



ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI

fondata
nel 1918

Giovedì 12 febbraio 2026
Teatro Acacia - ore 20.30

ANDREA LUCCHESINI
pianoforte



**STAGIONE
CONCERTISTICA
2025 - 2026**

A Seolt Ami

Note di Sala*

di Pier Paolo De Martino

Nell'ultimo anno della sua breve esistenza Schubert diede alla luce quattro raccolte di pezzi brevi per pianoforte che sul momento furono pressoché ignorate dagli editori ma che in seguito, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, avrebbero goduto di una grande fortuna, ben maggiore delle Sonate. Due di quelle raccolte riunirono brani divenuti noti come **Impromptus**: un primo gruppo di quattro, indicati con il numero 899 nel catalogo tematico-cronologico redatto da Otto Deutsch, ai quali fece seguito a breve distanza di tempo un secondo gruppo di quattro (D. 935).

La data esatta di composizione e gli stessi titoli originari dei primi quattro pezzi, in programma stasera, in realtà non sono certi. È opinione largamente condivisa che essi siano stati concepiti tra l'estate e l'autunno del 1827 (poco prima degli altri quattro datati con certezza al dicembre dello stesso anno), mentre il titolo "Impromptus" non fu scelto da Schubert ma dall'editore viennese Haslinger che pubblicò solo i primi due alla fine del 1827, scartando gli altri due che apparvero nel suo catalogo solo trent'anni dopo, nel 1857. In quell'occasione fu sempre Haslinger a trasporre il terzo, inizialmente in sol bemolle maggiore (tonalità ritenuta troppo difficile per i pianisti dilettanti), un semitono più sopra, in sol maggiore.

Il termine «impromptu» ("improvviso") era apparso nel repertorio pianistico per la prima volta pochi anni prima, nel 1822, con la pubblicazione proprio a Vienna dei sei Impromptus op. 7 di Jan Václav Voříšek; non si può dire tuttavia che sussista alcuna relazione significativa tra questa raccolta e le omonime creazioni schubertiane, che sono di ben più ampie proporzioni e nelle quali non c'è nulla che faccia pensare a delle improvvisazioni. È evidente anzi che un ordine ben ponderato dia luogo alla disposizione e alla stessa conformazione interna dei quattro brani, dando loro l'impronta di un vero e proprio ciclo. Il primo in do minore, ha un'elaborata impronta narrativa che risalta fin dall'inizio, con un'apertura di sipario su un sol percorso in "fortissimo" a quattro ottave che spalanca la porta al tema-protagonista.

L'entrata in scena di quest'ultimo avviene in modo quasi dimesso, con la nudità di una monodia non accompagnata che poco alla volta si riveste di armonie; la trama si sviluppa secondo procedimenti tipicamente schubertiani – modulazioni divaganti, espansioni melodiche, efflorescenze liriche secondarie – e, dopo aver raggiunto un picco di intensità drammatica prodotto da passi accordali martellanti, sfocia in un luminoso do maggiore che alla fine fa uscire di scena il tema in punta di piedi.

Il secondo Improvviso, in mi bemolle maggiore, ha le movenze di uno Scherzo, nel quale alla grana leggera e brillante della parte iniziale si oppone una vibrante sezione centrale di contrasto in si minore.

Il terzo in sol bemolle maggiore è un vero "Lied ohne worte", giustamente celebre: la sua forza emozionale si fonda su una "melodia infinita" a note lunghe, calata in una geniale tessitura pianistica che ne prolunga e ne rinforza la vibrazione con il movimento della parte interna e con il pedale di risonanza. L'ultimo Improvviso, in la bemolle maggiore, chiude la serie come un vero Finale, riprendendo il metro ternario, la forma di Scherzo e la scrittura elegantemente virtuosistica del secondo, con sequenze di arpeggi perlacei sulle quali si stende il canto violoncellistico affidato alla mano sinistra; anche qui la sezione centrale afferma un forte contrasto espressivo rispetto alla parte iniziale, irrompendo con un sorprendente cambio di tonalità (do diesis minore). Mettendo in sequenza un Allegro ampiamente sviluppato, uno Scherzo, un Andante e un Allegretto finale, Schubert riprendeva in modo molto libero lo schema della Sonata, seguendo però un itinerario tonale costruito su relazioni di terza che davano alla raccolta un vero senso ciclico (dal momento che il la bemolle dell'ultimo Improvviso è in rapporto di terza maggiore con il do minore del primo); tali relazioni, che non erano certo usuali negli schemi sonatistici classici, erano state più volte al centro dell'attenzione di Schubert, soprattutto nei suoi cicli di danze e in alcune delle sue Sonate. In tal modo, negli Impromptus op. 90 Schubert sperimentava per la prima volta soluzioni che avrebbero aperto la strada alle ricerche pianistiche compiute pochi anni più tardi dai compositori della generazione romantica, e in particolare da Schumann e da Chopin, sui cicli di pezzi brevi.

Di tali ricerche rappresentarono l'esito forse più radicale i **Preludi op. 28** di Chopin, riconosciuti unanimemente come uno degli apici dell'arte del loro autore e più in generale di tutta la letteratura pianistica. Malgrado la fama e l'enorme mole di studi critici che si sono susseguiti nel tempo, la raccolta conserva aspetti sfuggenti, se è vero che non ne sono note nemmeno le circostanze della genesi. Pubblicati a Parigi nel giugno 1839, furono forse concepiti a partire dal 1836 (ma secondo altre ipotesi forse anche da prima, fin dal 1831) e ultimati certamente durante il periodo trascorso a Maiorca con George Sand all'inizio del '39. Schumann, ammiratore del coetaneo collega polacco, nel recensirli non poté nascondere il proprio sconcerto di fronte alla natura composita, frammentaria, dei 24 brevi pezzi: "Una strana raccolta [...] schizzi, principi di studi o se si vuole, rovine, penne d'aquila, tutto disposto selvaggiamente e alla rinfusa in un fascicolo che contiene pure qualcosa di ammalato, di febbrile e di repulsivo". In effetti, lungi dall'essere considerati parti inseparabili di un'opera organica, per lungo tempo i preludi furono eseguiti singolarmente o in piccoli gruppi, tanto nei salotti quanto nelle sale da concerto. André Gide individuò all'interno del corpus quattro sezioni di sei preludi e lo stesso Chopin probabilmente li eseguì per la prima volta in pubblico in questo modo, il 21 aprile 1841 a Parigi.

L'immagine dell'op. 28 come insieme di pagine eterogenee è stata soppiantata solo in pieno Novecento dall'idea che si tratti invece di un lavoro unitario, attentamente studiato nelle sue proporzioni, del quale dunque è poco sensato proporre esecuzioni parziali. Il carattere di ciclo è certamente garantito dall'impianto di fondo che, nel percorrere tutte le 24 tonalità maggiori e minori, prende le mosse dal "Clavicembalo ben temperato" di Bach, senza tuttavia ricalcare lo schema, basato sulla successione cromatica (do, do diesis, re e così via). Chopin scelse infatti di adottare l'iter progressivo del circolo delle quinte, che prevede il regolare susseguirsi del modo maggiore e del modo minore e il procedere attraverso la discesa alternata di una terza minore e di una seconda maggiore (do maggiore – la minore – sol maggiore – mi minore, ecc.). In questo quadro così rigoroso i Preludi si dispongono con durate e forme molto diverse che vanno dal preludio vero e proprio (n. 1, n. 3, n. 14) al foglio d'album (n. 6), dalla mazurca (n. 7) allo studio (n. 8, n. 12, n. 19), dal corale (n. 9 e n. 20) fino al notturno (n. 13, n. 15). Vi sono parentele fra i motivi presenti in alcuni pezzi, senza però che si possano individuare ricorrenze significative né si possa parlare di vere e proprie relazioni tematiche; inutile d'altronde cercare tracce di un qualsiasi programma narrativo, secondo quel *modus operandi* che si ritrova in Schumann o in Liszt ma che Chopin respinse sempre con grande risolutezza. Non è dunque così semplice trovare argomenti inoppugnabili per la tesi dell'assoluta unitarietà dell'op. 28. Solo un'analisi complessiva attenta a tutti gli aspetti riesce a cogliere le segrete ragioni dell'unità che Chopin, con tecniche già in parte saggiate in precedenza negli Studi (soprattutto quelli dell'op. 25), riuscì a dare ai suoi Preludi, plasmandone la variegata materia dentro una complessa geometria musicale fatta di alternanze di velocità, calibrate concatenazioni dinamiche, contrasti di carattere, calcolo delle proporzioni.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l'autorizzazione scritta da parte dell'autore o della Associazione Alessandro Scarlatti.**