

Robert SCHUMANN (1810-1856)

Adagio e Allegro in la bemolle maggiore, op. 70

L'adattabilità a vari strumenti accompagna l'*Adagio e Allegro* per corno e pianoforte op. 70, scritto due giorni dopo i *3 Fantasiestücke*, il 14 febbraio 1849, e completato nella giornata del 17. Questo brano, infatti, si ascolta spesso con altri strumenti solisti (soprattutto oboe, violino e violoncello) fin da quando Clara Schumann, il 26 gennaio del 1850 a Dresda, ne diede la prima esecuzione pubblica insieme al violinista Franz Schubert (un curioso caso di omonimia con il grande compositore viennese, morto da ventidue anni). Ma già molti mesi prima, il 2 marzo del 1849, Clara aveva fatto ascoltare al marito il suo nuovo lavoro in privato, insieme al cornista della Hofkapelle, Schlitterlau, che era anche suo copista.

In quel periodo Schumann era notevolmente interessato al nuovo corno in fa a tre pistoni che era stato introdotto in Germania pochi anni prima da Uhlmann. E infatti il 18 febbraio del 1849, solamente un giorno dopo aver completato l'*Adagio e Allegro* op. 70, si mise a lavorare al formidabile *Konzertstück für vier Ventilhörner* ("Pezzo da concerto per quattro corni a pistoni"), vero e proprio Concerto per quattro corni e orchestra. Anche nell'*Adagio e Allegro*, pur nelle sue atmosfere più serenamente domestiche, Schumann sperimenta a fondo le risorse tecniche ed espressive del nuovo strumento (che ha qui una delle primissime pagine importanti del suo repertorio solistico), utilizzandolo, praticamente senza interruzioni, in un ambito estremamente ampio di tre ottave e mezza. Il brano, intitolato sul manoscritto originale *Romanza e Allegro*, è aperto da un intenso e poetico *Adagio* che sfocia in un trascinate ed euforico *Allegro*; la ricomparsa in esso di momenti dal tono più meditativo fa emergere per contrasto l'esaltata concitazione delle pagine finali e il pezzo si chiude con quello stesso slancio romantico che anima il *Konzertstück* per quattro corni iniziato da Schumann poche ore dopo aver scritto le ultime note di questo *Adagio e Allegro*.

(fonte: Carlo Cavalletti, www.flaminioonline.it)

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata n. 2 in sol minore, op. 5 n. 2

Adagio sostenuto ed espressivo / Allegro molto, più tosto presto / Rondò. Allegro

La Sonata in sol minore, seconda delle due composte nel 1795 per Duport e Federico Guglielmo, presenta rispetto alla sorella (probabilmente più anziana) in fa maggiore caratteri di maggiore interesse. Anche in essa, naturalmente, permangono le ipoteche storiche della sudditanza del violoncello, non ancora completamente emancipato dal ricordo dell'antico ruolo di basso continuo, rispetto al pianoforte, vero dominatore della composizione perché veicolo principe delle istanze espressive, destinatario del maggior peso virtuosistico e colonna portante dell'intero discorso musicale. Ma è indubbio che in questo secondo confronto con il duo violoncello-pianoforte Beethoven prova di aver compiuto più di un passo avanti: sul piano dell'integrazione cameristica, anzitutto, giacché fra i due strumenti tende sempre di più a instaurarsi un dialogo attivo, attribuendosi maggiore importanza sia costruttivamente che espressivamente alle proposte del violoncello. Ma principalmente i meriti della Sonata in sol minore paiono affermarsi sul terreno puro e semplice della creazione artistica. L'ampio Adagio che introduce il primo tempo (anche qui Beethoven rinuncia alla suddivisione classica in quattro o almeno tre movimenti, impiantando l'opera su un tempo di Sonata seguito da un Rondò) è pagina di grande intensità espressiva, capace di accogliere in movenze di elegante politezza formale le istanze di un patetismo composto e severo, scandito sul solenne incedere dei ritmi puntati e su brevi effusioni cantabili dove il violoncello dimostra di aver forse qualcosa in più da dire rispetto al pianoforte. L'*Allegro* vero e

proprio non tradisce il carattere annunciato dall'introduzione lenta, limitandosi ad alleggerirne l'intensità, e ampliandone semmai la gamma espressiva con la grazia di certe pieghe melodiche. Sicché par d'obbligo ripetere con Giovanni Carli Ballola come questo primo tempo sia «una delle creazioni più affascinanti della giovinezza beethoveniana: una di quelle opere la cui irripetibile felicità è raggiunta attraverso il ricorso ingenuo ed entusiastico a un linguaggio avuto in eredità, nel quale l'artista attinge a piene mani, come ad un tesoro di cui ancora non si preoccupa di far maturare gli interessi». Il Rondò finale consegue una piena coerenza con il clima del primo movimento, pur orientandosi in diversa direzione, con i larghi spazi dedicati alle sortite virtuosistiche del violoncello, cui si propongono, almeno qui, non lievi difficoltà tecniche, e con l'adozione di un andamento decisamente brillante, non privo di una manierata eleganza quasi popolaresca.

(fonte: Daniele Spini, www.flaminioonline.it)

Ludwig van BEETHOVEN

7 Variazioni su “Bei Männern, welche Liebe fühlen”

Composte nel 1801 e pubblicate a Vienna nel 1802 con dedica al conte Johann Georg von Browne, le *Variazioni Wo O 46*, lavorate con estrema cura e, si sarebbe detto un tempo, con estrema "distinzione", sembrano a noi, nel contesto dell'opera di Beethoven, un controsenso. Lo schema architettonico non presenta le novità delle *Variazioni Wo O 45*, l'invenzione di situazioni contrastanti non è così felice come nelle *Variazioni op. 66*, il linguaggio non è lontano da quello dei *kleine Meister*, dei piccoli maestri viennesi che dall'infinito della classicità stavano ricavando lo spazio del Biedermeier. A parer nostro comincia a delinarsi qui il concetto di Variazione come parodia stilistica: parodia, intendiamo, nel senso di ricreazione basata sull'analisi e sulla catalogazione di stili ormai oggettivati, non nel senso di deformazione ironica o grottesca. La parodia giocherà un ruolo di grande rilievo nel lavoro culminante di Beethoven nel campo della Variazione, le *Variazioni su un Valzer di Diabelli op. 120*. Ma nelle *Variazioni Wo O 46* Beethoven non sembra avere piena coscienza delle potenzialità della parodia, e solo nella terza Variazione - sempre a parer nostro - riesce a definire la ricreazione stilistica in maniera veramente compiuta.

L'ultima Variazione dell'*op. 66*, come abbiamo detto, era amplificata. Dopo l'ultima delle *Variazioni Wo O 46* Beethoven apre una Coda che inizia in do minore e che si sviluppa ampiamente, con aperture stilistiche verso il mondo delle *Sonate op. 30* per pianoforte e violino che non si erano notate nel corso dell'opera. Molto mondana è la conclusione, con un teatralissimo effetto di allontanamento contraddetto da due clamorosi accordi finali.

(fonte: Piero Rattalino, www.flaminioonline.it)

Edward GRIEG (1843-1907)

Sonata in la minore, op. 36

Allegro agitato / Andante molto tranquillo / Allegro

Scorrendo il catalogo delle composizioni di Grieg troviamo solo due lavori dedicati al violoncello, uno strumento che per il calore e l'insita dolcezza della sua "voce" parrebbe adattissimo ad esprimere i sussulti emotivi che si associano immediatamente alla musica del Norvegese. A parte un *Intermezzo* di carattere salottiero che risale agli anni giovanili, è la *Sonata Op. 36* l'unica altra composizione espressamente scritta per questo strumento e nata dietro commissione dell'editore Peters di Lipsia, con il quale Grieg aveva sottoscritto un accordo molto vantaggioso (3.000 marchi d'allora) per comporre un altro *Concerto* per pianoforte, che non vedrà mai la luce, dei pezzi per

pianoforte e una nuova *Sonata*. Composta nel 1883 a Bergen e dedicata al fratello John, buon violoncellista dilettante, la *Sonata* fu eseguita in pubblico a Dresda il 27 ottobre di quell'anno da Ludwig Grutzmacher con lo stesso Grieg al pianoforte (a questo lavoro il compositore rimase legato lungo tutta la sua carriera, al punto che nel 1906, alla sua ultima apparizione in pubblico, scelse di suonare proprio la *Sonata* Op. 36 con il giovane Fabio Casals al violoncello).

La composizione, che è tra le più amate nel repertorio di tutti i violoncellisti, è strutturata in tre movimenti, densi e compatti sotto l'urgenza e l'energia drammatiche che ne segnano il tono generale. L'*Allegro agitato* iniziale si apre con un tema dal carattere ansioso, costruito su tre note di grado congiunto più volte ripetute, affidate al violoncello che però subito lascia spazio al pianoforte per una sezione ritmicamente scandita che apre al secondo tema ricco di calore e slancio. Una singolare cadenza per lo strumento ad arco a metà movimento chiude lo sviluppo prima della ricapitolazione, che termina con una coda in *Prestissimo*, dove fanno ancora la loro comparsa il tema di tre note iniziale e il secondo motivo. Il **movimento lento** è quasi un'autocitazione dell'inizio della *Hyldningsmarsj* (dalle musiche di scena per il dramma di Sigurd Jorsalfar, scritte nel 1872) dal carattere lirico e sognante che contrasta con la sezione centrale più agitata, caratterizzata dalla ripetizione insistita di una figura in terzina. Una sezione finale (*Tranquillo*) mette fine al movimento in maniera sognante. L'*Allegro* finale è il più debole dei tre movimenti, fors'anche per la scarsa caratterizzazione del tema e per una certa ripetitività. Singolare l'esordio cadenzale del violoncello dal tono misterioso, tematicamente lontano dal successivo sviluppo, ma affine alla piega che il movimento assume verso la conclusione, che si trasforma quasi in una danza sinistra di nordici troll sul ritmo di *halling*.

(fonte: www.flaminioonline.it)