der Elfen. Sehr lebhaft (Re bemolle maggiore) - soprano, coro degli Elfi e orchestra
11. In's Haus des Totengrabers - Nicht schnell, sehr getragen (Mi maggiore) - soprano, tenore, baritono e orchestra

12. Zwischen grünen Bäumen schaut des Müllers Haus - Lebhaft (Do maggiore) - soprano, contralto
13. Von dem Greis geleitet - Lebhaft (Fa maggiore) - soprano, contralto, baritono, basso e orchestra
14. Bald hat das neue Tochterlein - Massig (Si bemolle maggiore) - tenore e orchestra
15. Bist du im Wald gewandelt - Frisch (Mi bemolle maggiore) - coro e orchestra

Organico: soprano, mezzosoprano, 2 contralti, tenore, baritono, basso, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 3 aprile - 27 novembre 1851

Prima esecuzione privata: Düsseldorf, residenza di Schumann, 6 luglio 1851

Prima esecuzione pubblica: Düsseldorf, 5 febbraio 1852

Edizione: Kistner, Lipsia, 1852

La trama

Una rosa vuol vivere l'esistenza umana e, per intercessione della regina delle fate, il suo desiderio viene esaudito. Il fiore, tramutato in fanciulla, prende il nome di Rosa e a sua volta riceve in dono dalla regina degli elfi una rosa. Si tratta di un talismano che dona salute ed eterna felicità e dal quale la giovane non dovrà mai separarsi.

Fin dall'inizio del suo pellegrinaggio umano, ella incontra tristi esperienze: respinta ovunque cerchi ospitalità, si rifugia infine in un cimitero dove si sta sotterrando una giovane donna morta per amore. Il becchino è mosso da pietà per Rosa, la prende con sé, portandola presso certi buoni mugnai (i genitori di colei che egli ha appena seppellito), i quali credono di riconoscere nella nuova arrivata la loro figlia scomparsa. Rosa trova poi marito, dà alla luce un bambino e sacrifica la propria vita regalando a lui il fiore dell'eterna felicità. Congedandosi dal mondo degli uomini, ella non riprenderà l'aspetto primitivo, ma diverrà un angelo accolto in cielo dai serafini.

Nel primo Ottocento il genere oratoriale, ormai glorioso sia per il contributo händeliano che tornava in voga sia per i lavori più recenti di Haydn, rappresentava una preziosa alternativa al teatro d'opera: meno spese, meno convenzioni a cui asservirsi, libretti migliori (non sempre...), libertà di spaziare in luoghi fantastici e di spostarsi nello spazio e nel tempo senza scontrarsi con la materialità del palcoscenico. Schumann studiò, recensì, ammirò parecchi Oratori degli anni Trenta e Quaranta, ma per parecchio tempo non si risolse a scriverne: ci arrivò per gradi e solo dopo aver saggiato il pianoforte, il *Lied*, la musica da camera, la *Sinfonia*.

CARL LOEWE



A ben vedere, l'unico vero Oratorio di Schumann è il primo, *Il Paradiso e la Peri*, anno 1843; l'alternanza di soli e coro, il filo connettivo della vicenda, l'intersecarsi di narrazione e soggettività trovano un equilibrio davvero esemplare per il genere. *Il pellegrinaggio della Rosa*, ricavato da un poema in versi di Moritz Horn, nasce alcuni anni dopo, nella primavera del 1851, e con connotazioni diverse: innanzitutto la durata è minore, ma in fondo anche molti Oratori di Spohr e di Loewe erano stati piuttosto brevi. Ciò che conta soprattutto è piuttosto la vocazione domestica del lavoro, composto in origine per voci soliste, piccolo coro e pianoforte ed eseguito in questa veste il 6 luglio dello stesso 1851 per festeggiare e inaugurare con gli amici il nuovo appartamento degli Schumann, che si erano trasferiti da poco a Düsseldorf.

Quasi costretto dall'entusiasmo degli amici, ma non del tutto convinto, Schumann si decise a orchestrare l'Oratorio solo nel mese di novembre; in questa veste il lavoro poté accedere alle sale da Concerto e venir eseguito pubblicamente a Düsseldorf il 5 febbraio del 1852 sotto la direzione di Schumann stesso, da dove prese l'abbrivio di una certa popolarità.

La natura cameristica originaria non poté tuttavia essere rinnegata, nemmeno negli inserti corali, propensi a note di intimismo; non sarà una coincidenza che proprio nell'autunno 1851 Schumann avesse provato a organizzare un coro domestico, formato da quello stesso gruppetto di amici che avevano tenuto a battesimo *Der Rose Pilgerfahrt*.

Märchen, fiaba: qualificando così il suo lavoro, Schumann riconobbe esplicitamente di aver puntato su una dimensione poetica e immaginativa che si discosta dal solco più abituale dell'Oratorio. Non storie bibliche né evangeliche, come nei precedenti illustri di Schneider, Spohr, Mendelssohn; e nemmeno solidi pannelli storici, tipo il *Gutenberg* di Carl Loewe; nel soggetto schumanniano è protagonista un fiore, una tenera rosellina, sorella spirituale della Violetta di Coethe, dei tanti gigli e fior di loto di Heine che l'arte di Schumann aveva già incontrato più volte nei *Lieder*.

La Rosa (personificata fin dal suo primo apparire) è malata della patologia romantica per eccellenza, la *Sehnsucht*, imprecisata nostalgia, struggimento che si nutre di se stesso.

Già la *Peri*, l'angelo caduto del precedente Oratorio di Schumann, ne era affetta e non si dava pace fin quando non riusciva a ritrovare l'abbraccio cosmico del paradiso da cui era stata scacciata.

LOUIS SPOHR



La Rosa desidera invece l'amore di un uomo, simile in questo alla Sirenetta di Andersen e come lei pronta a mutare il suo corpo, ad affrontare la sofferenza, l'esclusione dal suo mondo, la mortalità; forte dell'unica protezione di un talismano, sarà pronta a sacrificarlo di propria iniziativa per il bene della sua bimba, avendo ormai scoperto che il vero talismano è l'amore.

Parlando del suo *Paradiso e la Peri*, Schumann aveva commentato nel suo diario il 28 giugno 1843: "in musica non conosco niente di simile, a parte alcuni Oratori di Loewe, che però hanno un retrogusto troppo didattico". Se il timore era di scivolare nel didascalico, Schumann poteva proprio dirsi contento: anche *Der Rose Pilgerfahrt* è del tutto immune da enfasi, formulazioni esemplari, caratteri maiuscoli, proprio perché nel suo patrimonio genetico è rimasta indelebile la concezione cameristica originaria, con il pianoforte a far le veci dell'orchestra: tanto da assomigliare molto al cosiddetto *Liederspiel*, vale a dire, catena di *Lieder*, teatro fatto di istantanee liriche.

A ciò si aggiunga la dimensione di lontananza prodotta dalla fiaba stessa e il sapore arabeggiante indotto dalla delicata simbologia floreale: ed ecco i contorni armonici (e quelli timbrici, una volta aggiunti al disegno iniziale) perdere spesso la loro plastica evidenza e prediligere soluzioni ambigue, sospensioni, sviamenti che irradiano sul lavoro il fascino sottile dell'orientalismo. Questa, ormai a metà Ottocento, potrebbe sembrare una conquista lessicale abbastanza ovvia; era invece ancora una rarità, dato che ben di rado l'esotismo di testi e didascalie si incarnava poi realmente anche nelle partiture, fatti salvi pochi esempi spesso estranei al teatro, fra cui proprio un brano di Schumann di pochi anni prima, *Bilder aus Osten* per pianoforte a quattro mani.

Quasi ad anticipare la natura tutta interiore di questo Oratorio, il suo esordio porta come unica indicazione uno stato d'animo, *Im fröhlichen Ton* (con accento lieto), ed è infatti fresco e cordiale come un refolo di primavera; le prime note sfiorano in amichevole, forse inconsapevole omaggio ad un altro celebre *incipit*, quello mendelssohniano delle *Ebridi*: primo sintomo del clima fiabesco che si verrà delineando. Quando poi entrano due chiare voci femminili e riprendono la melodia intrecciandosi a canone come due giunchi, Schumann ottiene un effetto di *trompe-l'oeil* che supera in presa emotiva molti tentativi, forse più sofferti e certo più

complessi, di appropriarsi del dotto stile imitativo: una delle mete a cui più ambisce lo Schumann degli ultimi anni. Nella stupefatta commozione con cui l'intero coro femminile prende la parola lodando la primavera (*O sel'ge Frühlingszeit*) sedimenta un ricordo del *Fidelio* di Beethoven, quando i prigionieri risalgono dal carcere e rivedono la luce del giorno; in questo punto, fra l'altro, l'accompagnamento strumentale sparisce quasi del tutto, con un tocco d'arcaismo che suggerisce legendarie purezze, da età dell'oro.

FELIX MENDELSSOHN



Ecco alzarsi la voce narrante (*Johannis war gekornmen*), per ora affidata al tenore solista, che in questa prima sortita canta un vero e proprio *Lied*, pieno di screezature raffinate; il senso di contemplazione traspare dalle svolte a sorpresa dell'armonia, con transizioni dirette fra tonalità lontane (Fa maggiore - Re bemolle) che sembrano portare in un altro mondo. Arrivano infatti le voci degli elfi a schiudere gli orizzonti del sogno e della fantasia: qui Schumann abolisce di fatto i confini fra un brano e l'altro, lasciando che ogni momento scivoli nel successivo e crei un pannello più esteso e unitario.

Il vero e proprio 'mormorio della foresta', che comincia a serpeggiare sotto le ultime parole del tenore, prosegue come una danza sotto il coretto di spiriti: voci esclusivamente femminili, a denotare l'immagine positiva e affettuosa che Schumann vuol darne (in diverse Opere romantiche gli elfi hanno più aspre voci infantili o persino timbri maschili di testa). La danza si interrompe sollecita non appena le orecchie fini degli elfi captano una 'melodia lamentosa'; tacciono, e si pongono in ascolto: ed ecco, preannunciata da un cromatismo tanto breve quanto pregnante del pianoforte, una tenera voce soprannile, quella della Rosa, che fra tanta gioia piange perché le è preclusa la sorte dei mortali, che amano e sono amati.

La Principessa degli elfi cerca di dissuaderla, ma alla fine si intenerisce ed esaudisce il desiderio, anzi, le dona come talismano una rosa fatata, ammonendola a non perderla, perché all'istante tornerebbe a trasformarsi in fiore. Mentre il dialogo prosegue, gli elfi riprendono a intrecciare le loro danze, e il clima è ancor più immateriale di prima; l'effetto di sospensione si accentua con un minuscolo espediente armonico, quello della 'sesta aggiunta', e la prossimità con un Preludio di Chopin risalta con particolare evidenza nel nitido bianco e nero della versione pianistica; così come poco dopo (*Und wie ein Blitz*) solo la stesura originaria fa spiccare lo svolazzo enigmatico dell'Uccello profeta, protagonista della raccolta pianistica di due anni prima dal fiabesco titolo di *Scene del bosco*.

Ed ecco Rosa sola nel vasto mondo, come in una fiaba: che però comincia subito male, con la fanciulla che bussava a una casetta e chiede accoglienza col tono schietto e senza fronzoli del canto popolare, ma viene scacciata con piglio bisbetico. Riprende il suo cammino, e il tenore

dovute alla lunga frequentazione di pagine amate, utili nondimeno a documentare l'affinità di scrittura e di intenti espressivi.

Dopo il lungo compianto funebre, il narratore riprende il filo del racconto (*Die letzte Scholl' hinunterrollt*), con una dolcezza che sembra voler accarezzare la spaurita Rosa; e qui riaffiora l'espansività del *Paradiso e la Peri*, in cui i chiaroscuri erano tendenzialmente più marcati. Il dialogo di Rosa con il becchino, che le parla della propria vedovanza, si tinge di una trepidazione prewagneriana nell'uso di armonie cromatiche, che stingono le une sulle altre, col senso di un dolore ormai congenito. Esausta dopo questo suo primo giorno di vita umana così movimentata e avara di gioie, Rosa recita una preghiera e poi, prima di addormentarsi, manda un pensiero ai suoi amici elfi: "Chissà, mi penseranno ancora?". La risposta non tarda a venire: ecco un coretto di elfi, mormorato in *pianissimo*, come un'eco di sogno; qui Schumann riscrive in modo magistrale un archetipo che affonda le sue origini almeno nel *Faust* di Spohr (1816): voci suasive e cantilenanti sopra un accompagnamento leggero e pulviscolare; gli spiritelli fanno del loro meglio per insinuare in Rosa la nostalgia di casa, ma restano inascoltati. Su questa immagine si conclude la prima parte dell'Oratorio, nel segno dell'aspetto più fiabesco e caratteristico del Romanticismo.

La seconda comincia col mattino seguente: commosso dalla gentilezza di Rosa, il becchino vuole aiutarla e la porta in una nuova famiglia che la possa amare. Due voci femminili (soprano e contralto) descrivono la casetta del mugnaio con il tono più gioioso e compensano il lirismo drammatico delle scene precedenti con una ventata di folclore (*Zwischen grünen Bäumen*). E dopo il finissimo dialogo fra Rosa, il becchino, il mugnaio e sua moglie (esempio di quella sintesi di Opera e *Lied* a cui tanto si sforzava di approdare il teatro musicale in lingua tedesca), ecco proseguire l'evocazione di una vita normale, immersa nella natura e nella serenità domestica, con l'immane coretto di cacciatori (*Bist du im Wald gewandelt*).

Fra di loro uno se ne resta in disparte, appoggiato a un albero, come tramortito di gioia; è il figlio del guardiaboschi, che ancora non riesce a capacitarsi di poter sposare la sua cara Rosa; e il momento in cui la voce narrante (questa volta di contralto) mette in musica questo turbamento supera persino in intensità il successivo duetto degli innamorati (*Ich*

weiss ein Röslein prangen). Per le nozze, Schumann costruisce di nuovo un pannello più ampio (*Wer kommt am Sonntagsmorgen?*), in cui si sente la vicinanza con quattro ballate per coro e orchestra successive di alcuni mesi; non manca nemmeno uno squarcio vividissimo di musica popolare, con l'eco fuggevole e discreta di un celebre coro venatorio del *Franco cacciatore* di Weber.



Conclusi gli sponsali, eccoci all'epilogo: è trascorso un anno e Rosa è diventata madre; affiora di nuovo lo svolazzo arcano dell'Uccello profeta; e su questa cifra enigmatica ecco la madre donare il suo talismano alla creatura, perché possa sempre proteggerla.

Questa soluzione fu inserita per richiesta di Schumann, che aveva coinvolto lo stesso Moritz Horn nella stesura del testo dell'Oratorio; in una lettera del 9 giugno 1851 gli propose di non far tornare Rosa al mondo dei fiori, ma di farla salire in cielo, affidando l'ultima parola a un coro di angeli: "La progressione rosa, fiaba, angelo mi sembra poetica e allusiva di quella dottrina sulle superiori affinità tra gli esseri viventi che è cara a noi tutti".

Trasfigurata in una *Berceuse*, la morte perde così la sua drammaticità e il lavoro si spegne in un soffio, confermando l'osmosi continua della forma grande con la vocazione mai sopita di Schumann per l'istantanea minuscola e privata.

Elisabetta Fava

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 dicembre 2008.

KONZERSTÜCK IN FA MAGGIORE PER QUATTRO CORNI E ORCHESTRA, OP. 86

Musica: Robert Schumann

1. Lebhaft. Sehr lebhaft (Fa maggiore)
2. Romanze: Zienlich langsam, doch nicht schleppend. Sehr lebhaft (Re minore)
3. Mit grossen Ausdruck (Do diesis minore - Re minore)

Organico: 4 corni solisti, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni ad libitum, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Dresda, 18 febbraio - 11 marzo 1849

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 25 febbraio 1850

Edizione: Schubert, Lipsia, 1851

Nella non vastissima produzione Concertistica di Robert Schumann il *Konzertstück* (pezzo da Concerto) per quattro corni e orchestra in Fa maggiore op. 86 costituisce un *unicum*, legato ovviamente all'organico del tutto particolare. Schumann scrisse questo brano nella primavera del 1849, a Dresda dove risiedeva; ma in realtà non sono chiari i motivi che spinsero il compositore verso questo organico.

Il fatto che nel medesimo anno Schumann abbia scritto anche l'*Adagio e Allegro* op. 70 per corno e pianoforte (certamente pensato per il suono del corno anche se più spesso eseguito al giorno d'oggi con il violoncello, secondo una alternativa pure prevista dall'autore) lascia pensare a un certo interesse verso lo strumento a fiato e forse anche verso qualche determinato solista; non è escluso che Schumann pensasse di far eseguire il brano dalla meravigliosa orchestra di Dresda, una delle più prestigiose d'Europa.

Tuttavia, se questo era l'intendimento, la Storia con la "s" maiuscola doveva disporre diversamente; le vicende rivoluzionarie, che proprio a Dresda portarono Wagner e Bakunin sulle barricate, consigliarono Schumann di riparare con la famiglia nella tranquilla campagna di Kreisha. L'anno successivo, con il trasferimento del compositore a Lipsia, il lavoro venne destinato a un'altra prestigiosa orchestra, quella

del Gewandhaus, e ai suoi solisti. La prima esecuzione avvenne il 25 febbraio 1850. Schumann scrisse all'amico Ferdinand Killer che considerava il Konzertstück "uno dei miei migliori lavori".

MICHAIL BAKUNIN



In realtà c'è un altro motivo che può aver spinto Schumann a scrivere un brano per quattro corni: la crescente diffusione e popolarità del corno a pistoni; il corno "naturale" o corno "a mano", strumento che era usato per i richiami delle battute di caccia e che era poi assuro nel Settecento a livello "colto", non era infatti in grado di dominare l'intera gamma cromatica; note aggiuntive erano possibili inserendo la mano nello strumento, o aggiungendo dei "ritorti". L'invenzione del corno a pistoni, avvenuta in Germania nel 1815, rese possibile invece una piena copertura della scala cromatica, circostanza che spiega la fortuna del nuovo strumento, anche se il vecchio strumento continuò ad essere utilizzato per il suo suono peculiare. È appunto a questo nuovo modello che è legata l'idea romantica del corno, come strumento capace di evocare atmosfere notturne, naturalistiche e misteriche.

Ed è certamente a questa idea del corno che si richiamò Schumann nel suo pezzo, che si prospetta come un brano dalle forti allusioni letterarie, articolato nei tre movimenti canonici di un Concerto. Il tempo iniziale, *Lebhaft (Vivo)*, segue la forma Sonata, con un primo tema brillante e squillante e un secondo più introspettivo; ma notevole è soprattutto la contrapposizione fra l'orchestra e il quartetto di corni, nonché il rapporto di inseguimento fra le varie voci dei quattro solisti. Nella *Romanza* centrale, *Ziemlich langsam, dock nicht schleppend (Piuttosto lentamente, ma senza trascinare)*, si individuano due sezioni liriche, animate dalle imitazioni dei corni, che incorniciano una sezione centrale poco più accesa ma resa densa dalla compattezza dei solisti.

Un richiamo delle trombe introduce direttamente al Finale, *Sehr lebhaft (Molto vivo)*, anch'esso in forma Sonata ma interamente percorso da un materiale tematico di brillante fanfara; numerosi, soprattutto nello sviluppo e nella coda, i passaggi che impegnano cromaticamente i solisti, a dimostrare le potenzialità del corno a pistoni e la bravura dei virtuosi dedicatari.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 4 gennaio 2003**

KONZERTSTÜCK IN SOL MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 92

Musica: Robert Schumann

1. Introduction. Langsam (Sol maggiore)

2. Allegro appassionato (Sol maggiore - Do maggiore - Sol maggiore)

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Dresda, 18 - 28 settembre 1849

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 14 gennaio 1850

Edizione: Whistling, Lipsia, 1851

Quando non ancora ventenne seguiva le lezioni di diritto e di filosofia all'Università di Lipsia, alternandole con lo studio diurno e furioso del pianoforte, Schumann lesse con entusiasmo le opere di alcuni scrittori tedeschi della generazione romantica e in particolare mostrò la sua predilezione per il poeta Johann Paul Richter e per Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, personaggio eclettico e versatile sia nelle lettere che nella musica, oltre che studioso acuto e brillante del fenomeno dell'arte nella sua dimensione più nascosta e misteriosa.

Specialmente Hoffmann esercitò un'influenza profonda e duratura sulla mente e sulla sensibilità di Schumann, che assorbì da lui il concetto secondo cui la musica parla un linguaggio totale e universale e in essa l'artista riversa tutte le sue passioni, i suoi sentimenti e le emozioni in una stretta simbiosi spirituale con la vita.

Più volte il musicista si ricordò nelle sue composizioni del pensiero e delle invenzioni letterarie di ambedue gli scrittori: da Richter, che aveva creato nel suo romanzo «Flegeljahre» (Anni di scapigliatura) le due figure contrapposte di Walt e Vult, Schumann prese lo spunto per ideare il suo binomio estetico preferito, l'appassionato Florestano e il sognatore Eusebio, compiutamente e simbolicamente descritti nei pianistici *Davidsbündler*, la Lega dei compagni di David, rivolta ad abbattere e vincere il filisteismo e la mediocrità nell'arte; a Hoffmann, invece, il musicista si richiamò per quella fantasiosa *Kreisleriana*, composta nel 1838 in omaggio all'estroso ed eccentrico maestro di cappella Johann

Kreisler, così efficacemente descritto nel racconto del musicografo di Königsberg.

JOHANN PAUL RICHTER



Nel periodo che va da 1830 al 1839, compreso tra le *Variazioni sul nome ABEGG* e i quattro *Klavierstücke*, apparvero i più noti capolavori del pianismo schumanniano e precisamente le *Kinderszenen*, *Papillons*, *Carnaval*, la citata *Kreisleriana*, *Studi sinfonici*, la *Toccata in Do maggiore op. 7*, i *Phantasiestücke op. 12*, la *Fantasia in Do maggiore op. 17*, *Arabeske in Do maggiore op. 18*, le otto *Novellette op. 21* e il *Faschingsschwank aus Wien op. 26* (Carnevale di Vienna), senza considerare, perché composti più tardi, l'*Album per la gioventù* (1848), le *Waldszenen op. 82* (1848-'49) e i *Gesänge der Frühe op. 133* scritti nel 1853. In tutti questi lavori si avverte con molta chiarezza ed evidenza formale quel modo di comporre tipico di Schumann, fatto di slanci ardenti e di improvvisi ripiegamenti, di impeti e di tenerezze, di introspezioni psicologiche e di sogni fantastici, contrassegnati di idealismo romantico. Un mondo poetico, insomma, punteggiato da stati d'animo diversi e più volte contrapposti, espressi sempre con straordinaria freschezza melodica e con una varietà armonica viva e frizzante anche nei sapori dissonanti.

Tali caratteristiche del mondo creativo schumanniano e del suo inconfondibile stile pianistico, che fece scuola soprattutto nei paesi tedeschi, si ritrovano nell'*Introduzione e Allegro appassionato in Sol maggiore op. 92 per pianoforte e orchestra*, scritta nel 1849 ed eseguita per la prima volta a Lipsia nel 1850 nell'interpretazione di Clara Schumann, alla quale è dedicata. Secondo le cronache del tempo, il *Konzertstück*, come Schumann inizialmente lo chiamò, ebbe accoglienze piuttosto fredde da parte della critica, in quanto non si discostava molto dall'atmosfera e dai procedimenti espressivi del *Concerto in La minore per pianoforte e orchestra*, indubbiamente il momento più alto e più felice della genialità dell'artista sassone, anche qui emblematicamente raffigurato nella doppia personalità di Eusebio e Florestano. Del resto nemmeno nel terzo dei tre lavori per pianoforte e orchestra composto da Schumann, cioè nell'*Introduzione e Allegro da Concerto in Do maggiore op. 134*, si ripeterà il perfetto equilibrio inventivo dell'op. 54, anche per il progressivo deteriorarsi delle facoltà mentali del compositore (siamo nel 1853), già irreparabilmente minate dal male che lo avrebbe ucciso nella clinica di Eridenich.

L'op. 92 si apre con un lento cantabile di pungente effetto sonoro, realizzato fra gli accordi dolci e pastosi del pianista e le armonie dei fiati.

Si passa quindi direttamente all'*Allegro* di tono vigoroso e marcato in Mi minore, cui risponde un tema vivace in Do maggiore, accennato dal pianoforte e ampliato dall'orchestra, molto somigliante alla frase del primo movimento del *Concerto in La minore*.

ERNST THEODOR AMADEUS HOFMANN



La scrittura orchestrale è però meno interessante e originale di quella dell'op. 54 e vi si riscontrano numerose interiezioni all'unisono e sequenze in note punteggiate che soltanto gli scorrevoli e fluenti interventi dello strumento solista riescono ad alleggerire in un clima di delicata poesia romantica. Spigliata e brillante nel fitto gioco delle terzine è la coda dell'*Introduzione e Allegro appassionato* (il brano dura complessivamente 16 minuti e dieci secondi), che sotto certi aspetti vuole essere una continuazione del *Concerto in La minore*.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 31 maggio 1981**

MANFRED, OP. 115

Poema drammatico in tre parti per soli, coro e orchestra

Musica: Robert Schumann

Libretto: Richard Fohl (e F. W. Suckow), da George Byron

Personaggi:

- Genio acqua (soprano)
- Genio aria (contralto)
- Genio fuoco (tenore)
- Genio terra (basso)
- Manfred, Astarte, Arimane, Manuel, la maga delle Alpi, il cacciatore di camosci, l'abate di san Maurizio, le Parche (voci recitanti)

Organico: soprano, contralto, tenore, 5 bassi, 9 voci recitanti, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, organo, archi

Composizione: Dresda, 19 ottobre 1848 - 1851

Prima esecuzione: Weimar, Hoftheater, 13 giugno 1852

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1853

Struttura musicale

1. Ouverture - Rasch. Langsam (Mi bemolle maggiore)
2. Gesang der Geister: Dein Gebot zieht mich heraus - Langsam (Sol diesis minore) - voce e orchestra
3. Erscheinung eines Zauberbildes: O Gott, ist's so, wenn du nicht Wahnbild - Leidenschaftlich, innig (Re maggiore) - voce e orchestra
4. Geisterbannfluch: Wenn der Mond auf stiller Welle - Langsam, feierlich (Do minore) - voce e orchestra
5. Alpenkruhreigen: Horch, der Ton! - Nicht schnell (Fa maggiore) - voce e orchestra
6. Zwischenachtmusik - Massig (Fa maggiore) - orchestra sola
7. Rufung der Alpenfee: Du schöner Geist mit deinem Haar - Nicht schnell (La maggiore) - voce e orchestra
8. Hymnus der Geister Ariman's: Heil unsrem Meister! - Majestatisch (Re minore) - coro e orchestra
9. Choeur: Wirf in den Staub dich - Mit Wuth (Re minore) - coro e orchestra
10. Choeur: Zermalmt den Wurm - Dasselbe Tempo (Mi bemolle maggiore) - coro e orchestra
11. Beschwörung der Astarte: Schatten! Geist! Was immer du seist - Langsam (Mi bemolle maggiore) - voce e orchestra
12. Manfred's Ansprache an Astarte: O höre, hör' mich. Astarte! - Langsam (mi maggiore - sol maggiore) - voce e orchestra
13. Ein Friede kam auf mich - Sehr langsam (Do maggiore) - voce e orchestra
14. Abschied von der Sonne - Langsam (La bemolle maggiore) - orchestra
15. ... - Nicht schnell (Sol minore) - orchestra

16. Klostersgesang: Requiem aeternam - Langsam (Do minore) - voce e orchestra

GEORGE BYRON



Schumann compose le musiche per il *Manfred* di Byron nel 1848, l'anno della sua opera *Genoveva* e di molte delle *Szenen aus Goethes Faust*. Sembra quasi che ci sia stato un ordine prestabilito, o un logico progetto nella vita artistica di Schumann, anche se la sua esistenza era insidiata dalla fragilità nervosa e poi, col tempo, da un disordine psichico di esaltazioni e di sempre più gravi disperazioni che gli consumarono la mente e il corpo e l'uccisero. E forse già, nell'epoca felice e produttiva, dal 1830 al 1850 circa, la ripartizione in anni diversi dei lavori dello stesso genere musicale era segno che l'esteriore sicurezza di decisioni nascondeva un'ansiosa prudenza nel cammino verso le forme estetiche complesse.

Certo, le proporzioni estrinseche dell'opera d'arte e la complessità della sua organizzazione espressiva non accrescono solo per se stesse la sostanza artistica, sì che da quella sua prudenza il genio di Schumann, il suo acuto pensiero, il vigore morale (in lui più austero e deciso che nei suoi coetanei e grandi amici, Liszt, Chopin, l'amatissimo Mendelssohn: del difficile rapporto con Wagner, che suo amico non fu, diremo qualche cosa più avanti) non furono mai debilitati, ed egli creò, anno per anno, in ogni genere un suo capolavoro o molti capolavori: per il pianoforte dal 1830 al 1839, per la voce umana col pianoforte nel prodigioso anno 1840 (centotrentotto Lieder!), per l'orchestra nel 1841 (la *Prima Sinfonia* in Si bemolle maggiore e la *Sinfonia* in Re minore, che, pubblicata dieci anni dopo, sarà la *Quarta*), per i piccoli complessi da camera nel 1842.

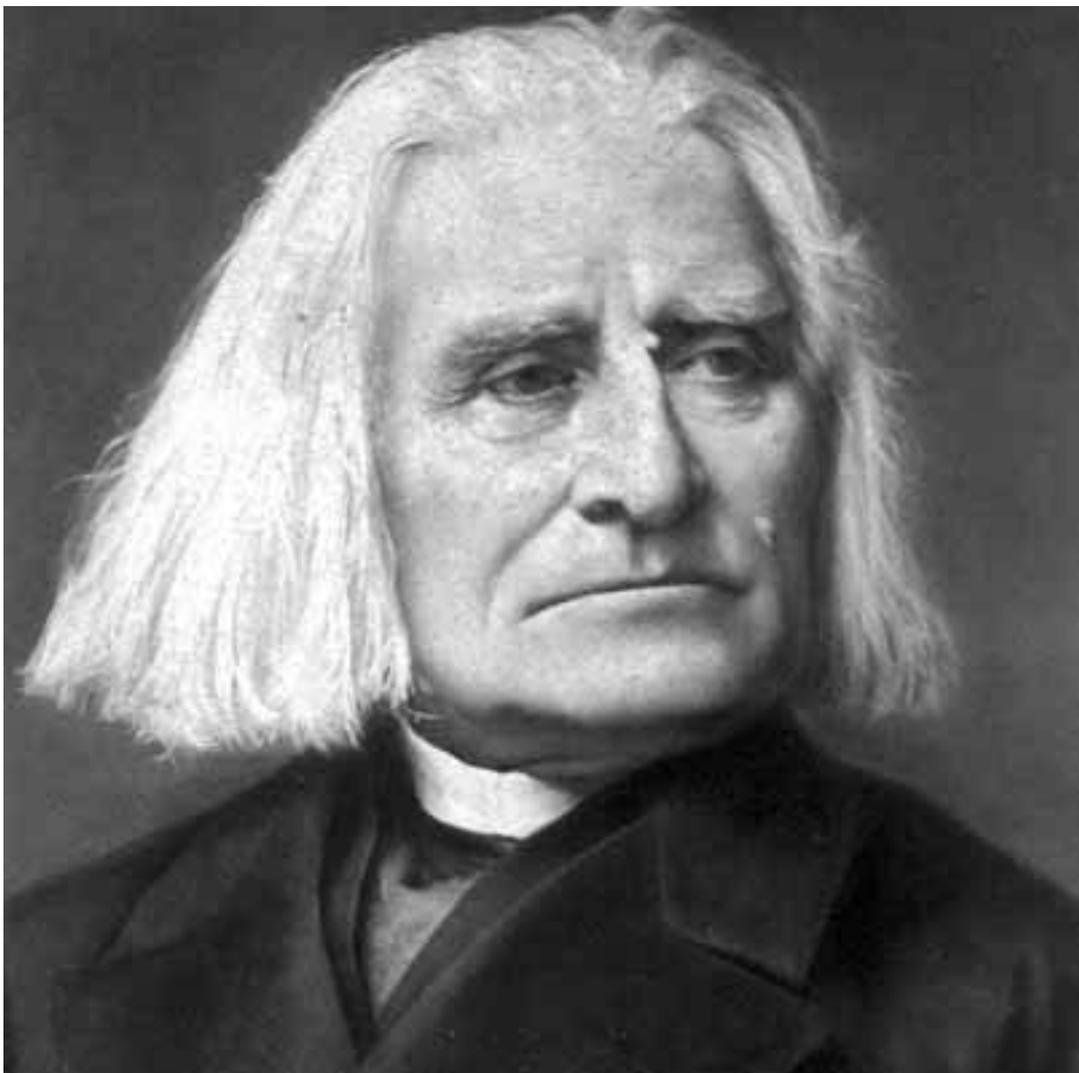
Infine, nel 1843 ci fu l'impegno maggiore fino a quel momento della vita, il grande oratorio profano *Das Paradies und die Peri*: Schumann l'aveva, dapprima, concepita per il teatro ma, come già in passato, scelse una sosta intermedia prima del passo verso la responsabilità più matura, anzi per lui la definitiva, cioè l'opera tedesca.

In un'esposizione così secca, l'elenco cronologico è poco più che uno scheletro di biografia, ma dimostra ciò che si è già detto: che Schumann mise gradualmente alla prova le sue energie creative per realizzare la grande forma della musica drammatica e vocale-corale.

Che essa corrispondesse o no alla natura primaria del suo genio, è un dubbio che Schumann prima evitò e poi, dopo l'insuccesso della *Genoveva*, agitò dolorosamente dentro di sé tra sconforti, speranze e nuovi tentativi non scenici.

Con un eccesso di rigore Schumann giovane aveva preso partito per la musica pura condannando ogni tipo di commistione tra melodia e parola. Ma egli era un artista coltissimo, saturo di poesia e di emozioni poetiche: per quanto tempo i versi amati e venerati di Goethe, Schiller, Heine, Eichendorff, Chamisso potevano restare estranei alla sua musica? Come si è visto, quel tempo fu breve; e i Lieder del 1840 mutarono del tutto la disposizione di Schumann verso la parola cantata e verso l'espressione drammatica in musica.

FRANZ LISZT



Questo lo sollecitò ad accorgersi dell'urgenza della questione, nazionale più che solo culturale, dell'opera tedesca (è appunto dell'autunno 1842 la sua celebre frase, riportata in tutte le biografie: «Sa Ella qual è la mia preghiera di artista, al mattino e alla sera? Si chiama "opera tedesca" e qui sta il nostro lavoro»).

Era in quel decennio il problema centrale per i musicisti e, in genere, per gli intelletti in Germania, ma un problema tale che non trovava soluzione nelle singole capacità creative, quand'anche di un genio e che Schumann non potè risolvere, perché egli era istintivamente ostile a ogni eloquenza e dunque anche a quella che all'espressione teatrale è indispensabile. Negli anni in cui il sinfonismo tedesco aveva raggiunto il punto alto della sua evoluzione, nella tecnica strumentale e per la complessità espressiva, l'opera in Germania non era più una questione di qualità di musicale, bensì di maturità drammaturgica e quindi di dinamica scenica e di eloquenza vocale, adeguate all'evoluzione del linguaggio strumentale.

Lo comprese Wagner, al quale gli studi e le riflessioni chiarirono fino in fondo quelle difficoltà e i mezzi per superarle. Così, per esempio, quando a Dresda nel 1847 Wagner lesse il libretto che Schumann si era scritto per la *Genoveva*, vi colse immediatamente i difetti della disorganizzazione e della staticità, e propose al collega di collaborare per migliorarlo. Schumann, irritato, respinse l'offerta, e continuò per la sua strada, sbagliando. Schumann e Wagner non si intesero né in quell'occasione né poi; anche se la figura di Wagner, già allora così decisa e autorevole, contribuì a tener vive in Schumann l'attesa e l'ambizione emulativa di un risultato drammatico soddisfacente. Così si spiegano l'interesse e, con esso, l'ingenerosa diffidenza che Schumann dimostrò per il *Fliegende Holländer* e per il *Tannhauser*.

Ma perché per illustrare le musiche di Schumann al *Manfred* di Byron ci si dilunga sulla *Genoveva*, sul problema dell'opera tedesca, sui rapporti di Schumann con Wagner? Perché tutte le composizioni vocali e corali di Schumann dal 1847, perfino le Ballate con solisti e cori degli ultimi anni della sua vita cosciente, sono cammini, deviazioni, accostamenti all'idea dell'opera; e il *Manfred* forse più degli altri lavori. Vedremo fra poco in che senso questa musica può dirsi surrogato di un'opera.

Per i suoi Oratori e per le Ballate narrative e drammatiche Schumann aveva adoperato testi della grande poesia tedesca, primi quelli di Goethe,

che forniscono al lirismo musicale un impianto ideale in sé solido e un dinamismo di figure e sentimenti; oppure si era apprestato un tema fiabesco che da ogni dinamica poteva prescindere.

FRIEDRICH SCHILLER



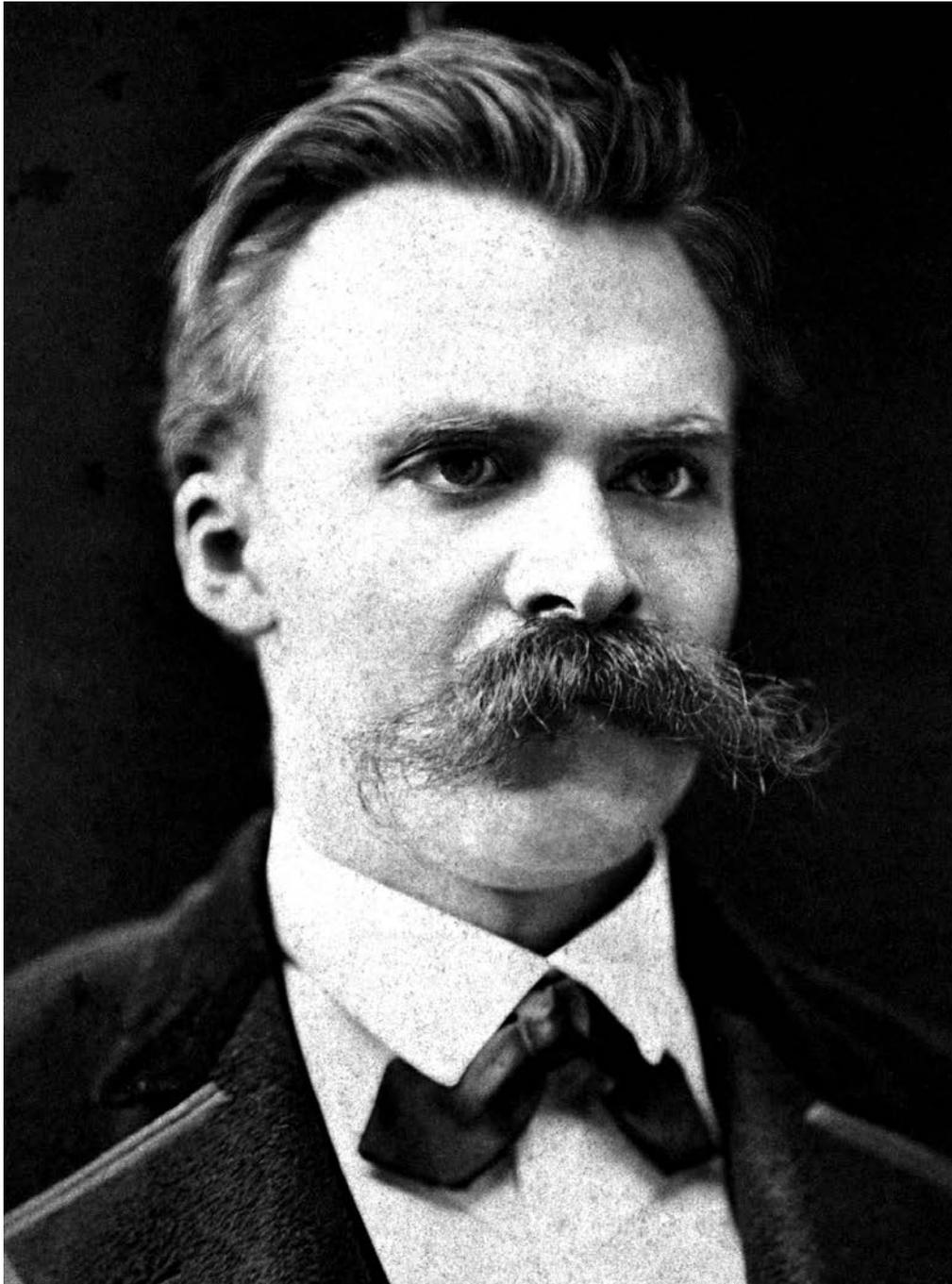
Ma perché scelse il *Manfred* di Byron, che non è né un poema, né un dramma, né una favola, o è tutte queste cose mescolate e indistinte? È sicuro che questo testo non ha in sé, e non può prestare alla musica, un energico dispositivo di tipi, di eventi e di sviluppi, anzi esso ci appare oggi così enfatico, bizzarro, svagato da lasciarci interdetti. Perché, ripetiamo, Schumann lo scelse? Né fu il solo, allora e poi, a sentirsene preso. Le risposte alla nostra perplessità di oggi per la fama ottocentesca di Byron sarebbero molte e varie, delle quali due sono principali: l'autorità di Goethe, almeno per i paesi di lingua tedesca ma non solo per quelli, e la leggenda biografica del poeta eroe.

Sì, George Gordon sesto Lord di Byron, fu una leggenda, in vita e dopo la sua morte prematura da combattente per la libertà dei Greci. L'ideale romantico e decadente della vita estetica ed eroica egli lo incarnò per primo in Europa e con più audace provocazione di tutti coloro che per un secolo almeno lo imitarono. Byron era tutto e poteva fare tutto: era bello (a F. D. Guerrazzi, che non era davvero generoso, sembrò «un dio greco»), era atletico, era coraggioso, produceva poesie con torrenziale fecondità, girava il mondo, incantava i salotti, combatteva, seduceva in amori leciti e proibiti (questi, naturalmente, i più ostentati). Egli era tutti i suoi dannati eroi, frenetici e magniloquenti, e quegli eroi erano lui, sì che l'uno e gli altri si confusero nell'immaginazione dei lettori d'Europa, anche illustrissimi, tra i quali Goethe, Leopardi, Nietzsche.

I documenti dell'interesse e dell'ammirazione, in verità non incondizionata, di Goethe per Byron sono numerosi nei diari, nelle lettere, nei colloqui (si vedano, recenti, E. M. Butler, *Byron and Goethe: Analysis of a Passion*, London 1956 e *Lord Byron and His Contemporaries*, a cura di Ch. E. Robinson, London e Toronto 1982): e forse lusingato di aver trovato nel *Wunderkind*, nel fanciullo prodigio, come egli chiamò Byron, un suo seguace e imitatore, Goethe espresse ammirazione per il *Manfred*, non solo nella celebre recensione del 1820 in «Kunst und Altertum» (poi nei *Samtliche Werke*, ed. in 15 volumi, vol. XIII, pp. 640-2, Stuttgart 1874: «La tragedia *Manfred* di Byron è per me un fenomeno meraviglioso che mi tocca molto da vicino...») e via su questo tono), ma anche in altre occasioni; e ne tradusse pagine (i versi «We are the fools of Time and Terror» nella recensione citata, in cui annota: «Il monologo di Amleto qui ci sembra migliorato»); in seguito, tradusse anche l'incontro di Manfred e Astarte e il soliloquio iniziale; e in

Germania circolarono presto versioni in tedesco delle opere complete di Byron, una pubblicata a Lipsia da A. Wagner già nel 1819 e una, a cura di un certo Adrian, pseudonimo, pubblicata a Francoforte nel 1837: ma Schumann si servì, per il *Manfred*, della traduzione di K. A. Suckow, un poco accorciata e mutata nella sequenza di due scene nel III atto.

FRIEDRICH NIETZSCHE



Ciò che è duraturo di Byron e tuttora degno di attenzione e di ammirazione è il suo talento satirico, brillante e acre, senza pose né esagerazioni, come è nel bel poema *Don Juan*. Il resto, il byronismo vero, fu moda, anche se vi parteciparono spiriti incomparabilmente superiori a Byron (e come ogni moda di gusto, stile e di condotta sociale, quando è passato il suo tempo, essa sembra ai posteri inconsistente e anche ridicola). Sì che non è meraviglia che Schumann, ragazzo di 18 anni, si sia esaltato piangendo notti intere sulle pagine del *Manfred*, e dieci anni dopo, anche confortato dall'autorità di Goethe, sia tornato su quelle pagine, quando inseguiva l'ideale del teatro musicale tedesco. Egli sarà stato affascinato anche dagli spiriti satanici che circolano per tutto il poema, perché era attirato e turbato dall'occultismo e teneva sedute spiritiche, specialmente dal 1847, dopo la morte di Mendelssohn, con la cui anima egli continuò ad incontrarsi: il *Manfred* lo concluse esattamente un anno dopo quella perdita per lui irreparabile!

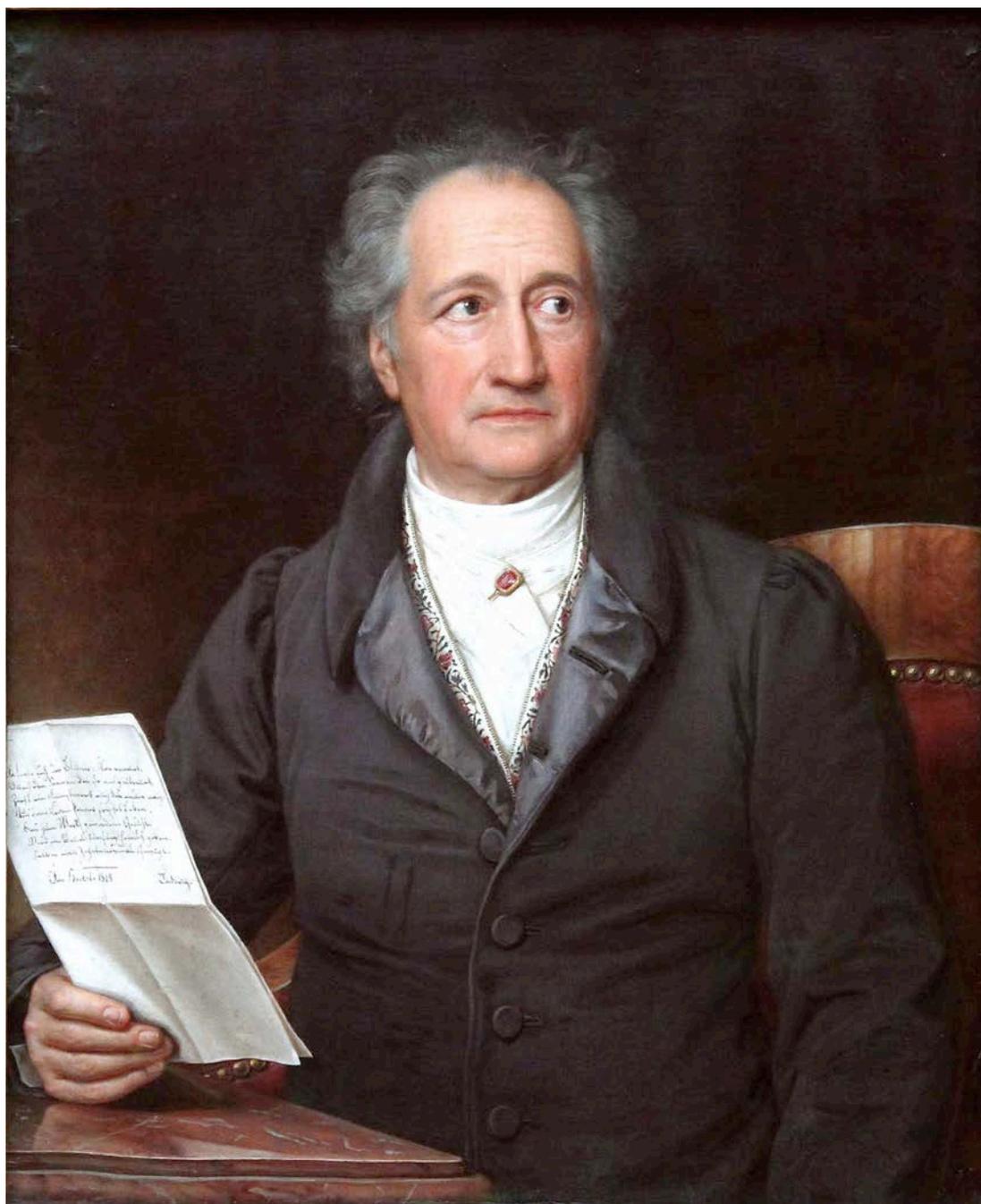
E dalla serie uniforme di soliloqui, incubi, invettive che è il testo letterario di Byron, egli creò, *con la musica*, un esperimento di teatro, un monodramma fantastico e spettrale, con un personaggio vero e con i suoi dolorosi affetti. Non è un'opera, perché Schumann fu fin troppo rispettoso dei versi che egli intese solo accompagnare e illustrare e perché il protagonista non è creato nel canto; ma è quanto di più vicino egli abbia creato al tipo di dramma in musica, per la forza crescente del pathos, che ha un'ascesa di natura drammatica-teatrale, per la giusta intensità emotiva della scena centrale (l'apparizione di Astarte, di sublime lirismo, anche se concentrato in pochi minuti di musica), infine per la severità della catarsi finale, che manca nell'originale letterario e fu inventata da Schumann.

Un esperimento di dramma creato con la musica, si è appena detto, da un testo non drammatico: e un personaggio con una sua verità di angoscia, un personaggio che non canta e che, dunque, non ha vita musicale, ma assume un'inconfondibile fisionomia di eroe romantico dalla musica.

Infatti, già la magnifica ouverture, tutta dedicata a lui, ce lo presenta in un ritratto ideale indimenticabile. Questo brano, meritamente celebre, è un vero poema sinfonico, un *Charakterbild* lisztiano (cioè, la descrizione della psicologia di un personaggio, della sua fisionomia interiore ed esteriore) superiore, per concisione tematica e solidità costruttiva, a

qualsiasi poema Liszt abbia scritto. Si inizia con tre rapidi accordi in contrattempo, che sono un gesto scenico, un passo affannato e deciso di qualcuno verso di noi: poi una mestissima melodia cromatica ascendente e discendente dei legni e dei violini secondi ci addita il suo aspetto, ci esprime i suoi pensieri desolati.

JOHAN WOLFGANG GOETHE



Da quella melodia si enuclea il primo tema sinfonico, a disegno circolare e convulso, il tema dell'immagine-ricordo della sorella amante, Astarte.

Dopo un'ampia e drammatica elaborazione del tema di Astarte è introdotto il secondo tema, sviluppato dal primo in un sottile sistema di affinità, e verrebbe da dire: consanguineità, fisionomica, negli intervalli e nella configurazione a circolo.

Esso è un'idea, o un moto dell'anima che non sa, non può uscire fuori di sé e che si contrae ossessivamente in se stesso.

E il tema di Manfred?. Nel dinamismo drammatico di grande respiro e complessità i due temi (anzi tre, perché a Manfred è riferito anche un terzo breve tema, una cellula tematica che è poco più di un brivido) si confrontano tra loro e soprattutto con due motivi solenni, enunciati dagli ottoni, che esprimono il soprannaturale.

Nella musica del poema la capacità costruttiva è ammirevole nel decorso delle idee e nella tensione dei contrasti, così come è complessa e precisa l'articolazione dei contenuti narrativi: il ricordo, il rimorso, la disperazione, la sfida, fino all'esaltato desiderio della fine; e con il compimento del desiderio, dopo un'ultima, evanescente apparizione del tema di Astarte, l'ouverture si conclude.

Seguono quindici episodi, dei quali uno, la splendida introduzione alla seconda parte, è solo sinfonico, gli altri sono corali e solistici (le apparizioni degli spiriti dei quattro elementi, i fantasmi, i demoni di Arimane) o sono melologici (musica che accompagna la recitazione dell'attore protagonista).

Tra questi episodi spiccano, per l'austerità della commozione, il vano incontro di Manfred col fantasma della sorella, che ho già ricordato, e l'addio al sole.

In entrambi il ritegno espressivo e la castità dell'invenzione riscattano del tutto le esagerazioni verbali e immaginative dei versi, sì che ce ne resta un ricordo poetico perfettamente schumanniano e salvo da qualsiasi ombra di artificio.

Questa musica, in gran parte della quale egli aveva versato il meglio del suo genio, Schumann non l'ascoltò mai. Partito da Düsseldorf con Clara

per Weimar, dove Liszt avrebbe diretto la prima esecuzione il 13 giugno 1852, egli, aggredito dai suoi fantasmi interiori, travolto dall'angoscia e dalla disperazione, dovette interrompere il viaggio, né ebbe più occasione di incontrare sulla scena l'eroe che egli aveva tanto nobilitato.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Auditorio di via della Conciliazione, 14 ottobre 1995

**MESSA IN DO MINORE, PER
SOLI, CORO E ORCHESTRA OP. 147**

Musica: Robert Schumann

1. Kyrie - Ziemlich langsam (Do minore)
2. Gloria - Lebhaft, nicht zu schnell (Fa maggiore)
3. Credo - Massig bewegt (Mi bemolle maggiore)
4. Tota pulchra es - Offertorium pour soprano solo, organo e violoncello - (La bemolle maggiore)
5. Sanctus - Langsam (La bemolle maggiore)
6. Agnus Dei - Ziemlich langsam (Do minore)

Organico: soprano, tenore, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi

Composizione: Düsseldorf, 13 febbraio - 30 marzo 1852

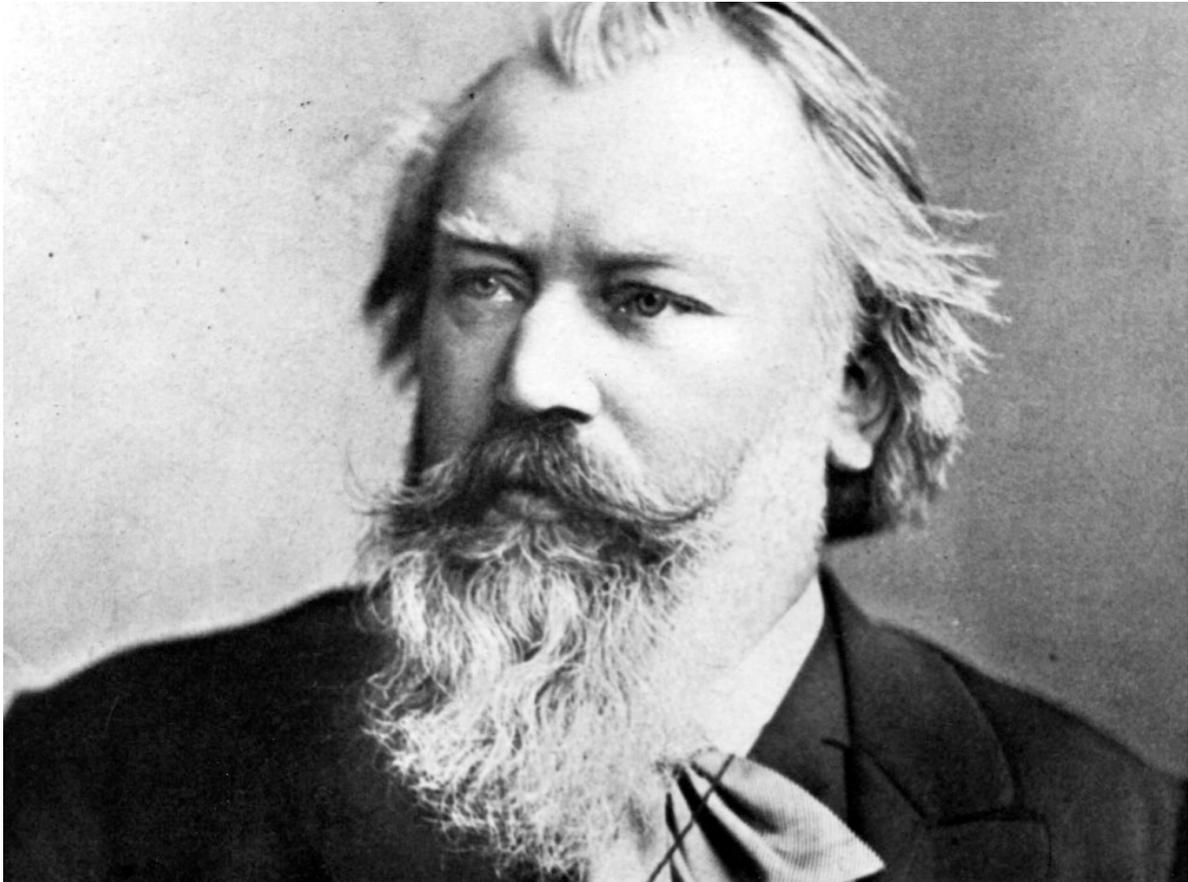
Prima esecuzione privata: Düsseldorf, residenza di Schumann, 18 aprile 1852

Edizione: Rieter-Birdermann, Lipsia, 1862

Negli ultimi anni della sua vita trascorsi a Düsseldorf, a partire dal 1850, Schumann sentì il bisogno di dedicarsi a composizioni che, rivolgendosi al grande pubblico, avessero una funzione didattica e pedagogica, di guida morale e spirituale. Se tale obiettivo era stato al vertice dei suoi interessi anche nei tumultuosi anni giovanili, nella fase della maturità la prospettiva si trasformò sensibilmente nelle intenzioni,

abbandonando l'individualismo di chiara marca rivoluzionaria e romantica per accostarsi a un tipo di religiosità più attiva e partecipe, elevata e nello stesso tempo radicata nelle tradizioni popolari.

JOHANNES BRAHMS



Non erano soltanto i compiti connessi all'incarico che Schumann ricopriva a Düsseldorf, quello di direttore generale della musica, a spingerlo in questa direzione. Giacché se è vero che quei compiti consistevano - oltre che nella organizzazione e nella direzione di un'orchestra professionale e di una Società corale di dilettanti - anche nell'obbligo di due o tre esecuzioni musicali di rilievo all'anno per il servizio religioso cattolico, altrettanto vero è che Schumann aveva accettato con entusiasmo quell'incarico proprio perché esso corrispondeva pienamente a una esigenza fortemente sentita. In una lettera del gennaio 1851 al suo ammiratore di Oldenburg August Strackerjan egli scriveva: «Impegnare le proprie forze per la musica sacra rimane l'obiettivo più alto dell'artista. Ma in gioventù siamo tutti

ancora troppo radicati nella terra, con le sue gioie e i suoi dolori; con l'avanzare dell'età, anche i rami tendono a elevarsi. E, come spero, questa età non sarà più troppo lontana per quel aspiro a fare».

Secondo la concezione di Schumann la musica sacra doveva essere ispirata da un «sentimento bello, poetico e veramente religioso nella sua totalità». Ciò non escludeva, anzi al contrario richiedeva, che la musica di chiesa venisse pensata anche per la sala da Concerto, in una visione dell'arte come religione e della religione come arte. Allo stile di chiesa si addicevano ancora «forme artificiose» come il canone e la fuga; ma al tempo stesso occorreva che perfino dalle costruzioni più abilmente intrecciate trasparisse «una segreta melodia».

E non gli mancavano i modelli a questo proposito. Oltre alla musica sacra di Haydn e Mozart, Schumann conosceva a fondo la *Missa solemnis* di Beethoven e con il suo coro di Düsseldorf aveva preparato la *Messa in Si minore* di Bach. Fin dal 1835 gli era nota l'esistenza di cinque Messe di Schubert, sebbene nessuna fosse stata pubblicata prima della sua morte; tra i Requiem apprezzava particolarmente, per il suo rigore, quello in Do minore, del 1816, di Cherubini; mentre il monumentale *Requiem* di Berlioz, del 1837, lo aveva lasciato atterrito e impressionato. Da tutte queste esperienze Schumann fu fortificato a cercare la propria strada nell'ambito della musica sacra, quasi sdoppiandosi nella composizione successiva, a brevissima distanza, di una *Messa* e di un *Requiem*.

Questi due lavori legati alla liturgia cattolica, nati rispettivamente tra il febbraio-marzo e l'aprile-maggio del 1852, sono gli ultimi due a recare un numero d'opera nel catalogo di Schumann (op. 147 e op. 148). Tale circostanza, ancor più avvalorata dalla dichiarazione di Schumann secondo cui un *Requiem* lo si scrive solo «per se stessi», accresce inevitabilmente il significato simbolico dell'opera come testimonianza estrema dell'arte creativa di Schumann in rapporto alla vita, che di lì a poco gli sarebbe letteralmente sfuggita dalle mani.

Essa non deve tuttavia venir troppo enfatizzata; Schumann non intese affatto affidare al suo *Requiem* l'ultima parola, né congedarsi drammaticamente con esso dal mondo. Al contrario, la sua aspirazione era innanzi tutto di rinnovare la tradizione della musica sacra, coniugando la semplicità e la purezza di un autentico sentimento

religioso, oggettivo in forme austere, con la necessità di far parlare l'antico spirito cristiano in un linguaggio musicale adatto ai tempi, e dunque tanto personale quanto consapevole dei riferimenti che vi erano implicati.

CLARA SCHUMANN



Da questo punto di vista sia la *Messa* che il *Requiem* sono frutti maturi di un magistero compositivo interamente ripensato ed esercitato per estendere la «religione dell'arte» dalle forme specifiche della musica sacra alla sala da Concerto, al di là di una destinazione puramente liturgica.

Basti pensare che Schumann non ebbe mai occasione di udirla per intero durante la sua vita e che la prima esecuzione integrale ebbe luogo solo nel 1861 ad Aquisgrana sotto la direzione di Franz Wülner. In quell'occasione Clara Schumann, nonostante il giudizio poco lusinghiero di Brahms, diede il suo assenso per la pubblicazione, che avvenne l'anno successivo a Lipsia.

Nel porre in musica il testo latino della Messa Schumann si attenne a una concezione sinfonico - corale di proporzioni ampie ma non monumentali. L'organico orchestrale è quello delle Sinfonie, con legni e fiati a due e tre tromboni, a cui va aggiunto l'organo. Il coro è a quattro parti ed è impiegato sovente in una scrittura omofonica densa e compatta, quasi chiusa in se stessa, progressivamente ampliata in passaggi imitativi e fugati, fino al culmine delle due fughe del "Sanctus", l'"Hosanna" prima e l'"Amen" poi. Il carattere generale rimane però orientato in senso intimo e raccolto, quasi introverso e malinconico, se non lugubre.

A parte la scelta della tonalità d'impianto, Do minore, inusuale per una Messa, a predominare sono i tempi lenti, moderati perfino nelle sezioni più ricche di testo, come il "Gloria" e il "Credo". I solisti, che sono soltanto tre contro i consueti quattro - soprano, tenore e basso, senza contralto - non hanno molto spazio per i loro interventi: esclusi all'inizio, al centro e alla fine - "Kyrie", "Credo" e Agnus Dei" sono qui sezioni puramente corali -, rimangono di supporto al coro anche nel "Gloria" e nel "Sanctus". Solo l' "Offertorium" aggiunto all'ordinario della Messa ha uno spiccato rilievo solistico, con il canto del soprano solo accompagnato dall'organo e dal violoncello obbligato. Il testo di questo delicatissimo momento di sospensione e di contemplazione all'interno della Messa, "Tota pulchra es, Maria", sembra indicare che la composizione fosse destinata a una festa mariana: vi si rilevano però evidenti parentele tematiche e d'atmosfera con l'ultima parte delle *Scene dal Faust*, quasi che Schumann saldasse l'elemento laico e quello religioso in un'unica visione spirituale di assorta decantazione.

La *Messa* ha inizio con una breve introduzione orchestrale assai frastagliata, tipica dello stile dell'ultimo Schumann: una fascia continua degli archi tesa ad abolire la divisione in battute è arricchita dagli interventi dei fiati, come un disegno dai colori.

LUIGI CHERUBINI



Tutto si svolge in "pianissimo" e nel tempo *Ziemlich langsam*, piuttosto adagio. L'ambiguità armonica si mantiene ben oltre la prima entrata del coro: solo alla ripresa del "Kyrie" dopo il "Christe" si afferma decisamente la tonalità di Do minore, con una veemente impennata verso il "forte" che non manca di effetto drammatico. Da questo culmine si ridiscende subito al clima iniziale, come in una velata dissolvenza che conferma quell'attitudine all'introspezione e al ripiegamento che sarà un tratto distintivo di tutta l'opera.

Il "Gloria" attacca in Do maggiore, a piena orchestra e in tempo *Lebhaft, nicht zu schnell*, vivace ma non troppo. Ora tocca ai fiati tenere le fasce con note lunghe e incisivamente scandite, secondo stilemi abbastanza consueti, mentre gli archi ondeggiavano in impetuosi tremoli alternati a ritmi puntati. L'immagine della gloria di Dio nell'alto dei cieli non sembra scuotere molto Schumann: l'aspetto convenzionale della visione non è neppure troppo mascherato dalla scrittura. L'ispirazione si vivacizza invece quando ad essa si contrappone l'invocazione alla pace sulla terra per gli uomini di buona volontà: un violoncello solo disegna un'ampia frase di cantabilità prettamente strumentale che si estende prima alle viole poi ai violini. Il coro risponde con sommessa partecipazione. Non a lui è destinato questo spunto, bensì alla voce del soprano solo che lo riprende e lo sviluppa nel "Gratias agimus tibi".

Da questo momento Schumann abbandona ogni convenzione e sembra meditare più a fondo anche sulle implicazioni suggerite dal testo. Il tempo si fa "più lento" e pensoso nel "Domine Deus", appello in La minore rafforzato dal sostegno dei tromboni; al coro prima diviso in voci pari si aggiungono i solisti, per riunirsi da ultimo nella richiesta di pietà all'Agnello di Dio: un momento di verità e di coinvolgimento profondo che innalza la temperatura espressiva della musica, soprattutto nel grado di concentrazione armonica prima dell'approdo a Fa maggiore.

Di lì una semplice cadenza perfetta riconduce a Do maggiore, per la conclusione non del tutto scontata del "Gloria": i conati di fuga accademica sono infatti soffocati sul nascere, sia nel "Cum sancto spiritu" sia nell'"Amen", dal ritorno di interrogativi dubbiosi, di sforzati adempimenti all'imperativo categorico della certezza nella fede.

Il "Credo" è, per i cristiani, il simbolo di questa fede. Ma Schumann sembra prendere le distanze da una interpretazione meramente

confessionale di questo luogo centrale della Messa. La scelta della tonalità, Mi bemolle maggiore, rimanda al solenne cerimoniale del *Finale* della "Renana", come il tempo *Massig bewegt*, moderatamente mosso. La misura di battuta in tre mezzi sembra ispirata anche alle antiche consuetudini della polifonia vocale, così come il trattamento del coro, nel quale traspaiono reminiscenze dello stile palestriniano, con un che di arcaizzante.

FRANZ SCHUBERT



L'andamento è solido e conciso oltre che solenne, guidato da una condotta delle parti equilibrata tra contrappunto imitativo e omofonica compattezza.

La componente figurativa è presente nella descrizione della discesa di Cristo sulla terra e nella rievocazione della sua morte: le linee vocali scendono sempre più al grave accompagnate da una sequenza cromatica a mo' di ostinato che si inabissa anch'essa sempre più giù. La parola "passus" è intonata da tutte le voci con un salto discendente di settima; su "et sepultus est" si produce un effetto modulante di misteriosa attesa, mentre le voci continuano a procedere all'unisono. Lo scatto di "Et resurrexit" è imperioso, sottolineato anche dall'improvviso cambiamento di tempo e dalla simmetrica progressione cromatica, questa volta ascendente, del coro. Il ritorno del tempo iniziale alla ripresa del "Credo" è confermato anche tematicamente, ma in un processo modulante che arricchisce e sviluppa, questa volta astraendosi da un riferimento preciso al testo, gli elementi presentati in precedenza: si fa ora più chiara la relazione omogenea che li legava fin dal principio a una concezione unitaria delle figure e delle loro concatenazioni. Alla fine di questo circolo il saldo riapprodo a Mi bemolle maggiore sanziona nello slancio più mosso del fugato conclusivo il significato della combinazione tra il tema del "Credo" e quello da esso derivato di "et vitam venturi saeculi".

Privo di indicazione di tempo - come se al tempo stabilito della Messa si sottraesse - e impiantato nella tonalità di La bemolle maggiore, l'"Offertorium" è pagina di levità soprannaturale, degna delle ultime illuminazioni schumanniane. Accompagnato come si è detto solo dall'organo e dal violoncello obbligato (ma con la possibilità di sostituirli eventualmente con un quartetto d'archi con sordina), il canto del soprano solista si muove ariosamente tra intervalli ora ampi ora congiunti, con una compostezza che non intacca minimamente la profondità dell'espressione. Non di un Lied si tratta, ma di una preghiera assorta che si rivolge con una suggestione emotiva tanto intensa quanto pudica a Colei nella quale "macula non est", per chiederne l'intercessione e la grazia. Si conferma così che la religiosità di Schumann, anche in quest'opera liturgica, ha tratti umani assai fini, personali e sensibili, gli stessi che avevano ispirato opere come *Il pellegrinaggio della rosa* e *Il Paradiso e la Peri*.

La tonalità di La bemolle maggiore si prolunga anche nel "Sanctus", un *Adagio* con lunghe note tenute in "pianissimo", quasi immateriale nella sua calma, lineare immobilità (solo violoncelli e violini all'unisono articolano una breve sequenza circolare più sciolta).

HECTOR BERLIOZ



Il giubilo del "Pieni sunt coeli" erompe quasi inatteso a piena voce, "forte" e "vivace", in Mi bemolle maggiore con un potente contrasto, e conduce al fugato dell'"Hosanna in excelsis Deo", mosso e slanciato nel suo ritmo ternario.

Una fanfara della tromba all'unisono con i soprani segna il passaggio al "Benedictus", affidato al tenore solo in canto alternato con le voci femminili del coro: la solennità del momento è resa non soltanto con la rarefazione dell'accompagnamento orchestrale ma anche con una particolare sospensione armonica di sapore quasi arcaico, su cui il canto si muove con delicata leggerezza.

L'episodio che segue, "O salutaris hostia", si compone di una esposizione del basso solo ripresa dal coro a voci piene in forma di corale; una intensificazione drammatica sulla visione delle guerre che incombono minacciando la forza dell'uomo che chiede aiuto segna l'acme dello sviluppo: la ripetizione del "Sanctus" iniziale riporta la tranquillità, per innalzarsi nella definitiva liberazione della fuga conclusiva sull'"Amen".

Non solo per la sfumatura dei contrasti e delle loro elaborazioni ma anche per la semplicità e l'immediatezza delle suggestioni musicali questa parte è nel suo complesso la più prossima a realizzare quel sentimento religioso insieme vero e poetico che Schumann vagheggiava nella conseguente, estrema riduzione dei mezzi compositivi a elementare evidenza.

L'"Agnus Dei" finale testimonia invece l'omogeneità della costruzione generale della Messa e l'impianto fondamentalmente classico delle sue corrispondenze. La conclusione si riallaccia al "Kyrie" iniziale non solo nella tonalità di Do minore e nel tempo *Ziemlich langsam* ma anche nel materiale tematico e nel tono sommesso, se possibile ancora più concentrato, della preghiera.

L'invocazione alla pietà ha dapprima colori scuri, dolorosi, e un andamento quasi processionale di penitenza: par di cogliere nella musica la depressione per i peccati dell'uomo e la gravità della richiesta. Essa si rianima a poco a poco intessendo un fiorito dialogo tra voci e strumenti, quasi prendendo coraggio: intravedendo nella pace una luce, una speranza, una promessa.

Attraverso le ripetizioni dell'invocazione "dona nobis pacem" si compie un cammino di purificazione, di presa di coscienza: gli strumenti cantano uno dopo l'altro la loro gioia, mentre le voci si alleggeriscono e si trasfigurano. Insieme si riuniscono sul "forte" che prepara la risoluzione e la chiusa: uno splendente Do maggiore ne suggella il compimento.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 aprile 1997

NACHTLIED, OP. 108

Lied per coro e orchestra

Musica: Robert Schumann

Testo: Friedrich Hebbel

- Ziemlich langsam (Re minore)

Organico: coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, trombone basso, timpani, archi

Composizione: Dresda, 4 - 11 novembre 1849

Prima esecuzione: Dresda, Neues Theater, 13 marzo 1851

Edizione: Simrock, Bonn, 1852

Il 1849 fu un anno di intensa creatività artistica per Schumann, che scrisse a Ferdinand Kille: "Questo è stato per me l'anno più fecondo di tutti". Nel 1849 si celebrava anche il centenario della nascita di Goethe: Schumann partecipò ai festeggiamenti con le *Faustszenen* eseguite quasi contemporaneamente a Weimar e a Lipsia. Tra le quaranta composizioni nate quell'anno ci sono anche molte opere vocali, come il *Nachtlied* per coro e orchestra op. 108.

Basato su una poesia di Friedrich Hebbel, che fu anche il dedicatario della partitura - dalla tragedia *Genoveva* dello stesso Hebbel Schumann trasse anche l'opera omonima, e su un testo sempre di Hebbel compose il melologo *Schön Hedwig* op. 106 -, il *Nachtlied* fu messo in musica in un

solo giorno, il 4 novembre, e poi orchestrato tra l'8 e l'11 dello stesso mese. Alla sua prima esecuzione, avvenuta a Düsseldorf il 13 marzo 1851, ottenne un grande successo, poi fu pubblicato da Simrock a Bonn nel novembre del 1852, ma cadde presto nell'oblio.

FRIEDRICH HEBBEL



Eppure Schumann teneva in grande considerazione questa composizione ("Quest'opera mi è particolarmente cara"), autentico esempio di Romanticismo musicale per la perfetta corrispondenza tra il contenuto poetico dei versi di Hebbel e la scrittura musicale, ottenuta con la massima economia dei mezzi sinfonico-corali; una scrittura impalpabile e onirica, insieme cupa ed emotiva, carica di inquietudine e di tenerezza, che sembra anticipare il clima del *Requiem* tedesco di Brahms.

Il *Nachtlied* è un Mottetto per coro misto a otto voci (senza solisti) e orchestra, basato su tre strofe di Hebbel che descrivono il passaggio dalla vita alla morte. La prima strofa, un richiamo alla notte che nasce e che avanza ("Quellende, schwellende Nacht"), coincide con un *Ziemlich langsam* in Re minore, e inizia con un bicordo di flauti e violini, sui quali si innesta un cupo tema della viola (*pianissimo*), subito ripreso da violoncelli e fagotti. Dopo 16 battute tenori e bassi introducono una struttura polifonica fatta di blocchi contrapposti, motivi frammentari che si dipanano sullo sfondo statico e raggelato dell'orchestra.

Con la seconda strofa, "Herz in der Brust wird beengt", una evocazione della vita che prospera e poi declina, la scrittura strumentale si fa più fitta e incalzante, con incessanti modulazioni ed espansioni melodiche nelle parti corali: la musica di Schumann descrive così il contrasto tra la calma impressionante della notte e lo sgorgare della forza vitale, trasformando l'atmosfera misteriosa ed esitante dell'inizio in un implacabile *accelerando* che raggiunge il culmine in un tempo *Alla breve*.

Questa sezione coincide con la terza strofa della poesia ed è caratterizzata da una brusca modulazione Fa maggiore e dai sordi effetti del coro in eco sulla parola "Schlaf". I profili discendenti delle frasi sulle parole "da nahst du dich leise" evocano il progressivo passaggio dalla coscienza al sonno eterno, l'unione mistica con la notte, il momento della fusione tra l'anima individuale e quella del mondo, punteggiata da due parole chiave "Schlaf" (sonno) e "Kreis" (cerchio).

Gianluigi Mattiotti

Testo

ACHTLIED

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichten und Sternen:
In der ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht?

Herz in der Brust wird beengt.
Steigendes, neigendes Leben,
Reisenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leise
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis!

CANTO NOTTURNO

Notte che sgorga e si spande,
piena di bagliori e di stelle:
Nelle eterne immensità,
dimmi, che cosa si è svegliato?

Il cuore si stringe nel petto,
vita che prospera e che declina,
la sento muoversi, gigantesca
come qualcosa che opprime la mia.

Ti avvicini dolcemente, o sonno,
come la balia al bambino,
e intorno alla flebile fiamma
tracci il cerchio protettore.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia;**

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 10 aprile 1979

OUVERTÛRE, SCHERZO E FINALE IN MI MAGGIORE PER ORCHESTRA, OP. 52

Musica: Robert Schumann

1. Overture - Andante con moto (Mi minore). Allegro (mi maggiore)
2. Scherzo - Vivo (do diesis minore). Trio (Re bemolle maggiore)
3. Finale - Allegro molto vivace (Mi maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Lipsia, 12 aprile - 8 maggio 1841

Riduzione per pianoforte: Düsseldorf, 20 - 24 aprile 1853

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 6 dicembre 1841

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1887

Quando Robert Schumann si accostò alla musica la sua aspirazione era diventare pianista e non compositore, ma un incidente alla mano destra, stroncando la sua carriera di Concertista ancor prima dell'inizio, lo costrinse a indirizzare in altra direzione le sue aspirazioni. Tuttavia per lui la musica continuò a lungo a identificarsi col pianoforte, cui sono dedicati i suoi primi ventotto numeri d'*opus*, per la maggior parte costituiti da meravigliose collane di brevi pezzi, che si succedono liberamente per contrasto o analogia, collegati solo dal *Phantasieren* romantico. Dopo si gettò con entusiasmo sul *Lied*, scrivendone oltre cento in un solo anno. Ma nel 1841 questa prodigiosa fioritura di brevi pezzi in forma libera si arrestò e Schumann si rivolse alle grandi forme e ai grandi organici orchestrali.

Già nel 1840 l'amatissima Clara, da poco diventata sua moglie, aveva scritto nel suo diario che le concezioni musicali del marito "non trovano sufficiente spazio sul pianoforte" e si augurava che cominciasse a scrivere per l'orchestra. Robert stesso cominciò a rimproverare amabilmente Chopin perché "la sua attività si limita al piccolo mondo della musica per pianoforte, mentre avrebbe dovuto raggiungere colle sue forze altezze maggiori". Più avanti, quando il giovane Brahms gli si presentò con un fascio di pezzi per pianoforte e *Lieder*, Schumann lo

riconobbe subito come un genio, ma lo esortò a rivolgersi a forme ed organici più ampi, raccogliendo l'eredità di Beethoven.

Critiche ed esortazioni simili Schumann rivolgeva anche a sé stesso, sempre tormentosamente diviso tra l'aspirazione romantica a una musica lirica e intima che volasse libera sulle ali dell'ispirazione e della fantasia e l'ammirazione per la grandiosità architettonica e la potenza espressiva delle creazioni di Beethoven.

CLARA SCHUMANN



Tutte le sue composizioni di grandi dimensioni soffrono di questa dicotomia irrisolta, che non va considerata una debolezza ma è il simbolo della tensione verso l'irraggiungibile, dell'aspirazione a qualcosa d'indefinibile, della lotta d'una fantasia che vorrebbe superare ogni confine e si dibatte contro le limitazioni della materia: sta qui l'essenza stessa dell'irrequieto romanticismo di Schumann.

Ma torniamo al 1841. In quell'anno Schumann concentrò la sua attenzione sulla musica per orchestra, componendo con febbrile entusiasmo due Sinfonie, *Ouverture, Scherzo e Finale*, una Fantasia - poi rielaborata come primo movimento del *Concerto in La minore op. 54 per pianoforte e orchestra* - e inoltre una terza Sinfonia rimasta incompiuta.

La velocità con cui scriveva è stupefacente. In appena un mese, dal 20 gennaio al 20 febbraio, portò a termine l'ampia *Sinfonia n. 1 in Si bemolle maggiore op. 38 "Primavera"*, che già il 31 marzo fu eseguita al Gewandhaus di Lipsia, sotto la direzione di Felix Mendelssohn. Subito dopo, il 12 aprile, cominciò a lavorare all'*Ouverture, Scherzo e Finale*, il 16 già aveva composto e orchestrato l'*Ouverture*, inizialmente destinata a essere una composizione a sé stante; ben presto però Schumann decise di aggiungervi altri due movimenti e l'8 maggio mise la parola fine alla partitura completa.

Il 6 dicembre, ancora al Gewandhaus, Ferdinand David ne diresse la prima esecuzione e nello stesso Concerto fu ascoltata anche un'altra novità di Schumann, la *Sinfonia in Re minore*, la seconda in ordine cronologico ma pubblicata vari anni più tardi come *Sinfonia n. 4*. Anche l'*Ouverture, Scherzo e Finale* dovette attendere qualche tempo e passare attraverso una revisione - i maggiori cambiamenti riguardarono il *Finale* - prima di essere pubblicata nel 1846 come op. 52.

Nell'*Ouverture, Scherzo e Finale* dobbiamo vedere uno dei vari tentativi messi in essere da Schumann in quel 1841 per rimodellare liberamente secondo lo spirito romantico la Sinfonia. Dei lavori sinfonici di quell'anno intensissimo solo la *Sinfonia n. 1* ha una forma relativamente tradizionale, in quattro movimenti. Invece nella *Sinfonia in Re minore* l'*Allegro* iniziale non è nella forma regolare d'un primo tempo di Sinfonia; due movimenti di minori dimensioni s'inseriscono tra i quattro principali, i temi annunciati nell'introduzione lenta ritornano nel corso

dell'intera Sinfonia, i vari movimenti trapassano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità. È una concezione talmente nuova e personale che Schumann a un certo momento pensò di darle il titolo di "Fantasia sinfonica". Similmente non volle chiamare Sinfonia l'*Ouverture, Scherzo e Finale* e, dopo aver pensato di definirla Suite o Sinfonietta, optò per un titolo consistente nella semplice elencazione dei tre movimenti, perché nessuno dei generi musicali tradizionali corrispondeva alla sua struttura e al suo carattere.

JOHANNES BRAHMS



La forma unica e originale di questa sua creazione sembra essere una risposta ad alcune osservazioni critiche contenute in un articolo di Schumann pubblicato due anni prima dalla "Neue Zeitschrift für Musik", la rivista da lui fondata e diretta: "Per la maggior parte le Sinfonie più recenti tendono allo stile dell'Ouverture - i primi movimenti, intendo dire; i movimenti lenti stanno lì solo perché non possono essere lasciati fuori; gli Scherzi sono Scherzi solo di nome; i Finali non sanno più cosa contenevano i movimenti precedenti".

Effettivamente nell'op. 52 il primo movimento è nello stile delle Ouverture da Concerto di Mendelssohn, il tempo lento manca e i vari movimenti "sanno" quello che contenevano quelli precedenti, nel senso che ne riprendono i temi. La decisione di rinunciare al movimento lento dipese indubbiamente dal desiderio di scrivere qualcosa di meno serio di una Sinfonia. Schumann descrisse infatti questo suo lavoro come qualcosa di "leggero e cordiale" e anche "tenero, felice... come una sirena".

Come nei suoi altri pezzi sinfonici, Schumann non reprime qui il suo lirismo e la sua fantasia romantici, ma tenta di superare la tendenza ad un'architettura leggera e instabile che ne era la conseguenza, soprattutto per mezzo di una serie di reminiscenze tematiche che danno coerenza ai vari movimenti.

Apri l'*Ouverture* un *Andante* con moto in Mi minore, con un'esitante linea melodica dal tono sognante; ma non è che una breve introduzione all'*Allegro* in Mi maggiore, il cui carattere luminoso e gioioso è la risultante dell'alternanza di due temi, più mosso e scandito il primo, più lirico e delicato il secondo, affidato ai violini in dialogo con oboi e flauti, che deriva chiaramente dal tema dell'introduzione.

Per lo *Scherzo (Vivo)* - originariamente intitolato "Intermezzo" - Schumann sceglie la tonalità di Do diesis minore, rara nel diciottesimo secolo ma più frequente nel diciannovesimo e amata dai romantici per il suo colore notturno e arcano.

È una cavalcata fatata e volante di elfi, indubbiamente memore degli *Scherzi* di Mendelssohn, ma senza la magica orchestrazione di cui l'autore del *Sogno d'una notte di mezza estate* possedeva il segreto. Questa corsa veloce e leggera è interrotta per due volte da un brevissimo

Trio e nella coda ricompare il primo tema dell'*Allegro*, a conferma del desiderio di Schumann di dare unitarietà alla composizione.

FRYDERYK CHOPIN



Il primo tema del *Finale (Allegro molto vivace)* è esposto in stile fugato dalle viole in rapide terzine, mentre il secondo - che sarà predominante nel corso dello sviluppo - è ritmicamente scandito e acquista progressivamente energia fino a sfociare in una sorta di possente corale, finché la coda chiude il movimento con gioiosa energia.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 7 maggio 2011

OUVERTÛRE IN DO MINORE, OP. 100

per "Die Braut von Messina" di Friedrich von Schiller

Musica: Robert Schumann

1. Ziemlich langsam (Do minore)

2. Sehr lebhaft (Do minore). Rascher

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 29 dicembre 1850 - 12 gennaio 1851

Prima esecuzione: Düsseldorf, Neues Theater, 13 marzo 1851

Edizione: Peters, Lipsia, 1851

Le composizioni per orchestra e in particolare sinfoniche di Schumann hanno avuto la sfortuna di imbattersi in una di quelle astratte petizioni di principio della critica assai difficili da sradicarsi di dosso: infatti, a partire dalle monografie ottocentesche soprattutto francesi, fino alla decisiva tappa costituita dal libro del Calvocoressi (Parigi, 1912), si è andato ripetendo fino alla noia quello che ai giorni nostri è divenuto un vero e proprio luogo comune: e cioè la presunta incapacità del compositore tedesco a cimentarsi con le grandi forme, di cui la Sinfonia è appunto una delle massime espressioni e la altrettanto generalizzata cattiva strumentazione che affliggerebbe la scrittura orchestrale

schumanniana, rendendola priva di flessibilità, uniforme, statica, difettosa nelle sonorità e via dicendo.

Quel che più stupisce è il fatto che nessuno di coloro che si sono occupati di tali questioni abbia mai portato a conforto di simili tesi lo studio e l'analisi del testo, delle singole partiture cioè, per cercare almeno di spiegare in che cosa consistano questa peculiarità e non ortodossia rispetto ai canoni tradizionali, o se non altro la novità di una determinata logica formale e linguistica, del «suono» dell'orchestra di Schumann.

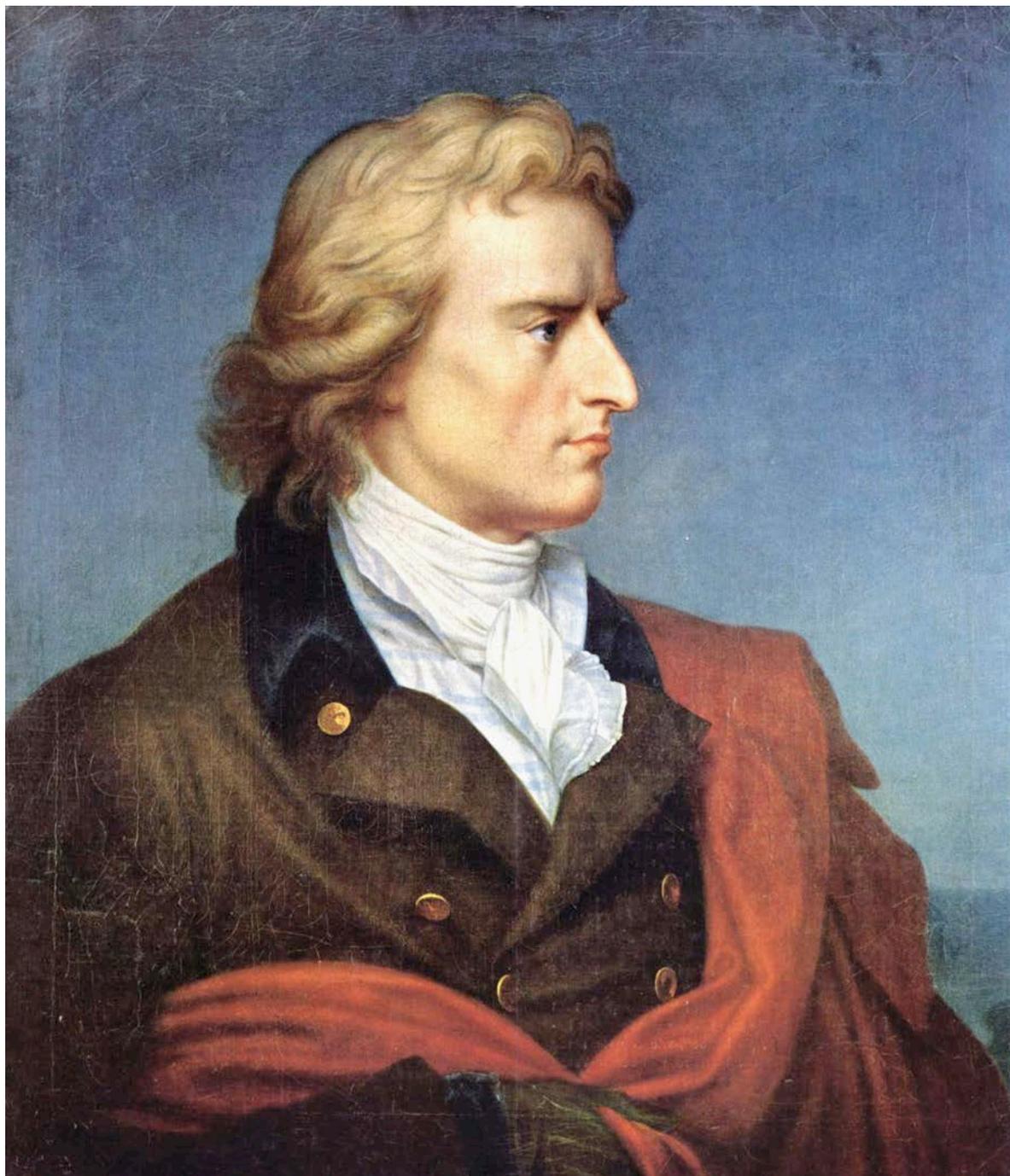
La prima parte di questa problematica, per quanto cioè si riferisce al rapporto fra Schumann e la «grande forma» della Sinfonia, può trovare una risposta più facilmente individualizzabile: è indubbio che egli sentì in modo particolarmente drammatico il suo destino di musicista trovatosi a dover comporre dopo Beethoven, dopo colui che aveva espresso sotto tutti i punti di vista quanto di più alto e di più perfetto era possibile esprimere: tutta la prima parte della vita di Schumann, con la preponderanza dell'attività critica e l'interesse principale per la libera composizione pianistica, lo potrebbe confermare. L'impatto con le cosiddette «grandi forme», di cui era un modello ormai svuotato di realtà e di vita la «forma Sonata», coincide per Schumann con la maturità, nel segno di una libertà creativa che intende rifarsi, seppure solo idealmente, all'esempio di Beethoven.

Se a Schubert era riuscito di stabilire un fertile contatto con il mondo dei classici riutilizzandone le forme tradizionali in un contesto di sconvolgente novità che pure esternamente appariva come privo di fratture troppo inconciliabili, già Schumann non poté più, dal punto di vista della concezione formale, sottrarsi agli obblighi critici oltre che artistici che gli imponevano le audaci conquiste introdotte da Beethoven nella grande forma sinfonica; né d'altra parte la sua indole più profonda era tale da consentirgli di approdare a quella misura, quella serena raffinatezza e compostezza, quella olimpica luminosità che erano caratteristiche tanto ammirate nell'amico e collega Mendelssohn.

Per questo Schumann, rispetto a questi grandi compositori, ci appare come annunciatore di una nuova epoca, che si fa luce a poco a poco in un'alba tanto carica di eventi da risultare una svolta decisiva per la storia del suo secolo e anche del nostro: tutto ciò che per comodo si suole riunire nel termine Romanticismo, liberato, se possibile, da tutte le

retoriche incrostazioni e riabilitato a una nuova, pura capacità di esprimere qualcosa di concreto, fa in Schumann la sua prima apparizione totale e coerente fino in fondo.

FRIEDRICH SCHILLER



Arcanamente sospeso in dimensioni di spazio e di tempo musicali ancora sconosciuti, Schumann è il primo compositore dell'Ottocento a perseguire, con la coscienza di compiere un atto della volontà senza garanzie di riuscita, l'ideale della intuizione unitaria della grande forma musicale.

La sua logica formale si rivela quindi sotto un duplice aspetto: da una parte disorganica e non adatta a riempire di contenuti nuovi gli schemi di una tradizione a cui pure è strettamente legata, dall'altra apertamente sperimentale, percorsa da aneliti e slanci tipicamente romantici che ne scuotono ad ogni passo le ancora fragili fondamenta.

In realtà quello stesso equivoco riguardante la strumentazione diviene così un tratto assolutamente pertinente; e così pure certi altri luoghi comuni, come ad esempio il monotematismo o la tecnica della ripetizione variata, sono invece strumenti di strutturazione formale, che tentano di risolvere il problema di una superiore unitarietà garantendosi, nel tema, un saldo punto di appoggio.

D'altra parte è proprio nel tema, l'«anima» della musica classico-romantica, che si fa evidente la divergenza da Beethoven a cui Schumann approda nelle sue Sinfonie: esso non è più, come in Beethoven, sviluppo di un'idea che si realizza soggettivamente nel processo formale considerato come un tutto, ma, invece, illuminazione sempre diversa di una medesima idea principale, che si ripete quasi ossessivamente senza rimanere mai uguale a se stessa.

In questa divergenza sta il senso di un cammino storico in divenire, alla ricerca di una nuova individualità che arrivi a porsi anche come una nuova identità; l'esperienza di Schumann, in sé così irripetibile e conclusa nel suo straordinario fascino, è a questo proposito sotto tutti i punti di vista decisiva ed apre senza dubbio alcuno la strada verso la musica del secondo Ottocento, sia come atteggiamento spirituale che come concreto punto di riferimento specificamente musicale.

Solo in questa ottica più ampia e proiettata verso il futuro si può dunque arrivare a capire la portata delle «imperfezioni» di Schumann e ad assaporarne il gusto tutto particolare, con un'apertura verso due direzioni principali: da un lato Mahler, che si ricollegherà alla dissoluzione della forma sinfonica classica ottenuta da Schubert con la tendenza

all'ampliamento progressivo del tema nei suoi ritorni ciclici; dall'altro Brahms, che, perfezionando la poetica schumanniana della variazione, ne trarrà grande partito proprio nella strumentazione, nel «suono» cioè di un'orchestra che è la diretta, e sia pur migliore, erede di quella intuita da Schumann.

OUVERTURE IN DO MIN. PER « LA SPOSA DI MESSINA », OP. 100

Fra le composizioni «minori» per sola orchestra la «Ouverture in Do minore» è quella forse meno conosciuta e meno frequentemente eseguita: composta nel 1850-51, nel periodo trascorso da Schumann a Düsseldorf, essa doveva figurare come introduzione al dramma di Schiller (1759-1805) «La Sposa di Messina» (Die Braut von Messina), un testo che nella produzione schilleriana occupa un posto determinante sia dal punto di vista drammaturgico che da quello poetico.

Per esso, composto a Weimar e rappresentato per la prima volta nel 1803, Schumann aveva l'intenzione di scrivere le intere musiche di scena, sull'esempio di quelle per il «Manfred» di Byron, a cui stava in quegli anni ancora attendendo.

Tale intenzione, per altro non sicuramente testimoniata, non giunse ad effetto, e la «Ouverture» venne pubblicata da sola a Bonn in quello stesso 1851.

La «Ouverture in Do minore» non si discosta dal modello tipico delle «ouvertures» schumanniane se non per una minore plasticità formale e originalità melodica che la delimita rispetto a quelle ben altrimenti emergenti della «Genoveva» e del «Manfred».

L'ammirazione che Schumann nutriva per le «ouvertures» di Mendelssohn, veri capolavori di finezza in questo genere, ci è largamente nota anche sulla scorta della sua attività di critico militante, e ad esse è necessario riferirsi per comprenderne certi lati compositivi. Pure, dal punto di vista formale, esse rimandano essenzialmente a Beethoven, soprattutto a quello delle «Leonore», di cui condividono la stessa

concezione volta a farne più una sintesi e un riassunto che una semplice introduzione al dramma.

Anche qui, infatti, la sostanza musicale si presenta per così dire concentrata, quasi a voler distillare in una sorta di totalità autosufficiente tutte le diverse idee contrastanti che si susseguono pur mantenendo ognuna una sua autonomia di atmosfera e incisività di azione.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto del 39° Maggio
Musicale Fiorentino, Firenze, 20 maggio 1976**

REQUIEM FÜR MIGNON IN DO MINORE, OP. 98/B

per soli, coro e orchestra

Musica: Robert Schumann

Testo: Wolfgang von Goethe da "Wilhelm Meister"

1. Wen bringt ihr uns zu stillen Gessellschaft? - Langsam (Do minore) - coro
2. Ach! Wie ungeru brachten wir ihn her! - Etwas bewegter (Do minore) - soprano e contralto soli
3. Seht die machtigen Fleugel doch an! - Lebhaft (Do maggiore) - coro
4. In euch lebe die bildende Kraft - Feierlich, doch nicht zu langsam (Fa maggiore) - coro
5. Kinder, kehret in's Leben zuruck! - Die Viertel wie vorher die Halben (Do maggiore) - basso solo
6. Kinder, eilet in's Leben hinan! - Lebhaft (Do maggiore) - coro

Organico: 2 soprani, 2 contralti, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, arpa, archi

Composizione: Dresda, 9 - 12 settembre 1849

Prima esecuzione privata: Dresda, residenza di Schumann, 19 settembre 1849

Prima esecuzione pubblica: Dresda, Hoftheater, 8 maggio 1850 (col solo pianoforte) - Düsseldorf, Neues Theater, 21 novembre 1850 (versione orchestrale)

Edizione: Breitkof & Härtel, Lipsia, 1851

E' noto che nell'Ottocento le interrelazioni tra musica e società erano, sotto molti aspetti, assai più intense che al giorno d'oggi, anche nei paesi di lingua germanica, e che in questo contesto di civiltà un ruolo prevalente di diffusione culturale fu svolto dalle associazioni di canto corale e dalla relativa produzione, indipendentemente dall'entità o dalla qualità dell'organico di esecutori impegnati di volta in volta. Tale genere di attività inoltre soddisfaceva le istanze spirituali di gran parte dei ceti popolari che si riconoscevano particolarmente in composizioni come il Lied a più voci o la Cantata, profana, quasi rinvenissero in tali lavori una sorta di contraltare musicale all'arte figurativa dell'epoca, da Schwind a Thoma, per la presenza caratterizzante di elementi comuni, quali il culto dei buoni sentimenti e della natura, la propensione tanto al fantastico quanto al tratto di devota umiltà, la trasfigurazione degli ideali del passato e la confortante fiducia che la vita eterna potesse specchiarsi di nuovo nelle opere di tutti i giorni.

Strutturalmente prossimo allo schema della Cantata è il *Requiem per Mignon*, secondo la bipolare costante che permea l'intera produzione vocale di Schumann della maturità, sia di ordine concettuale sia di ordine esecutivo: da una parte infatti l'autore era convinto assertore che la Cantata come genere avrebbe beneficiato in futuro di un particolare favore popolare, dall'altra parte la composizione di tali lavori era stimolata dall'intensa attività musicale specifica svolta dopo il 1847, tra Dresda e Düsseldorf.

Il modello della Cantata dell'età barocca e pre-barocca era sempre indubbiamente presente a Schumann sia nella prassi Concertistica sia nell'impostazione ideale, come chiaramente si evince in vari scritti successivi al 1832 quando, a proposito di un lavoro di Carl Loewe sulla

vita di Johannes Hus, ebbe ad esprimersi in questi termini: «non è stata ancora detta la parola decisiva su tale genere di composizione vocale cui è aperto un cammino autonomo tra l'opera di soggetto sacro e l'Oratorio drammatico, purché l'ispirazione dell'artista venga accesa da figure ideali straordinarie, come Hus appunto, o come Gutenberg, Lutero, Winkelried, o come Goethe: il lavoro di Loewe è foriero di tempi nuovi, quando la società civile non tesserà la sua vita soltanto tra la chiesa o il teatro d'opera »...

WOLFGANG VON GOETHE



Il *Requiem per Mignon* è sostanzialmente un lavoro «secolare» pur se sul manoscritto è apposto il termine «religioso»: tale qualifica precisa in realtà un'indicazione espressiva a testimonianza e conferma della maturazione, nell'intimo della coscienza di Schumann, di quelle istanze spirituali che si sarebbero poi manifestate nella *Messa* op. 147 e nel *Requiem in Re bemolle maggiore* op. 148, scritti su testi liturgici cattolici nonostante il compositore fosse protestante.

La musica del *Requiem per Mignon* risale al 1849, quando Schumann dimorava a Dresda ed era impegnato, sia sul piano Concertistico sia sul piano creativo, ad eseguire e predisporre lavori per associazioni corali che ebbe a dirigere a partire dal 1847 quando sostituì Ferdinand Killer nella conduzione prima di un complesso vocale maschile poi di un coro misto l'anno successivo, rispettivamente cioè la «Liedertafel» e il «Verein für Chorgesang». Il 3 luglio del 1848 Schumann non senza orgoglio ebbe a precisare a Brendel che era riuscito quel giorno a far cantare «la *Missa Solemnis* di Beethoven a prima vista, oltre a *Comala* di Gade»: ma in repertorio vi erano i principali lavori di Bach, Haendel e Palestrina.

Nel 1849, in occasione delle solenni celebrazioni per il centenario della nascita di Goethe, oltre alla parziale esecuzione delle *Scene dal Faust* a Lipsia e a Weimar, Schumann attese appunto alla composizione del *Requiem per Mignon*, suggestionato dalla forte impressione provocata dalla lettura del «Wilhelm Meister». Di Goethe, in precedenza aveva musicato solo cinque liriche incluse nel ciclo *Myrthen*. Con la differenza però che, mentre alla foga appassionata del giovane Schumann poco si confacevano i temi concettuali e il sereno distacco dell'arte poetica goethiana, la malinconia che attraversa in profondità l'universo filosofico e spirituale del «Wilhelm Meister» sollevò una dolente assonanza nell'intimo del compositore maturo, quasi già avvertisse in sé gli oscuri presagi del tragico crepuscolo della vita ed anelasse quindi alla serenità della saggezza. Pure nel 1849 Schumann scrisse nove Lieder per canto e pianoforte su testi ispirati al «Wilhelm Meister», raggruppati nell'opus 98/a, ed intrisi di un melos patetico ed elegiaco, rispetto al quale il clima poetico del *Requiem per Mignon* (op. 98/b) configura la seconda parte, siglandone il coronamento espressivo.

Strutturalmente, il *Requiem per Mignon* appare articolato in sei sezioni che si susseguono senza alcuna interruzione, pur essendo reciprocamente ben differenziate nei tempi, nella tonalità e nei tratti espressivi.

MARTIN LUTERO



L'incipit in Do minore presenta l'andamento di una sorta di corteo lento e solenne: la salma della giovane viene traslata in una silenziosa sala ove è accolta da un mesto coro che la assisterà sino al risveglio nel giubilo dei fratelli celesti. La seconda sezione, in tempo un poco più mosso, è caratterizzata dal La solo del soprano e poi del contralto, impegnati in un assorto, conciso lamento.

Nella terza sezione, in tempo mosso e nella tonalità di Do maggiore, al coro, che ha esaltato la bellezza delle possenti ali e la levità della candida veste, replicano i solisti nel tono minore, rammaricando che le ali non la sollevino, impedendone il libero, ondeggiante gioco della veste; soltanto alla conclusione riappare il modo maggiore, quando il coro esorta a guardare in alto con gli occhi dello spirito. Pure la quarta sezione, solenne ma non troppo adagio, è strutturata su un dialogo tra i solisti, che raffigurano le sconsolate compagne di gioco di Mignon, e il coro, incitante a serbar viva la forza creatrice che solleva in alto, oltre le stelle, quanto vi è di più grande e di più bello cioè la vita, nell'alternarsi delle tonalità di Fa maggiore e di Re minore. La quinta sezione è in Do maggiore ed in tempo sempre più animato, con l'ingiunzione sempre più decisa al «ritorno alla vita», mentre la conclusione del *Requiem*, attestando l'avvento dell'amore celeste nell'immortalità, sigla la attestazione finale del «ritorno alla vita», in tempo vivace, in ritmo alla breve e nella luminosa tonalità del Fa maggiore, con il marcato chiaroscuro corale.

E' significativo notare quanto la successione delle tonalità venga tenacemente sorretta da un motivo concettuale che assume la funzione di motivo conduttore della musica, in tutto l'arco della composizione, l'idea tematica cioè della vita che rinasce dalla morte, alla quale rimane pur sempre avvinta da nessi ineluttabili; nonché il fatto che non vi sia simmetria o tradizionale rapporto reciproco delle tonalità ma che la cifra emozionale del testo risulti arbitra indiscussa della espressività musicale.

Schumann anche in tale insolito lavoro corale non ricusa certo alcuna suggestione della Romantik ed anche il *Requiem per Mignon*, alla pari delle ultime composizioni vocali, come la *Messa* op. 147 e il *Requiem in Re bemolle maggiore*, non si sottrae alla traiettoria dell'intera sua produzione, agli imprescindibili caratteri schumanniani, nonostante sia percepibile, specie nell'assunto formale, un'ascendenza concettuale e

linguistica derivata da Mendelssohn. Non è arduo identificare nel *Requiem per Mignon* anche il segno di un'introversa irrequietezza, sintomatica della poetica romantica, oltre a tratti indelebili di struggimento e divinazione lirica, pur nel simbolismo della costruzione sonora e specie nella fragilità del peculiare impianto strutturale.

JOHANNES HUS



Assurdo appare comunque il tentativo di assegnare un'etichetta di opera minore o anemica al *Requiem per Mignon*, anche considerandolo antitetico rispetto all'incandescente stagione giovanile dell'autore.

L'essenza di questo lavoro troppo a lungo incompreso non va colta soltanto nell'atmosfera malinconica o in certe sfasature ritmiche e armoniche rapportabili all'inventiva dello Schumann più frequentato, quanto piuttosto nel sottile e ben centrato intento di mantener deste, pur in una suprema dimensione patetica ed intimistica, le assonanze con la prodigiosa espressività attinta in passato, nel perdurare di quell'anelito intenso - lo « Streben » del sempre prediletto Jean Paul - ad un'emozionalità dal carattere ad un tempo travolgente ed estenuato, mai prevedibile.

E resta infine il fatto indubitabile che anche questo lavoro servì a porre le premesse, lessicali e morfologiche oltre al modello di riferimento per il *Deutsches Requiem* brahmsiano, saldando in prospettiva l'arco della creatività musicale spirituale, teso tra la sapiente serenità oratoriale di un Mendelssohn ed i nuovi procedimenti compositivi ed inventivi nell'elaborazione tematica di un Brahms.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 aprile 1975**

REQUIEM PER SOLI, CORO E ORCHESTRA, OP. 148

Musica: Robert Schumann

1. Requiem - Langsam (Re bemolle maggiore)
2. Te decet - Feierlich (La maggiore)
3. Dies irae - Ziemlich bewegt (Fa diesis minore)
4. Liber scriptus - In gemessenem Tempo doch nicht zu langsam (Re maggiore)
5. Qui Mariam absolvisti - Im massigem Tempo (Sol maggiore)
6. Domine Jesu Christe! - Feierlich (Si minore)
7. Hostias et preces tibi - Dasselbe Tempo (Si minore)
8. Sanctus - Dasselbe Tempo (La bemolle maggiore)
9. Benedictus - Langsam (Si bemolle minore)

Organico: coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 26 aprile - 23 maggio 1852

Prima esecuzione: Königsberg, Stadttheater, 19 novembre 1864

Edizione: Rieter-Birdermann, Lipsia, 1864

E' singolare, soprattutto se si pensa alla rapidità con cui fu composto, che del *Requiem* esistano così tanti schizzi e studi preliminari, come per nessun'altra opera di Schumann: la costruzione musicale è talmente perfetta nelle sue proporzioni e simmetrie da sembrare quasi il risultato di un calcolo. Ciò non deve sorprendere, anche se contrasta con l'immagine convenzionale di Schumann derivante dall'alta temperatura emotiva e passionale delle sue composizioni pianistiche. È invece proprio l'aspetto oggettivo della meditazione sulla morte a interessare il compositore, quale espressione di un sentimento religioso sereno e cristianamente rivolto all'accettazione del mistero della fede; da cui risulta, al polo opposto, una visione mistica dell'Aldilà come regno dello spirito pacificato, lontano da ansie e conflitti terreni.

Il tono che predomina è anch'esso disteso, caratterizzato com'è da una assenza di contrasti perfino nei momenti più intensamente drammatici, come per esempio il «Dies irae», e da una "opacità" di fondo che neutralizza la luce troppo violenta e assorbe anche i timbri scuri dei registri gravi, rendendoli opalescenti. La scelta della tonalità d'impianto di Re bemolle maggiore concorre a creare un clima armonico morbido e vellutato, innervato però da procedimenti contrappuntistici di austera pienezza e forza plastica. E la stessa strumentazione, di classica trasparenza, si uniforma a questa atmosfera di levigata compostezza, senza rinunciare a vibrare con partecipe adesione sentimentale, ma come trasfigurata in una sua intatta lontananza.

KÖNIGSBERG STADTTHEATER



Di fondamentale importanza è la funzione del coro, che si erge a voce collettiva, quasi sovraindividuale, di fronte alla celebrazione del rito della Messa funebre: fin dall'inizio, intonando gravemente, con calma solennità, le parole del «Requiem aeternam», esso mette in rilievo la disposizione concentrica della forma, simbolo della ciclicità della vita e della morte, per poi ribadire nel successivo «Te decet hymnus», quasi festosamente, la completa remissione nella gloria di Dio. Una figura musicale esprime questo concetto con evidente pregnanza: il motivo di quattro note di due quarti ascendenti in progressione verso l'alto, cui corrisponderà simmetricamente la sua inversione, sembra collegare cielo e terra in un'unica promessa.

Solo nei passi per così dire umanamente più toccanti e individualmente più responsabili intervengono i quattro solisti, staccandosi tutti insieme dal coro. E ciò accade in tre punti significativi del *Requiem*: prima nel quasi sussurrato «Kyrie eleison», poi nel tremebondo interrogativo del «Quid sum miser tunc dicturus?» e infine nel delicatissimo epilogo del "Benedictus". Quest'ultimo è unito all'«Agnus Dei» senza soluzione di continuità, in un pezzo tonalmente unitario che trascolorando nell'enarmonia si ricollega all'inizio del Requiem, a confermare il principio circolare che ne sta alla base.

Alle voci femminili soliste sono invece affidati i momenti più intimamente lirici, di tono confinante con il Lied: al soprano solista il «Recordare, Jesu pie» e l'iniziale consacrazione dell'«Hostias», poi completato in duetto col contralto; al contralto solista l'intero «Qui Mariam absolvisti» e la preghiera contrita «Oro supplex et acclinis». Non può sfuggire in queste scelte, nella distribuzione del testo tra solisti e coro, una precisa attenzione tanto al valore delle parole quanto alle situazioni e ai significati che vi sono sottesi.

Nonostante la divisione in nove parti, ognuna con un suo ben definito carattere, il *Requiem* di Schumann presenta una straordinaria continuità di svolgimento, ulteriore riprova della sua fondamentale unitarietà. E' come se un unico respiro - ampio, solenne, misurato - lo avvolgesse da cima a fondo, in un ininterrotto, grandioso arco tenuto insieme da una disciplina insieme musicale e spirituale: grazie alla raggiunta consapevolezza della fine predestinata, e senza nulla far presagire dell'imminente tracollo psichico, Schumann si congeda dal mondo con

un'opera piena di speranza e di comprensione, nella quale la saldezza costruttiva di una musica senza residui di sbalzi è emblema essa stessa di forza spirituale, materializzando lo spirito nella sua forma più alta e perfetta e nello stesso tempo trascendendolo al di là della religione.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 marzo 1996**

SCENEN AUS GOETHES FAUST

in tre parti e sette scene per soli, coro e orchestra

Musica: Robert Schumann

Testo: Johann Wolfgang Goethe

Organico: 3 soprani, 2 contralti, tenore, baritono, basso, coro misto, coro di voci bianche, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, arpa, archi

Composizione: I parte: 1844/47; II parte: 1849; III parte: 17 aprile - 28 luglio 1847; Ouverture: Düsseldorf, 13 - 17 agosto 1853

Prima esecuzione: Lipsia e Weimar, 29 agosto 1849 (parziale); Colonia, Gürzenich Theater, 13 gennaio 1862 (completa)

Edizione: Friedlaender, Berlino, 1858

Struttura musicale

Prima parte:

1. Ouverture - Langsam, fierlich (re minore). Etwas bewegter (Re maggiore)
2. Scena in giardino: Du kamtest mich, o kleiner Engel - Gretchen e Faust - Nicht schnell (Re minore)
3. Margherita davanti all'immagine della Mater Dolorosa: Ach neige, du Schmerzenneiche (Io ti prego, Dolorosa) - Gretchen - Im Anfange nicht schnell, später (Do maggiore)

4. Scena nella Cattedrale: Wie Anders, Gretchen, war dir's - Gretchen, Böser Geist - Langsam (Re minore)

Seconda parte:

4. Il risveglio di Faust: Die ihr dies Haupt umschwebt im luft'gen Kreise - Ariel e coro
Alba - Aria di Faust e coro - Ruhig. Etwas bewegter (Si bemolle maggiore - Mi minore)
5. Mezzanotte: Ich heisser der Mangel - Mangel, Schuld, Not, Sorge, Faust - Schnell (Si minore)
6. La morte di Faust: Herbei, herein, ihr Schlotternden Lemuren - Mefistofele, Faust - Ziemlich rasch (Re minore)

Terza parte:

7. Trasfigurazione di Faust: Waldung, sie schwankt heran - coro e Echo - Ziemlich langsam (Fa maggiore)
 - o Ewiger Wonnebrand, gluhendes Liebesband - Tenore solo - Etwas bewegter (Re minore)
 - o Wie Felsen-Abgrund mit zu Fussen - Basso solo - Langsam (Si bemolle maggiore)
 - o Gerettet ist das edle Glied - Angeli (coro) - Ziemlich langsam (La bemolle maggiore)
 - o Hier ist die Aussicht frei - Tenore o baritono solo - Langsam (Sol maggiore)
 - o Dir, der Unberuhbaren - Coro - Tempo wie vorher (Si bemolle maggiore)
 - o Alles Vergangliche ist nur ein Gleichniss - Coro finale (coro mistico) - Die Halben etwas langsamer wie vorher (Re minore)

Sembra che già nel 1832, a ventidue anni, Schumann avesse accarezzato l'idea di mettere in musica il *Faust* di Goethe, terminato appena l'anno prima ma a lui ben noto, per quanto riguardava la prima parte della tragedia (1808), sin dagli anni dell'infanzia.



Uno degli *Intermezzi op. 4* per pianoforte - il secondo in Mi minore - sarebbe stato ispirato dal canto di Margherita all'arcolaio che inizia con le parole *Meine Ruh' ist hin*, canto sul quale, diciotto anni prima, Schubert aveva creato con *Gretchen am Spinnrade* (1814) un tipo di Lied assolutamente nuovo per carattere e forma e che Schumann avrebbe qui parafrasato mediante il pianoforte; forse a voler dare espressione a una pena d'amore, più probabilmente a uno stato interiore di profondo disagio esistenziale, che di lì a poco sarebbe sfociato in una devastante crisi depressiva: la prima di una lunga serie. Schumann ne uscì inventandosi un mondo fittizio - la lega dei fratelli di Davide - e un impegno fantastico - la lotta contro i filistei -, abbandonando per il momento ogni idea faustiana.

Ripresa oltre un decennio più tardi, quest'idea si sarebbe sviluppata in una delle più corpose e impegnate partiture di Schumann, di un genere la cui definizione risulta a prima vista problematica: non Oratorio profano, benché sia intriso del suo spirito, impieghi i suoi mezzi compositi e ne adotti la veste drammatica non rappresentativa; non vera e propria opera destinata al teatro, benché il titolo - *Scene dal "Faust" di Goethe* - sembri sottolineare l'importanza dell'elemento scenico-drammatico; non Sinfonia con voci e coro, per quanto l'incidenza della componente sinfonica sia rilevante. E neppure, da ultimo, semplice illustrazione dei passi virtualmente «musicali» presenti nel Faust, giacché l'intento di Schumann mirava a raggiungere la piena unità e corrispondenza non soltanto di parole, fatti e suoni ma anche, in un senso assai più profondo, di pensiero, poesia e creazione musicale.

La stessa genesi, lunga e tormentata, della composizione, alla cui realizzazione occorsero quasi dieci anni, rispecchia l'impegno con cui Schumann, nel rivestire di musica un testo che lo entusiasmava tanto quanto lo ossessionava, strenuamente agì al fine di appropriarsi del *Faust* e ritagliarne un'interpretazione congeniale alla sua natura di artista; un'interpretazione che dovendo fatalmente scegliere fra una massa incredibilmente ricca di temi e di situazioni, fin dal principio privilegiò quelle valenze mistiche e quelle risonanze spirituali che sembravano predestinate a incarnarsi nella musica. La via seguita appare a questo riguardo estremamente istruttiva e condizionante per il significato stesso dell'opera.

Fu dunque alla fine del 1843 che Schumann decise di mettere in cantiere il progetto a lungo vagheggiato. Nel 1844, di ritorno da un viaggio in Russia con Clara, iniziò la composizione partendo dall'ultima parte del *Secondo Faust*, e precisamente dall'imponente scena finale del poema che, nella versione definitiva del musicista, costituirà la terza e ultima parte ma, dal punto di vista compositivo, è il nucleo centrale e originario del lavoro. Interrotta più volte, quest'ultima parte fu completata nell'aprile 1847; salvo aggiungersi, in luglio, una seconda versione del conclusivo *Chorus Mysticus*. Due anni dopo Schumann estese il lavoro a ritroso alla prima e alla seconda parte.

Le tre scene iniziali, tutte dal *Primo Faust* (*Scena nel giardino, Margherita davanti all'immagine detta Mater dolorosa, Scena in duomo*), videro la luce nella prima metà del 1849, insieme con la quarta, prima della seconda parte (*Ariel e il risveglio di Faust*), che si distacca dalle precedenti per un evidente mutamento di clima ma è in stretta relazione con esse "per contrasto". Si attua qui infatti un primo passaggio verso l'atmosfera meno cupamente drammatica e più diffusamente simbolica del *Secondo Faust*, cui appartengono anche le due restanti scene della seconda parte, *Mezzanotte e Morte di Faust*, composte nel 1850. Alla forma dell'opera così come noi la conosciamo mancava soltanto l'Ouverture, che Schumann stese per ultima nel 1853 riassumendovi, in una struttura saldamente sinfonica, il materiale musicale fondamentale e i toni caratteristici elaborati nelle sette scene. Il percorso tenuto da Schumann per estrarre dal *Faust* la materia di una composizione formalmente *sui generis* non segue, come è chiaro, un mero calcolo compositivo, ma nasce da precise scelte interpretative che stabiliscono una gerarchia fra le tre parti in base a significati non soltanto poetico-musicali ma anche metafisico-spirituali.

Non è senza valore che Schumann cominciasse proprio dalla fine del poema. L'importanza dominante di questa vasta scena articolata in sette numeri non risiede tanto nel fatto che da sola essa occupi una buona metà del lavoro quanto piuttosto nel suo significato di trasfigurazione dei conflitti precedenti, subordinati e finalizzati alla contemplazione di una realtà immateriale di puri angeli e di essenze perfette cui la voce del coro (non soltanto nel conclusivo *Coro mistico*) conferisce toni di universale conciliazione. Non sembra esagerato asserire che Schumann vi abbia potuto vedere quella realizzazione dell'assoluto musicale cui la

metafisica romantica della musica, da lui ripristinata anche teoricamente dopo l'applicazione pratica nella lotta contro i filistei, costituzionalmente tendeva; e niente meglio di questo Finale "incommensurabile" poteva esprimere l'aspirazione all'assoluto incondizionato, all'infinito come totalità organica riconquistata e divenuta, attraverso la musica, percepibile ed eloquente.

L'ATTUALE CASA NATALE



È in relazione con questo stadio ultimo delle possibilità espressive della musica - intrecciato con il tema della Redenzione e della progressiva conquista della Perfezione come svuotamento della *Sehnsucht* (nostalgia) e dello *Streben* (anelito a), stante l'interpretazione schumanniana dell'estrema visione di Goethe - che si dispongono le altre due parti del lavoro. La prima parte, drammatica e movimentata, ispirata dal *Primo Faust*, dipinge la vicenda amorosa di Faust e Margherita; e ad esserne protagonista, nella brevità essenziale delle tre scene, è la giovane donna: vittima predestinata del sacrificio, appena consumati gli attimi di una

felicità fugace, costei si consegna intera al dolore e all'angoscia, solo per far risaltare più lucidamente il trionfo del suo riscatto.

La seconda parte, della quale è Faust il protagonista, trascende l'elemento terreno per svolgersi nel mondo fantastico degli spiriti (Elfi, ma anche spettri e demoni) e della natura. Il peso allegorico è marcato: Faust è un simbolo dell'umanità intera. È la parte più fiorita, suggestiva e romanticamente rigogliosa, del lavoro: gli stessi elementi descrittivi e illustrativi valgono a incorniciare i simboli che vi appaiono nel mondo di fiaba di una natura dai vasti confini.

Se la terza parte è il punto di arrivo e nello stesso tempo l'origine della partitura schumanniana, sarebbe sbagliato vederne l'articolazione come un movimento lineare e continuo di ascesa, o addirittura come un processo di tipo dialettico che trova la sintesi nella contemplazione mistica, dopo aver attraversato la regione delle vicende umane e quella degli spiriti e della natura. Le tre parti, o meglio le sette scene complessivamente, sono altrettanti quadri a sé stanti, non legati da continuità drammatica né tantomeno scenica, che illuminano, a livelli differenti, un unico tema poetico: l'aspirazione all'assoluto incondizionato, privato da ogni carico materiale.

Sotto questo profilo il *Faust* di Schumann è opera fortemente ideologica in quanto risultato di una concezione estetica radicale; ma è anche opera autobiografica, che ci parla delle ossessioni, delle visioni e delle più intime aspirazioni del suo autore: e più volte, nei suoi sogni inquieti, Schumann si era visto circondato dagli Elfi, dilaniato dai Lemuri, trasportato in cielo dagli angeli. Né Faust, né Margherita, né Mefistofele hanno una storia in quanto personaggi di un'azione, men che mai se intesa in senso unitario e omogeneo: essi sono aspetti di un'unica realtà la cui vera sostanza sta nella musica che l'avvolge e ne dischiude le zone più riposte, per depurarsi infine nella concentrazione assorta e nella solennità dell'apoteosi finale. E forse nessuno meglio di Schumann ha saputo cogliere questo senso di perfezione immanente cui il poema di Goethe da ultimo guarda, in una intuizione mistica che appare romanticamente la più prossima alla musica. Riassumendo: l'intenzione di musicare, del *Faust*, anzitutto la scena finale, è la ragione stessa dell'opera di Schumann. Essa condiziona la sua concezione globale. E le altre scene sono per così dire stadi preparatori di essa.

* * *

Il mito di Faust, attraverso il poema di Goethe, influenzò profondamente la cultura dell'Ottocento ma non dette, a quanto pare, frutti musicali di pari altezza. Goethe aveva elevato quel mito, le cui origini risalgono a tre secoli prima, a paradigma estetico non meno che concettuale e filosofico, senza tuttavia ridurre il fondo composito e la molteplicità di motivi che intorno ad esso ruotavano. Così facendo aveva rappresentato l'antica leggenda in tutta la sua attualità, ma per così dire esaurendola e non lasciandole spazio per ampliamenti e prosecuzioni, non almeno in ambito letterario e drammatico: nella sua incalcolabile ricchezza il *Faust* di Goethe è un'opera virtualmente aperta, ma in realtà chiusa in se stessa, cui soltanto la musica aveva modo di prestare un contributo congeniale. Del resto, la musica vi è richiesta in molti passi dichiaratamente operistici e coreografici, senza che per questo si pensasse a provvederle una volta per tutte di musiche di scena originali: segno che, se da un lato la musica - come mezzo espressivo autonomo - avrebbe potuto esserne incentivata e influenzata, ciò non sarebbe potuto accadere in una posizione subordinata, meramente funzionale alla categoria applicata di "musiche di scena".

Ciononostante, è a prima vista singolare che in Germania, a parte Schumann, nessun musicista osasse affrontare direttamente e globalmente il testo di Goethe, che dette invece frutti doviziosi nel campo del Lied (una parziale eccezione può essere vista in *Die erste Walpurgisnacht* di Mendelssohn, che nella versione definitiva del 1843 influenzò senza dubbio Schumann). Fuori di Germania, invece, esso fu oggetto di svariate rielaborazioni, ognuna in qualche modo debitrice al poema e a suo modo sollecitata da spunti là presenti.

Il filone più denso interessa il teatro d'opera, ma è quello che più immiserisce lo spirito originale del poema di Goethe, o quanto meno lo restringe: al *Faust* di Gounod (1859), che divenne una delle opere più popolari dell'Ottocento, non fu mai perdonata la drastica riduzione del soggetto goethiano a dramma borghese di tono spiccatamente lirico-sentimentale, tanto che in Germania essa circolò - e circola tuttora - col titolo cambiato in *Margarethe*. (Che questo banale accorgimento bastasse a trasformare un delitto di lesa maestà in fortuna duratura, è altro discorso).

Quanto al nostro Boito, che nell'adattare il *Faust* a melodramma diversamente da Gounod ne utilizzò abbastanza fedelmente sia la prima che la seconda parte, già la scelta del titolo - *Mefistofele* (1868, seconda versione 1875) - indica un mutamento di rotta che accentua, rispetto a Goethe, il problema ideologico e spirituale dell'eternità del male. (La vera debolezza del *Mefistofele* di Boito sta nell'incapacità della musica di esprimere tutta questa ricchezza di motivi drammaturgici e poetici).

JOHANN WOLFGANG GOETHE



Mentre la tragedia goethiana, nella sua identità intessuta di alti valori estetico-filosofici, sembrava negarsi alla dimensione operistica - tanto che Wagner, pur tentato, vi rinunciò, limitando a una Ouverture (1840, seconda versione 1855) e a sette brani sparsi dalla Prima parte (1832) il suo debito al tema, e un paladino di Goethe come Busoni preferì eludere il confronto e basare la sua creazione faustiana sull'antico spettacolo di marionette (*Doktor Faust*, 1925, incompiuto) -, un altro filone si impadronì del *Faust* per renderlo in una prospettiva sinfonico-corale. Sono i casi della *Faust-Symphonie* di Liszt (1853-57) e dell'*Ottava Sinfonia* di Mahler (1906-07).

Per quanto Liszt suddivida le tre parti della sua Sinfonia - definite «Charakterbilder», ossia raffigurazioni di caratteri - con chiari riferimenti ai personaggi principali di Goethe e Mahler accosti direttamente l'inno medioevale *Veni creator spiritus* alla scena finale del *Faust* quasi vedendo in essa il *pendant* di quello, è evidente che l'assunto goethiano è nel primo caso un programma extramusicale di contenuto spirituale e ideale, nel secondo un grandioso messaggio di fede e di speranza nella forza dell'amore (come Mahler spiegava in una lettera del 1909 alla moglie).

Insomma il *Faust* non vale qui per quello che è, *summa* di un atteggiamento estetico e filosofico che si costruisce passo dopo passo, ma quale sostegno fantastico da cui la grande forma della Sinfonia può trarre giovamento e nutrimento ampliandosi a dimensioni abnormi e inglobando anche i mezzi vocali, senza per questo perdere i suoi requisiti strutturali ed espressivi. I due filoni - quello operistico e quello sinfonico - si escludono dunque a vicenda in quanto concezioni radicalmente opposte di uno stesso tema; eppure, entrambe appaiono giustificate dalla ricchezza stessa della materia, dalla sua forma insieme spettacolare e astrattamente concettuale.

E Schumann? Schumann sceglie una via intermedia e del tutto personale che, per quanto effettivamente isolata, ha apparenti punti di contatto con la leggenda drammatica *La Damnation de Faust* (1846), che Berlioz aveva ricavato dalla versione francese del primo *Faust* di Gerard de Nerval incorporando le *Huit scènes de Faust* composte vent'anni prima. A parte il titolo della prima versione, punti di contatto in realtà non ce ne sono. Berlioz tende infatti a distaccarsi da Goethe nella misura in cui

Schumann tenta di decifrarlo; là c'è un cammino verso una drammatizzazione che, senza giungere ad essere operistica, sottende una precisa drammaturgia e un'azione drammatica continua, incalzante, visionaria, per sfociare nella condanna di Faust e nel suo annientamento; qui invece una introspezione del dramma verso la pura contemplazione di quadri staccati, in sé compiuti, tenuti insieme da una logica musicale che ha il suo fondamento nell'elemento sinfonico e la sua mèta nell'aspirazione a raggiungere uno stato d'animo placato - «compenetrato nell'Essere e nel Tutto» (Schumann) -, nella sfera dell'universalità e del simbolo. Anche sotto questo riguardo, dunque, la posizione di Schumann è unica.

* * *

Nonostante le oscillazioni tra fasi d'ispirazione e di inaridimento, con la maligna incidenza di depressioni e crisi nervose ricorrenti, gli anni nei quali Schumann lavorò al Faust circoscrivono un periodo - l'ultimo prima del crollo definitivo - di relativa tranquillità e di forte impegno compositivo. Conclusa la serie stupefacente delle creazioni pianistiche giovanili, consolidata la sua posizione nel campo del Lied con la raccolta impressionante del 1840 (l'anno del matrimonio con Clara Wieck), Schumann aveva intrapreso una energica azione di sfondamento sul terreno delle grandi forme sinfoniche e da camera, per estenderla poi al teatro (con scarsissimo successo) e ai generi che consentivano di legare l'orchestra alle voci e ai cori, in un nuovo tentativo, sovente contraddittorio, di "spontanea" fusione poetico-musicale.

L'Oratorio *Il Paradiso e la Peri* (1841-43), l'opera *Genoveva* (1847-50), le musiche di scena per il *Manfred* di Byron (1848-51), l'indecifrabile *Pellegrinaggio della rosa* (1851), la *Messa* e il *Requiem* (1852), oltre naturalmente alle *Scene dal "Faust"*, sono lavori che testimoniano lo sforzo di agganciare la musica a grandi temi ideologici, cui senza dubbio Schumann annetteva enorme importanza. L'influenza di Goethe, antica ma a lungo dissimulata dal più istintivo contatto con Jean Paul e Hoffmann, s'impone in questo periodo per la sua complessità meno soggettiva e più controllata. Il ciclo di *Lieder und Gesänge* op. 98a (1841) e il *Requiem für Mignon* op. 98b (1849), entrambi dal *Wilhelm Meister* - opera che Schumann stimava alla stessa altezza del *Faust* -, segnano l'approdo a un romanticismo più decantato e più sereno nel

quale la musica, senza perdere i suoi caratteri espressivi, diviene un mezzo per comunicare pensieri e stati d'animo profondi.

Nelle *Scene dal «Faust»*, che abbracciano l'intero periodo della piena maturità di Schumann, è possibile seguire le tracce di questi diversi atteggiamenti e scorgere i semi di un lavoro sperimentale sul linguaggio che non appare altrove in modo così esteso e grandiosamente ambizioso.



Il rapporto con il testo di Goethe, che Schumann adatta alle proprie esigenze tagliando e ricucendo i versi, parte senza dubbio da presupposti letterari ma è volto, più che all'intonazione della parola o della frase, alla caratterizzazione poetica dell'immagine e alla sua definizione musicale. Il trattamento estremamente differenziato delle voci soliste, ognuna delle quali incarna un personaggio reale e uno o più personaggi simbolici, spazia dalla molteplice varietà dello stile liederistico a modi di stampo operistico (dal recitativo all'arioso), mantenendo una linea di autonomia musicale anche nei passi più drammatici: a metà strada, si crea un declamato aperto e flessibile, particolarmente adatto alle visioni estatiche della terza parte.

Di grande impegno è la partecipazione del coro, protagonista di molti episodi e spinto a tessiture impervie (non soltanto all'acuto) secondo un uso che si rifà a tradizioni corali specificamente tedeschi: tradizioni che del resto proprio Schumann contribuì ad arricchire e consolidare con un diuturno esercizio professionale. Ma è l'orchestra il mezzo attraverso il quale Schumann crea il clima poetico dell'opera. Un'orchestra continuamente in primo piano non soltanto nei passaggi strumentali introduttivi o di collegamento ma anche nell'azione musicale vera e propria. La ricchissima varietà delle proposte timbriche, dove Schumann eccelle come maestro dei particolari e delle sottigliezze combinatorie, sembra nascere da un'idea di orchestrazione assoluta più che di strumentazione a tavolino: e a quanto pare è il senso poetico a dettare questa caratterizzazione.

Anche nei passi più compatti e imponenti circola all'interno della compagine strumentale una brulicante gradazione di accenti e di tinte che costituisce il tono fondamentale della scrittura schumanniana, di un musicista cioè tanto a disagio nella condizione di un discorso sinfonico autonomo quanto adatto a mediarlo per mezzo di un nucleo poetico che si espande e, trasmutando, si evolve. Da un percorso armonico stratificato deriva quella pertinente allusività tonale che, con le sue deviazioni e riconduzioni cicliche, collega e chiarisce episodi anche lontani fra loro. E vedremo nel dettaglio come proprio sotto il profilo armonico-tonale la partitura sia sorretta da simmetrie e corrispondenze che cementano le diverse scene in unità non drammatica ma strutturale, quasi a ribadire l'interpretazione dei significati poetici e spirituali in un'ascesa, anche musicale, verso lo stadio supremo della definitiva compiutezza.

La prima esecuzione completa delle *Scene dal "Faust"* avvenne a Colonia il 13 gennaio 1862 sotto la direzione di Ferdinand Hiller. I giudizi furono discordi, critici verso le «disuguaglianze di qualità stilistica» che ne erano, in positivo il presupposto. Ancora oggi rimane opera di esecuzione non frequente, ma non più controversa. Schumann era morto da sei anni. Aveva potuto ascoltarne soltanto un'edizione incompleta nell'estate 1849 quando il lavoro, nello stato in cui si trovava, era stato eseguito a Dresda, Lipsia e Weimar - su interessamento di Liszt - in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Goethe. Liszt era stato assai più generoso dei futuri critici: «Quest'opera bella e

grandiosa» - aveva scritto da Weimar all'amico - «ha suscitato l'impressione più bella e più grandiosa». E Schumann gli aveva risposto: «Gli attestati di simpatia che mi giungono da vicino e da lontano testimoniano che il mio lavoro non è inutile. Così noi tessiamo, tessiamo la nostra tela e finiamo per divenire tutt'uno con essa».

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 febbraio 2000

**SINFONIA N. 1 IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER
ORCHESTRA "LA PRIMAVERA", OP. 38**

Musica: Robert Schumann

1. Andante un poco maestoso. Allegro molto vivace (Si bemolle maggiore)
2. Larghetto (Mi bemolle maggiore)
3. Scherzo. Molto vivace (Fa maggiore). Trio I: Molto più vivace (Re maggiore). Trio II (Si bemolle maggiore)
4. Allegro animato e grazioso (Si bemolle maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, triangolo, archi

Composizione: Lipsia, 20 gennaio - 20 febbraio 1841

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 31 marzo 1841

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1841

La prima idea ispiratrice della *Sinfonia in Si bemolle op. 38* Schumann l'ebbe da un'ode sulla primavera del poeta Adolf Böttiger, secondo quanto risulta dal frammento di una lettera del musicista conservato nella civica biblioteca di Lipsia.

La poesia che inizia con le parole «Nella valle si leva la primavera» aveva anzi convinto il compositore in un primo tempo a dare il titolo di

«Sinfonia della primavera» all'op. 38, rapidamente scritta nel cuore dell'inverno del 1841 ed eseguita la prima volta al Gewandhaus di Lipsia sotto la direzione di Mendelssohn il 31 marzo dello stesso anno.



Ma il progetto originale, anche se prossimo a concretarsi quando Schumann appose al primo tempo il titolo di «Risveglio della primavera» e all'ultimo quello di «Addio alla primavera», non lasciò tracce nelle edizioni curate dallo stesso autore. Questi, pur sensibile a certi richiami di stampo romantico letterariamente allusivi, non volle sottoscrivere un preciso titolo illustrativo alla *Prima Sinfonia*. Ciò non impedì che il contenuto poetico fosse conosciuto dal pubblico, procurando a Schumann una fama che fino allora egli non aveva mai raggiunta.

Il compositore si mostrò particolarmente soddisfatto di questo lavoro, anche perché fu scritto in uno stato di beatitudine psicologica, subito dopo il tanto sospirato e contrastato matrimonio con Clara Wieck. A costei Schumann suonò al pianoforte alcuni brani dell'appena abbozzata Sinfonia; il commento di Clara fu raccolto nel suo diario, in cui si legge: «Non finirei mai di parlare delle gemme, del profumo di viole, delle fresche foglie verdi, degli uccelli svolazzanti che si sentono rivivere ed agitarsi attraverso la musica, nella sua forza giovanile». Infatti l'op. 38 è pervasa da una freschezza e da una spontaneità melodica particolarmente felice e da sentimenti intonati alla contemplazione della natura, come ammetteva l'autore quando dichiarava che la *Prima Sinfonia* deve la sua esistenza «all'impulso della primavera, che solleva l'uomo anche nell'età più avanzata e ogni anno lo coglie con rinnovata sorpresa».

La Sinfonia si schiude con una esuberante fanfara di trombe e di corni, cui fa eco l'intera orchestra in un'atmosfera di festosa e giubilante solennità. Il tema, trasformato in un ritmo brioso quasi di danza, è ripreso dai violini e dai flauti. L'oboe introduce una nuova melodia ampiamente sviluppata, prima che la ripresa della frase iniziale porti alla vigorosa conclusione del primo tempo. Il *Larghetto* successivo è tipicamente schumanniano per la delicatezza tematica, dapprima realizzata dai violini e poi affermata in modo più perentorio dal corno e dall'oboe soli.

Il musicologo inglese Percy Young interpreta questa serena melodia come l'espressione dei sentimenti affettuosi di Schumann per Clara e ritiene che nella sua atmosfera notturna essa si pone in analogia con il verso di Milton: «The evening star, love's harbinger» (La stella della sera, messaggera d'amore). Verso le ultime battute del *Larghetto* si avverte un cambiamento nel colore dell'orchestra, annunciato dai pastosi accordi dei tromboni, quasi ad indicare con morbidezza il passaggio al

terzo tempo, un vigoroso e incisivo *Scherzo*, il cui tema principale è una variante della lenta melodia del movimento precedente.

CLARA SCHUMANN



L'ultimo tempo (*Allegro animato e grazioso*) è un brillantissimo e vivace contrappunto di temi a ritmo di danza che si rispondono l'uno con l'altro in un gioco strumentale di elegante fattura, con impasti di suono di penetrante fascino espressivo (si pensi, a mo' di esempio, a quello tra il flauto e il corno prima della entusiasmante «chiusa» che sembra preludere alla fantasiosa «Seconda Sinfonia»).

Forse per rettificare qualche interpretazione poco pertinente di questa sua composizione, Schumann scrisse a proposito del tempo Finale della *Prima Sinfonia*: «Mi piace pensare ad esso come ad un addio della primavera, perciò non vorrei che venisse eseguito in maniera troppo frivola».

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 novembre 1977

SINFONIA N. 2 IN DO MAGGIORE PER ORCHESTRA, OP. 61

Musica: Robert Schumann

1. Sostenuto assai. Allegro ma non troppo (Do maggiore)
2. Scherzo: Allegro vivace (Do maggiore). Trio I et II
3. Adagio espressivo (Do minore - Do maggiore)
4. Allegro molto vivace (Do maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: 1845 - Dresda, 19 ottobre 1846

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 5 novembre 1846

Edizione: Kistner, Lipsia, 1846

Dedica: Oskar, re di Svezia e Norvegia

Prima di parlare di un qualsiasi lavoro sinfonico di Schumann è d'obbligo trattare, almeno con un accenno, alle questioni ancora controverse del valore della sua tecnica orchestrale e del "beethovenismo": è però evidente che le due questioni si legano così strettamente da ridursi a una. Per un genio del colore e della sfumatura

quale Schumann è nei lavori per il pianoforte, si diceva già nell'Ottocento che il suo stile orchestrale è impersonale e uniforme e che i dislivelli espressivi e l'aspra sonorità di molti suoi "pieni" d'orchestra dipendano da un'insufficiente imitazione di Beethoven: e proprio la *Seconda Sinfonia* è forse la sua opera sinfonica che più dipende da Beethoven, almeno esteriormente, come vedremo.

Perciò da oltre un secolo grandi direttori, i virtuosi dell'effetto ma anche quelli stimati per il rigore, tra i maggiori Mahler, Weingartner, Nikisch, Celibidache e altri, hanno corretto, dimagrito, arricchito, insomma hanno "migliorato" l'orchestra di Schumann: Mahler fece addirittura 352 correzioni, tra piccole e sostanziali, alla *Seconda Sinfonia* (e più di 400 alla *Terza* e alla *Quarta*)! Ma già alla prima esecuzione della *Seconda* al Gewandhaus di Lipsia diretta da Mendelssohn nel novembre 1846, Schumann fu insoddisfatto, e perfino irritato dal lavoro dell'amico fedele, ma poi egli stesso intervenne sulla partitura manoscritta e corresse.

E perfino Eduard Hanslick, che aveva Schumann come suo artista prediletto tra i contemporanei (lo considerava il baluardo contro la corruzione musicale dei "neotedeschi"), era perplesso di fronte alle Sinfonie: e la *Seconda* era per lui un lavoro significativo, sì, ma «nelle singole parti disuguale come elaborazione e disuguale per valore». E questo era un giudizio di forma e di tecnica. Ora, che la sapienza e la sensibilità orchestrali di Schumann siano state pari a quelle dei romantici suoi contemporanei, i vicini a lui nello spirito o quelli lontani, nessuno vuole affermare, ma direi, però, che ci è chiaro che le incertezze e gli squilibri della sua scrittura strumentale nascono propriamente non da inesperienza tecnica (Schumann era artista troppo serio e grande per operare improvvisando), ma da una sovrapposizione dei suoi progetti sul sinfonismo, progetti di continuità formale e anche di innovazione poetica; nascono cioè da una volontà creativa, intimamente contraddittoria, di ordine classico e di eccessi passionali. Come era naturale, in lui la desiderata oggettività delle "grandi forme" strumentali, studiate e ammirate, e il grande *pathos* soggettivo avevano direzioni opposte.

Segno di queste contrastanti attitudini nel genio di Schumann è anche la singolare disposizione cronologica dei suoi lavori maggiori, che si dispongono a gruppi: come se le intenzioni dell'artista si siano

concentrate di volta in volta sui caratteri propri e sulla tecnica di un solo "genere" musicale (ed è quello che probabilmente avvenne).

OSKAR, RE DI SVEZIA



Così, ad esempio, come gli anni tra il 1835 e il '39 furono gli anni del pianoforte, come il 1840 fu il celebre anno dei *Lieder* (138, quasi tutti capolavori!), nel 1841 e nel 1845-46 ci furono soprattutto esperimenti sinfonici. La *Seconda Sinfonia* fu abbozzata nel dicembre 1845 (dopo il *Concerto in La minore*), completata nel 1846, ed eseguita da Mendelssohn, abbiamo visto, al Gewandhaus di Lipsia il 5 novembre 1846.

Schumann stesso dichiarò più di una volta che la sua *Seconda* aveva segnato la vittoria artistica di terribili sofferenze interiori (quelle che poi lo avrebbero abbattuto). Realmente nella musica noi sentiamo il combattimento psichico, l'impeto di una forza interiore e l'esultanza della vittoria, anche in qualche segno di esteriorità e di enfasi, di stile "beethoveniano" imposto all'esterno su sentimenti del tutto differenti dall'eroismo. Perfino l'impianto tonale in Do maggiore, simbolo di solidità e sicurezza, ci suona a momenti un vanto poeticamente ingenuo più che una necessità espressiva.

Le qualità alte di questa musica non sono le sue architetture o la sua oratoria sonora, sono invece le originalità formali, perfino le genialissime incoerenze, che avvicinano questa che si proponeva di essere una Sinfonia classica, a un poema sinfonico romantico (e come esempio della consapevole indipendenza di Schumann nella scrittura sinfonica ricordiamo anche che, in un primo momento, la sua *Quarta Sinfonia* egli voleva intitolarla "Sinfonia Fantasia").

Nella costruzione i due *Allegro*, il primo tempo e l'ultimo, si corrispondono simmetricamente, nella libertà delle forme e nell'entusiasmo dello spirito: anzi, il principale dei temi, quello con cui la Sinfonia si inizia (un intervallo ascendente di quinta: Do/Sol), compare anche nel Finale e lo conclude. In tutti e due i casi il regolare piano tematico è scomposto dal sopraggiungere di motivi e di schemi ritmici nuovi, secondo una dinamica non propriamente dialettica ma, si direbbe, di umori e di improvvisazione.

Lo *Scherzo*, un "perpetuum mobile", è tutto percorso da un'energica agitazione come da una bufera di vento primaverile (primi violini con l'allegria risposta di flauti e fagotti). Nei due Trio, separati dalla concitata ripresa del tema aereo, è ammirevole la capacità di distinguere con il ritmo, e con i colori due stati d'animo tra loro simili di serena letizia.

Anche nella conclusione dello *Scherzo* riappare il tema di quinta ascendente L'*Adagio espressivo* in Do minore è il momento alto di tutta la Sinfonia (o meglio, è uno dei grandi momenti lirici di Schumann) e ci dona una di quelle melodie struggenti (violini primi, poi l'eco malinconica dell'oboe), che portiamo con noi a lungo dopo l'ascolto.



È un canto a intervalli in alternanza larghi (di sesta e di settima) e brevissimi (un semitono), ascendenti e discendenti, che instancabilmente ritorna con un respiro sempre più ampio e commosso, percorso da brividi di felicità (le delicate ornamentazioni dei legni sopra il canto degli archi). Questa è la musica del grande musicista-poeta che tutti amiamo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 21 marzo 2009

SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER ORCHESTRA "RENANA", OP. 97

Musica: Robert Schumann

1. Lebhaft (Mi bemolle maggiore)
2. Scherzo. Sehr massig (Do maggiore)
3. Nicht schnell (La bemolle maggiore)
4. Feierlich (do minore). Dir Halben wie vorher die Viertel
5. Lebhaft (Mi bemolle maggiore). Schneller

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 2 novembre - 9 dicembre 1850

Prima esecuzione: Düsseldorf, Neues Theater, 6 febbraio 1851

Edizione: Simrock, Bonn, 1851

Arcanamente sospeso in dimensioni di spazio e di tempo musicali ancora sconosciuti, Schumann è il primo compositore dell'Ottocento dopo Beethoven a perseguire con la piena coscienza di compiere soprattutto un atto della volontà l'ideale della ricomposizione in unità della grande forma musicale. La sua logica formale si rivela sotto un duplice aspetto: da una parte disorganica e decisa a riempire di contenuti nuovi gli schemi di una tradizione a cui pure è strettamente legata. Dall'altra apertamente sperimentale, percorsa da aneliti e slanci romantici che scuotono a ogni passo le fondamenta. Certe ricorrenze, come ad esempio il monotematismo o la tecnica della ripetizione variata,

sono strumenti di strutturazione formale che tentano di risolvere il problema di una superiore unitarietà garantendosi, nel tema, un saldo punto di appoggio.



D'altra parte è proprio nel tema, il principio unificatore della musica classico-romantica, che si fa evidente la divergenza da Beethoven cui Schumann approda nelle sue Sinfonie: esso non è più, come in Beethoven, sviluppo di un'idea che si realizza soggettivamente nel processo formale considerato come un tutto, ma, invece, illuminazione sempre diversa di una medesima idea principale, che si ripete ossessivamente pur senza rimanere mai uguale a se stessa. In questa divergenza sta il senso di tutto un cammino storico: l'esperienza di Schumann, in sé così irripetibile, è a questo proposito decisiva, apre la strada verso la musica della seconda metà dell'Ottocento, sia come atteggiamento spirituale che come concreto punto di riferimento musicale.

Solo in questa visione più ampia e proiettata verso il futuro si può dunque arrivare a capire la portata delle 'imperfezioni' di Schumann e ad

assaporarne il gusto tutto particolare: con un'apertura verso due direzioni principali: da un lato Mahler, che si ricollegherà alla dissoluzione della forma sinfonica classica favorita da Schumann con la tendenza all'ampliamento progressivo del tema nei suoi ritorni ciclici: dall'altro Brahms, che, perfezionando la poetica schumanniana della variazione, ne trarrà grande partito proprio nella strumentazione, nel 'suono' cioè di un'orchestra che ne è la diretta erede.

Nel settembre del 1850 Schumann si trasferì con la famiglia a Düsseldorf, dove era stato chiamato a ricoprire l'ambita carica di direttore dei Concerti: si aprì così un breve periodo di serenità e perfino di insolito entusiasmo, a contatto di un ambiente accogliente, soprattutto nella semplice schiettezza della gente, qual era quello della cittadina renana. Di questo clima interiore placato porta un riflesso la Terza Sinfonia, composta appunto sullo scorcio di quell'anno e idealmente dedicata, tanto da essere nota come la Renana alla lieta spensieratezza della vita sulle sponde del fiume cantato da Heine.

Le interpretazioni più o meno impressionistiche e descrittive, che si sprecano a proposito della Renana fino a farne una «Sinfonia della natura» sull'esempio della Pastorale, pretendono di giustificarsi sulla base di una indicazione dello stesso Schumann, che ebbe a definirla «un quadro di vita sul Reno». Ancora più programmatico suonava il titolo originario apposto da Schumann all'inizio del quarto tempo, e in seguito deliberatamente soppresso: «Come accompagnando una solenne cerimonia» (per l'esattezza si trattava della cerimonia di investitura a cardinale dell'arcivescovo di Colonia, a cui Schumann assistette nel duomo, il 12 novembre 1850).

Pur prescindendo da questi sempre restrittivi riferimenti extramusicali su cui Schumann stesso ebbe a dire parole non certo tenere, è indubbio che la Terza Sinfonia ha un carattere apertamente festoso e solenne, quasi di giubilo, in uno spirito di «inno alla gioia» che la pervade da cima a fondo. Certo, qui la gioia non è più quella titanicamente metafisica di Beethoven: pure, in questa estroversione che si dispiega quasi come un canto popolare, ma che conosce anche i tratti più severi dell'ufficialità è da riconoscere una inclinazione tipica dell'anima romantica, non più schillerianamente universale ma in tutto e per tutto nazionale, tedesca, o, meglio, renana: renana nel senso che acquista, come simbolo

squisitamente nordico, nella poesia di Heine, il poeta nativo di Düsseldorf e morto nello stesso anno di Schumann.

Di questo carattere fortemente plastico e dinamico è un adeguato esempio il prorompente tema che apre, «forte» e nello splendore della piena orchestra, il primo tempo, Vivace, nella tonalità dell'*Eroica*, Mi bemolle maggiore. Questo tema, ripetuto con mutate destinazioni timbriche e in differenti piani sonori, domina incontrastato l'intero movimento; esso procede da se stesso, del tutto libero da un periodare rigidamente simmetrico, via via scomposto nei suoi elementi ritmici e intervallici, colorato armonicamente, in una struttura così robusta e compatta da richiamare alla memoria la grande polifonia barocca: esempio tipico del concetto di monotematismo in Schumann.

Sul piano formale generale, la Sinfonia si articola in una costruzione architettonica in cui i due movimenti estremi, che si corrispondono sia per spirito (Vivace in entrambi i casi) sia per somiglianze tematiche e armoniche, racchiudono i tre movimenti centrali. Dunque, anche esternamente, Schumann si distacca qui con chiarezza dal modello della forma classica, sostituendovi una organizzazione formale in cinque movimenti autosufficienti, seppure coerentemente collegati fra loro. Questo carattere, che si riflette anche nella mancanza di un vero e proprio tempo lento centrale, si avvicina sensibilmente a quello che più tardi sarà adottato da Mahler, soprattutto nell'uso di un criterio compositivo ciclico, che al senso dello sviluppo sostituisca la continua ripetizione e il ritorno circolare.

Lo Scherzo (Molto moderato), in Do maggiore, è nel suo ritmo di Ländler, un delicato omaggio a Schubert: il tema, esposto da fagotti, viole e violoncelli, è ripetutamente variato e arricchito soprattutto dal punto di vista timbrico; tanto che perfino il Trio, dai confini non nettamente delimitati, si impronta, anziché contrastare, allo spirito di una variazione dell'idea principale.

Il terzo movimento, Moderato, in La bemolle maggiore, è, secondo la stessa indicazione originaria di Schumann, un Intermezzo in cui predominano le tinte un po' ombrose dei legni, in particolare dei clarinetti. Una zona di raccolta intimità che contrasta con la solennità del successivo Maestoso, in Mi bemolle maggiore, in cui ancora una volta un unico tema domina da capo a fine, questa volta variato soprattutto

ritmicamente. L'uso che Schumann fa qui della sezione degli ottoni, con l'aggiunta di tre tromboni a cui è affidato il tema in una sorta di inno polifonico, anticipa una caratteristica che sarà peculiare dell'orchestra di Bruckner.

ANTON BRUCKNER



Il Finale (Vivace) ritorna allo slancio del primo tempo, riprendendone alcuni spunti tematici. Si tratta di una vorticosa danza che, per quanto improntata allo schema sonatistico, pure ha qualcosa del carattere del rondò, sul tipo di quello schubertiano: nello spirito di una apoteosi, ha un marcato senso di chiusa. In un tono grandioso e affermativo che riesce a giustificare anche qualche passaggio enfatico.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 13 maggio 1991

SINFONIA N. 4 IN RE MINORE PER ORCHESTRA, OP. 120

Musica: Robert Schumann

1. Ziemlich langsam. Lebhaft (Re minore - Re maggiore)
2. Romance - Ziemlich langsam (Re minore - Re maggiore - Re minore)
3. Scherzo. Lebhaft (re minore). Trio (Si bemolle maggiore - Re minore). Etwas zuruckhaltend (Si bemolle maggiore)
4. Langsam (re minore). Lebhaft. Schneller. Presto (Re maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: prima versione Lipsia 9 settembre 1841; seconda versione Düsseldorf: 19 dicembre 1851

Prima esecuzione: prima versione Lipsia, Gewandhaus Saal, 6 dicembre 1841; seconda versione Düsseldorf, Neues Theater, 30 dicembre 1852

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1853

L'inizio di quella svolta compositiva che con la *Prima Sinfonia* avrebbe aperto la strada all'entusiasmo creativo dell'"anno sinfonico", il 1841 (due *Sinfonie* compiute, una terza abbozzata, oltre alla "Sinfonietta" *Ouverture, Scherzo e Finale* e alla *Fantasia per pianoforte e orchestra in La minore*, che sarebbe più tardi diventata il primo movimento del

Concerto per pianoforte), avviene in Schumann sotto un duplice impulso, nel segno di un allontanamento tanto dal modello dell'ultimo Beethoven quanto dalle "divine lunghezze" di Schubert.

Da un lato vi è la volontà di perseguire una concezione unitaria del processo sinfonico per via essenzialmente monotematica, con un procedimento ciclico nel quale le trasformazioni di una figura fondamentale, quasi motto della composizione, si generano l'una dall'altra, senza contrapporsi; dall'altro lato agisce il desiderio di sperimentare una sintassi poetico-musicale di segno simbolico, contemperando aneliti e slanci in una fioritura estemporanea di divagazioni fantastiche dal timbro accesa-mente romantico ma tendenti all'eloquenza della musica assoluta. La *Prima Sinfonia* è da questo punto di vista esemplare: il supporto programmatico previsto all'origine (una poesia "romantica" dedicata alla primavera) venne abbandonato allorché i riferimenti extramusicali si chiarirono in elementi compositivi: quel che rimase da ultimo fu la disposizione ciclica adombrata dal programma, affilata nella logica formale e materializzata nella traduzione sonora.

La genesi della *Sinfonia in Re minore* fu assai più problematica, tanto da abbracciare di fatto l'intero periplo dello Schumann sinfonista. Iniziata il 30 maggio 1841, fu portata a compimento il 9 ottobre dello stesso anno ed eseguita per la prima volta il 6 dicembre 1841 al Gewandhaus di Lipsia: non sotto la direzione del titolare Mendelssohn, che dell'amico aveva già presentato il 31 marzo con grande successo la *Prima*, bensì del Konzertmeister David. Essa ottenne consensi assai modesti: anche perché oscurata – e la cosa non deve sorprenderci troppo considerando la moda del tempo – da una esibizione a due pianoforti, avvenuta la stessa sera, di Franz Liszt e Clara Schumann, impegnati a suonare l'*Examéron-Duo* (una serie di variazioni virtuosistiche su un tema di Bellini composte da sei allora celebri pianisti parigini).

Schumann ritirò la partitura, già pronta per la stampa, mettendola da parte. In seguito nacquero e furono pubblicate la *Sinfonia n. 2 in Do maggiore op. 61* (1846) e la *Sinfonia n. 3 in Mi bemolle maggiore op. 97* detta "Renana" (febbraio 1851). Fu a questo punto, nel corso del 1851, che la partitura della *Sinfonia in Re minore* venne ripresa in mano e rielaborata. In questa nuova veste venne presentata al Festival del Basso Reno di Düsseldorf nel 1853 e, stampata subito dopo a Lipsia, divenne la

Quarta Sinfonia con il numero d'opera 120. Fu in pratica l'ultimo grande successo di pubblico ottenuto in vita da Schumann come direttore d'orchestra e compositore. Delle quattro, la *Sinfonia in Re minore* è senza dubbio la più sperimentale e ai nostri occhi moderna.

FELIX MENDELSSOHN



Sul frontespizio della partitura Schumann indicò che il lavoro consisteva di Introduzione, Allegro, Romanza, Scherzo e Finale "in un solo movimento"; al tempo della revisione, in parte correggendosi, pensò di introdurre il titolo "Fantasia sinfonica", che gli sembrava più adatto a un'opera tutta contesta di legami tematici tra un movimento e l'altro e senza interruzione fra gli stessi: un po' come aveva fatto Mendelssohn nella sua *Sinfonia n. 3 "Scozzese"* (1842). Per il resto la revisione si appuntò soprattutto sulla strumentazione, rinvigorendola e, secondo alcuni, appesantendola. Le presunte inefficienze e debolezze di Schumann come orchestratore furono denunciate dalla critica già lui vivente (e non solo dalla critica: l'ammiratore Brahms ne condivideva molte riserve, e Mahler ritenne addirittura necessario intervenire sull'orchestrazione); oggi ci paiono non soltanto tratti idiomati del linguaggio schumanniano ma anche una conquista che avrebbe lasciato un'impronta: nella *Quarta*, soprattutto nella concezione della prima versione originale.

1. Moderatamente lento, Vivace

L'intero primo movimento si basa sullo sviluppo di una frase tematica esposta nell'Introduzione (Moderatamente lento) da violini secondi, viole e fagotti su un pedale sospeso di dominante e poi estesa a tutta l'orchestra con densità polifonica. E' una frase aperta e distesa, che procede per gradi congiunti con pensosa gravità, impennandosi poi nei primi violini in un inciso più mosso, che attraverso uno "stringendo" conduce direttamente al tempo Vivace: è questo inciso (quartine di semicrome alternativamente staccate e legate) a costituire il materiale tematico di tutto il movimento.

Più che di un tema nel senso classico, si tratta di una figura aperta, slanciata e piena di energia, resa ancora più dinamica dalle sincopi e suscettibile di continue, minute variazioni. Essa occupa tutta l'esposizione.

Nello sviluppo, che presenta accenni di trattamento fugato, le viene contrapposta una linea melodica di marcata cantabilità e dolcezza, che attenua ma non interrompe la foga di una corsa che sembra, nel suo anelito, non doversi fermare mai.

2. Romanza: Moderatamente lento

E invece il discorso si sospende e, come voltando pagina, conduce direttamente in tutt'altro clima espressivo.

I CONIUGI SCHUMANN



La parentesi lirica della Romanza è l'altra faccia del mondo poetico di Schumann: quella intima, delicata, tenue. L'oboe raddoppiato dai violoncelli intona in La minore una melodia malinconica, quasi trasognata, che viene richiamata alla realtà da una ripresa variata del tema dell'Introduzione (archi). Poi si dispiega in Re maggiore una arabescata melopea in terzine del violino solo, d'infinita dolcezza, che dona luce e consolazione. La ripresa del tema in minore dell'oboe chiude nostalgicamente la breve ma intensa pagina.

3. Scherzo (Vivace), Trio

E la corsa riprende, ancora più fremente, nello Scherzo, squassata dalle ondate degli archi su interiezioni "sforzate" dei fiati. Anche qui il legame tematico con il primo movimento è evidente: Schumann lavora circolarmente su un materiale monotematico, mostrandocene le metamorfosi e trasformandone il carattere timbrico e ritmico.

Nel Trio ritorna la figura arabescata della Romanza, ora però integrata nella nuova scrittura orchestrale e armonica (da Re minore a Si bemolle maggiore). Si ripete lo Scherzo, poi nuovamente il Trio. A questo punto, quando ci si aspetterebbe la definitiva ripresa dello Scherzo secondo la consueta formula A - B - A - B - A, ecco la sorpresa...

4. Lento, Vivace, Più presto

In "pianissimo", su atmosfere brumose, tremolanti, sospeso sulla dominante e carico di presagi, attacca in modo inatteso un Lento nel quale la nota figura in semicrome dei violini primi, leggera come un soffio, è violentemente contrastata da drammatici appelli di corni, trombe e tromboni, in "crescendo" e "stringendo".

Questa nuova "Introduzione", che riafferma il tratto ciclico della Sinfonia, immette senza soluzione di continuità nel veemente e decisamente liberatorio tripudio del Finale, sempre più incalzante, da ultimo quasi colmo d'ebbrezza..

L'analogia con il passo corrispondente del Finale della *Quinta Sinfonia* di Beethoven non può sfuggire.

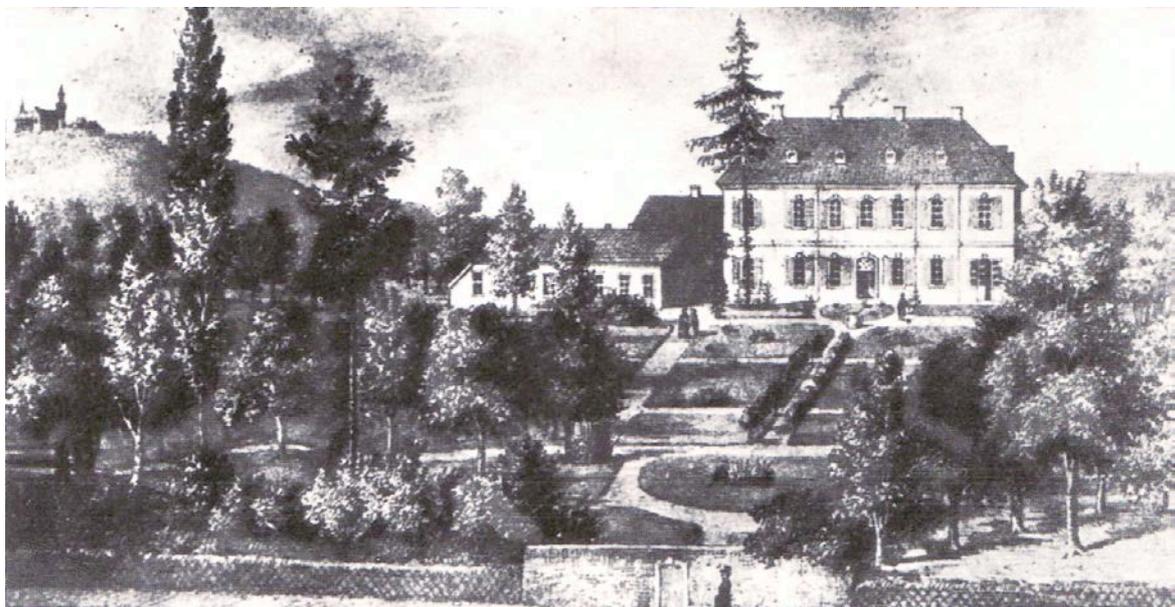
Non vi è però più niente di eroico e di fatale in questo rispecchiamento formale: la luce che squarcia di colpo le nebbie di un paesaggio ossianico, che è anche un paesaggio-simbolo dell'anima romantica, non scandisce il battere di un destino, addita una meta lontana, all'infinito.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto della Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico "Giuseppe Verdi";
Milano, 11 novembre 2004**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

LA CASA DI CURA PER MALATTIE MENTALI DOVE SCHUMANN FU RICOVERATO



HERBERT VON KARAJAN INTERPRETA SCHUMANN

Karajan e Schumann: il capitolo più incandescente del sinfonismo romantico nella mediazione del direttore che forse con maggior forza rispetto ad ogni altro del nostro tempo ha imposto l'interpretazione come totale appropriazione stilistica della pagina da parte dell'esecutore.

Sono incisioni dei primi anni Settanta: l'epoca in cui Karajan, consolidando un primato indiscutibile almeno sul piano della rappresentatività storica, percorreva sistematicamente il repertorio consegnandolo al disco - in alcuni casi si trattava di recidive, e non sarebbero state nemmeno le ultime - su interpretazioni paradigmatiche, addensate in numerose esecuzioni integrali.

L'artista maturo, espertissimo, celebratissimo, con a propria disposizione un'orchestra allora in ogni senso sua e le risorse di una tecnologia ormai prodigiosa (quel periodo fu anche, come ognuno sa, una fase d'oro nella storia della musica registrata, ormai in possesso di metodiche di ripresa e di riproduzione del suono così sofisticate da potersi porre come parte integrante dello stesso atto interpretativo: ed anche in ciò Karajan ci appare emblematico del tempo in cui si è trovato ad operare, nel molto bene ed in quel che ci si può vedere di male), alle prese con i testi chiave della cultura musicale moderna.

Un *corpus* di incisioni pressoché sterminato: all'interno del quale quest'integrale delle *Sinfonie* di Schumann si segnala certamente come una delle voci più interessanti.

In primo luogo per il rilievo straordinario che sembra assumervi la tecnica direttoriale.

C'è da pensare che nell'approccio di Karajan a pagine certo tutt'altro che semplici questa dimensione possa aver contato ancor più che non altrove (nello stesso Beethoven, per esempio; o in Mozart).

Ed è un fatto che pochi monumenti in tutta la storia della composizione sinfonica pongono al direttore d'orchestra problemi di gestione tecnica così concreti, a volte addirittura spinosi, come quelli disseminati lungo le partiture di Schumann; e sotto più di un profilo, fra l'altro.

C'è il noto e fin troppo spesso citato problema della scrittura orchestrale di Schumann: giudicata da più d'uno a torto o a ragione utopistica, quando non impropria addirittura, per un segno scritto che a volte sembra dichiarare un'intenzione più che promettere un risultato.

Può trattarsi di un "tutti" orchestrale che riempie di segni la pagina senza tradursi spontaneamente in una sonorità densa e piena quale il concetto tradizionale del suono sinfonico sembra postulare; può trattarsi di un impasto di colori che rischia di nascondere, o non rendere abbastanza chiaro, il percorso compositivo; può, più semplicemente, trattarsi di una strumentazione che denuncia qua e là quasi un senso di fatica, quasi il disagio di un'intuizione creativa ambiziosa ed ardita di fronte all'inerzia del materiale.



Ma c'è anche tutta una serie di fatti più intimamente coinvolti con lo stesso pensiero creativo: l'inquietudine ritmica e dinamica, la polifonia convulsa che a volte impone quasi con violenza la sovrapposizione di più idee diverse, tutte prementi come con impazienza, e con lo stesso grado d'importanza; ed in genere tutti i caratteri stilistici ed espressivi che sono comuni all'impegnativo confronto di Schumann con la grande forma applicata all'orchestra ed ai favolosi e visionari soliloqui pianistici della giovinezza: il lascito di uno stato di permanente inquietudine, formale ed espressiva, nel tessuto del sinfonismo di ascendenza classica,

storicamente e tecnicamente condizionato ad una certa prudenza di esposizione.

Le date stesse sottolineano una certa continuità fra le due esperienze: la Prima Sinfonia risalendo al 1841; e allo stesso anno dovendosi ricondurre la composizione di quella che nel 1853, revisionata nella strumentazione, divenne l'attuale Quarta; mentre solo la Sinfonia in Do maggiore oggi catalogata come Seconda, del 1845-1846, e la "Renana", della fine del 1850, ci portano ben dentro gli anni della faticosa e contraddittoria maturità di Schumann, della quale, anzi forse solo la Terza (in realtà ultima) sembra costituire un emblema attendibile, nella riuscita grandiosità del suo impianto.

Quattro capolavori difficili, senza quella garanzia del buonsenso e della prudenza del buon artigiano che opera così utilmente, per esempio, nelle Sinfonie più o meno contemporanee di Mendelssohn, gemello diverso.

Karajan vi interviene anzitutto cercando - e facendo - chiarezza. È un approccio nel quale intenzioni e mezzi sembrano più che mai coincidere; e nel quale si rivela più significativo che non altrove, forse addirittura determinante, il fatto tecnico.

Di fronte a partiture così poco maneggevoli Karajan sembra intervenire appunto risolvendo anzitutto i problemi più concreti, grazie ad una tecnica direttoriale in questi anni probabilmente allo zenit.

Fraseggio e ritmo, timbro ed equilibri dinamici, tutto risponde evidentissimamente al controllo ferreo di una direzione che sembra davvero potersi permettere qualsiasi scelta, anche la più arrischiata. Ecco allora correre con una limpidezza forse non uguagliata in tutta la storia del disco partiture di solito ingorgate o addirittura incespicanti, ed adesso liberate da ogni impaccio d'azione di uno straordinario virtuosismo ritmico, che impone agilità e leggerezza anche negli aggregati sonori più densi, anche al fraseggio più tortuoso.

Risultato e strumento al tempo stesso, c'è il tipico suono dei Berliner con Karajan: lucente, teso, più volentieri tagliente che non corposo, più facilmente chiaro che non morbido; con i violini (capitanati da Michel Schwalbe, solista eccezionale nella *Romanze* della Quarta) portati sempre in primo piano in una ricerca strenua di luce; gli strumentini penetranti ed incisivi; gli ottoni sfolgoranti, quasi inseguendo una sonorità esplosiva eppure in fondo smaterializzata.

Tutto ciò è messo in opera con il gusto dell'eccesso tipico già di questo Karajan alle soglie della vecchiaia: contrasti dinamici sovente

estremizzati; oscillazioni agogiche pure notevoli (e sono forse gli unici momenti in cui l'interprete si permette soluzioni non esplicitamente indicate nel testo: altrove si può magari spingere un "forte" o un "crescendo" al di là del limite previsto dall'autore, ma sempre partendo da un sostanziale rispetto del segno scritto); distribuzione deliberatamente spettacolare del suono nello spazio, con sfruttamento consapevole e totale delle potenzialità del mezzo discografico.

BERLINER PHILARMONICKER



Un dato importante, quest'ultimo: altra cifra caratteristica del Karajan dai sessanta in là la rinuncia a qualsiasi pretesa di simulare in disco le condizioni dell'ascolto in sala; con un progressivo allontanarsi dell'esecutore, ben cosciente di vivere in pieno villaggio tecnologico (e quanto si è interessato a queste cose Herbert von Karajan, fino all'ultimo) da quell'umanesimo ottocentesco donde è nata la figura stessa dell'interprete demiurgo; fino anzi a trasformare profondamente la stessa esecuzione dal vivo, che imiterà sempre di più (complice il virtuosismo di cui sopra) le condizioni della produzione registrata.

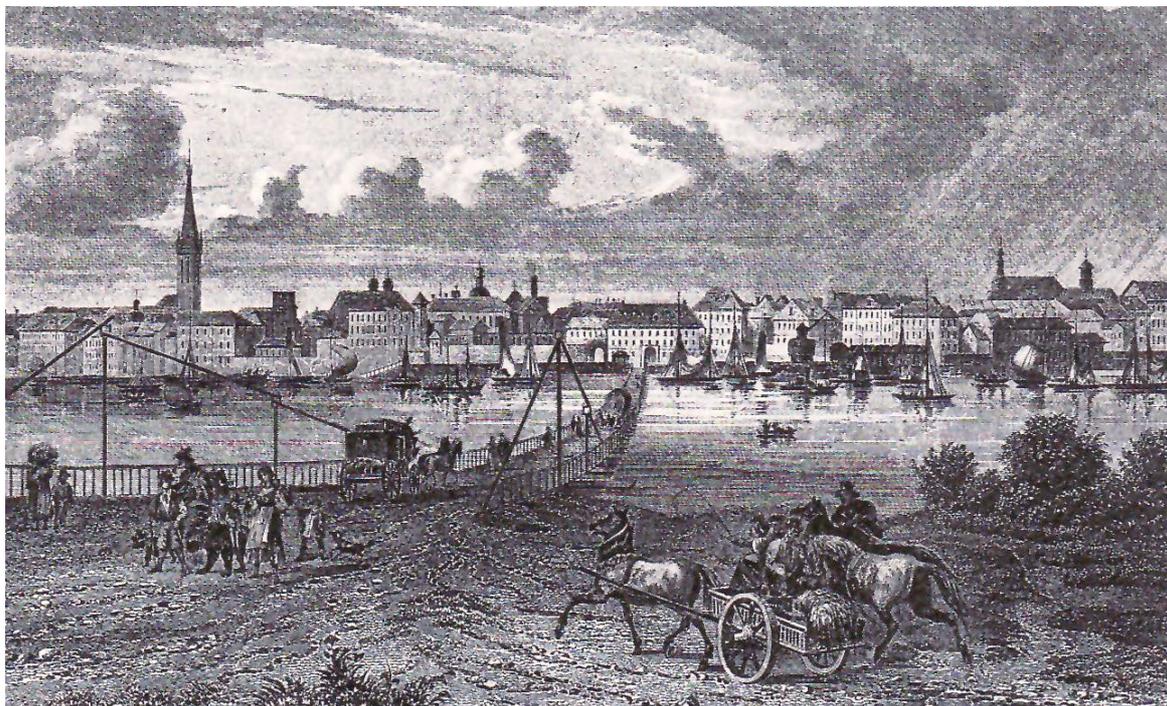
Non stupisce allora trovate lungo le tesissime e frementi partiture sinfoniche di Schumann l'esaltazione di sonorità aeree e danzanti, o addirittura il fugace aprirsi di qualche scorcio più idillico.

Resta però, pur nella ritrovata leggibilità di partiture inquiete, nella recuperata logica di una composizione febbrile, nella rivendicata cittadinanza di Schumann anche nel capitolo più aurorale ed ottimista del romanticismo, il riconoscimento di un già avviato processo di disgregazione stilistica.

Sì è perlomeno tentati d'interpretare in questo senso certi particolari di queste esecuzioni di Karajan: la debordante ed estenuata effusione melodica di alcune grandi frasi cantabili (qui davvero agisce quel suo "decadentismo" di cui tanto si è parlato), la sfrenata corsa verso l'abisso in cui sembrano talora risolversi nella lettura di Karajan le galoppate impetuose e la scatenata frenesia ritmica che così spesso irrompono nel tessuto delle sinfonie di Schumann.

Uno Schumann cui l'interprete si rivolge a volte quasi con tono celebrativo: come a voler rendere ancora più ampia l'ombra gettata su tutta la musica dell'Ottocento dal gran cireneo della passione romantica.

VEDUTA DI DUSSELDORF



GENOVEVA

di Robert Schumann (1810-1856)

libretto di Robert Reinick, dalle tragedie *Das Leben und Tod der heiligen Genoveva* di Ludwig Tieck e *Genoveva* di Friedrich Hebbel

Opera in quattro atti

Prima:

Lipsia, Stadttheater, 25 giugno 1850

Personaggi:

Siegfried, conte di Brabante (Bar); Genoveva, sua moglie (S); Golo, suo luogotenente (T); Margaretha, strega (Ms); Drago, servitore di Genoveva (B); Hidulfus, vescovo (Bar); Balthasar (B) e Caspar (Bar), servi; cavalieri, gentiluomini, popolo, vassalli, servi, cacciatori

L'unica opera teatrale di Schumann fu composta a Dresda nel 1848. Al debutto ebbe tiepida accoglienza, e neppure in seguito ha goduto dei favori del pubblico: ripresa talvolta nel corso dell'Ottocento, è stata pochissimo rappresentata nel XX secolo.

Una possibile ragione è da attribuire agli squilibri del libretto, nel quale non è difficile ravvisare la compresenza di parti di testo di Reinick (l'amico letterato e pittore cui Schumann aveva originariamente affidato la prima stesura), di Tieck, Hebbel e dello stesso compositore. Tuttavia *Genoveva* rappresenta forse il maggiore titolo teatrale nell'ambito dell'opera tedesca tra Weber e Wagner.

FOTO DI SCENA



Un' "opera tedesca"

La ricerca di un soggetto all'altezza delle esigenze di Schumann richiese molto tempo e dispendio di denaro.

Furono vagliate le opere di Goethe, Hoffmann e Morike, e furono presi in considerazione pressoché tutti i soggetti delle opere wagneriane prima che Schumann si decidesse a favore delle vicende di *Genoveva*.

Lo spunto per la trama proviene da Hebbel, l'atmosfera da leggenda e l'affiatto religioso da Tiech. La decisione, secondo quanto annotò lo stesso Schumann, fu presa il 1 aprile e l'Ouverture fu abbozzata subito dopo.

L'amico Robert Reinick gli scrisse il libretto, ma i due entrarono presto in disaccordo, ed esso fu completato dallo stesso compositore.

Nonostante questa complicazione, la stesura procedette rapida e senza intoppi.

La prima rappresentazione a Lipsia fu rinviata per due volte, a favore dell'*Ernani* di Verdi e del *Prophète* di Meyerbeer.

Nonostante il grande successo, si ebbero soltanto due repliche, e non fu l'ultima volta nella storia della *Genoveva*. Nessuno ha mai messo in discussione la qualità compositiva e poetica dell'Opera, ma il pubblico tedesco non era, e non è tuttora preparato al particolare rilievo che essa attribuisce alla sfera interiore.

L'esperimento di un' "opera tedesca" significò per Schumann rinunciare agli effetti teatrali in favore di una forte drammaticità interiore, esperienza attraverso strutture musicali raffinate e diversificate, in cui prevale una scrittura liederistica e l'impiego dell'orchestra con funzione narrativa e di commento.

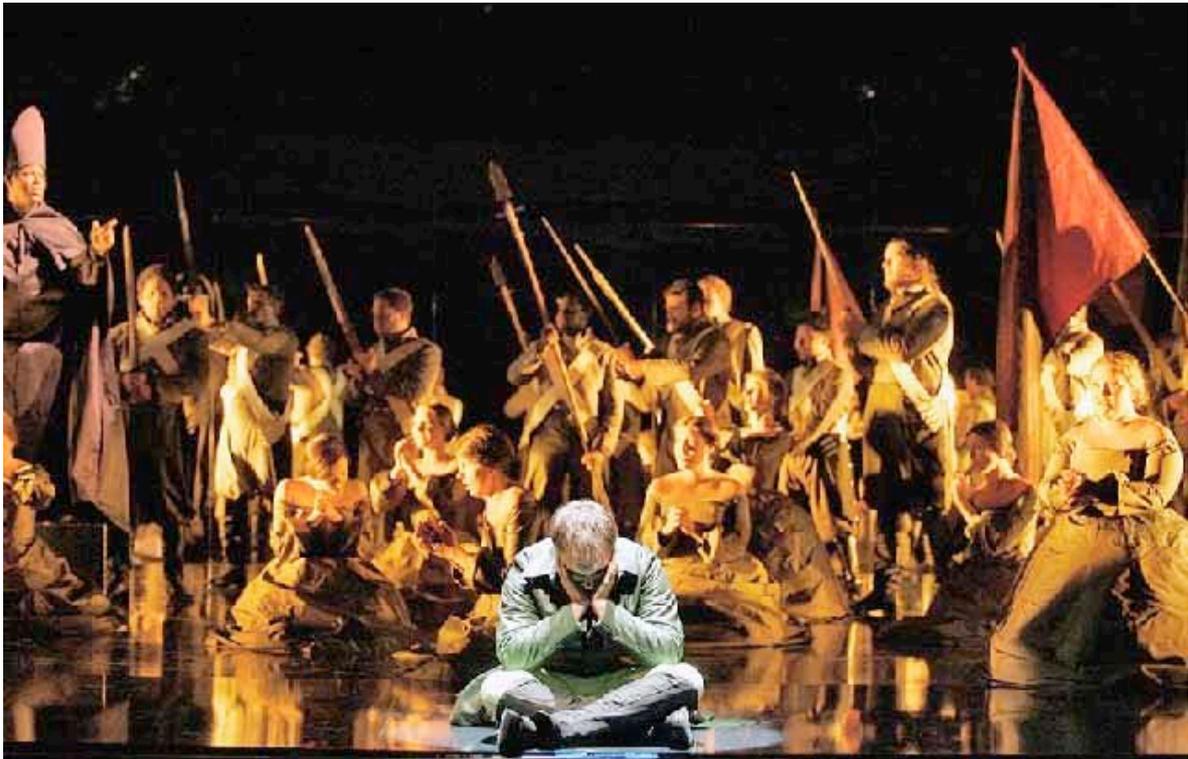
Sì è tentato più volte di introdurre quest'opera nel repertorio: l'allestimento del XX sec. è stato quello del Maggio Musicale Fiorentino del 1951, per la regia di Gustaf Grundgens e sotto la bacchetta di André Cluytens.

La trama

Atto primo

Congedatosi dall'amata moglie Geneveva e lasciatala sotto la tutela del suo luogotenente Golo, Siegfried, conte di Brabante, parte per combattere i saraceni al fianco di Carlo Martello. Golo si invaghisce di Geneveva e, in un momento in cui giace semiaddormentata, la bacia voluttuosamente; la strega Margaretha, che ha visto la scena, promette aiuto al luogotenente per ottenere l'amore della donna.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Vedendo rifiutate le sue profferte amorose, Golo medita vendetta e, consigliato dalla perfida Margaretha, organizza un piano che metta in cattiva luce l'innocente Genoveva: fa in modo che i cortigiani penetrino di notte nei suoi appartamenti e vi trovino il fedele servitore Drago, precedentemente entrato per ordine dello stesso Golo. Mentre lo sfortunato Drago è condannato a morte, Genoveva viene rinchiusa nella torre del castello, in attesa del giudizio di Siegfried.

Atto terzo

Siegfried si trova a Strasburgo, ferito; qui riceve una missiva di Golo, che lo informa del tradimento della moglie. Impossibilitato a muoversi, Siegfried convoca Margaretha affinché gli mostri, attraverso uno specchio magico, quanto è realmente accaduto nel castello; Margaretha evoca false immagini, suscitando la sdegnata reazione del combattente, che manda in frantumi lo specchio magico. Intanto, alla strega appare lo spirito di Drago, che la minaccia di una orribile morte tra le fiamme se non racconterà la verità.

Atto quarto

Genoveva, che ha inutilmente proclamato al cospetto di tutti la propria innocenza, si trova in un bosco nei pressi del castello e sta per essere giustiziata da Golo: invano quest'ultimo le ha offerto salvezza in cambio del suo amore. Ma mentre la crudeltà di Golo sta per abbattersi sull'innocente, uno squillo di corni annuncia l'arrivo di Siegfried che, fatto ormai consapevole dell'innocenza della sposa, la trae finalmente in salvo, sgominando i crudeli sicari.

Lontana tanto dalla maestosa magniloquenza del *grand-opéra* francese quanto dal primato della melodia nel melodramma italiano coevo, *Genoveva* si colloca a pieno titolo nell'alveo della nascente opera romantica tedesca.

Stadt-Theater zu Leipzig

Dienstag, den 25. Juni 1850.

~~~~~

**Mit aufgehobenem Abonnement**  
(Zum ersten Male:)

Unter Leitung des Componisten,

**G e n o v e v a.**

Oper in 4 Akten, nach Tieck und F. Hebbel.  
Musik von Dr. Schumann.

**Personen:**

|                                                                |                        |
|----------------------------------------------------------------|------------------------|
| Hilulfus, Bischof von Trier.                                   | Herr Wilde.            |
| Siegfried, Pfalzgraf.                                          | Herr Braslin.          |
| Genoveva.                                                      | Frau. Wapet.           |
| Helo.                                                          | Herr Wibemann.         |
| Margaretha.                                                    | Frau Gümther-Bachmann. |
| Drago, Hanshofmeister.                                         | Herr Salomon.          |
| Balthasar,                                                     | Herr Stürmer.          |
| Caspar, } Dienerschaft im Schlosse.                            | Herr Meißner.          |
| Angelo,                                                        | Frau. Ziemer K.        |
| Conrad, Siegfried's Edelknecht.                                | Herr Steys.            |
| Kitter, Geistliche, Knappen, Knechte, Landvolf, Erscheinungen. |                        |

---

Der Text der Gesänge ist an der Cassé für 3 Neugroschen zu haben

---

**Preise der Plätze:**

Parterre: 10 Neugroschen. Parterre: 20 Neugroschen.  
 Parterre-Logen: Ein einzelner Platz 20 Neugroschen.  
 Amphitheater: Sperrsitze 1 Brauer, ungesperrt 20 Neugroschen.  
 Logen des ersten Ranges: Ein einzelner Platz 20 Neugroschen.  
 Logen des zweiten Ranges: Ein einzelner Platz 15 Neugroschen.  
 Erste Gallerie: 15 Neugroschen. Ein gesperrter Sitz daselbst 20 Neugroschen.  
 Zweite Gallerie: 10 Neugroschen. Ein gesperrter Sitz daselbst 15 Neugroschen.  
 Dritte Gallerie: Mittelplatz 7½ Neugroschen. Seitenplatz: 5 Neugroschen.

---

**Anfang halb 7 Uhr. Einlaß halb 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.**

---

**Nachricht**

Man abonniert auf den Theaterzettel mit vierteljährlich 12 Ngr. 5 Pf. in der Buchdruckerei von J. F. Fischer  
Poststraße Nr. 1B. — Bestellungen nehmen die Bettelträger an.

Theaterzettel der Uraufführung der Oper „Genoveva“  
Robert Schumann-Museum, Zwickau

Di tale modello condivide infatti tutti i principali tratti distintivi: la scrittura orchestrale, densa e preminente su quella vocale; l'uso ben calcolato del Leitmotiv, ai fini di una caratterizzazione sinfonica dei personaggi; la vocalità, impostata sulla libera declamazione del testo; il rifiuto delle forme chiuse e la preferenza per forme fluide, che si succedono l'una all'altra senza soluzione di continuità; l'argomento di natura leggendaria, medioevale, cavalleresca; la predilezione per l'elemento fantastico-magico-demoniaco; la finalità etica dell'assunto, che suona come ennesima affermazione dell'amore coniugale (qui certo non è dimenticata la lezione del *Fidelio* ); la sconfitta delle forze del male.

Nonostante le critiche di Wagner, che inutilmente suggerì a Schumann di modificare la struttura dell'opera, *Genoveva* non è priva di una certa evidenza teatrale: nei quattro atti in cui è esemplata, l'assunto drammatico si dipana con incisiva rapidità.

L'unico rilievo critico che trova d'accordo pressoché tutti i commentatori è piuttosto la mancanza di una definizione psicologicamente approfondita dei personaggi: a parte Golo, di cui è sufficientemente delineata la contraddittoria figura di amante crudele, difficilmente la musica riesce a tratteggiare adeguatamente la malvagità di Margaretha, la nobiltà di Siegfried e la bontà di Genoveva.

Un'altra possibile ragione della scarsa circolazione dell'opera consiste nella mancanza di pagine di facile presa; trattandosi di un'opera essenzialmente sinfonica, non è un caso che la pagina più giustamente famosa sia l'Overture, un brano articolato in forma-Sonata nel quale riecheggiano i Leitmotive principali (quello dell'amore di Golo per Genoveva, della rabbia di Golo per il rifiuto, del trionfo del bene sul male) e, con essi, i diversi climi espressivi dominanti nell'opera.