

Sull'edizione a stampa Breitkopf&Härtel dello stesso anno compare una dedica al barone Ignaz von Gleichenstein, suo amico e ottimo violoncellista dilettante. Molto probabilmente fu lui a intercedere per conto di Beethoven con l'arciduca Rodolfo e i principi Lobkowitz e Kinsky affinché ottenesse un vitalizio di 4000 fiorini annui, sufficienti a farlo desistere dall'idea di lasciare per sempre Vienna e trasferirsi a Kassel. La *Sonata n. 3*, caratterizzata da una «calma spaziosità e nobile eleganza» (Gandolfi), offre così un duplice omaggio: all'amico verso cui provava riconoscenza, e alle caratteristiche stesse del violoncello di cui vengono esplorate le potenzialità espressive e la ricca cantabilità. I due tempi estremi (*Allegro ma non tanto* e *Adagio cantabile – Allegro Vivace*), che abbracciano uno *Scherzo* (espressione di una vivace e raffinata fantasia creativa), sono spiccatamente lirici: i due strumenti vengono coinvolti in un «discorso poetico pervaso quasi costantemente da un senso di felicità» (Spini),

quasi a suggerire che, nonostante il periodo per lui frustrante sia dal punto di vista economico che sentimentale, la musica rimanga per lui (e forse per tutti) la migliore consolazione e forma di riscatto riconciliante con la vita.

Alice Fumero

Suggerimenti di lettura

- P. Rattalino, *Robert & Clara*, Zecchini Editore, Varese 2002.
- C. Rostand, *Brahms*, Rusconi, Milano 1997.
- M. Solomon, *Beethoven*, 5^a ed., Marsilio, Venezia 2010.

LeMus

ASSOCIAZIONE

LeMus è un'associazione culturale di divulgazione musicale che promuove la musica attraverso eventi e libri. Iscriviti alla newsletter e seguici sui social per conoscere tutte le nostre novità!



www.lemusedizioni.com



@LeMusEdizioni



@EdizioniLemus

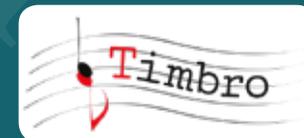


@lemusedizioni



LeMus

EVENTI E PUBBLICAZIONI



Stagione concertistica «Gli Accordi Rivelati»

Domenica 8 dicembre 2019 • Teatro Giacosa, Ivrea

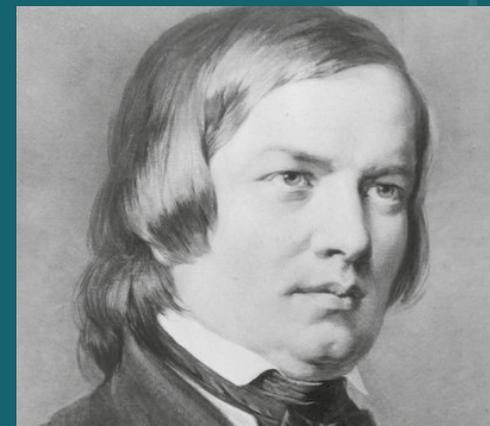
Programma di sala a cura di Associazione LeMus

Tre modi diversi di dire grazie

L'inizio del 1849 per **Robert Schumann** (1810-1856) fu all'insegna della malinconia. All'epoca viveva a Dresda ed era diventato solitario: preferiva passeggiare da solo, sceglieva le strade secondarie per non incontrare nessuno ed entrava nelle chiese solo nel momento in cui avesse avuto la certezza di trovare pace e silenzio. Il futuro, minacciato dai moti rivoluzionari che stavano scuotendo l'Europa, appariva oscuro e privo di aspettative. Tormentato da questi pensieri e indebolito da brusche e misteriose depressioni che lo coglievano solitamente dopo mesi estenuanti di lavoro – come l'estate appena trascorsa –, Schumann sembrò riprendersi solo a febbraio quando riaprì il pianoforte con un rinnovato entusiasmo compositivo: «Bisogna comporre dalla mattina alla sera!».

L'11 e il 12 febbraio compose i **Fantasiestücke op. 73** (pensati per essere eseguiti indifferentemente

al clarinetto, violino o violoncello) che rappresentano un momento di evasione, un ritrovato stato di serenità e intimità. Il fatto che non fosse previsto uno strumento univoco ad accompa-



gnare il pianoforte è la prova tangibile del fine per cui questi pezzi furono composti. Essi erano infatti destinati a un uso domestico. La "Hausmusik" ("musica domestica") era un'abitudine praticata da tempo, e anche a casa di Clara e Robert Schumann gli incontri

musicali che allietavano le serate in compagnia dei loro figli o dei numerosi amici erano così frequenti che il titolo originario dell'op. 73 sarebbe dovuto essere *Soireestücke*.

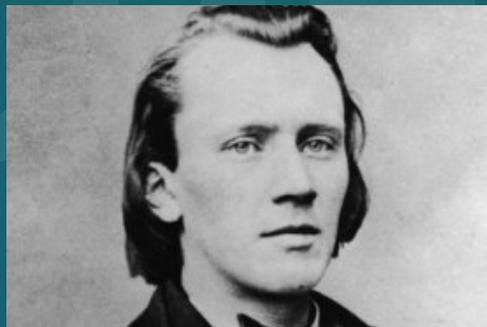
Quest'opera è un unico brano diviso in tre sezioni. La dimensione ridotta permette a Schumann un esercizio di stile in cui ogni dettaglio è sapientemente dosato: lontano da ogni forma di superficialità virtuosistica, la composizione appare come una straordinaria miniatura in cui poter ritrovare lo Schumann più introspettivo. «Mai in arte sono stato più felice. Così noi tessiamo, tessiamo la nostra tela e alla fine vi ci incorporiamo dentro», scriverà in quei mesi ringraziando per quello che sarebbe stato il suo ultimo vero periodo di felicità creativa.

* * *

A cavallo fra il dicembre 1864 e il gennaio 1865 **Johannes Brahms** (1833-1897), spinto dal suo amore per la solitudine e il suo orrore per la mondanità, lasciò Vienna e, seguendo un'abitudine che lo accompagnerà tutta la vita, si spostò per le vacanze a Baden-Baden per incontrare la sua amica Clara Schumann e frequentare gli amici artisti. Il programma era sempre lo stesso: sveglia all'alba, caffè e passeggiata sulle colline; dalle nove all'ora di pranzo (da Clara) lavorava, e poi di nuovo componeva fino alle cinque;

passeggiava prima di cena, sempre da Clara, dove si ritrovavano tutti gli amici di passaggio.

Nella tranquillità di questa vita, Brahms leggeva, rifletteva e lavorava molto: una delle produzioni di questo periodo fu la **Sonata n. 1 in Mi minore op. 38 per pianoforte e violoncello**. Concepita già nel 1862, rielaborata negli anni successivi e terminata proprio nel 1865, è legata al nome di Josef Gänsbacher. Per comprendere questo legame è necessario fare un passo indietro di qualche mese.



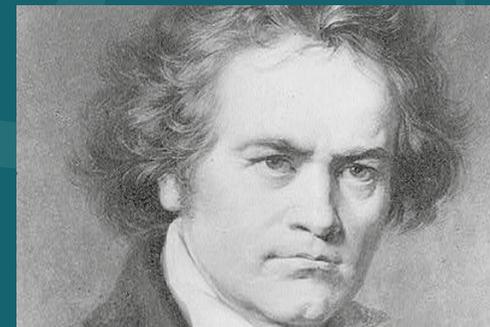
A fine maggio 1864, all'improvviso, Brahms ricevette da Vienna una lettera con una straordinaria proposta. Stegmayer – il direttore della Singakademie (Accademia di canto) di Vienna – era morto e il comitato aveva eletto Brahms come suo successore, non dopo un'accesa discussione. La sua elezione fu merito di Joseph Gänsbacher (giurista, insegnante di canto e ottimo violoncellista) che, a capo della fazione più innovativa all'interno del comitato, sperava che un giovane pieno di

vitalità come il suo caro amico Brahms potesse cambiare l'andamento dell'Accademia. La scelta, non poco sofferta di Brahms (come tutte le sue scelte), metterà fine alla sua giovinezza e darà inizio al periodo di maturità creativa che lo porterà alla composizione delle sinfonie, dei concerti e del *Requiem tedesco*.

Nella *Sonata n. 1* si nota, infatti, una ricerca più matura «di un proprio tono di voce cameristico [...] incentrato sul registro strumentale medio-grave» (Fertonani), come mostra una scrittura che tratta i due strumenti in maniera diversificata e paritaria. In origine la sonata comprendeva quattro movimenti, ma nessuno (neppure il dedicatario) ebbe modo di vedere un "Adagio" che Brahms fece sparire, forse a causa delle importanti dimensioni dell'*Allegro non troppo* iniziale e dell'*Allegro* finale. Un finale del tutto originale che mostra contemporaneamente sia l'aspetto di fuga (dallo slancio bachiano del primo tema fugato) sia la classica forma sonata (inutile provare a inquadralo in uno schema formale). La scelta di uno stile arcaicizzante e un carattere schiettamente romantico e di ballata nordica – nostalgica e meditativa – può essere ricondotta anche all'anno in cui la madre morì per ictus (1865) e alla quale era profondamente legato.

* * *

Alla fine del Settecento la storia dell'emancipazione del violoncello come strumento solista trova in **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) uno degli attori principali che contribuirono alla trasformazione dalla sua funzione originaria di basso (quale accompagnamento accessorio *ad libitum*) a vero e proprio protagonista e di pari importanza gerarchica nel dialogo musicale. Le sonate di Beethoven per pianoforte e violoncello si collocano come i primi esemplari di un nuovo genere che avrà molto successo negli anni successivi.



Per consolidare un nuovo genere, però, ci vuole sempre un po' di tempo e, per questo motivo, forse, dalle prime *Sonate per violoncello* op. 5 alla **Sonata n. 3 in La minore op. 69** trascorsero quasi dieci anni, a cui si devono aggiungere circa due anni di gestazione compositiva della sonata stessa (i primi schizzi risalgono al 1807, ma venne ultimata solo l'anno successivo). Un tempo considerevole che rivela l'attenzione con la quale Beethoven cercò l'equilibrio perfetto fra i due strumenti.