

autore, tanto che solo a lei oltre che a lui stesso è consentito di comprenderne appieno l'essenza.

Una relazione molto sottile collega le *Scene infantili* alle due opere che le precedono nel programma odierno. Specularmente all'op. 15, le *Abegg Variationen* (pubblicazione d'esordio di Schumann) lanciano audaci sguardi sul futuro, distinguendosi per originalità nel coevo panorama delle variazioni virtuosistiche; la scelta di inserirle non all'inizio di questa serie di concerti bensì a percorso inoltrato ne sottolinea la lungimiranza compositiva. Molto indicativa in tal senso è la cesura verso la fine dell'ultima variazione, ove le note del tema A-B-E-G-G (desunte dal nome della dedicataria Contessa von Abegg) risuonano come residui di un accordo che si assottiglia, simile a un arpeggio negativo novecentesco: quasi un embrione di voce interiore che prefigura scenari a venire, protendendosi verso il silenzio per mezzo della sottrazione anziché dell'aggiunta di suono.

Anche i poco battuti *Klavierstücke* op. 32 sono in qualche misura ispirati da ricordi di esperienze giovanili, stavolta in ambito strettamente musicale. Nati nell'ambito di un progetto della *Neue Zeitschrift* per la divulgazione di composizioni del passato tramite l'accostamento a musiche contemporanee, essi seguono un ordine che alterna brani propriamente romantici (i dispari) a forme arcaizzanti, almeno nei titoli: il n. 2 e il n. 4 sono omaggi a Bach, autore studiato a fondo in gioventù e non solo, ma recano tracce di pianismo squisitamente schumanniano - evidente è ad esempio la parentela del tema della *Giga* con l'ostinato del finale di *Kreisleriana*. Appassionato culmine espressivo della raccolta è la *Romanza*, in cui viene citato un frammento melodico del segmento di *Humoreske* con la innere Stimme. L'intelaiatura contrappuntistica della breve e finissima *Fughetta* conclusiva pare un tenue simulacro ripensato nostalgicamente, e destinato a dissolversi come elegiaca rimembranza di età ormai trascorse.

Questo stesso struggimento aleggia su gran parte della produzione risalente alla prima parte del 1839, dominata dall'*Humoreske*, fase terminale dell'infruttuoso soggiorno viennese, e tempo di riflessione sull'imminenza di una svolta esistenziale ed artistica. Definendo l'*Humoreske* come "il mio pezzo più malinconico", il compositore ne certifica il ruolo di manifesto dell'ironia romantica, di quello Humor jeanpauliano fatto di ipersensibilità, di percezioni amplificate delle tensioni, dei mutamenti di stato d'animo, degli afflitti contemplativi, ma anche di acume ironico nel collegare fra loro i sentimenti più contrastanti. Il segreto canto della voce interiore, sotteso a questa problematica sequenza di episodi simmetrici, dall'incerto inquadramento formale e dalle labili interrelazioni motiviche, sembra voler rievocare ora gli slanci ardenti ora i fremiti d'inquietudine ora i momenti meditativi dei capolavori precedenti, ammantandoli di un velo d'ineffabile tristezza, nel presentimento di un ormai prossimo congedo. I dilatati interrogativi dell'ultima sezione paiono proprio cercare di differire quel commiato, fino all'ultimo geniale colpo di teatro: rivisitando una figura di origine bachiana già citata negli *Studi sinfonici*, la frase conclusiva offre una risposta umoristicamente trionfale, apparentemente risolutiva, ma in realtà ancora carica di tutta l'enigmaticità di cui questo misterioso polittico è fascinosamente permeato.

Fabio Grasso - Conservatorio di Venezia - [www.fabiograsso.eu](http://www.fabiograsso.eu)



Stagione 2017

Espaces  
imaginaires



Sabato 7 ottobre 2017, ore 17.30

Venezia, Palazzo Albrizzi

*Die innere Stimme:  
gli spazi interiori  
della rimembranza*

Quinto appuntamento  
dell'integrale pianistica di  
Robert Schumann

Fabio Grasso, pianoforte

Sostenitori



Si ringrazia  
Giovanni Alliata  
di Montereale

Patrocini

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ministero dell'Istruzione,

Media Partner

IL GAZZETTINO

## PROGRAMMA

### ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

#### **Klavierstücke op. 32 (1839 / 1841)** **Scherzo - Gigue - Romanze - Fughette**

#### **ABEGG Variationen op. 1 (1830)**

#### **Kinderszenen op. 15 (1838)**

1. **Von fremden Ländern und Menschen** (*Di terre e uomini stranieri*)
2. **Kuriose Geschichte** (*Curiosa storia*)
3. **Hasche-mann** (*A rincorrersi*)
4. **Bittendes Kind** (*Bimbo che prega*)
5. **Glückes genug** (*Felice quanto basta*)
6. **Wichtige Begebenheit** (*Importante avvenimento*)
7. **Träumerei** (*Sogni*)
8. **Am Kamin** (*Presso il camino*)
9. **Ritter vom Steckenpferd** (*Cavaliere del cavallino di legno*)
10. **Fast zu ernst** (*Quasi troppo serio*)
11. **Fürchtenmachen** (*Spauracchio*)
12. **Kind im Einschlummern** (*Bimbo che s'addormenta*)
13. **Der Dichter spricht** (*Il poeta parla*)

\*\*\*

#### **Humoreske op. 20 (1839)**

- Einfach (Semplice); Sehr rasch und leicht (Molto veloce e leggero); Noch rascher (Ancora più veloce); Erstes Tempo (Tempo primo); Wie im Anfang (Come all'inizio)
- Hastig (Affrettato); Nach und nach immer lebhafter und stärker (A poco a poco sempre più vivace e più forte); Wie vorher (Come prima)
- Einfach und zart (Semplice e tenero); Intermezzo; Wie vorher (Come prima)
- Innig (Intimo); Sehr lebhaft (Molto vivace); Mit einigem Pomp (Con una certa pomposità); Zum Beschluss (Commiato)

Gli spazi immaginari delineati dalla carica visionaria di questi brani paiono essere evocati dalla "innere Stimme", la voce interiore che nel secondo blocco dell'*Humoreske* op. 20 (marzo 1839) si palesa soltanto visivamente, su un rigo intermedio le cui note non devono essere suonate: si tratta di una linea archetipica, scarna ed essenziale, che l'esecutore canta solo idealmente dentro di sé, e l'ascoltatore può arguire dai suoni effettivamente prodotti, che ne riecheggiano l'andamento attraverso variazioni ritmiche e melodiche. Questa soluzione è il punto di arrivo di un'affascinante ricerca compositiva sulle melodie segrete, iniziata fin da *Papillons* e *Carnaval*, ma anche un sintomo della crescente propensione ad una vena di cantabilità che passerà, qualche mese dopo, per l'emersione alla sfera del sonoro di un'analoga melodia nella seconda *Romanza* op. 28, e culminerà nella fioritura liederistica del 1840-41.

Nella poetica di Schumann la voce interiore è correlata a qualcosa di non detto, è portatrice di un pensiero che, essendo troppo intimo per essere esplicitato pienamente, viene celato dietro a sovrastrutture più o meno complesse, e reso accessibile solo alle sensibilità più vicine a quella dell'autore. La linea scritta ma non udita, latente nel silenzio, ne è un esempio di straordinaria modernità e raffinatezza intellettuale, e rappresenta, in virtù della dicitura apposta sullo spartito, la voce interiore per definizione. Ma questa comunicazione criptica e allusiva passa con pari efficacia anche attraverso mezzi espressivi più convenzionali: lo dimostrano le *Kinderszenen* op. 15, il cui accostamento all'*Humoreske* risulta particolarmente suggestivo da questo punto di vista.

Circa un anno prima, nel marzo del 1838, le *Scene infantili* scaturiscono dal fecondissimo empito creativo che genera anche *Kreisleriana* e le *Novellette* - e infatti come appendice di queste ultime erano state inizialmente concepite. Come precisato dall'autore, questi piccoli racconti musicali d'infanzia, lunghi dall'essere pezzi didattici per esecutori in età infantile, sono sguardi retrospettivi di un adulto, elaborazioni di ricordi lontani originate da stimoli molteplici. È probabile che la lettura di Eichendorff, poeta sensibile alle suggestioni dell'universo infantile, abbia già qui esercitato il suo influsso, un paio d'anni prima di portare i meravigliosi frutti dei *Lieder* op. 39. Ma possiamo anche prescindere da riferimenti letterari di alto profilo nell'immaginare, ad esempio, che le terre e gli uomini stranieri del brano d'apertura, così stupefacente nella sua disarmante semplicità, siano stati ripescati da un libro di fiabe ripreso in mano dopo molto tempo, forse risfogliato nella quiete di una di quelle "camerette" talvolta evocate nei *Lieder*, magari su una sedia a dondolo, come potrebbe far supporre il ritmo cullante e l'andamento ciclico degli incisi melodici. Da questo incantato prologo prende avvio una serie di immagini che trasfigurano le reminiscenze di giochi, oggetti, timori, fantasticherie ed eventi della quotidianità infantile, come suggeriscono i preziosi titoli che, lontani da vincoli descrittivi, nascono a posteriori come libera associazione di idee generata dalla rielaborazione mnestica. Così anche le semplici idee musicali fondanti vengono subimate dalla raffinata ricerca armonica e timbrica, nonché dalla sapienza della strutturazione generale. I due segmenti da sei brani ciascuno descrivono infatti due percorsi complementari: se la prima parte coi nn. 2-3 e 5-6 dà maggior risalto alle scene di carattere spensierato ed estroverso, pur temperate dai momenti riflessivi dei nn. 1 e 4, la seconda si incanala in un itinerario più introspettivo, avviato dal celeberrimo n. 7 (*Träumerei*), e concluso, dopo le giocose deviazioni dei nn. 8 e 9, da un trittico a tinte sfumate, ove le inquietudini di un già nobilissimo animo infantile sembrano emergere delicatamente dalla contrapposizione fra la placidità del sonno e lo smarrimento di fronte all'ignoto. Il 13° quadro funge da appendice metascenica in cui il "poeta" prende la parola per rivelare i significati reconditi del viaggio nella memoria appena terminato. Questo epilogo ci mostra una diversa veste della voce interiore, qui sussurrante nella citazione di un motivo ricorrente in punti focali di vari lavori (come *Novellette* e *Kreisleriana*), espressamente dedicato ai momenti di confessione più intima. Fra le pieghe di questi recitativi si nasconde la chiave interpretativa di un ciclo che Clara Schumann definisce specchio perfetto dello spirito più autentico del suo