

**Mercoledì 11 marzo 2026**

**Conservatorio  
San Pietro a Majella**

**ore 20.00**

**DOMENICO NORDIO**  
violino

**ROBERTO PLANO**  
pianoforte

**A Seolt Ami**



## Note di Sala\*

di Gianluca D'Agostino

Verso la fine del 1853 Johannes Brahms (1833-1897), appena ventenne, collaborò con Robert Schumann e col di lui allievo Albert Dietrich alla composizione di una sonata per violino e pianoforte dedicata al violinista Joseph Joachim, loro comune amico. La sonata fu chiamata "F.A.E.", verosimilmente dalle iniziali del motto personale di Joachim, "Frei, aber einsam", ovvero "Libero, ma solo". Dietrich ne compose il primo movimento, Schumann il secondo e il quarto, Brahms il terzo, ossia lo Scherzo, appunto.

Non parrà inutile ricordare che a quel tempo la storia musicale tedesca aveva appena registrato, o stava giusto per registrare, una clamorosa scossa, provocata dalla scissione tra la cosiddetta "Nuova Scuola Tedesca", da un lato, capeggiata da Liszt e Wagner, e l'ala dei cosiddetti "classicisti", o "formalisti", dall'altro, che si rifaceva invece a Brahms e ad Eduard Hanslick. Il giovane genio "venuto da Amburgo" era stato appena riconosciuto come tale, ossia come talento assoluto del pianoforte e del contrappunto, ligio all'armonia classica ma anche molto innovatore. E tale riconoscimento era giunto proprio da Schumann, nel suo famoso articolo *Vie nuove*, con cui da quel momento era iniziata la loro grande amicizia, in cui furono coinvolti un bel po' di altri talenti: la moglie Clara Wieck Schumann, Dietrich, Joachim e altri ancora.

Proprio da Dietrich proviene una significativa descrizione di Brahms, risalente ai tempi della loro prima conoscenza: *«Personaggio strano e interessante [...] la voce acuta e i bei capelli biondi, sembrava ancora un bambino [...]. Di costituzione robusta, gli sforzi psichici più duri lo affaticavano appena, ma riusciva ad addormentarsi profondamente quando voleva [...]. Con i compagni era pieno di brio, talvolta un po' arrogante [...]. Suonava in modo così particolare, potente e, quando era necessario, con una straordinaria dolcezza [...]. Non parlava mai delle opere a cui stava lavorando, ma un giorno mi confidò che spesso, quando era a lavoro, gli venivano in mente delle canzoni popolari, così le sue idee melodiche si formavano da sole».*

Quanto a Joachim, si legò anche lui molto a Brahms, ma provenendo dalle fila della scuola opposta, essendosi formato prima con Mendelssohn, poi proprio con Liszt, e legandosi inizialmente anche a Wagner (per poi troncargli con lui, al tempo in cui quest'ultimo esordì con il suo deprecabile antisemitismo, che colpiva anche Joachim in quanto ebreo).

A quanto pare il violinista non ebbe alcuna difficoltà a riconoscere chi, fra i tre amici, avesse fatto cosa, entro quella strenna collettiva che è la Sonata F.A.E.: il che d'altronde non stupisce affatto, in un contesto artistico in cui i migliori musicisti si riconoscevano e comprendevano a prima vista (o udito) qualunque brano fosse posto alla loro attenzione. Mediamente, infatti, erano tutti molto più bravi a leggere la musica e a suonarla che non oggi; ma nemmeno allora, all'atto di comporre, era da tutti saper attingere le più elevate vette artistiche. Difatti lo Scherzo brahmsiano è l'unico movimento di questa Sonata che ebbe in sorte di entrare stabilmente nel repertorio concertistico, diventando anzi uno dei pezzi romantici per violino e pianoforte più impegnativi e maggiormente eseguiti, affrontati anche da interpreti di grandissima statura.

Il carattere complessivo, in questa che è una delle prime pagine della produzione cameristica di Brahms, è senz'altro impetuoso e molto energico, e già vi si ravvisano quelli che sarebbero stati gli elementi distintivi del suo stile più maturo, ossia una scrittura virtuosistica, ma incorporata in una concezione totalmente integrata e organica del pensiero musicale, e la volontà di condurre un

dialogo serrato tra i due strumenti, con la parte affidata alla tastiera che a tratti assurge a sonorità poco meno che orchestrali. Il tema principale dell'Allegro iniziale si caratterizza per il forte impulso ritmico e le sincopi, l'intensa tensione armonica e soprattutto le rapide sequenze ascendenti e discendenti di note puntate, spesso cromatiche, con cui la tensione narrativa viene continuamente accumulata e rilasciata. D'altronde il Trio, come da prassi, è in forma tripartita, con una parte centrale ("Poco più moderato") rilevata in contrasto con le altre due, per l'impronta meno drammatica e più lirica. Tale sezione centrale modula al sol maggiore, ma qui è interessante il fatto che il trattamento melodico non è quasi mai veramente lirico, quanto piuttosto continuamente "vagante" (si veda, a titolo d'esempio, la prima frase discendente di questa sezione, che qualunque compositore avrebbe portato dal mi al sol inferiore, mentre invece Brahms la porta sul fa, per poi virare in tutt'altre direzioni, modulando, ecc.). Non c'è mai, quindi, un vero riposo o un'autentica "oasi di serenità" in questa pagina, e ciò è dimostrato pure dall'immediato ritorno dell'agitatissima parte iniziale, con annessa conclusione impetuosa.

Al duo per violino e pianoforte Brahms tornò a rivolgersi anche altre volte, ma il titolo vero e proprio di "Sonata" lo riservò solo in tre occasioni. La composizione dell'ultima di queste tre, la Sonata n. 3 in re minore op. 108, lo impegnò nelle estati tra 1886 e 1888, periodi che egli trascorse, molto produttivamente, sulle placide rive del lago svizzero di Thun. Siamo ora proiettati ad oltre trent'anni dalla data del primo pezzo ascoltato. Il maestro non appariva certo più quel gioviale "bambinone biondo", ma era diventato un uomo maturo e pingue, assorto e solitario, e ormai godeva di un prestigio europeo incontrastato nella musica, anche perché il grande rivale tedesco, Richard Wagner, era ormai morto; d'altronde nel campo della musica strumentale quel nome, così invece roboante se associato ai palcoscenici d'opera, non era mai risuonato in quanto "rivale". Gli sopravviveva, invece, un altro personaggio, affatto secondario come compositore, ma centrale nelle vicende musicali generali della Germania di pieno Ottocento, ed è Hans von Bülow, pianista ma soprattutto grande direttore d'orchestra, nonché primo marito di quella Cosima Liszt, che poi lo aveva lasciato per sposare Wagner e, dopo ancora, per perpetuarne il mito immortale a Bayreuth. Ed è proprio a Bülow che Brahms, suo vecchio amico, dedicò questa Sonata per violino, senza nulla togliere al fatto che l'altra amicizia, quella con Joachim, fosse rimasta stabile, come confermato dal fatto che il Doppio Concerto op. 102 per violino, violoncello e orchestra (1887) fu concepito ancora per lui. C'è sempre, sin dall'incipit dell'Allegro di questa Sonata, un carattere di urgenza drammatica, diciamo pure una fretta di entrare in "medias res", tipica della mentalità compositiva di Brahms. Ed è particolarmente bello il primo tema, lirico e quasi epico, distintamente affidato al violino e variamente ripetuto. Ma parimenti notevole è anche la sezione di sviluppo di questo primo movimento, sia per l'impianto dal sapore organistico e "bachiano" (una sequenza intrecciata di crome sopra un pedale di dominante, tenuto dalla mano sinistra del pianoforte), sia per il fatto che i temi impiegati sono diversi da quelli dell'esposizione. La ripresa, poi, si presenta in maniera simmetrica rispetto all'esposizione, ma con l'accompagnamento pianistico modificato. E c'è anche una coda. Segue l'Adagio, contrassegnato come "rêverie" da molti critici ed unanimemente considerato una delle invenzioni più appassionatamente melodiche del maestro. Quindi il terzo movimento, in fa diesis minore, che è a metà strada tra lo Scherzo e l'Intermezzo: forse non memorabile per l'invenzione melodica, presenta tuttavia un tema caratteristico che ha un ritmo saltellante affidato al pianoforte e punteggiato dagli accordi del violino, con le parti poi scambiate. Conclude tutto il Finale, Presto agitato, nella tonalità d'impianto: è di nuovo in forma-sonata, beninteso nell'accezione brahmsiana, cioè puntando sull'elaborazione dei temi e delle idee secondarie o accessorie da essi proliferate. Qui è particolarmente intensa l'interazione dialettica tra

i due strumenti, ed efficacissima la tecnica di transizione da un episodio all'altro, con stupendi effetti anche dinamici. Insolitamente lunga e varia è la coda, che presenta veri e propri effetti a sorpresa.

Col brano successivo facciamo un altro passo temporale in avanti e ci trasferiamo in Francia, la patria di Gabriel Fauré (1845-1924). Nemmeno Fauré frequentò molto il genere della sonata per violino e pianoforte, in effetti facendolo solo in due occasioni. Ma in entrambi i casi offrì prove magistrali della sua arte e della varietà del suo talento, poiché se la Prima sonata op. 13, palpitante com'è, rivela d'essere un frutto giovanile, questa Sonata n. 2 in mi minore op. 108 è invece lavoro della tarda maturità, di carattere affatto diverso, per giunta composta nel 1917, cioè nel pieno del primo conflitto mondiale, con tutte le problematiche e le inquietudini che ciò poteva comportare.

L'Allegro non troppo, iniziale, ha un'architettura che ancora risente della classica forma-sonata, ma il linguaggio è quello dell'avanguardia, ben visibile nella ricerca tonale spinta già ai limiti, e nelle figurazioni ritmiche alquanto complesse e spigolose, variabili e sovente travalicanti i limiti di battuta. Così, all'inizio si viene precipitati in una sorta di continuum mobile, che subito lascia lo spazio a figurazioni scalari del violino che arrivano al registro sopracuto e che sono appoggiate ad arpeggi velocissimi della tastiera. Poi il respiro narrativo rallenta e si distende ed inizia un vibrante dialogo melodico tra i due strumenti, sempre sorretto da arabeschi rapidi e cangianti del pianoforte, il che conduce allo sviluppo, dove tutto il materiale viene sottoposto a un bellissimo processo modulante. Qui si richiede agli interpreti sia grande saldezza tecnica, per tener testa a figurazioni dal contorno così ardito, sia preciso controllo e dosaggio dei volumi, per evitare che le "praterie" di semicrome di accompagnamento risultino un po' evanescenti. La rapinosa conclusione, già in questo primo movimento, ha il carattere dell'epilogo strappa-appalusi.

E cos'ha di strano la dolce melodia con cui si apre il meraviglioso Andante successivo, in un'apparentemente tranquilla tonalità di la maggiore? Il re diesis, per esempio, che sarebbe il quinto grado abbassato, con cui Fauré conferisce al tutto un arcano esotismo, poi il fatto che la tonalità viene affermata senza dubbi solo alla dodicesima battuta, ma poi nuovamente lasciata, per tornare solo verso la fine. Però il maestro va anche oltre questo: quando cambia il ritmo e introduce un nuovo accompagnamento, non è solo per far posto a un nuovo tema, ma per dischiudere un altro paesaggio sonoro, svelando un inedito scenario e poi un altro ancora, magari più cupo (e forse presago delle sciagure belliche). Rispetto a ciò, chi ascolta può solo farsi trasportare, verso i regni più remoti dell'immaginazione sonora. Il Finale non si discosta troppo dalle atmosfere appena lasciate nel movimento lento, se non per il tempo ben più spedito. Prevale, su tutto, un clima di composta mestizia ed il grande equilibrio formale.

Anche la Sonata n. 3 per violino e pianoforte del ceco Leoš Janáček (1854-1928) appartiene al periodo della prima guerra mondiale, ma bisogna aggiungere che ciò per i cechi e gli slovacchi significava anche l'attesa della sospirata liberazione della patria dai vincoli di un Impero austro-ungarico prossimo al collasso. L'autore stesso dichiarò che fu concepita nel clima di "attesa dell'arrivo dei russi in Moravia". Ma siccome l'opera fu sottoposta ad un intenso processo di revisione, finì poi per essere pubblicata nella versione definitiva solo nel 1922, quando venne presentata in prima assoluta a Brno, presso il "Club dei compositori moravi", istituzione di cui Janáček era tra i massimi rappresentanti.

Il dato saliente, in questa pagina e in generale nella musica di questo compositore, è la maestria con cui egli trattava il patrimonio folklorico di quelle sue terre slave. Un esempio qui molto evidente, ascoltando il primo movimento, che ha carattere effettivamente rapsodico e quasi tzigano, è

nell'uso della triade aumentata di la bemolle maggiore (La - Do - Mi), in cui il maestro usa la terza eccedente (Do# invece del Do). La Ballada successiva è senza dubbio una parentesi lirica, eppure - e qui riprendo l'osservazione di un fine critico come Sergio Sablich - la piacevolezza è come tradita e negata dal violino stesso, con quelle sue note lunghissime che alla fine suonano quasi reticenti. Il terzo movimento, Allegretto, ha la funzione di Scherzo ed è caratterizzato da un altro motivo di derivazione chiaramente popolare, probabilmente una danza, enunciato con irruenza dal pianoforte e sopra cui il violino svolazza. Infine, insolita è la collocazione di un Adagio alla conclusione di un'opera, come insolito ed ambiguo è il contrasto, che qui si fa, tra le proposte cantabili del pianoforte e gli incisi frammentati e i sospiri fluttuanti del violino: qualcosa di molto anti-retorico, o di antitetico rispetto ad una convenzionale volontà assertiva, insomma molto in linea con lo spirito di tutta l'opera.

**\*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.**