

15/16

Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Stagione Sinfonica

Auditorium
Parco della Musica
Sala Santa Cecilia

Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

sabato 12 marzo 2016
ore 18 turno A-A1
lunedì 14 marzo 2016
ore 20.30 turno B
martedì 15 marzo 2016
ore 19.30 turno C

Daniele Gatti direttore

sabato 19 marzo 2016
ore 18 turno A-A2
lunedì 21 marzo 2016
ore 20.30 turno B
martedì 22 marzo 2016
ore 19.30 turno C

Ciro Visco maestro del coro

I concerti sono registrati da Rai 5 per successive trasmissioni.
Il concerto del 14 marzo sarà trasmesso in diretta su Rai Radio 3.
Il concerto del 21 marzo sarà trasmesso il 28 marzo su Rai Radio3.

Rai Cultura

Rai Radio **3**

Programma del 12, 14, 15 marzo

Prima parte

durata: 32' circa

Robert Schumann

(Zwickau 1810 - Endenich, Bonn 1856)

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

"La primavera"

Andante un poco maestoso. Allegro molto vivace

Larghetto

Scherzo: Molto vivace

Allegro animato e grazioso

Seconda parte

durata: 45' circa

Johannes Brahms
(Amburgo 1833 - Vienna 1897)

Alt-Rhapsodie
Rapsodia op. 53
per contralto, coro maschile e orchestra
su testi di Goethe
Adagio. Poco Andante. Adagio

Sara Mingardo contralto

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97
"Renana"
Lebhaft (Vivace)
Scherzo: Sehr mässig (Molto moderato)
Nicht schnell (Non veloce)
Feierlich (Solenne)
Lebhaft (Vivace)



Robert Schumann, litografia di Josef Kriehuber (1839).

Schumann e Brahms: autobiografie di una cultura

di Antonio Rostagno

Robert Schumann

Le quattro Sinfonie di Schumann (a cui va aggiunta l'op. 52, *Ouverture, Scherzo und Finale*, che il compositore chiamava "sinfonietta") possono esser lette come un percorso unitario. Sebbene ognuna costituisca un *unicum*, alcune caratteristiche le accomunano:

- la sistematica divergenza da ogni modello classico-viennese tanto da apparire quasi "anti-forme", forme disgregate, soprattutto nei movimenti estremi (primi e ultimi);
- l'impiego di citazioni/allusioni musicali da fonti diverse (Mendelssohn, Haydn, Schubert, Clara, Bach, soprattutto Beethoven, ovviamente se stesso), intese come cifrature private di significati segreti, che esulano dal piano astrattamente formale;
- la predilezione per l'impianto ciclico, ossia il riutilizzo di uguali temi fondamentali attraverso i vari movimenti di una Sinfonia;
- lo spostamento del baricentro al movimento finale ("Final-Symphonie"), come sintesi del percorso narrativo; ad eccezione della *Terza Sinfonia*, i movimenti finali sono i più frammentari, solo apparentemente decisi e sereni, ma sostanzialmente contraddittori;
- la scrittura orchestrale nutrita, spesso ridondante di raddoppi, tanto che più direttori nella storia hanno preferito modificarla (per esempio Mahler o Furtwängler). A lungo si è imputata al compositore un'inefficiacia, rozzezza, o peggio imperizia nel trattare l'orchestra; se forse questo è vero per qualche passaggio, gli Adagi della *Prima* e della *Seconda* testimoniano sufficientemente il contrario;
- la concezione della Sinfonia come "autobiografia in

LIBRI

Filippo Tuena

Memoriali sul caso Schumann.
Milano, Il Saggiatore 2016

John Daverio

Robert Schumann. Araldo di una "nuova era poetica".
Roma, Astrolabio 2015

Antonio Rostagno

Kreisleriana di Robert Schumann.
L'Epos, Palermo 2007

Uwe H. Peters

Robert Schumann e i tredici giorni prima del manicomio.
Milano, Spirali 2007

Piero Rattalino

Schumann. Robert&Clara.
Varese, Zecchini 2002

Robert Schumann,

Clara Wieck

Diari 1841-1844.
EDT, Torino 1998

Arnfried Edler

Schumann e il suo tempo.
EDT, Torino 1992

suoni", e questo è ciò che maggiormente distingue la produzione orchestrale di Schumann. È vero che tutta la sua musica ha un senso autobiografico, ma nel caso della Sinfonia ciò provoca conseguenze di particolare momento: la Sinfonia è il genere pubblico per elezione, in cui di solito il compositore è più oggettivo, più monumentale, più universale, tende a un fare in grande, a moderare l'espressività lirico-soggettiva più adatta alla musica cameristica, liederistica, pianistica. Per Schumann non è così; e da questo radicale "autobiografismo sinfonico" discendono tutti i punti precedenti.

Da un lato, la lettura formalista ha rilevato nelle Sinfonie le aporie, le frammentazioni, le debolezze strutturali, la poca chiarezza formale (se paragonata ad archetipi di tradizione), la scarsa sistematicità delle tecniche di sviluppo tematico. D'altro lato, la lettura contenutistica, da Arnfried Edler e John Daverio ai più recenti, ha scorto programmi nascosti e processi psicologici che collegano le Sinfonie a particolari momenti della vicenda personale del compositore, intenzione oggi confermata anche da evidenze documentarie. E realmente queste Sinfonie sono l'anello di congiunzione fra "musica assoluta" (la linea Brahms-Hanslick, più conservatori) e "musica a programma" (la linea dei "Neo-Tedeschi" più per l'"avvenire"). Schumann era in contatto sia con i secondi (Franz Brendel, loro portavoce, gli succede alla direzione della "Neue Zeitschrift"), sia con i primi (lui e Hanslick progettano insieme una nuova rivista nel 1844). Inoltre Schumann ebbe lunghe frequentazioni sia con Liszt sia con Brahms, i maggiori rappresentanti delle due opposte parti. Insomma le Sinfonie schumanniane sono un pilastro del repertorio da più di un secolo, ma offrono ancora largo spazio a discussioni; e infatti alcuni direttori di generazioni a noi più vicine ne hanno profondamente rinnovato l'immagine.

Il 1841 è l'anno del "fuoco sinfonico": dopo incompiuti tentativi giovanili, Schumann porta a termine la *Prima Sinfonia, Ouverture Scherzo und Finale op. 52* e una Sinfonia in Re minore che pubblicherà 12 anni dopo come *Quarta*. Perché non prima? Perché si cimenta nel sinfonismo prima di sperimentare la musica da

camera? Il precedente 1840, era stato l'anno dei *Lieder* con un fiume di quasi 100 titoli, e la cosa si spiega da sola: il *Lied*, nella sua concezione, è il genere lirico e soggettivo più adeguato grazie alle sue dimensioni ridotte o ridottissime all'urgenza dell'ispirazione dettata dalla nuova vita matrimoniale appena iniziata. Ma perché poi subito la Sinfonia? La risposta viene dalla biografia: Schumann è un uomo sposato in una città borghese come Lipsia, che per tradizione assegna alla musica un importante ruolo sociale e al musicista una posizione di prestigio; è sede della più antica orchestra tedesca, il Gewandhaus diretto allora da Mendelssohn, una delle prime a istituire stagioni sinfoniche stabili; per questo la musica orchestrale è parte delle abitudini sociali comuni. Qui Schumann vuole e deve guadagnarsi una posizione come compositore, dopo le vertenze legali legate al suo matrimonio e dopo gli anni giovanili dal "berretto frigio". Clara stessa lo sollecita: "sento di incoraggiarti a scrivere per l'orchestra. La tua inventiva e il tuo spirito sono troppo vasti per il debole pianoforte" (lettera del 7 gennaio 1839). La musica cameristica non ha lo stesso prestigio sociale, è un genere ancora per pochi, per cerchie private.

Tuttavia questa esigenza che lo spinge al sinfonismo non impone affatto che Schumann rinneghi ciò che ha fatto nel suo "periodo soggettivo" (ante-1840), quando componeva piccole forme più per se stesso che per un riconoscimento pubblico, anzi i due momenti si intrecciano: la *Prima Sinfonia* inizia infatti con due battute tratte dal ciclo di *Lieder op. 37*, testimoniando un'ideale continuità. È un piccolo particolare, ma ci introduce nel mondo sinfonico di Schumann; diversamente da Beethoven, che con la Sinfonia intende "parlare all'umanità" nel tono sublime e oggettivo, Schumann arriva al sinfonismo direttamente dall'estetica romantico-soggettiva degli anni precedenti, proiettandovi la concezione di musica come espressione cifrata della propria vita psicologica ed emotiva. Di qui la lettura delle sue Sinfonie come "autobiografia in suoni", "racconti di dolori e gioie".

Sinfonia n. 1

COMPOSIZIONE

1841

PRIMA ESECUZIONE

Gewandhaus di Lipsia,
31 marzo 1841

DIRETTORE

Felix Mendelssohn

ORGANICO

2 Flauti, 2 Oboi,
2 Clarinetti, 2 Fagotti,
4 Corni, 2 Trombe,
3 Tromboni
Timpani, Triangolo,
Archi

La Prima Sinfonia “Primavera”

Siamo già di fronte a un “romanzo interiore” attraversato da allusioni, citazioni, simboli musicali, cifre di segreto significato soggettivo. Il tema-motto iniziale è un concentrato di autobiografismo poiché, s'è detto, deriva dal ciclo di *Lieder op. 37, Primavera d'amore* da Rückert, composto insieme a Clara, dove intona il verso “il cielo ha versato una lacrima”, la cosa “più preziosa” del paradiso. Due anni dopo Schumann riprenderà l'immagine nel *Paradiso e la Peri*, quando una lacrima del pentito apre le porte dell'Eden. Clara, la lacrima goccia di paradiso, la redenzione della Peri, il femminile come elemento di redenzione, l'immagine della primavera come rinascita terrena: non sarebbe difficile interpretare tutto ciò come il ritratto idealizzato del momento di rigenerazione spirituale del matrimonio. Eppure qualcosa non torna. Anzitutto è significativo che Schumann abbia quasi subito cassato i titoli inizialmente pensati per quattro movimenti (“Inizio di primavera”, “Sera”, “Allegri compagni di gioco”, “Primavera piena”). In secondo luogo lui stesso afferma che la Sinfonia è “ispirata da una poesia” dell'amico Adolf Böttger, i cui versi finali possono idealmente essere sottoscritti al motto (cosa che Schumann aveva già fatto, per esempio negli *Intermezzi op. 4*):



Ma questa poesia è l'opposto di un inno alla primavera, semmai un lamento per lo “spirito delle nuvole” che ha “scacciato ogni mia felicità”; la primavera è un altrove sognato da un io lirico avvolto dal “velo grigio” di una completa solitudine. E la depressione anche per Schumann era dietro l'angolo: i diari indicano una violenta ricaduta “in uno stato vegetativo” già a fine febbraio, mentre terminava la composizione. E infatti nulla torna: il motto iniziale nella sua ambiguità tonale (soprattutto se trasposto una terza sotto, come inizialmente Schu-

mann l'aveva pensato) e poi tutta l'Introduzione lenta sono un serrato succedersi di procedimenti disorientanti. E le cose si complicano ancora nell'*Allegro*, il luogo in cui, da Haydn in poi, dovrebbe essere esposto il tema principale; e pare che qui Schumann segua le attese dell'ascoltatore. Ma via via che il discorso procede tutto diviene ambiguo, turbato, dubbioso: la ricapitolazione non rispecchia nulla delle nostre attese; dove termina lo sviluppo? dove inizia la ripetizione dei "temi principali"? Si direbbe che ciò avvenga quando corni e trombe urlano fortissimo il motto, come se si ripetesse tutto sin dall'Introduzione compresa. Ma tutto si ferma subito e anche questa ipotesi rimane nel dubbio, che neppure la coda risolve; anzi proprio nella coda arriva un nuovo tema cantabile, agli archi, che ha l'aria di una citazione, una 'voce' che parla nella memoria: altro disorientamento, altro "velo grigio".

E due anime, due 'voci' non concordi, parlano anche nel *Larghetto*: è una delle rare melodie ampie di Schumann e viene ripetuta tre volte. Attenzione però: nella terza ripetizione ai legni e corni il tema è intrecciato a una conturbante contromelodia ai violini: due anime che non si armonizzano, non trovano alcun punto di unione. Ancora il "velo grigio" dello "spirito delle nuvole" di Böttger.

Lo *Scherzo* segue senza interruzione, riprendendo il motivo dei tromboni che chiude il *Larghetto*; e in una spirale di richiami tematici, questo tema riprende anche la coda del Primo movimento, con un intreccio tipicamente schumanniano.

L'*Allegro* finale non risolve affatto la contraddizione fra il "fuoco" creativo e lo "stato vegetativo", euforia e latente depressione. L'iniziale scala ascendente a tutta orchestra sembra un gesto liberatorio; ma la sincope che la deturpa, quell'oscillazione disorientante che la caratterizza, che significa? Solo una fantasia, un tocco di colore? Difficile crederlo, per chi conosca l'estetica di Schumann! Piuttosto è il segno di un dubbio, che attraverserà questo Finale. Subito dopo parte il tema principale agli archi, leggero rapido e scattante, che sembra fuggire quelle ombre; ma improvvisamente è

interrotto da una 'voce' proveniente da chissà dove, nel timbro acuminato dei legni: è una straniata citazione dall'ottava e ultima Fantasia dei *Kreisleriana op. 16*, un ciclo pianistico visionario del 1838. Poi tutto sembra riprendere come prima; ma come in una forma parallela tutto si ripete, il dubbio torna. In sintesi, si affrontano tre materiali irrelati: la potente scala con sincope, il tema vivace della primavera, la citazione del notturno kreisleriano. Qual è la 'voce' principale? Il 'dubbio' trova un'armonica composizione? Lo "spirito delle nuvole" è davvero superato? Le risposte a queste domande sono tutte nella poesia di Böttger che ha ispirato Schumann, certo assai poco "primaverile".

La conclusione è un "fare la voce grossa", che tuttavia dà più il senso di uno stordimento, un gettarsi nel vortice per cacciare gli allucinati, notturni, turbati ricordi kreisleriani. L'esito è fenomenale: la sezione conclusiva è sconvolta dall'armonia cromatica con un definitivo sfrangiamento della forma, con una solidità e una forza più apparenti che reali, in linea con quel principio della

Daniele Gatti è stato direttore Stabile dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia dal 1992 al 1997 (foto del 1995)



“autobiografia in suoni”. In conclusione: la *Prima* si presenta come erede della “musica assoluta” del periodo classico, ma il “contenuto autobiografico” traspare dalle aporie della forma.

La Quarta Sinfonia

Assai a lungo Schumann pensò questa composizione come “Fantasia sinfonica” senza interruzione fra un tempo e l'altro. Secondo Clara, il 30 aprile 1841 il marito sta progettando una “sinfonia in un movimento [che] conterrà un Adagio e un Finale”; e ancora quando Robert la rivedrà per pubblicarla nel 1851 scriverà sul frontespizio della *Stichvorlage* (la bella copia per la stampa) “Fantasia sinfonica per grande orchestra”. Se anche poi nel 1853 verrà pubblicata nei consueti quattro tempi separati, la persistente idea della Fantasia racconta di quanto Schumann cercasse vie alternative rispetto ai venerati Beethoven e Schubert. Ed è probabilmente questa la ragione dell'inusuale lunghezza della gestazione.

Il problema principale dell'originaria Fantasia in tempo unico dovette essere quello di tenere insieme un organismo tanto ampio; nell'estetica di Schumann la coerenza e l'unitarietà non sono considerati valori supremi ed esclusivi, non è né un Beethoven né un Brahms; anzi il senso della sua composizione è l'opposto, semmai il fascino della contraddizione non risolta, della forma non logicamente conclusa; le categorie di “coerenza” e di “unità” sono tipiche di una mentalità classica e razionalista, mentre Schumann è calato nella opposta mentalità del secondo Romanticismo tedesco. Cercare coerenza e unità alla maniera beethoveniana non renderebbe giustizia al suo sinfonismo: “meglio essere nessuno, piuttosto che un secondo Beethoven”, aveva detto a Clara.

Due principi possono essere posti alla base di questa *Quarta Sinfonia*: la forma libera della “fantasia” che lascia un segno profondo nonostante le revisioni (“fantasia” o “carattere fantastico” sono per Schumann sinonimi di libertà costruttiva); il principio della trasformazione tematica come elemento di “relativa” continuità attraverso i quattro movimenti, in luogo degli

Sinfonia n. 4

COMPOSIZIONE

1841 (prima versione)

1851 (revisione)

PRIMA ESECUZIONE

Gewandhaus di Lipsia,

6 dicembre 1841

DIRETTORE

Ferdinand David

seconda versione:

Düsseldorf,

3 marzo 1853

Direttore

Robert Schumann

ORGANICO

2 Flauti, 2 Oboi,

2 Clarinetti, 2 Fagotti,

4 Corni, 2 Trombe,

3 Tromboni,

Timpani, Archi

impianti formali ereditati dalla tradizione. Perché “relativa”? perché questa circolazione di motivi ricorrenti è discontinua, neppur lontanamente paragonabile alla “corrente di motivi” wagneriana. Ma per Schumann, in questo momento, non è prioritario l’obiettivo della continuità e coerenza, bensì quello opposto dell’accostamento di caratteri, dove il contrasto e la discontinuità di superficie (ciò che si ascolta) sono tanto rilevanti quanto la coerenza e continuità in profondità (rilevabile dall’esame della partitura).

Vediamo alcuni esempi: il tema strisciante con cui si apre l’introduzione lenta del primo movimento ricorre nella *Romanze*, ma poi scompare dalla Sinfonia. Nel primo movimento, l’*Allegro* non segue una riconoscibile forma classica, ma è costruito su ripetizioni di grandi sezioni parallele. Gli eventi che articolano il discorso sono pochi, ma molto evidenti: soprattutto il nuovo tema (“tema secondario”?), che ricorre più volte fino alla coda. Questo tema “nuovo” sembra liberare dall’ossessiva ripetizione ritmica; ma è un’apparenza, poiché la sua sostanza melodica lo rivela una semplice trasformazione del tema principale stesso.

La “Fantasia” prosegue il suo cammino di intrecci intertestuali: il tema secondario della *Romanze* torna trasformato nel Trio dello *Scherzo*, e la rete di richiami tematici si infittisce. Il Finale ripropone il tema del primo *Allegro*, quasi fosse una “ripresa” sonatistica della grande Fantasia in movimento unico. Tecnicamente l’ipotesi può reggere, ma all’ascolto il tema risulta straniato dall’andamento rallentato. Il meccanismo percettivo della ricapitolazione rimane, ma senza il contesto consueto in cui collocarlo: è la forma di straniamento che potremmo chiamare “anti-forma”. In tal modo, pur senza ripetere la “autobiografia in suoni” della *Prima*, la *Quarta* realizza la rottura degli schemi e delle simmetrie in senso decisamente soggettivo, individuale, nella linea romantica che contraddistingue la generazione di Schumann.

Le due composizioni del 1841 sono quindi molto diverse ma complementari: la *Prima* è quasi una Sinfonia a programma che piega le forme al contenuto autobiografico, la *Quarta* è una fantasia a sviluppo continuo basata su

una più astratta sperimentazione di nuove forme, sia pur lontanamente riconducibili a una tradizione venerata.

La Seconda Sinfonia

Quest'opera chiude uno dei periodi più neri (*trübe Zeit*) della vita di Schumann: la depressione, emersa quando accompagnò Clara in una tournée in Russia, lo aveva stremato fino a non permettergli quasi di parlare né di camminare. Che la *Seconda* rispecchi queste sofferenze è quasi inevitabile. Il divenire del materiale musicale attraverso trasformazioni e ricorrenze tematiche, citazioni e allusioni, determina un processo di stati psichici, che traspongono sul piano artistico il calvario nella melanconia più *trübe*.

Il percorso descrive una redenzione mancata; il sistema delle citazioni descrive l'aspirazione alla luminosa redenzione dell'eterno femminile, che Schumann attingeva dal *Faust* di Goethe; nello stesso 1844, infatti, aveva iniziato a comporre le *Scene dal Faust*, un impegno che lo accompagnerà per tutta la vita. Ma è una redenzione negata dall'impossibilità di trovare un traguardo spirituale: "il dolore prende il sopravvento, e l'opera può trovare la conclusione", così Arnfried Edler legge la Sinfonia sullo sfondo della situazione intima di Schumann.

Il disagio che Schumann attraversa negli anni 1844-1846 è testimoniato anche da cinque poesie scritte nel viaggio in Russia, reazione all'umiliazione di vedersi posposto alla moglie e presa di coscienza della propria situazione: "il viaggio in Russia segna un punto di rottura nella vita di Schumann" (Daverio). Le poesie trattano dello sforzo che costa all'artista la creazione, della profondità dell'arte al di sotto dell'apparenza, della solitudine dell'artista come prezzo dell'immortalità delle opere. Nello stesso momento Schumann progetta una autobiografia, ma il progetto fallisce perché l'idea trova sfogo nella *Seconda Sinfonia*. La crisi è infine acuita dalla cessione della "Neue Zeitschrift für Musik", la rivista che dal 1835 aveva costituito un elemento di regolarità esistenziale, ormai sentita come una schiavitù. Al ritorno dalla Russia Schumann dà di sé questo quadro spi-

Sinfonia n. 2

COMPOSIZIONE
1845-1846

PRIMA ESECUZIONE
Gewandhaus di Lipsia,
5 novembre 1846

DIRETTORE
Felix Mendelssohn

ORGANICO
2 Flauti, 2 Oboi,
2 Clarinetti, 2 Fagotti,
2 Corni, 2 Trombe,
3 Tromboni
Timpani, Archi

rituale: “malato e abbattuto... non posso assolutamente ascoltare musica; mi trafigge i nervi come un coltello”.

Nel dicembre 1844, per reazione, Schumann si trasferisce a Dresda, dopo l'ulteriore delusione per non essere stato chiamato come successore di Mendelssohn alla direzione del Gewandhaus di Lipsia. A Dresda il malessere gradatamente sfuma e nella primavera 1845 Schumann è in grado di iniziare il lavoro sulla *Seconda Sinfonia*, che ha quindi un'origine segnata dalla presenza di Goethe e di Bach. Allo stesso tempo il compositore dice di aver inaugurato “una nuova via di comporre”, non più nata da rapsodiche ispirazioni frutto di improvvisazioni al pianoforte, ma ora riflettendo e scrivendo solo quando ha tutta la composizione nella mente. La “vecchia via” generava forme affascinanti, ma meno coese, più episodiche; la “nuova via” produce configurazioni più organiche. La *Seconda Sinfonia* ha

Robert Schumann e la moglie Clara al pianoforte, 1850.



CD

Schumann: *Sinfonie nn. 1-4*
Staatskapelle Dresden
Wolfgang Sawallisch
direttore
Warner classics 2015 (2 cd)

Schumann: *Sinfonie nn. 1-4*
Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle direttore
Berliner Philharmoniker
Recordings 2014 (2 cd)

Schumann: *Sinfonie nn. 1-4*
Gewandhausorchester
Leipzig
Riccardo Chailly direttore
Decca 2008 (2 cd)

Schumann: *Sinfonie nn. 1-4*
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan direttore
DGG 2008 (3 cd)

infatti un percorso unitario e continuo, dal disordine iniziale al compimento quasi liturgico nel finale. Certo, è una narrativa interrotta da cataclismi (nell'*Adagio*, nel *Finale*), ma il significato proviene dall'intero percorso, non da singoli episodi come accadeva nella *Prima Sinfonia*. Dopo la prima esecuzione, diretta da Mendelssohn al Gewandhaus (5 novembre 1846), il critico Franz Brendel registrò, con molta sensibilità, come l'op. 61 sintetizzasse la fase "soggettiva" del decennio pianistico di Schumann (ante-1840) e le sue produzioni sinfoniche più "oggettive" del 1841.

Il motto di apertura, un salto di quinta ascendente di corni, trombe e tromboni, allude alla *Sinfonia London n. 104* di Haydn, un omaggio al sinfonismo classico-viennese da cui Schumann prende commiato. E subito infatti quel motto viene "contraddetto", "disorientato" dalla contromelodia degli archi, sinuosa e cromatica (memore dell'Introduzione lenta della *Quarta*). Ogni successiva ripetizione del motto cade in punti diversi di quella contromelodia, aumentando il disorientamento. Tutto il seguente "Un poco più Vivace" è un intreccio di contraddizioni che conferma l'intenzione anti-classica: qual è il "tema principale" del primo movimento? Non è facile dirlo; è davvero quello che avvia il *Vivace*, subito abbandonato e marginale nel quadro complessivo? O non è piuttosto lo strisciante cromatismo che accompagna il motto haydniano nell'Introduzione? Non c'è risposta, perché il vero "significato" del primo movimento è appunto l'incertezza, l'anti-classico disorientamento: è l'inizio di un dramma interiore.

Lo *Scherzo* è una reazione a vuoto, eccessiva e ossessiva, un moto perpetuo di esecuzione improba soprattutto per i violini, che porta il disorientamento a un grado ancor maggiore. La scelta poi di impiegare due Trii estremizza lo straniamento: non siamo più in uno Scherzo ma in un vero e proprio Rondò fantastico. Il secondo Trio, un corale che sembra fermare la corsa, è in sostanza un tema e variazioni, ulteriore intreccio straniato di forme disperate. E infatti poco alla volta il disorientante moto perpetuo manda in pezzi e trascina via anche questa isola di illusoria tranquillità.

Il centro del ciclo narrativo è il terzo tempo, *Adagio espressivo*; ovviamente un centro negativo, una voragine di melanconia accidiosa in cui è finito l'autore nei suoi "tempi bui"; il tema tornerà nella sezione finale della Sinfonia. Secondo alcuni questo tema, il vero protagonista dell'intera *Seconda*, ricalca l'aria *Erbarme dich* ("Signore, abbi pietà") dalla *Passione secondo Matteo* di Bach, che certamente Schumann conosceva sin dalle esecuzioni di Mendelssohn. Tuttavia credo altrettanto significativa la quasi identità di questo tema con la preghiera di Margherita nella seconda sezione delle *Scene dal Faust* di Goethe, che Schumann compone nel 1844-45, poco prima della Sinfonia (Margherita, già macchiatasi delle sue gravi colpe, si inginocchia davanti alla Mater dolorosa e canta uno *Stabat mater* di smisurata tragicità: le parole "Ovunque io vada, dolore, dolore, dolore" sono intonate sul nostro tema). I due riferimenti non si escludono, anzi il loro intreccio (probabilmente inconscio anche per lo stesso autore) definiscono questo *Adagio* come un lamento al cui centro sta l'immagine di Clara=Margherita. In quest'intreccio di significati segreti si scatena la melanconia nera di Robert contro Clara, al tempo stesso rivolgendosi a lei come una suprema proiezione dell'"eterno femminile". Quando poi i violini sono spinti nelle regioni sovracute, la ricerca di redenzione diviene urlata e lancinante, tanto da lasciare il soggetto lirico, nelle ultime battute, inerte e senza alcuna forza, esattamente come Clara descrive Robert in quell'anno nero, un uomo ancor giovane privo anche della forza di reggersi in piedi.

Il finale, dopo tanto sforzo, crea problemi; e per questo è tanto sconvolgente. Il modello che Schumann indicò è "una Jupiter" moderna. Come nel finale mozartiano, infatti, qui giunge al massimo grado l'ars combinatoria schumanniana: mescolanza di forme e disseminazione di citazioni-allusioni definiscono il significato programmatico. Il movimento si apre con una citazione-allusione dalla *Sinfonia "Italiana"* di Mendelssohn, nella sua solarità primaverile, ma termina con un corale composto e inverso. Il tema di questo corale è costruito su una citazione beethoveniana che per Schumann ha un grande significato autobiografico: si tratta del tema principale,

qui esposto dapprima in forma variata dai legni, poi dagli archi in forma originale, tratto dal ciclo di *Lieder* beethoveniani *All'amata lontana*. Schumann aveva già impiegato questa citazione nella *Fantasia op. 17* e nel *Quartetto op. 41 n. 2* (per inciso, anche Mendelssohn la impiega nella *Lobgesang*). Non dovrebbe sorprendere a questo punto che la *Fantasia*, nelle parole del compositore, costituisse "un lungo lamento" per Clara. Ora, dopo la tournée russa che ha acuito una conflittualità latente fra i coniugi, quel sentimento torna, ma modificato e reso contraddittorio, turbato. Il tema infatti nella *Seconda Sinfonia* viene elaborato con uno spiraleforme ciclo di variazioni: un percorso di scivolamento nell'interiore incertezza, nella ricerca dell'eterno femminile irrimediabilmente perduto.

Non solo, ma fra le due citazioni, quella mendelssohniana primaverile-mediterranea e quella beethoveniana più grave e con risonanze quasi religiose, Schumann apre un baratro (le grandi pause a metà del movimento), come fra due anime che non si toccano. La prima e la seconda parte del Finale non hanno alcuna relazione, sono due termini di una contraddizione interiore non più sanabile.

Nella conclusione riecheggia ancora il vecchio motto haydniano che aveva aperto la Sinfonia nel disorientamento metrico (trombe e tromboni), mentre continuano le variazioni sul tema beethoveniano (archi e legni), e il superficiale senso di pienezza raggiunta non può mascherare la sostanziale doppiezza, la frattura fra memorie non armonizzate. La primavera mendelssohniana è scomparsa; e il tema bachiano-faustiano dell'*Adagio espressivo* dov'è finito? Rimane un'amata lontana, eterno femminile che ha perso il potere redentivo, e un sinfonismo classico-haydniano altrettanto lontano, che ha perso il valore di modello indiscusso: la vita soggettiva e la vita storico-artistica disancorate da punti fissi. La conclusione nel luminoso do maggiore può suonare secondo qualcuno come una luce di certezza raggiunta, secondo altri come un'aspirazione alla luce cercata nelle contraddizioni irrisolte. Il bello di ascoltare mille volte questo capolavoro schumanniano è quello di scoprirne ogni

volta una diversa interpretazione: non per caso Karl Kossmaly paragonò la musica di Schumann a una foresta dove ognuno scelga un suo proprio sentiero.

Terminata la Sinfonia nel novembre 1846, Schumann scrive a J.C. Lobe: “le racconterò di molti dolori e gioie”. E nel 1849 dice a D.G. Otten: “Ho scritto la Sinfonia nel dicembre 1845 in parte ancora malato ... mi sono ristabilito solo aver completato l'intero lavoro. Ma per il resto ... mi rammenta tempi bui”. Temo che senza tenere presenti queste parole sarebbe difficile dare un significato alle forme sconvolte, anti-classiche, incomprensibili dal solo punto di vista strutturale. Arnfried Edler, a conferma, interpreta così l'irrompere del tema-Beethoven: “ciò significa che il dolore ha preso il sopravvento e che l'opera può venir portata a conclusione”.

La Terza Sinfonia “Renana”

La *Terza* è stata letta come una forma di “epica popolare” (Daverio); nei netti contrasti di tono fra i cinque movimenti, inoltre, si è voluta ravvisare la categoria del “pittresco”. Popolare e pittresco sarebbero quindi due modi per distinguersi dalla tradizione sinfonica, e da essi deriverebbe il carattere regionale cui il sottotitolo fa riferimento. Il primo impulso creativo venne a Schumann da una visita al duomo di Colonia, poco dopo il trasferimento a Düsseldorf come direttore della Società musicale, in un momento di breve e apparente soddisfazione professionale. Lo stesso autore parla di “preponderanza di elementi popolari”, Clara attribuisce queste categorie soprattutto al secondo e terzo movimento, e il violinista-biografo Wasielewski conferma l’“atteggiamento piano e quasi popolare” dello *Scherzo* e del *Finale*. Come si vede, le testimonianze non concordano, e infatti la questione non è semplice; occorre qualche riflessione.

La “Renana” (il titolo non è di Schumann, ma di Wasielewski) è l'unica fra le quattro Sinfonie senza introduzione lenta. Questo fatto attenua *sic et simpliciter* l'impressione di una confessione autobiografica, a favore di un'espressione più oggettiva, monumentale e a tratti solenne nei suoi cinque movimenti. Il tono imponente

Sinfonia n. 3

COMPOSIZIONE
1850

PRIMA ESECUZIONE
Düsseldorf,
6 febbraio 1851

DIRETTORE
Robert Schumann

ORGANICO
2 Flauti, 2 Oboi,
2 Clarinetti, 2 Fagotti,
4 Corni, 2 Trombe,
3 Tromboni
Timpani, Archi

del tema iniziale ricorda l'impianto classico, muovendosi sui gradi dell'accordo tonale diversamente dai turbati esordi delle precedenti Sinfonie; senza possibilità di dubbio, quel dubbio che attraversava invece la *Prima* e la *Seconda*, questo è il tema principale. Fra i primi movimenti sinfonici di Schumann, questo è il più prossimo allo schema di sonata tradizionale, segno appunto di maggiore oggettività (sia pur con qualche deroga, per esempio nel piano tonale).

La vera "narrazione epica" inizia con lo *Scherzo*, secondo movimento: poco dopo l'inizio compare un piccolo tema (un salto ascendente e una ridiscesa, cui segue un movimento oscillante in semicrome staccate ai violini) che inizialmente quasi non si nota. Ma attraverso i tre successivi movimenti questo seme tematico assumerà una graduale elevazione al ruolo protagonista. Il breve tema ciclico punteggia episodicamente il terzo movimento, nel quarto diviene il tema principale del

Caspar David Friedrich,
*Luna nascente sulla riva
del mare*, 1822.
Berlino, Nationalgalerie.



corale “solenne” (aggiunto a composizione conclusa, questo quarto movimento è la descrizione “epica” di una “cerimonia” religiosa); infine nel quinto viene trasformato e disseminato dall’inizio fino al corale fugato conclusivo. L’unità tematica rende la *Terza* meno aperta a quegli intrecci di significati che nelle precedenti Sinfonie erano affidati ad allusioni, citazioni, frammentazioni di memorie improvvise, a favore di una maggiore coerenza e grandiosità. Così ha inteso un interprete come Karajan, che ha minimizzato le crepe e le contraddizioni, facendo di Schumann un monumento alla lunga tradizione classica germanica. Eppure anche qui non è del tutto assente la “sensibilità intertestuale” (Burnham), tanto sviluppata nelle consorelle.

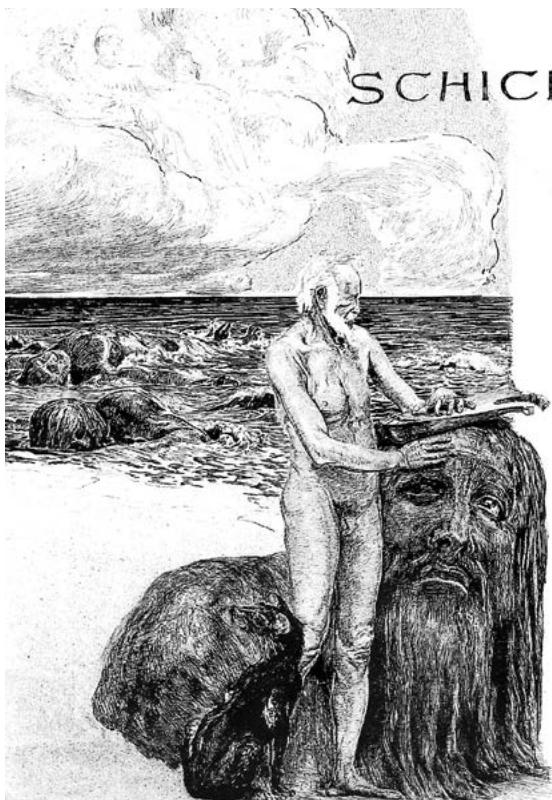
Il finale è una reale onda di suono, senza turbamenti introversi, senza ‘voci’ che affiorano dalla psiche; nulla delle contraddizioni dei precedenti finali. La sola reminiscenza è il tema ricorrente indicato precedentemente. Il “popolare” a cui Robert e Clara fanno riferimento non significa quindi che la composizione prenda spunto dal *Volskton* (tono popolare); non c’è nulla di ispirazione folklorica, nulla di semplificato e originario come voleva Herder. “Popolare” è qui sinonimo di “collettivo”, ossia immediatamente comprensibile a tutti, fuori del *Bund* di iniziati e senza cifrati risvolti autobiografici. È lo sforzo di Schumann di reagire alle delusioni del 1849, al fallimento delle rivoluzioni popolari di cui condivideva alcuni ideali, la cui violenza però lo ha riempito di orrore. Con l’arrivo a Düsseldorf il compositore si presenta desideroso di attuare una nuova vocazione sociale della sua arte, un’apertura sociale sentita con convinzione (oggi appare chiaro dalle testimonianze). Che poi non sia riuscito in quest’operazione e che la sua musica sia rimasta (e in parte rimanga ancora) troppo esoterica, è il punto che più di tutti lo ha spinto alla fine tragica. Una sorte che condivide con Lenau e Hölderlin; e come per quest’ultimo, la fase finale della creatività schumanniana lascia intuire la ricerca di pacificazione, di oggettività nella creazione come difesa dal senso di disfatta. La reazione è appunto la ricerca di una “popolarità” intesa come nuova “socialità” dell’arte.

Le musiche di Johannes Brahms

La *Rapsodia per contralto op. 53* (1870) e il *Canto del destino op. 54* (1871) fanno parte del repertorio vocale-orchestrale immediatamente successivo a *Ein Deutsches Requiem*, di cui riprendono e sviluppano alcuni aspetti. I testi sono tratti da due giganti della letteratura tedesca, fra loro profondamente diversi: il Goethe del *Viaggio invernale nello Harz* (op. 53) e lo Hölderlin del **Canto del destino** tratto dalla parte finale del romanzo epistolare *Iperione* (op. 54).

Quest'ultimo tratta il tema, su cui Brahms tornerà nella *Nänie von Friedrich Schiller op. 82* e nel *Canto delle Parche op. 89*, della estraneità degli dèi alla vita degli uomini, paragonata ad "acqua gettata di rupe in rupe, per anni, nell'incerto giù". È l'immagine degli dèi greci lontani e incuranti, estranea alla tradizione guidaico-cristiana. Ma se questa lontananza assiologica degli dèi greci è sentita da Iperione-Hölderlin, che nel finale

Max Klinger,
Brahms-Phantasie, Opus XII,
Lipsia 1894, foglio XII "Omero"



SCHICKSALS LIED

Jhr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruh'n;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang in's Ungewisse hinab.

Canto del destino

COMPOSIZIONE

1868-1871

PRIMA ESECUZIONE

Karlsruhe,

18 ottobre 1871

DIRETTORE

Hermann Levi

ORGANICO

Coro,

2 Flauti, 2 Oboi,

2 Clarinetti, 2 Fagotti,

2 Corni, 2 Trombe,

3 Tromboni, Timpani, Archi

del romanzo scrive una violenta critica allo spirito materialista tedesco attuale, schiavo, rozzo e avido, come un mondo ormai oscurato dal quale “gli dèi fuggono”, Brahms ne offre una personale reinterpretazione. Il “destino”, come scopre alla fine Iperione, porta l'uomo a comprendere che proprio nel “profondo dolore risuona il canto della vita”. Iperione realizza che la natura, il mondo nella sua creazione originaria, al di sotto delle civiltà corrotte, è il solo “chiaro occhio” che ancora unisce divino e umano. È una meta raggiunta, una luce conquistata, ma in maniera tutta terrena, opposta alla luce celestiale di Dante e di Goethe: è l'opposizione irriducibile fra mondo greco e mondo cristiano.

Le tre strofe oppongono nettamente il mondo dei “chiari, beati occhi” divini e, nella terza, “l'incerto giù” umano; Brahms inizialmente segue questa opposizione: una grande introduzione orchestrale dispiega una “eterna” melodia avviata e chiusa dallo stesso motivo ascendente. Il rintocco persistente del timpano rende tuttavia inquieta questa prima immagine sonora, rasserenata dall'ingresso del coro “Voi vagate nella luce, o Dei!”. Il mondo dell'uomo, gettato nel mondo e sottoposto al destino, corrisponde invece alla dissonanza (quinta diminuita persistente) e a linee vocali ad ampi salti. Il punto nevralgico è tuttavia alla fine del testo, dove Brahms ripete parte dell'introduzione orchestrale. Alla fine del romanzo *Iperione* trovava pace nella natura; Brahms riassume questa “chiarità” ritrovata nella coda orchestrale, quasi una traduzione musicale dell'ultima pagina dell'*Iperione*, “la cosa più importante”. Il coro ripete più volte “nell'incerto giù” attenuando via via le dissonanze, mentre il timpano prosegue i suoi rintocchi, come un'eco della vita materiale a cui l'uomo è legato; ma coglie nel segno Siegfried Kross quando afferma che “l'incerto giù” non è la “meta finale dell'uomo” secondo Brahms. Quando voci e timpani tacciono, ecco infatti tornare il tema ascendente dell'Introduzione lenta ora nella luminosità del flauto, le “dissonanze conciliate” di cui parla Hölderlin. E persino il rintocco del timpano, che torna in chiusura, suona ora pacificato, una memoria del mondo materiale ora accettato come “dolore” in cui “risuona il canto della vita”.

Rapsodia per contralto

COMPOSIZIONE

1869

PRIMA ESECUZIONE

Jena, 3 marzo 1870

DIRETTORE

Ernst Naumann

CONTRALTO

Pauline Garcia-Viardot

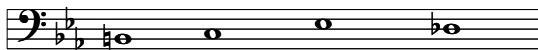
ORGANICO

Contralto, Coro maschile,
2 Flauti, 2 Oboi,
2 Clarinetti, Fagotto,
2 Corni, Archi

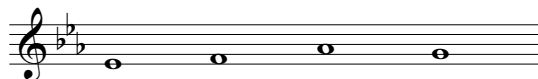
Il *Canto del destino* in questo senso riprende e amplifica il finale della **Rapsodia per contralto**, dove l'entrata del coro finale segnala la pacificazione del misantropo nel trovare una condivisione terrena, nella "luce" del do maggiore finale. La connessione ideale fra i due lavori è confermata dalla comune origine del loro materiale tematico da una stessa radice motivica:

Rapsodia

Fagotti
Violoncelli
Contrabbassi



Canto
del destino
Coro



Su queste quattro note (fagotti violoncelli e contrabbassi) Brahms apre la *Rapsodia* e fa esordire il coro nel *Canto del destino*. Un vero e proprio "motto" nel senso schumanniano, un concentrato di significati segreti, allusioni personali "decifrabili solo dalla cerchia più stretta", in cui risuonano memorie di Bach, di Mozart, di Schubert, di Schumann (Pestelli).

Rhapsodie

Alt

*Aber abseits, wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträucher zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.*

*Ach, wer heilet die Schmerzen
Des, dem Balsam zu Gift ward?*

*Der sich Menschenhass
Aus der Fülle der Liebe trank.
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eigenen Wert
In ungenügender Selbstsucht.*

Alt und Männerchor

*Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohre vernehmlich,
So erquickte sein Herz!*

*Öffne den umwölkten Blick
Über die tausend Quellen
Neben dem Durstenden
In der Wüste!*

Rapsodia

Contralto

Ma chi è là in disparte?
Il suo sentiero si perde nella macchia,
Gli arbusti si richiudono
Dietro di lui,
L'erba ricresce,
La solitudine lo ingoia.

Oh! Chi sanerà il dolore
Di colui per il quale il balsamo
[è divenuto veleno?

Colui che per troppo amore
Divenne misantropo.
Prima disprezzato, ora dispregiatore,
Logora in segreto
Il proprio valore
In uno sterile egoismo.

Contralto e Coro maschile

Se nella tua cetra,
O padre d'amore, c'è una sola nota
Che giunga al suo orecchio,
Conforta il suo cuore!

Svela a quell'occhio offuscato
Le mille sorgenti
Sgorganti nel deserto
Vicini all'assetato!

(Johann Wolfgang Goethe, versi da
Viaggio invernale nello Harz)

Schicksalslied

Chor

*Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.*

*Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen.
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist.
Und die seligen Augen
Blicken in stiller,
Ewiger Klarheit.*

*Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruh'n.
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.*

Canto del destino

Coro

*Voi errate trasvolando nella luce
Su morbidi cammini, o geni celesti!
Deliziosi elisei
Vi sfiorano leggermente,
Come le dita dell'artista
Toccano le corde.*

*Senza destino, come il dormiente
Neonato, alitano le creature celesti.
Castamente custodito
Come gemma discreta,
Fiorisce eterno
Il loro spirito.
E gli occhi beati
Guardano in tranquilla
Eterna chiarezza.*

*Pertanto a noi è dato
Di non riposare in alcun luogo.
Svaniscono, cadono
I poveri uomini,
Alla cieca, da un'ora
All'altra,
Come l'acqua da un masso
All'altro precipitato
In fondo all'ignoto.*

(Friedrich Hölderlin, versi da *Iperione*,
Traduzione di Luigi Bellingardi)

Dai Diari di casa Schumann

di Robert Schumann e Clara Wieck

"Mia amatissima giovane sposa, questo piccolo quaderno che oggi inauguro diventerà il resoconto quotidiano della nostra casa e della nostra vita coniugale, qui troveranno spazio i nostri desideri e le nostre speranze..."

Dal giorno del matrimonio, 13 settembre 1840, e per un quadriennio Robert e Clara Schumann tennero un diario che è viva e palpitante testimonianza della loro unione sentimentale e della loro vita artistica. Ne riproduciamo alcune pagine dedicate alla composizione della Prima Sinfonia "La primavera".

Diciannovesima settimana: dal 17 al 24 gennaio 1841

È contrario al nostro patto che sia io a tenere il diario questa settimana, ma quando un uomo sta scrivendo una Sinfonia non si può davvero aspettarsi che si occupi di altre cose. E persino sua moglie deve mettersi in secondo piano! La Sinfonia è quasi terminata e benché non l'abbia ancora sentita, sono infinitamente felice che Robert sia entrato nel campo a cui, per la sua grande fantasia, egli appartiene. Credo che approfondirà questo sino a comporre solo musica strumentale.

[...]

Oggi, lunedì, Robert ha praticamente finito la sua Sinfonia; sembra che sia nata per la maggior parte di notte – il mio povero Robert ha già trascorso scrivendo alcune notti insonni. La chiama "Frühlingssymphonie", delicata e poetica come lo sono tutte le sue creazioni musicali! Il primo impulso a questa creazione è stata una poesia di Böttger dedicata alla primavera.

[...]

Robert ha cominciato l'orchestrazione della Sinfonia. Dalle sue descrizioni pare ne debbano risultare effetti strumentali molto belli.

[...]

La settimana prossima ti lascio il diario – ora esigo senza pietà che il regolamento venga osservato. Se tu scrivessi anche solo due parole questo varrebbe più di dieci pagine scritte da me. Con tutto il mio amore ancora un bacio mio amato compositore. Quando arriverà la primavera ti cingerò la fronte con la corona che merita la tua *Frühlingssymphonie*.

Clara

[...] La Sinfonia mi ha regalato molte ore felici. È praticamente finita, sarà tuttavia un'opera solo quando la si potrà ascoltare. Spesso ringrazio lo spirito buono che mi ha reso possibile creare un'opera così vasta con tanta facilità, in così poco tempo. L'abbozzo di tutta la Sinfonia era pronto in 4 giorni, questo dice molto. Ma ora dopo molte notti insonni mi sento esausto. Come una giovane donna che ha appena messo al mondo un figlio: certamente leggero e felice ma anche sofferente e pieno di dolori.

Clara lo sa bene e si stringe a me con raddoppiata tenerezza, tra qualche tempo la ricambierò. E poi non finirei mai se volessi raccontare di tutte le testimonianze d'amore che Clara mi ha dato negli ultimi tempi. Potrei cercare tra milioni di donne, ma non ne troverei nessuna che come lei sappia dimostrare tanta indulgenza, tanta attenzione. Ora lascia che io ti baci amatissima sposa, che amo e ammiro ogni giorno di più.

Il resto del tempo è trascorso in una calma quasi monotona. Pensiamo molto alla primavera e vorremmo evadere un po' all'aria aperta, perché ne abbiamo bisogno entrambi. Un viaggio a Teplitz non è affatto improbabile. Potremmo anche dare un concerto insieme. Se potessi far eseguire la Sinfonia sarebbe un gran vantaggio per me. Anche Clara lo sa, ma per il momento non si sente ancora di decidere. Tuttavia bisognerà risolversi in breve tempo e poi cogliere questa opportunità con determinazione.

Un po' meno di modestia credo che non nuocerebbe a nessuno dei due, perché non siamo fatti per la vita ordinaria, con le sue astuzie e i suoi artifici. Però con il lavoro e lo sforzo sincero si raggiungono sempre le mete. Che il nostro buon genio faccia il resto per noi.

Robert

das Briefe zu lesen: Passanten, Litteratur
v. L. besichtige Briefe die mir in
de Käse gegeben. Buchhalter, Finanz
Hof nicht mehr wegen aus gegeben.

Das Gespräch und freigeige als
mit das Gespräch anfallen soll nicht in
die neue Arbeit bleibt, nicht auf
eine Name nennen: Drei auf
eine neue Tugend, die die
Finanz gegeben wurde, drei in
eine Befragung, die zu das Leben
in der Hof und so weiter; nicht alle
Freunde und Freunde die später haben
soll für ein kein Gespräch gegeben
werden, die was auch in gegeben
alles erfahren wird.

Es ist die mit alle diesen annehmen
eine Freigabe, zu einer Drei
Name nicht nennen, und das und
in Leben was nur die das Wort
aufgeben, anstatt alle gleich in
Leben bleibt:

Klein, Gegenwart und Haus.

Es ist die annehmen, die
mit freigeige Leben Mann
und die? Arbeit,

aus ist. Drei die zum ganzen
Stück annehmen. Arbeit

Ventottesima settimana: dal 22 al 29 marzo 1841

Questa settimana è trascorsa tutta nella calma, eccetto venerdì, giorno che ci ha portato molta gioia. È stata provata per la prima volta la Sinfonia di Robert e con grande soddisfazione di tutti è risultata magnifica. È un capolavoro di invenzione e di realizzazione. Mendelssohn ne era affascinato e ha diretto con infinita cura e attenzione.

Al pomeriggio abbiamo fatto una passeggiata musicale a Connewitz – non abbiamo pensato ad altro che alla Sinfonia e ne abbiamo ripercorso ogni singola bellezza. Robert pareva felice – e io non lo ero meno! Ogni giorno riconosco meglio quale tesoro di poesia c'è in lui e a costo di ripetermi dirò che ogni giorno lo amo di più – ma non potrò onorarlo e apprezzarlo mai abbastanza. Perdona mio caro Robert questa piccola effusione del cuore – e con l'aggiunta di un bacio?

Clara

Ventinovesima settimana: dal 29 marzo al 4 aprile 1841

[...] Il 31 concerto della coppia Schumann. Serata felice, che rimarrà indimenticabile. La mia Clara ha suonato come una grande artista, in uno stato di grazia e tutti erano entusiasti.

È stato uno dei giorni più importanti anche nella mia vita di artista. [...] Quanto al nostro concerto, Mendelssohn ha ancora una volta dimostrato di essere un vero artista. La sua calorosa partecipazione per Clara è così genuina che può solo venire da un cuore come il suo. Era anche interessato alla Sinfonia, così come ogni artista dovrebbe esserlo con gli altri, l'ha diretta con estrema cura. Nei prossimi giorni gli farò visita e lo ringrazierò sinceramente.

Robert

Robert Schumann e Clara Wieck *Casa Schumann*,
Diari 1841 – 44, EDT, Torino 1998

Vie Nuove

di Robert Schumann

Ecco il celebre articolo, pubblicato sulla «Neue Zeitschrift für Musik» del 28 ottobre 1853, in cui Schumann presentava il ventenne Johannes Brahms all'attenzione dell'ambiente musicale.

Sono passati anni (quasi quanti ne avevo prima dedicati alla redazione di questi fogli, e quindi circa dieci) da che non mi sono più fatto vivo su questo terreno così ricco di ricordi. Spesso, nonostante un'attività creativa intensissima, mi sentivo tentato di farlo: apparivano nuovi, notevoli talenti, sembrava annunciarsi una nuova forza musicale, testimoniata dalle alte aspirazioni di alcuni artisti di questi ultimi anni, benché le loro opere siano note più che altro in un circolo ristretto. Seguendo col più vivo interesse le vie percorse da questi eletti, io ero convinto che prima o poi da tale processo sarebbe emerso improvvisamente (sarebbe dovuto emergere) qualcuno che sarebbe stato chiamato a dare in forma ideale la più alta espressione del tempo, che ci manifestasse la perfezione magistrale non in uno sviluppo graduale, bensì di colpo, come Minerva uscì già interamente armata dal capo del Cronide [Zeus, ndr.]. Ed eccolo qui: un giovane alla cui culla hanno

Brahms in una fotografia del 1855 circa.



vegliato Grazie ed Eroi. Il suo nome è Johannes Brahms, è venuto da Amburgo, dove creava in silenziosa oscurità, ma istruito da un insegnante ottimo ed entusiasta (Eduard Marxsen, *ndr.*) alle più difficili forme dell'arte, e poco prima del suo arrivo egli mi era stato raccomandato da un noto e venerato maestro (Joseph Joachim, *ndr.*). Anche esteriormente egli presentava tutti quei segni che ci annunciano: ecco un eletto! Seduto al pianoforte, egli iniziò a svelarci regioni meravigliose. Noi venivamo attirati in cerchi sempre più magici. Si aggiunga un modo di suonare straordinariamente geniale, che del pianoforte faceva un'orchestra di voci ora lamentose ora esultanti di gioia. Erano Sonate, o piuttosto Sinfonie velate, *Lieder* la cui poesia si potrebbe capire anche senza conoscere le parole, per quanto una profonda melodia vocale li percorra tutti. Singoli pezzi per pianoforte, in parte di natura demoniaca, ma della forma più affascinante; poi Sonate per violino e pianoforte, Quartetti per archi: e ogni brano così diverso dall'altro da sembrare ciascuno sgorgato da un'altra sorgente. E sembrava poi che egli, passando come un fiume scrosciante, unificasse tutte queste sorgenti in un'unica cascata, le onde precipiti coronate da un placido arcobaleno e accompagnate sulla riva da svolazzanti farfalle e da canti di usignoli.

Se egli abbasserà la sua bacchetta magica là dove le potenze della masse corali e orchestrali gli potranno concedere le proprie forze, noi potremo attenderci di scoprire paesaggi ancor più meravigliosi nei segreti del mondo degli spiriti. Possa dunque il genio supremo donargli la forza necessaria a tale scopo, e tutto fa pensare che così sarà, poiché in lui abita un altro genio, quello della modestia. I suoi compagni lo salutano al suo primo passo nel mondo, dove forse lo aspettano delle ferite, ma anche allori e palme; noi gli diamo il benvenuto, come a un forte combattente.

In ogni epoca agisce una segreta lega di spiriti affini. Chiudete, voi che ne fate parte, il cerchio in modo ancor più stretto, sì che la verità dell'arte risplenda sempre più luminosa, diffondendo ovunque gioia e benedizione!

Robert Schumann, *Gli scritti critici*, Milano, Ricordi 1991

Daniele Gatti direttore



Daniele Gatti ha studiato e si è diplomato in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. È il nuovo Chief Conductor della Royal Concertgebouw Orchestra, ruolo che rivestirà a partire dal settembre di quest'anno, dopo aver concluso il mandato di Directeur Musical dell'Orchestre National de France.

Ha ricoperto ruoli di prestigio presso importanti enti sia sinfonici (è stato Direttore stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dal 1992 al 1997, Royal Philharmonic Orchestra) che operistici (Royal Opera House Covent Garden, Teatro Comunale di Bologna, Opernhaus Zürich). Tra le orchestre che dirige regolarmente: Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestra Filarmonica della Scala.

In campo operistico, ricordiamo importanti nuove produzioni quali *Falstaff*, *Parsifal* (con cui ha inaugurato l'edizione 2008 ai Bayreuther Festspiele, ripresa poi per tre anni consecutivi), *Don Carlo*, *Otello*, *Lulu*, *Boris Godunov*, *Fidelio*, *Lohengrin* e, ai Salzburger Festspiele, *Elektra*, *La Bohème*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Il Trovatore*.

Nel corso del suo mandato come Directeur Musical dell'Orchestre National de France, oltre alle numerose tournée internazionali, citiamo le integrali sinfoniche di Mahler, Brahms, Schumann e Čajkovskij, *Parsifal* in forma di concerto, un ciclo dedicato all'integrale delle Sinfonie di Beethoven accompagnate a creazioni in prima esecuzione mondiale di compositori francesi contemporanei e un ciclo shakespeariano (*Macbeth* di Giuseppe Verdi in una nuova produzione di Mario Mar-

tone e due concerti sinfonici basati sulla drammaturgia shakespeariana in musica) al Théâtre des Champs-Élysées, dove, nel maggio di quest'anno dirigerà per la prima volta *Tristan und Isolde* (regia di Pierre Audi).

Acoronamento delle celebrazioni per l'anno verdiano, ha inaugurato nel 2013 la stagione del Teatro alla Scala con *La traviata* (regia di Dmitri Tcherniakov). Ha tenuto numerosi concerti alla guida di importanti orchestre quali la Filarmonica della Scala, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, la Mahler Chamber Orchestra e l'Orchestre National de France. Nel giugno 2015 ha debuttato in *Pelléas et Mélisande* al Maggio Musicale Fiorentino. Lo scorso ottobre ha diretto *Falstaff* al Teatro alla Scala (regia di Robert Carsen) e a novembre tre concerti con l'Orchestra Filarmonica della Scala.

Tra gli avvenimenti più importanti per il 2016, in Italia: una recente tournée con la Mahler Chamber Orchestra (di cui è Partner Artistico) per il ciclo delle sinfonie di Beethoven, che verrà concluso al Lingotto di Torino. Alla Scala ha recentemente diretto l'Orchestra Filarmonica. Inaugurerà la stagione 2016/17 del Teatro dell'Opera di Roma con *Tristan und Isolde* (stessa produzione del Théâtre des Champs-Élysées). Nel 2017 ritornerà al Teatro alla Scala con *Die Meistersinger von Nürnberg*.

All'estero, con l'Orchestre National de France una tournée di cinque tappe negli USA (tra cui New York, Carnegie Hall) e una serie di concerti al Musikverein. Seguiranno una tournée europea con i Wiener Philharmoniker e una dedicata ai festival estivi con la Royal Concertgebouw Orchestra, con la quale inizierà anche un tour europeo dal titolo "RCO meets Europe", che si protrarrà per tre stagioni. Il 9 settembre dirigerà il concerto inaugurale della stagione 2016-2017 del Concertgebouw di Amsterdam, al quale seguiranno altri concerti con la *Seconda Sinfonia* di Mahler.

Daniele Gatti è artista esclusivo Sony Classical. Ricordiamo le incisioni con l'Orchestre National de France dedicate a Debussy e Stravinskij e il dvd del *Parsifal* andato in scena alla Metropolitan Opera di New York.

L'11 maggio 2000 è stato eletto Accademico effettivo di Santa Cecilia.

Sara Mingardo contralto



Regolare ospite di alcune fra le principali istituzioni musicali italiane e internazionali, Sara Mingardo è una delle rarissime voci di autentico contralto della scena musicale odierna. Collabora stabilmente con direttori d'orchestra quali Rinaldo Alessandrini, Ivor Bolton, Riccardo Chailly, Myung Whun-Chung, John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Marc Minkowski, Riccardo Muti, Roger Norrington, Trevor Pinnock, Maurizio Pollini, Christophe Rousset, Jordi Savall, Peter Schreier, Jeffrey Tate e con le principali orchestre internazionali.

Di particolare rilievo è stata la collaborazione con Claudio Abbado in un sodalizio lavorativo che ha visto Sara Mingardo protagonista in importanti occasioni tra cui ricordiamo il Festival di Lucerna con il *Requiem* di Mozart, la *Rapsodia per Contralto* di Brahms e *Kindertotenlieder* di Mahler; *Kindertotenlieder* e *Stabat Mater* di Pergolesi all'Auditorium Manzoni di Bologna con l'Orchestra Mozart; i numerosi concerti al Festival di Salisburgo e in tournée italiane.

Gli impegni dei prossimi mesi prevedono *Il trionfo del tempo e del disinganno* al Festival International d'Art lirique ad Aix-en-Provence in tournée, poi a Lille e a Caen e al Teatro alla Scala di Milano dove tornerà per la ripresa dell'*Incoronazione di Poppea*; *Elias* a Copenaghen; *Stabat Mater* di Vivaldi al Festival di Musica Sacra di Münster; *Sinfonia n. 8* di Mahler al Festival di Lucerna.

L'Associazione dei Critici Musicali Italiani le ha conferito l'importante riconoscimento Premio Abbiati 2009.

Sara Mingardo è ospite abituale dell'Accademia di Santa Cecilia.

Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Ciro Visco maestro del coro

Mirco Roverelli maestro collaboratore

Soprani Anna Maria Berlingiero, Cristina Cappellini, Fabrizia Carbocci, Mascia Carrera, Maria Chiara Chizzoni, Letizia Cosacchi, Roberta De Nicola, Rosaria Di Palma, Sara Fiorentini, Rosita Frisani, Francesca Gavarini, Cristina Iannicola, Orietta Manente, Donika Matay, Maura Menghini, Eufrasia Meuti, Antonietta Nigro, Daniela Petrini, Patrizia Polia, Patrizia Roberti, Emanuela Scilocchi, Bruna Tredicine, Marta Vulpi

Mezzosoprani Simonetta Anniballi, Cristina Bigaroni, Francesca Calò, Antonella Capurso, Maria Grazia Casini, Anna Stefania Februo, Michela Malagoli, Giovanna Mayol, Simonetta Pelacchi, Patrizia Pupillo, Cristina Reale

Contralti Flavia Caniglia, Katia Castelli, Daniela Gentile, Gabriella Martellacci, Tiziana Pizzi, Donatella Ramini, Maura Ricci, Violetta Socci

Tenori Corrado Amici, Francesco Assi, Antonio Cerbara, Anselmo Fabiani, Alessandro Galluccio, Massimo Iannone, Ivano Lecca, Nicola Montaruli, Ginaluca Parisi, Simone Ponziani, Valerio Porcarelli, Carlo Putelli, Antonio Rocchino, Giuseppe Ruggiero, Marco Santarelli, Carmelo Scuderi, Antonio Sorrentino, Francesco Toma, Paolo Traica, Maurizio Trementini

Baritoni Riccardo Di Stefano, Gian Paolo Fiocchi, Sergio Leone, Davide Malvestio, Antonio Vincenzo Serra, Massimo Simeoli, Andrea Sivilla, Roberto Valentini, Renato Vielmi

Bassi Danilo Benedetti, Andrea D'Amelio, Francesco Paolo De Martino, Giulio Frasca Spada, Cesidio Iacobone, Antonio Mameli, Giuliano Mazzini, Marco Pinsaglia, Antonio Pirozzi

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Sir Antonio Pappano Direttore musicale

Yuri Temirkanov Direttore onorario

Carlo Rizzari Direttore assistente

◊ Roberto González-Monjas suona un Giuseppe Guarneri 'filius Andreae' del 1710, grazie alla generosità dei Guarneri-Gönnner del Musikkollegium Winterthur e della Fondazione Rychenberg.

Violini primi Carlo Maria Parazzoli*, **Roberto González-Monjas***◊, Ruggiero Sfregola*, Marlene Prodigio, Elena La Montagna, Margherita Ceccarelli, Roberto Saluzzi, Fiorenza Ginanneschi, Roberto Granci, Paolo Piomboni, Barbara Castelli, Kaoru Kanda, Silvana Dolce, Jalle Feest, Daria Leuzinger, William E. Chiquito Henao, Soyeon Kim, Ylenia Montaruli, Olesya Emelianenko

Violini secondi **Alberto Mina***, **David Romano***, Ingrid Belli, Rosario Genovese, Leonardo Micucci, Lavinia Morelli, Pierluigi Capicchioni, Riccardo Piccirilli, Daniele Ciccolini, Andrea Vicari, Maria Tomasella Papais, Cristina Puca, Giovanni Bruno Galvani, Brunella Zanti, Svetlana Norkina, Annamaria Salvatori, Cristiano Giuseppe

Viole **Raffaele Mallozzi***, Simone Briatore*, Stefano Trevisan, Sara Simoncini, Carla Santini, Fabio Catania, Ilona Balint, Andrea Alpestre, Lorenzo Falconi, David Bursack, Luca Manfredi, Federico Marchetti

Violoncelli **Luigi Piovano***, **Gabriele Geminiani***, Carlo Onori*, Diego Romano, Francesco Storino, Bernardino Penazzi, Francesco Di Donna, Matteo Michele Bettinelli, Sara Gentile, Giacomo Menna, Danilo Squitieri, Roberto Mansueto, Giuseppe Scaglione

Contrabbassi **Antonio Sciancalepore***, Libero Lanzilotta*, Anita Mazzantini, Paolo Marzo, Andrea Pighi, Piero Franco Cardarelli, Enrico Rosini, Paolo Cocchi, Nicola Cascelli, Simona Iemmolo

Flauti Carlo Tamponi*, Andrea Oliva*, Nicola Protani
Ottavino Davide Ferrario

Oboi Paolo Pollastri*, Francesco Di Rosa*, Anna Rita Argentieri
Corno inglese Maria Irsara

Clarinetti Stefano Novelli*, **Alessandro Carbonare***,
Simone Sirugo
Clarinetto basso Dario Goracci

Fagotti Francesco Bossone*, **Andrea Zucco***, Fabio Angeletti
Controfagotto Alessandro Ghibaudo

Corni Alessio Allegrini*, **Guglielmo Pellarin***, Fabio Frapparelli,
Marco Bellucci, Arcangelo Losavio, Luca Agus,
Giuseppe Accardi

Trombe Andrea Lucchi*, Ermanno Ottaviani, Antonio Ruggeri

Tromboni Andrea Conti*, **Enzo Turriziani***, Agostino Spera
Trombone basso Maurizio Persia

Tuba Gianluca Grosso

Timpani Enrico Calini*, **Antonio Catone***

Percussioni Marco Bugarini, Edoardo Albino Giachino,
Andrea Santarsiere

Arpa Cinzia Maurizio*

Prime parti soliste.

NB: Le prime parti del concerto odierno sono evidenziate in neretto