



ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI

fondata
nel 1918

Giovedì 15 gennaio 2026
Teatro Sannazaro - ore 20.30

VINCENZO MALTEMPO
pianoforte

**STAGIONE
CONCERTISTICA
2025 - 2026**

A Seolt Ami



Note di Sala*

di Pier Paolo De Martino

L'idea che Brahms vada considerato il maggiore erede di Schumann poggia su associazioni biografiche innegabili, tanto note da non dover essere qui citate, ed è ancora diffusa malgrado già alla fine dell'Ottocento fosse stata smentita da Philipp Spitta, uno dei padri fondatori della musicologia moderna, che constatava l'assenza di legami stringenti fra i due compositori dal punto di vista propriamente musicale.

Il programma di stasera ripropone la questione, spartendo quasi equamente il tempo di ascolto fra pagine dei due musicisti e prendendo le mosse da Widmung (Dedica), meraviglioso Lied su testo di Friedrich Rückert posto in apertura di Myrthen (Mirti), raccolta che Schumann concepì nella primavera del 1840 come regalo per Clara Wieck alla vigilia delle loro nozze. La trascrizione pianistica che ascoltiamo per una volta non è quella di Liszt ma quella, più fedele e intimistica, di Sergio Fiorentino, scelta da Vincenzo Maltempo come omaggio a uno dei più grandi pianisti che Napoli abbia potuto vantare.

Legata a Clara Wieck è anche la Grande Sonata op. 14 usualmente indicata come la terza sonata pianistica di Schumann, anche se in realtà in ordine di concepimento essa fu la seconda, messa in cantiere pochi mesi dopo la prima Sonata in fa diesis minore op. 11 del 1835. La sua storia editoriale è abbastanza complicata: portata a termine nel 1836 con una struttura in ben cinque movimenti comprendenti due Scherzi, al momento della pubblicazione, su decisione dell'editore Haslinger, venne privata di entrambi gli Scherzi e fornita del titolo "Concert sans orchestre". Il dedicatario, Ignaz Moscheles, uno dei più grandi pianisti di quell'epoca, non nascose le proprie riserve a Schumann, indirizzandogli una lettera nella quale osservava che la composizione «non soddisfaceva veramente le esigenze di un concerto avendo le caratteristiche di una Grande Sonata, sul genere di quelle di Beethoven o di Weber». Franz Liszt si dichiarò dello stesso avviso in una recensione comparsa nel 1837, pur esprimendo la sua ammirazione per la «possente ricchezza musicale» dell'opera. Forse memore di questi appunti critici, Schumann nel 1853 decise di ritornare sul suo Concert sans orchestre, inserendo il secondo dei due Scherzi originari, apportando alcune modifiche ai due movimenti estremi e ripubblicando la composizione con il titolo di "Grande Sonata": questa è appunto la versione in programma stasera.

La Sonata in fa minore è legata, come altre composizioni dello stesso periodo, da strettissimi vincoli al vissuto di Schumann. In una pagina del suo diario del 1838 il compositore ricordò di averla data alla luce «in un periodo molto cupo» seguito alla decisione di «separarsi completamente da Clara»; in una lettera di poco tempo dopo scrisse che il Concert sans orchestre testimoniava in pieno i conflitti scaturiti dalla tormentata vicenda che precedette il suo matrimonio.

In effetti il perno centrale della composizione è il terzo movimento, con la serie di "quasi variazioni" (così indicate perché in una forma libera) su un tema di Clara che ha l'andamento di una marcia funebre; un tema strettamente imparentato con altri delle opere schumanniane di quel tempo, tutti

in qualche modo a lei riferiti. Le cinque note discendenti di questo tema permeano l'intera Sonata, costituendone il motivo unificante: le ascoltiamo al debutto del febbrile Allegro iniziale, nelle ottave della mano sinistra e poi nella linea melodica appassionata che si dispiega nel registro acuto. Lungo tutto il corso del primo movimento, il tema di Clara fa la sua ricomparsa in varie occasioni per riproporsi poi nel successivo Scherzo con una sorta di ritmo di mazurca, sviluppandosi con imitazioni contrappuntistiche e modulazioni in sequenza. Nel Prestissimo conclusivo il tema riappare ancora, nascosto da alterazioni cromatiche e varianti ritmiche, in uno slancio travolgente il cui impeto cresce man mano che ci avvicina alla fine. Il respiro sinfonico e la scrittura pianistica impervia, quasi tendente a forzare i limiti dello strumento, spiegano la scarsa fortuna concertistica di questa Sonata, che né il dedicatario Moscheles né Liszt suonarono mai e che soltanto nella seconda metà del Novecento sarebbe ricomparsa nel repertorio di alcuni grandi pianisti come Vladimir Horowitz e Claudio Arrau.

Il primo a eseguire in pubblico la Grande Sonate op. 14 fu proprio Brahms, in un concerto tenuto a Vienna nel 1862, poco dopo aver terminato un altro omaggio al proprio mentore, le Variazioni op. 23 per pianoforte a quattro mani sul "Letzte Gedange", l'ultimo pensiero musicale che uno Schumann già preda della follia aveva annotato poco prima di essere ricoverato nella clinica di Endenich. Al pianoforte Brahms avrebbe dedicato di lì a poco altri due cicli di variazioni, quelli monumentali su un tema di Händel op. 24 e su un tema di Paganini op. 35, prima di un lungo silenzio editoriale durato fino al 1879, anno di uscita degli otto Klavierstücke op. 76. Con questa raccolta Brahms imboccava una via che non avrebbe più abbandonato, apparentemente riavvicinandosi a Schumann nell'alveo del pezzo breve o meglio del "pezzo caratteristico". Tuttavia, coerentemente con la propria diffidenza per i riferimenti extra-musicali, nelle raccolte pianistiche successive che Brahms consegnò alle stampe, furono regolarmente evitati i titoli letterari o suggestivi tanto cari alla fantasia schumanniana, ricorrendo invece il più delle volte a termini privi di precise determinazioni per alludere a due grandi campi espressivi, lontanamente imparentati con le due maschere di Schumann, quella introversa di Eusebius e quella estroversa di Florestan: da un lato «Intermezzi» con andamenti generalmente pacati, effusioni liriche, toni meditativi e sognanti; dall'altro lato «Capricci» (ma anche «Rapsodie» o «Ballate») segnati da slanci energici, toni assertivi, accensioni passionali.

I due umori di fondo si alternano anche nei sei Klavierstücke op. 118, terminati nel 1893, che formano un polittico differenziato pur ancorandosi invariabilmente alla forma tripartita del Lied: allo slancio «molto appassionato» dell'Intermezzo iniziale dal carattere introduttivo, segue l'intensità lirica del secondo Intermezzo; i toni si accendono con la Ballata in sol minore, carica di energia e di veemenza eroica, per poi smorzarsi in parte con l'inquieto Intermezzo in fa minore e con la successiva Romanza idillica, fino al tono plumbeo e spettrale dell'ultimo Intermezzo, dove un motivo di tre suoni ossessivamente avvolto su sé stesso è attraversato da allucinate folate di arpeggi. Dietro la regolare alternanza dei caratteri e l'apparente semplicità dell'ossatura architettonica, i sei Klavierstücke op. 118 sono sorretti da tecniche compositive molto diverse da quelle usualmente utilizzate da Schumann nei propri pezzi caratteristici, le stesse che Brahms usava nelle pagine di più grandi dimensioni, spaziando dal canone al contrappunto, dall'elaborazione motivico-tematica alla

variazione. In sostanza anche in questi pezzi brevi, scritti durante le vacanze estive a Bad Ischl, Brahms guardava a criteri costruttivi del passato, ai pilastri di quella tradizione della quale Bach e Beethoven incarnavano nella sua epoca i modelli assoluti.

Gli stessi criteri e gli stessi modelli li ritroviamo sublimati nella grandiosa Passacaglia che chiude la Quarta Sinfonia op. 98 (proposta in una trascrizione inedita realizzata dallo stesso Maltempo) che è considerata tradizionalmente un vertice assoluto dell'arte brahmsiana della "variazione in sviluppo", tecnica che fondeva i due principi diversi della variazione e dello sviluppo motivico-tematico proprio della forma-sonata. Il brano è costruito su un tema di otto misure, sottoposto a trentadue variazioni che, senza modificarne la struttura, ne dilatano enormemente le valenze e i significati fino a ricollegarsi con il tema di apertura della Sinfonia e fungere così da risoluzione di tutto l'edificio sonoro. Tanto rivolta al passato quanto protesa oltre le colonne d'Ercole del secolo che la vide nascere, la Passacaglia sarebbe stata citata da Schönberg in un famoso saggio del 1933, "Brahms il progressivo", a testimonianza della sua tesi secondo cui Brahms, "l'accademico" il "conservatore" fosse in realtà un grande innovatore del linguaggio musicale. Così Schönberg sembrò ricongiungersi idealmente a un altro articolo famoso di ottant'anni prima, quel "Neue Bahnen" (Nuove vie) con cui Schumann nel 1853 aveva salutato nel suo giovane amico Brahms il compositore che avrebbe aperto orizzonti nuovi all'arte musicale del futuro.

***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.**