

"Ein Schrei aus tiefstem Herzen"

Considerazioni sugli *Intermezzi* op. 4 di Robert Schumann

Fabio Grasso - © 2014 www.fabiograsso.eu

Si può affermare che i Sei *Intermezzi* op. 4 sono tutto sommato abbastanza trascurati dai pianisti, se si considera il numero di esecuzioni ben superiore di opere come *Carnaval* o *Kreisleriana* o gli stessi *Papillons*.

Eppure una lettura capace di penetrare in profondità alcuni aspetti particolari, guidata anche dalle annotazioni lasciate dall'autore, ne rivela l'importanza nell'esperienza creativa schumanniana, facendo emergere una costruzione intellettuale molto impegnativa e vari significati reconditi di estremo interesse, che un normale ascolto non adeguatamente preparato difficilmente può cogliere - proprio questa relativa osticità del lavoro, questa scarsa propensione alla fascinazione immediata fanno sì che la loro frequentazione da parte degli esecutori non sia così assidua.

La forma del nuovo Intermezzo

L'Intermezzo fa qui il suo debutto nel grande repertorio strumentale come forma autonoma, trasformando la sua vocazione originaria di brano secondario di transizione fra pezzi di maggior rilievo.

Nello schema formale variabile, a gioco di incastri, la struttura elementare ABA si ramifica quasi a guisa di scatole cinesi, con la scissione di ogni A e B in A1-A2-A1 e B1-B2-B1, non necessariamente in modo così lineare, ma con vari tipi di arricchimenti, tagli e variazioni, del resto applicabili anche all'ABA che fa da struttura portante. Si noti, per inciso, che del mestiere compositivo acquisito nell'impostazione di queste architetture Schumann si avvarrà genialmente nella strutturazione di molte opere successive, *Humoreske* op. 20 in testa.

Dunque nel nuovo Intermezzo strumentale indipendente l'essenza di "intermedietà" non è più da concepirsi esternamente al brano, riferita agli altri pezzi che precedono e seguono, ma viene proiettata all'interno della forma - e in questo caso anche sulla macroforma del ciclo. Questo tipo di organizzazione delle strutture, unitamente alla loro notevole variabilità, richiama la lezione degli *Improvvisi* di Schubert, punti di riferimento essenziali per il giovane Schumann, nei quali il compositore austriaco aveva già compiuto sperimentazioni analoghe, sia pure in modo meno sistematico.

"Le note sulla bilancia"

La definizione "*Papillons* più lunghi" data da Schumann a questi pezzi è particolarmente illuminante per comprendere la loro collocazione nel percorso di crescita del compositore. Si potrebbe dire che essi segnano un "intermezzo" anche nel suo pensiero, ponendosi come importante snodo fra gli slanci immediati e limpidamente entusiastici di *Abegg* e *Papillons* da un lato e le costruzioni più strutturate e meditate di *Carnaval* e *Davidsbündlertänze* dall'altro. Ad alcuni risvolti creativi di tale transizione dominata dall'op. 4 alludono varie frasi sparse fra diari e lettere. Basti pensare all'annuncio, datato aprile 1832, del sostanziale completamento dell'opera, a cui mancherebbero solo pochi dettagli; senonché serviranno poi ancora tre mesi per la messa a punto di quei cosiddetti dettagli. Ancora più significativa, a proposito dell'accuratezza quasi maniacale della scrittura, la constatazione che "ogni singola nota di questi brani è stata pesata sulla bilancia", così come la definizione del quinto *Intermezzo* come specchio dell'intera sfera interiore, fotografia di un complesso stato d'animo "generata con amore ineffabile". Ma anche in assenza di questi riscontri la partitura stessa sarebbe più che mai eloquente nel farci intendere quale complesso lavoro mentale sia in atto.

Le prime autocitazioni

Potremmo cominciare proprio dal n. 5 per notare uno degli aspetti che della relazione coi *Papillons* emerge con lampante evidenza: il trionfante tema che possiamo definire "dei *Davidsbündler*" - visto l'uso che ne verrà fatto nel *Carnaval* - gradualmente costruito lungo tutta l'op. 2 e finalmente fatto riflettere nella sua pienezza nell'ultimo brano



Es. 1

inaugura nell'op. 4 la nutrita serie di riapparizioni che percorre un lungo tratto di produzione schumanniana. La veste in cui si presenta qui, singolarmente in modo minore, è completamente diversa da quella usuale:



Es. 2

La drammaticità di cui si ammanta il tema che più di ogni altro incarna l'idea di empito vittorioso e di superamento dei limiti è uno degli espliciti indizi di come l'op. 4 sia riflesso di un periodo nel quale determinate certezze vengono messe in discussione. Analoga valenza è attribuibile, nel concitato *Intermezzo* conclusivo, alla citazione del tema ABEGG, strappato alla luminosa serenità della settima di dominante di Fa maggiore che apriva l'op. 1,

Animato. M. M. ♩ = 108.

Thema. *mf*

Es. 3

e fatto gravitare, attraverso l'ambiguità enarmonica si bemolle - la diesis,

m.s.

p

Es. 4

sul tumultuoso Si minore che a sorpresa appare come tonalità dell'*Intermezzo*, avulsa dalla sequenza delle concatenazioni dominantiche fra i primi cinque (La maggiore, Mi minore, La minore introdotto da un accordo di dominante, Do maggiore attaccato senza soluzione di continuità dal La minore precedente e Fa maggiore) e collegata solo a distanza al Mi minore del n. 2. Sono passati appena due anni dalla stesura delle *Variazioni Abegg*, eppure la citazione di quel tema sembra già un'accorata, nostalgica reminiscenza di una sorridente immagine giovanile irrimediabilmente perduta. soprattutto in occasione della ripetizione conclusiva (quella riportata nell'Es. 4). In questo quadro si inserisce anche l'altro richiamo al tema dei Davidsbündler nella sezione B dell'enigmatico quarto *Intermezzo*,

Es. 5

questa volta circonfuso di un'aura dubitativa ed interrogante, anche grazie all'oscillazione fra maggiore e minore nel tragitto modulante.

La definizione delle multiple personalità schumanniane

Al di là del fattore macroscopico delle citazioni, il legame coi *Papillons* affonda ancora una volta le radici in Jean Paul, non più oggetto di fruizione vorace ed istintiva, bensì di una lettura più critica ed approfondita, i cui influssi investono in primis il piano formale: la tecnica jeanpauliana dell'intermezzo letterario, inteso come excursus narrativo che interrompe inaspettatamente una trama principale virando su tematiche ad essa più o meno apparentemente estranee, con evidente intento ironico, viene riproposta da Schumann in ambito musicale attraverso gli incastri formali di cui abbiamo già detto. Questo, oltre a fornire un ulteriore aggancio a Schubert, le cui tecniche digressive sono ben note (e non per caso Schumann vede in lui per certi versi un corrispettivo musicale di Jean Paul), permette di sfruttare la componente ironica per dare una nuova interpretazione dell'idea di maschera e di mutamento identitario: a questo proposito non sfugge a Schumann la prospettiva di una sottile connessione con l'antenato teatrale della forma cui sta dando vita, quell'Intermezzo comico che nella produzione operistica barocca italiana fungeva da riempitivo negli intervalli di opere ben più impegnate. Ecco che allora i cangianti volti mascherati ancora senza nome tratteggiati dai folgoranti schizzi dei *Papillons*, prima di arrivare alla personificazione del *Carnaval* ed all'essenzializzazione e all'interiorizzazione dei *Davidsbündlertänze*, trovano nell'op. 4 il trait d'union ideale per compiere il primo passo della loro evoluzione, non limitandosi più a fugaci quanto suggestive apparizioni danzanti, ma agendovi "drammaticamente", cioè con spiccato senso della teatralità. Elementi tematico-motivici, ritmici, armonici, come personaggi sempre meglio definiti, animano la scena con vari giochi di richiami e con sembianze sempre trasformate, riuscendo a passare in un istante dal grottesco al sognante, allo spensierato, fino al terrificante. Ma questa vorticante azione scenica non è più confinata nella finzione quasi onirica di un incantato ballo in maschera notturno; al contrario, essa entra nella vita reale, nella mente del compositore, esprimendo tutta la problematicità di una fase in cui egli si sta chiedendo quali strade percorrere, quale indirizzo dare alla propria estetica musicale, e sta realizzando di essere destinato ad incorporare in sé quei tratti di personalità in così forte contrasto fra loro, che assumeranno le identità di Florestan ed Eusebius non solo in qualità di titoli del *Carnaval*, ma addirittura di compositori dei *Davidsbündlertänze* (almeno nella prima edizione) e di autori di articoli della *Neue Zeitschrift*, a testimonianza di quanto la loro natura sia percepita sempre più come decisamente reale.

Gli "Alternativi"

Dunque, potremmo dire, gli *Intermezzi* op. 4 sono *Papillons* non solo più lunghi, ma anche più teatrali e più vissuti. Fra le molte conferme che l'analisi della partitura offre a questa interpretazione va sottolineata in particolare la dicitura "Alternativo" utilizzata per definire le sezioni centrali (B) dei brani n. 1, 3, 5 e 6. Si tratta di un termine che chiarisce molto bene la genesi di tali sezioni, che partono da un frammento ritmico o ritmico-melodico già chiaramente udito nelle rispettive sezioni A, facendone immediatamente l'oggetto di una radicale metamorfosi armonica, melodico-armonica e caratteriale, così da conferirgli una veste, o se vogliamo una maschera o un costume teatrale totalmente differente. In un momento segnato da decisivi interrogativi esistenziali questa tecnica sembra riflettere l'intuizione, già schubertiana, di voler provare a esplorare entrambe le direzioni proposte da un bivio, con la consapevolezza che basta discostarsi di pochi passi, su un terreno che pare essere ancora il medesimo, per trovarsi invece in un mondo del tutto nuovo.

Intermezzo n. 1

Così ad esempio nel brano n. 1 l'intervallo di nona ascendente seguito da una discesa per gradi congiunti della melodia principale, dal carattere austero e marziale, a seguito delle modifiche subite nell'Alternativo origina un episodio leggiadro e ammiccante, il cui inizio è connotato anche da una quartina di semicrome dal profilo identico a quello di un importante frammento melodico del prologo del *Carnaval*:

Op. 4 n. 1

Alternativo. Più vivo.

p

pp

Es. 6

Op. 9

Più moto.

ff brillante

sf

In effetti questo primo *Intermezzo* ha, rispetto alla macroforma complessiva del ciclo, una funzione di prologo, avendo con gli altri brani legami meno forti di quanto non siano le interrelazioni dei successivi cinque. Il suo schema formale può essere così sintetizzato:

Intro - **A1** (3) - A2 (14) - A1' (37)
B1 (43) - B2 (62) - B1' (69)
A1' (78) - A2 (84) - A1 (107)

ove con A1' si intende un A1 decurtato della frase finale - si noti come l'inversione delle posizioni fra A1 e A1' nella sezione di ripresa dà luogo a un rapporto speculare fra le due sezioni A. Utilizzeremo in generale l'indice ' per indicare una variante, mentre " indica una diversa variante. I caratteri in grassetto si riferiscono a sezioni ritornellate, i numeri fra parentesi alle battute.

La fulminea introduzione, costituita da soli 4 accordi ripetuti, con ritmo puntato differenziato rispetto a quasi tutti gli altri ritmi puntati della sezione A (sedicesimi in luogo di trentaduesimi), è una sorta di segnale, che ritorna alla fine di A2. L'uso di questi segnali brevissimi ed incisivi a sottolineare passaggi di sezione è riscontrabile anche nei n. 2, 3 e 6.

Va notato che per questo *Intermezzo* la sezione A2 si definisce come tale più per il suo posizionamento che per l'effettiva introduzione di elementi nuovi: a parte l'inizio, essa è quasi esclusivamente costruita sul motivo principale (nona ascendente e discesa per gradi congiunti), fatto rimbalzare da una voce all'altra tramite imitazioni, o usato come basso per la progressione modulante che conduce al termine della sezione stessa.

Questo discorso ci porta a menzionare un inequivocabile tratto che l'*Intermezzo* n. 1 evidenzia fin da subito, la scrittura marcatamente contrappuntistica. Nel processo di formazione compositiva di Schumann lo studio del contrappunto gioca in questi anni un ruolo di rilievo, a dispetto delle banalità aneddotiche sulla presunta mancanza di applicazione nella materia - peraltro alimentate da alcune battute dello stesso compositore, che paiono però forzature autoironiche. In realtà i risultati di questo studio si direbbero assai proficui, a giudicare dalla costruzione di un tessuto polifonico in cui il trattamento delle singole voci è curato con la massima attenzione, come dimostrato, oltre che dai numerosi procedimenti imitativi, dalle frequenti differenziazioni di dinamiche, modi di attacco e durate fra una voce e un'altra.

***Intermezzo* n. 2 e macroforma del ciclo**

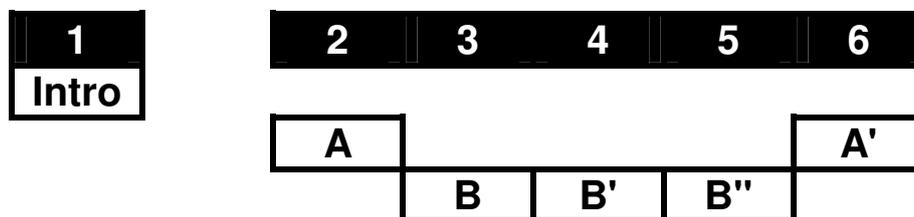
L'*Intermezzo* successivo segna l'ingresso nel vivo dell'opera, precisandone anche alcuni importanti riferimenti culturali.

A livello macroformale, esso si configura come un elemento A rispetto all'intero ciclo, cui fa da corrispettivo un A' identificabile nel n. 6. Essi definiscono infatti il colore di fondo dell'opera, improntato a un senso di inquietudine e di smarrimento, venato da fuggevoli afflitti di struggente tenerezza, e sono fra loro strettamente collegati in virtù della correlazione tonale fra mi minore e si minore, dell'analogia delle figurazioni iniziali e del comune carattere del flusso musicale, molto nervoso ed agitato, che in entrambi i casi è scandito da un volatile 6/8 e punteggiato dal segnale molto schubertiano dello sforzato su una doppia ottava tenuta (mi e successivamente sol nel n. 2, fa diesis più lungo nel n. 6). Nel n. 2 questi tratti sono accentuati da una vena improvvisativa più marcata, come

denotato dall'indicazione "Presto a capriccio", che ben si addice agli scatti imprevedibili e alle frenate repentine di cui il brano è costellato.

Fra questi due macro-elementi di tipo A i tre Intermezzi centrali, da eseguire senza interruzioni, fanno da macro-alternativo (B, B' e B'') della forma complessiva, coi loro colori contrastanti e con le loro invenzioni che definire sorprendenti potrebbe perfino essere riduttivo.

Ecco una possibile rappresentazione schematica della macroforma:



Intermezzo n. 2: Goethe e Schubert

Abbiamo già avuto modo di rimarcare alcuni segni della presenza schubertiana nell'op. 4, relativamente al piano formale. Non sembra inopportuno far notare come la vicinanza a Schubert si possa manifestare anche con analogie totalmente o parzialmente casuali: se nel n. 2 osserviamo la progressione modulante che inizia a b. 37 da un'armonia di Mi minore allo stato di primo rivolto, e conduce al Sol maggiore fortissimo attraverso un singolare percorso caratterizzato da seste eccedenti raggiunte con salti di tritono del basso, potremmo essere indotti a pensare ad un passo dell'ultima parte della *Wanderfantasie* (b. 638) in cui proprio a partire da un Mi minore in primo rivolto si giunge, attraverso una sesta eccedente, a uno di quei pieni accordali così tipicamente schubertiani. Probabilmente meno accidentale, per citare un altro esempio, è la parentela fra il profilo melodico delle battute 82 sgg. dell'*Intermezzo* n. 3 e quello delle battute 5-6 dell'*Improvvisto* di Schubert D899 n. 4. Ma è su legami ben più profondi che è preferibile concentrarsi, vale a dire quelli su cui si gioca la vera importanza dell'*Intermezzo* n. 2

L'espressione dell'inquietudine di cui si è detto trae ancor più vigore da un riferimento letterario, che ispira una soluzione compositiva assolutamente determinante sia per il n. 2 sia per il seguito dell'opera. All'inizio della sezione B di un impianto che schematizziamo come segue

A1 - A2 (17) - A1 incipit, sol magg. (34) - A3 (46)

B1 (63) - B2 (79) - B1' (87)

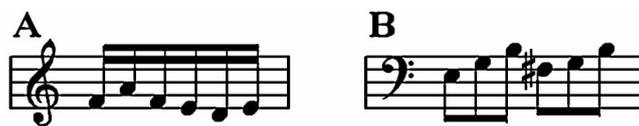
A3' (101) || A1' (117) - A2' (133) - A1 incipit, sol magg. (150) - A3 (162)

A1'' Coda (178)

viene posto come motto il verso goethiano "Meine Ruh' ist hin", con cui si apre il Lamento di Gretchen nel *Faust*. Si tratta del primo punto di contatto con Goethe

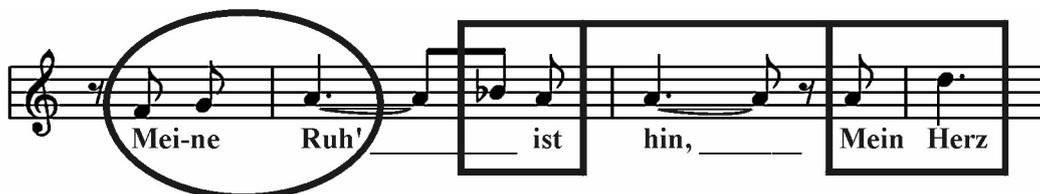
riscontrabile nella musica di Schumann, che nonostante qualche difficoltà di comprensione confessata a poco più di vent'anni, coltiva letture goethiane fin dall'adolescenza, né smetterà mai di farlo, approfondendo così in modo estremamente graduale uno studio i cui frutti risplenderanno infine in composizioni tarde come le *Scene dal Faust* e i preziosi gioielli liederistici dell'op 98a sulle liriche di Mignon dal *Wilhelm Meister* (il n. 1 e il n. 3 in particolare).

Qui la scelta di questo verso ("La mia pace se n'è andata") non si spiega solo con l'affinità avvertita da Schumann fra il proprio stato d'animo e quello del personaggio di Goethe, ma anche e soprattutto in ragione dell'utilizzo musicale di quel testo proprio ad opera di Schubert in *Gretchen am Spinnrade*, forse il brano più famoso dell'intera letteratura liederistica. Colpisce il modo in cui una già piccola porzione del materiale schubertiano viene sezionata e trasformata per dar vita ai frammenti chiave di questo e di successivi *Intermezzi*. Abbiamo innanzitutto la cellula base dell'accompagnamento pianistico del Lied (Es. 7A), con le cui note, permutate (anche quantitativamente) e trasposte, viene creata la figurazione iniziale del secondo *Intermezzo* (Es. 7B):



Es. 7

L'inizio della melodia schubertiana viene scomposto nei seguenti due frammenti:



Es. 8

Quello qui racchiuso nella forma circolare serve da unica componente della linea melodica della sezione B, proprio dove è posto il motto goethiano: Il lavoro sul secondo, ricavato dalla giustapposizione dei due intervalli contenuti nelle forme rettangolari, ha ricadute ben più rilevanti: l'intervallo di semitono discendente è conservato tale e quale, quello di quarta ascendente viene rivoltato in quinta discendente, ottenendo il seguente risultato, che riportiamo qui nella versione in Mi minore:



Es. 9

Questo frammento, che chiameremo F2-5 (dagli intervalli di seconda e di quinta di cui si compone) diviene il segnale più importante del ciclo, riapparendo con grande frequenza nella linea del basso, specialmente nel n. 2 (con un picco di potenza all'inizio dell'A1 che funge da Coda, dove l'enfaticizzazione del suo lato

più oscuro raggiunge il culmine), ma anche nel n. 3, nel n. 5 e infine proprio nella conclusione del n. 6, a suggello dell'intera opera.

Ecco un riepilogo delle sue ricorrenze più significative, con le indicazioni dei numeri di battuta dei passi in cui appare e di quelli corrispondenti nelle sezioni ripetute (viene anche indicato quando la ripetizione prevede lo spostamento all'ottava sotto).

Op. 4 n. 2

20, corr. 136 &↓



29, corr. 145 &↓



45, corr. 161



178



195



Op. 4 n. 3

12, 16, corr. 146, 150



Fine frasi
sezione A

Inizio di B
"Alternativo"



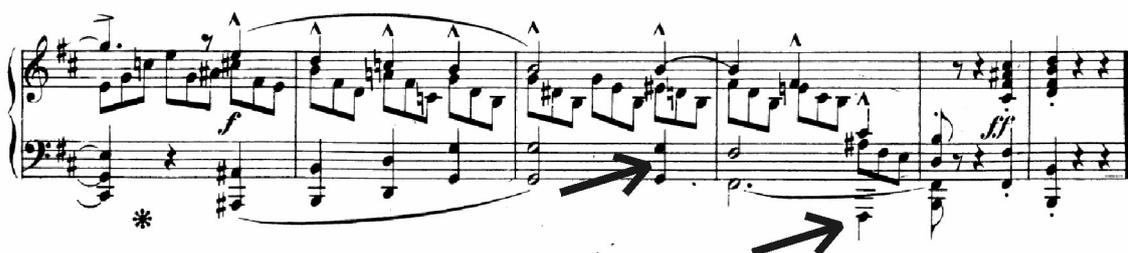
Op. 4 n. 5, inizio



109



Op. 4 n. 6, fine



Sull'Es. 10 si impongono alcune considerazioni aggiuntive. Innanzitutto, nei primi esempi del n. 3 e nel secondo del n. 5, sul quale ritorneremo, F2-5 si presenta coi due intervalli compattati, con la nota in comune non ribattuta. Nel n. 3 esso viene utilizzato come elemento di svolta fra la sezione A e il suo Alternativo B, grazie al passaggio da La minore a Mi maggiore realizzato con l'avvento del fa diesis, che quindi muta anche la seconda da minore a maggiore. In secondo luogo, facciamo notare che l'inizio del n. 5 è stato incluso nell'esempio anche se F2-5 non vi figura nella sua formulazione standard, ma in una versione modificata che ne è una chiara derivazione: l'intervallo di semitono discendente è preservato nella linea melodica principale, mentre in quella che la contrappunta la seconda minore viene invertita da discendente ad ascendente, e la quinta ascendente viene rivoltata in quarta ascendente. Va poi osservato che nella conclusione del n. 6 la cadenza terminale V-I porta a una tonica con la terza dell'accordo, e non la fondamentale, in posizione acuta, quasi a mitigare la perentorietà inappellabile con cui F2-5 sembra stroncare la reminiscenza di ABEGG, e a ricordare che un finale troppo assertivo non si addice agli *Intermezzi*, opera che non segna un punto di arrivo, ma un'apertura di strade verso nuovi traguardi.

Ci sembra infine interessante segnalare, pur nella consapevolezza dell'opinabilità dei raffronti, come il tema principale dell'*Intermezzo* op. 117 n. 2 di Brahms ricalchi, sia pure interpolandolo, il tracciato intervallare di F2-5, e non sarebbe certamente azzardato ipotizzare un omaggio all'op. 4 di Schumann da parte del brano centrale dell'omonimo trittico brahmsiano. Una relazione molto più inattesa si può intravedere con *Wasserklavier* di Berio, composizione che è dichiaratamente basata sulla rievocazione dell'op. 117 n. 2 di Brahms, commista a schegge schubertiane, ma che in realtà nel rielaborarne i frammenti melodici ripristina esattamente (poco importa se consciamente o meno) la sequenza di intervalli di F2-5. Avremmo così un albero genealogico davvero sorprendente, che collega Schubert a Berio attraverso Schumann e Brahms, suggerendo spunti di grande originalità per programmi da concerto.

***Intermezzo* n. 3: il risvolto psicologico**

Tecnicamente F2-5 non si può dire un ostinato, non essendo le sue ripetizioni né così simili fra loro né contigue, ma da un punto di vista psicologico siamo senz'altro di fronte ad un'anticipazione dei bassi ostinati di *Kreislarian*, col medesimo significato di rappresentazione musicale di un'idea tormentosamente ricorrente ed angosciante.

È davvero impressionante constatare che già per un ciclo così giovanile si debbano utilizzare termini che rimandano a turbamenti psichici; certamente l'interesse di Schumann per il tema della follia si manifesta appieno in chiave hoffmanniana con *Kreislarian*, ma esso sembra già proiettarsi in qualche modo

anche su queste pagine, soprattutto per la presenza di un Intermezzo come il n. 3, definito dallo stesso autore con l'aggettivo "pudelnärrisch", voce colloquiale traducibile come "matto da legare". L'accezione potrebbe sembrare scherzosa, specie se posta in relazione alla stravaganza giocosamente folleggiante del tema delle sezioni A; ma a gettarvi più di un'ombra è, oltre che l'inevitabile pensiero alla futura malattia del compositore da parte di chi valuta a posteriori, la frase con cui lo stesso Schumann paragona l'*Intermezzo* n. 3 a "un grido dal profondo del cuore", che abbiamo utilizzato come titolo di questo scritto. Ciò potrebbe apparire alquanto strano se, guardando superficialmente al brano, lo si giudicasse tutto sommato meno cupo del n. 2 e del n. 6, in forza dei suoi volti più luminosi (come l'*Alternativo*) ed umoristici. Tuttavia basta concentrare l'attenzione sull'exasperata insistenza con cui il sol diesis sforzato del segnale introduttivo viene reiterato lungo tutto il brano (quasi un nevrotico alter ego del dolcissimo rintocco di campana che accompagna la dissolvenza finale dei *Papillons*) per cogliervi un sintomo di latenti ossessioni. Il fatto che proprio da questo ruvido martellamento scaturiscano gli inopinati sviluppi armonici del segmento formale incidentale, quello dal sapore più comico, testimonia quanto a fondo fosse stato assimilato il senso dell'ironia jeanpauliana, e con quale somma raffinatezza fosse stato percepito il suo retrogusto più amaro. Tale inserto, che nel seguente schema chiamiamo X, è un autentico corpo estraneo catapultato dentro alla struttura:

Intro || **A1** (3) - **A2** (11)- **A1'** (27) || X (35) || **A1** (49)
B1 (57) - **B2** (64) - **B1'** (72) - **B3** (84) - **B1''** (92)
X' (109) || **A1** (137) - **A2'** (145)

Come si può vedere, la generale tendenza allo squilibrio coinvolge anche il piano strutturale, la cui asimmetria, dovuta ad una ripresa di A pesantemente decurtata, non ha paragoni negli altri *Intermezzi*.

Intermezzo n. 4

La finezza armonica con cui sulle cadenze V-I di La minore del n. 3 la dominante viene protratta oltre la durata dell'accordo di tonica conclusivo trova la sua massima esaltazione proprio sull'ultima di tali cadenze, che pone fine al brano: il mi tenuto si aggancia direttamente al fa con funzione sottodominantica di Do maggiore (in realtà un secondo grado con la settima di seconda specie in primo rivolto, apertura del n. 4), attraverso un moto semitonale ascendente già sottolineato dai passaggi da A1 ad A2 nel n. 3. Un gioco simile viene attuato in occasione delle cadenze V-I di La minore del n. 4, con la tonica sempre in posizione di secondo rivolto, quindi col mi al grave. Si tratta di un procedimento adottato abbastanza spesso anche in composizioni successive, nel quale,

almeno in questo caso, non è difficile scorgere la volontà di comunicare, tramite la soppressione di un punto forte di ancoraggio quale è una tonica allo stato fondamentale, un senso di sospensione e di costante transitorietà, connotati specifici di questo Allegretto pastorale, la cui "semplicità" (spesso in Schumann l'indicazione "semplice" o "einfach" nasconde in verità significati molto profondi) si oppone, in una breve e ondivaga pausa di riflessione, alla bizzarria quasi schizofrenica del precedente *Intermezzo*. La struttura necessariamente più scheletrica, per via delle ridotte dimensioni, può essere vista come un normale ABA' + Coda, tenendo però conto che l'incipit



Es. 11

potrebbe anche essere considerato come microsezione a sé stante, dato che torna anche in chiusura di A e di A', rispettivamente in forte e in fortissimo. Tale triplice ripetizione a distanza, in crescendo, sembra suggerire la ricerca di una rassicurazione, pervicace e anche vagamente straniante (dato il contesto e la natura stessa del materiale, che di primo acchito si direbbero poco compatibili con sonorità dirompenti), a fugare gli interrogativi sottesi alle oscillazioni tonali di A e ai frammenti mnemonici trasfigurati di B, che abbiamo già trattato a proposito delle citazioni da *Papillons*, e riportato integralmente nell'Es. 5.

Intermezzo n. 5

La Coda del n. 4 smorza l'ardore di quel crescendo, quasi con pacificante rassegnazione, e si dissolve con un'effimera modulazione, subito rientrata, a Fa maggiore, dunque anticipatrice della tonalità d'inizio del n. 5, da attaccare senza fermate. La coesistenza di Fa maggiore e Re minore, tono in cui si chiude l'*Intermezzo*, rispecchia un'ambivalenza che si coglie anche nel perfetto equilibrio in cui si contemperano lirismo e pulsioni drammatiche, in una sorta di sintesi dei mondi rappresentati dai due brani precedenti. In effetti l'impressione che se ne trae è proprio quella dello sforzo di arrivare a una visione d'insieme, per certi versi razionalizzante, e quindi di raggiungere una qualche forma di dominio di quel denso intreccio di tormentati stimoli creativi che sta alla base dell'op. 4: probabilmente è da intendere in questo senso la già menzionata annotazione di Schumann, secondo cui il brano racchiude l'intero suo universo interiore. A questo desiderio di elevazione sembra conformarsi anche l'elegante e "nobile" Valzer che fa da Alternativo (B), centro di una struttura più articolata del consueto - altro indizio di speciale impegno - e così riassumibile:

A1 - A2 (20) - **A3** (29) - A4 (37) - A1 (45) - A2' (64)
 B1 (69) - B1' (85) - B2 (101) - B1" (119)
 A1 (136) - A2 (155) - A3 (164) - A4 (172) - A1 (180) - A2' (199)

È sicuramente significativo il fatto che l'inciso motivico caratterizzante di B sia poi ripreso nella *Valse noble* del *Carnaval*:

Op. 4 n. 5

Alternativo.
 Lo stesso tempo.



Op. 9



Es. 12

L'improvvisa riapparizione di F2-5 nella progressione di B2, già documentata nell'Es. 10, non reca turbativa alla compostezza dell'incedere, come emerge anche dall'indicazione "sempre grave". Questo clima almeno parzialmente rasserenato sembra favorire la sperimentazione di alcune ricercatezze armoniche, fra cui spicca quella davvero avanzatissima di b. 82, con il do tenuto al basso che da VI grado di Mi minore diviene II di Si bemolle maggiore, con le voci superiori che si muovono cromaticamente, ad una ad una, nello spirito di quella ricerca contrappuntistica di cui si è già parlato precedentemente.

Intermezzo n. 6

Ripiombiamo infine col n. 6 nei turbinosi moti di crome, affini a quelli del n. 2, con una lieve accentuazione della componente virtuosistica. Già si è detto del suo ruolo macroformale e delle sue citazioni. Resta da notare la leggerezza un poco nostalgicamente infantile del suo Alternativo, di cui Schumann ebbe a dichiararsi particolarmente soddisfatto, ma solo al termine di una serie di ripensamenti. Incastonato nella seguente struttura

A1 - A2 (9) - A3 (28) - A1' (37) - Coda ABEGG (43)
B1 (54) - B2 (62) - B1' (70) - Coda B (82)
 A1 (94) - A2' (102) - A1' (121) - Coda ABEGG' (127)

esso crea uno dei contrasti più forti con le sezioni A, che, come abbiamo visto, in questo epilogo sono un'espressione particolarmente intensa di quelle tempeste interiori da cui scaturisce l'ispirazione dell'opera.

Vogliamo riservare l'osservazione di chiusura proprio alla mirabile maturità intellettuale e creativa con cui il ventiduenne Robert Schumann si rende conto di potere e di dovere dar veste musicale a quelle tempeste non tanto attraverso un tipo di pianismo impetuoso e a forte rischio di cadere negli stereotipi, quanto piuttosto avvalendosi di quel senso del paradosso, senz'altro innato ma altrettanto certamente alimentato dalla cultura letteraria e filosofica, grazie al quale si sa come far emergere il "grido" angosciato da un sorriso, o talora da un ghigno solo apparentemente divertito, o ancora da un canto sommesso. Non possiamo escludere che una qualche premonizione abbia percorso la sua mente durante la stesura di questi *Intermezzi*, prefigurandogli i futuri brani pianistici e liederistici per i quali il verso di Eichendorff, musicato in uno dei capolavori dell'op. 39, "Im Lied das tiefe Leid", "Nel canto il profondo dolore", sarebbe un motto ideale.

Ai pianisti che dovessero accostarsi all'op. 4 pensando di affrontare un'opera minore non si può che raccomandare il più devoto rispetto per quelle note - e quelle dinamiche, quelle indicazioni espressive e di andamento, quelle specificazioni di punti e doppi punti - così accuratamente soppesate sulla bilancia, frutto forse non abbastanza apprezzato di una delle fatiche schumanniane più sofferte ed elevanti.

Fabio Grasso

© 2014 www.fabiograsso.eu