

Giovedì 30 ottobre 2025
Teatro Sannazaro - ore 20.30

NIKOLAY KHOZYAINOV
pianoforte

STAGIONE
CONCERTISTICA
2025 - 2026

AscoltAmi



Note di Sala*

di Pier Paolo De Martino

Chopin e Schumann, coetanei da sempre considerati personalità di punta della costellazione musicale romantica, ebbero atteggiamenti del tutto differenti, se non addirittura antitetici, nei confronti della cosiddetta “musica da salotto”, fenomeno diffusissimo del loro tempo che alimentò in misura decisiva l’enorme sviluppo commerciale dei generi pianistici ottocenteschi. Alla forte avversione manifestata da Schumann per un tipo di musica considerata priva di reali motivazioni estetiche e perciò sostanzialmente estranea allo spirito romantico, fece riscontro in Chopin la costante fedeltà a una prassi nella quale s’inscrisse quasi tutta la sua carriera di pianista-compositore, più a proprio agio nei piccoli ambienti che nelle grandi sale da concerto. Polacche, Mazurche, Notturmi, Valzer, Improvvisi, si inquadrano in effetti tutti nel comune repertorio della *Salonmusik*; ma i tratti funzionali di tali generi salottieri, pur esteriormente rispettati, vennero sottoposti da Chopin a un continuo processo di stilizzazione, testimoniato esemplarmente dalle pagine proposte all’ascolto stasera, tutte risalenti al biennio 1841-42 e comprendenti alcuni dei più grandi capolavori chopiniani. A partire dalla celeberrima **Polacca op.53**, le cui vibrazioni epiche stravolgono completamente i tratti della danza processionale di tradizione settecentesca, con una scrittura pianistica fiammeggiante che dà potente espressione a una delle radici più profonde della poetica chopiniana, quella legata al sentimento patriottico. Sentimento che pervade anche le Mazurche, con più evidenti connessioni col folklore musicale polacco nell’adozione di un disegno ritmico-dinamico (ternario con l’accento sul secondo battito della misura) proveniente dalla regione contadina della Mazovia. Nella **Mazurca op.50.3** è dato constatare quanto in Chopin l’originario conio popolare e leggero resti solo in filigrana, evolvendo in una sfera poetica e introspettiva, capace di squarci lirici fulminei e di inflessioni nostalgiche. Un analogo percorso di allontanamento dalle sponde di partenza si coglie nei Notturmi, dove la ricerca chopiniana, prendendo le mosse dai tratti intimistici e belcantistici del genere creato da John Field, ne ampliò enormemente la portata sperimentando forme sempre più sofisticate di cantabilità puramente pianistica, come nell’incipit del mirabile **Notturmo op.48 n.1**, il cui la consueta forma tripartita presenta una sezione centrale, costituita da un intenso corale, che attraverso una progressiva crescita di energia sonora, con eclatanti passi di doppie ottave, sfocia in una ripresa drammatica nella quale il tema d’inizio è grandiosamente trasfigurato. Fuori del perimetro salottiero, la **Fuga in la minore, unicum** nel catalogo chopiniano, concepita intorno al 1841 come esercizio per affinare le capacità contrappuntistiche, sta a ricordarci l’ammirazione incondizionata nutrita da Chopin per Bach e lo studio attento del *Clavicembalo ben temperato* da lui compiuto negli anni fra il 1838 e il 1839, che lasciò poi sedimenti importanti nelle opere successive. Fra queste la **Ballata**

n. 4 op.52 ultimo, apicale esito di un genere ideato da Chopin stesso, forse sotto la suggestione delle *Ballate e Romanze* dello scrittore romantico Adam Mickiewicz. Il riferimento alle atmosfere epiche e patriottiche del poeta polacco portò al concepimento di forme narrative che rielaboravano in modi sempre diversi gli schemi classici della forma-sonata. Nella Ballata in fa minore, dietro l'apparente rispetto del bitematismo classico si cela un'architettura estremamente complessa, fondata sul susseguirsi ciclico di variazioni del primo tema, alternate a sezioni costruite su spunti sempre nuovi. Il racconto musicale – costruito con una tessitura pianistica di grande densità virtuosistica e raffinate fibre contrappuntistiche – muovendo da un incipit lirico e quasi esitante, si snoda attraverso paesaggi sonori cangianti, con una progressiva crescita della temperatura drammatica che trova il suo culmine nella travolgente, appassionata coda con cui si chiude una delle opere più visionarie firmate da Chopin.

Il processo di stilizzazione e trasformazione in musica d'arte di generi e forme appartenenti al repertorio salottiero si ritrova in effetti anche in Schumann, seppure in una veste radicalmente nuova come quella del ciclo di pezzi caratteristici: vera propria strada maestra all'inizio della sua attività di compositore, fra il 1829 e il 1839, in quel decennio che egli dedicò pressoché esclusivamente alla musica per pianoforte. In questa nuova forma, basata sull'accostamento di brani di piccole, talvolta piccolissime dimensioni, legati tra loro da relazioni tematiche esplicite o rimandi allusivi, e disposti spesso con una calibrata organizzazione dei rapporti tonali e dei caratteri espressivi, Schumann trovò un'alternativa fertile alla sonata classica e nel contempo il modo migliore per dare vita alla propria idea di "musica poetica": musica che possedesse una profonda ragion d'essere, o meglio un proprio unico, originale ed inconfondibile "carattere". In tal modo la stessa espressione di "pezzo caratteristico" assunse nelle sue mani un nuovo, personalissimo senso, smarcandosi dalla più diffusa accezione descrittiva che essa aveva generalmente a quel tempo.

Il vertice di quel processo decisivo nel primo periodo creativo di Schumann è costituito senza dubbio dal **Carnaval op.9**, composto fra il 1834 e 1835, rielaborando materiali di un incompiuto progetto precedente, le "Scènes musicales sur un thème connu de Franz Schubert" (1833). Il sottotitolo, «scènes mignonnes sur quatre notes», allude a un nucleo motivico di quattro note che funge da centro generatore per l'intero ciclo di 21 brevi pezzi. Secondo un sottile gioco crittografico le note corrispondono alle lettere musicali A S C H, lettere che sono presenti nel cognome del compositore e che lette di seguito danno il nome del villaggio natale della donna da lui amata, Ernestine von Fricken, che egli poi lasciò per sposare Clara Wieck. A Jean Paul e a Ernst Theodor Hoffmann, due scrittori particolarmente cari a Schumann, rimanda l'idea di ambientare in un fantasmagorico carnevale (situazione anomala che fa scoprire verità più profonde di quelle consentite nell'ottica comune) le variazioni che prendono forma nei brevi pezzi. Ha luogo così una sfilata di maschere e ritratti

che fanno riferimento al “*Davidsbündler*” (Affiliati alla lega di Davide), i membri dell'ideale confraternita con cui Schumann pensava di condividere i programmi estetici e la lotta contro la gretta meschinità e il gusto ottuso dei “*Filistei*”. Tutti i personaggi di questo carnevale (tranne Paganini e Chopin) vengono caratterizzati con il ricorso alle quattro note che, in tre diverse combinazioni, formano il nucleo subliminale del ciclo; nucleo reso noto solo visivamente nello spartito, facendo apparire fra i numeri 8 e 9, con il titolo “*Sfingi*” le tre combinazioni, seguite dall’indicazione «queste note non si suonano».

Anche i due diversi volti che Schumann amava attribuire a sé stesso nei suoi scritti critici, sono presenti nel polittico: al numero 5, *Eusebius*, personaggio malinconico, introverso, incline alla tenerezza, e al numero 6, *Florestan*, ardente, appassionato, estremo nel dolore e nella gioia. In quest’ultimo brano Schumann concepisce una forma di autocitazione (un frammento dei *Papillons* op.2) che ha qualcosa di assolutamente inaudito. Rivoluzionaria non è la citazione in sé ma il modo in cui appare che la fa percepire come un vero e proprio ricordo; la breve sigla melodica infatti è isolata con un cambiamento di tempo e appare come un’intrusa anche a chi la riconosce, attraverso due apparizioni: la prima affiora in pianissimo, e fugacemente, come un ricordo imperfetto proveniente da lontano; la seconda apparizione, più chiara, porta la figura di *Papillons* ad essere come incorporata nel tessuto del brano e il ricordo ad essere completamente assimilato al presente. Questo istante è emblematico della concezione schumanniana del tempo, non più evolutiva e lineare ma ciclica e iterativa, con reminiscenze che alterano la regolare successione del prima e del dopo: una concezione il cui suggello viene nella conclusiva “*Marcia dei Davidsbündler contro i Filistei*” (in cui la sfida alle convenzioni è rappresentata prima di tutto dal ritmo ternario, impossibile in una marcia) che chiude il ciclo tornando sulle note del “*Preamble*” iniziale.

***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.**