

Quintetto per pianoforte n. 2 in la maggiore, op. 81

Musica: Antonin Dvořák (1841 - 1904)

1. Allegro, ma non tanto
2. Dumka - Andante con moto
3. Scherzo-Furiant: Molto vivace
4. Allegro

Organico: pianoforte, 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Praga, 18 agosto - 3 ottobre 1887

Prima esecuzione: Praga, Konvikt Sal dell'Umelecka Beseda (Unione degli Artisti), 6 gennaio 1888

Guida all'ascolto 1

Scritto nell'arco di meno di due mesi, tra il 18 agosto e il 3 ottobre del 1887, il Quintetto op. 81 è di gran lunga il più noto dei due Quintetti con pianoforte composti da Dvořák nella stessa tonalità di la maggiore; ma se il primo op. 5, datato 1872, si iscriveva ancora nell'orbita classicheggiante di Mozart, questo se ne allontana in direzione di una più pregnante integrazione tra elementi romantici, soprattutto brahmsiani, e folclorici. Come prima di lui Smetana, anche Dvořák, a differenza dei russi, riteneva che lo spirito del canto popolare dovesse essere ricreato non copiando il popolo, bensì reinventando con la fantasia nuove melodie sul modello della musica popolare: non rifacimenti o ripensamenti basati sull'elaborazione del vero, dunque, ma stilizzazioni formali artisticamente originali. Cresciuto sotto l'influsso delle teorie di Herder, Goethe e dei fratelli Grimm, che furono così decisive per lo sviluppo del nazionalismo ceco, egli ravvisò il suo ideale artistico in una tradizione che, partendo dal classicismo e operando nel solco del grande romanticismo tedesco, immettesse nelle strutture formali di quella tradizione e nei suoi schemi compositivi la comunicativa diretta del canto popolare, giungendo a vagheggiare l'utopia totalizzante di un folclore senza distinzioni slavo, anzi panslavo.

Questi due atteggiamenti coesistono in modo quasi programmatico nella concezione formale delle sue opere maggiori, alle quali appartiene anche il Quintetto op. 81. L'ambizione strutturale alla grande forma si manifesta soprattutto nei movimenti estremi, dominati da un'elaborazione tematica salda e concentrata negli sviluppi; mentre in quelli centrali risaltano i due aspetti peculiari dell'idioma ispirato al folclore: effusione melodica e senso immaginativo negli Adagi, vivacità ritmica e rustica robustezza negli Scherzi. Nel primo movimento del nostro Quintetto, Allegro ma non tanto, la netta plasticità dei temi, dalla prima esposizione del violoncello alle successive entrate degli archi fino alla ripresa affermativa del pianoforte, mostra un'espressività appassionata, ora energica, ora lirica, oscillando tra indugi contemplativi e vigorose impennate. Quest'inventiva insieme spontanea e controllata, di immediata forza comunicativa, si ripropone con una serrata unitarietà di effetti potenziati nell'Allegro finale, raggiungendo una perfetta simbiosi di vitalità gagliarda e di gioiosa brillantezza.

I due tempi centrali, come si è detto, danno ampio spazio al carattere popolare. La Dumka, canto popolare russo-slavo, sorta di méditation narrativa di carattere elegiaco, è il fulcro dell'Andante con moto, pagina sospesa tra pensosità e malinconia e contrassegnata dal contrasto tra la sezione lenta iniziale, poi ripresa alla fine, e l'irruzione centrale di un Vivace effervescente e aggressivo. Lo stesso procedimento, ma a parti invertite, si ripresenta nello Scherzo (Molto vivace), un baldanzoso Furiant in 3/4 festosamente danzante e a tratti sincopato, interrotto dalla pacata staticità del Trio (Poco tranquillo).

Anche queste asimmetrie e questi contrasti, che non giungono mai a contemplare insidie alla compattezza o sfoghi drammatici, sono del tutto compatibili con un piano compositivo nel quale l'estrosa sorpresa, apparentemente improvvisata ma mai sconfinante nei territori di un atteggiamento problematico, è funzionale non solo a una visione di spontaneo ottimismo ma anche a una integrazione con il pensiero costruttivo generale. Tutto suona piacevole e gradevole, sano ed equilibrato, pienamente bello: siamo ancora lontani dal sapore acre dell'ardente realismo psicologico di Janàček, e dalla durezza aspra dei suoi scatti imprevedibili.

Guida all'ascolto 2

Se il quartetto d'archi vanta gloriose tradizioni ed è universalmente considerato il genere più alto della musica da camera, l'unico genere strumentale "a cinque" che possa competere con esso per equilibrio tra le parti ed identità timbriche dei componenti è il quintetto a fiati, formato da flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, per la quale formazione ci sono pervenuti mirabili esempi usciti dalla penna di Danzi, Reicha, Nielsen, Hindemith, fino a "Zeitmasse" di Stockhausen. Tuttavia anche il quintetto nella sua configurazione per pianoforte, due violini, viola e violoncello ha una propria autonomia e una letteratura che spazia da Boccherini, Louis Ferdinand principe di Prussia, Spohr, Onslow, attraverso Schumann, Franck, Brahms fino a Shostakovic.

In questa serie non lunghissima un particolare posto lo merita Antonìn Dvorak, non fosse altro per aver composto ben due quintetti per pianoforte e archi (oltre a 14 quartetti e due quintetti per soli archi). Sebbene Dvorak generalmente non venga considerato autore "pianistico" (si pensi allo sfortunato concerto op. 33), nel Quintetto op. 5 del 1872 la scrittura pianistica non lascia niente da desiderare, come del resto anche gli archi sono trattati adeguatamente - si preannuncia già la maestria del Quintetto più maturo, anche se nell'opera giovanile si denotano ancora influssi wagneriani (specie nel tempo lento).

L' "Allegro ma non tanto" del Quintetto op. 81, composto nel 1887, si apre con un tema sognante esposto dal violoncello cui segue subito un primo "tutti" nel quale gli archi si contrappongono nettamente al pianoforte, con un motivo in do maggiore dai caratteristici ritmi puntati, per passare in rapida successione a tutta una serie di idee tematiche contrastanti che danno vita a un movimentato primo tempo dai repentini cambiamenti d'atmosfera. Dvorak ha utilizzato in tutte le sue musiche elementi folcloristici dimostrando una decisa predilezione per la dumka, un genere di canto popolare slavo di origine ucraina dall'andamento lento ed elegiaco, prevalentemente in modo minore, arrivando addirittura a scrivere un Trio (quello in mi minore op. 90, detto appunto "Dumky") interamente composto da dumky. Il secondo tempo del Quintetto op. 81, "Andante con moto", è anch'esso una dumka, il cui motivo principale viene esposto dalla viola, e ciclicamente ripreso dagli altri strumenti. Una caratteristica delle danze popolari slave, ma anche di quelle ungheresi (csàrdàs) è l'alternarsi di sezioni lente e veloci, dai toni opposti - così tra i vari ritorni del tema ovvero della "ballata" vengono a calarsi alcune sezioni intitolate "Un pochettino più mosso", "Vivace" e ancora "Un pochettino più mosso".

Dvorak attinge ancora al tesoro della musica popolare ceca conferendo allo "Scherzo" caratteristiche del Furiant pur non alternando ritmi binari e ternari. Al "Molto vivace" del terzo tempo fa eco un Finale ("Allegro") non meno trascinate le cui origini popolari traspaiono seppur meno palesemente che negli altri tempi. Dvorak vi inserisce tra l'altro un brevissimo fugato quasi a sottolineare l'autonomia dei singoli strumenti. La sua concezione quindi viene a contrapporsi a quella di Franck, già autore di un quintetto in cui si afferma un netto dualismo tra il blocco compatto degli archi da una parte e il pianoforte dall'altra.

Quintetto in mi bemolle maggiore per pianoforte e archi, op. 44

Musica: Robert Schumann (1810 - 1856)

1. Allegro brillante (mi bemolle maggiore)
2. In Modo d'una Marcia. Un poco largamente (mi bemolle maggiore). Agitato (fa minore)
3. Scherzo. Molto vivace - Trio I et II (mi bemolle maggiore)
4. Allegro, ma non troppo (do minore - mi bemolle maggiore)

Organico: pianoforte, 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Lipsia, 23 settembre - 16 ottobre 1842

Prima esecuzione privata: Lipsia, residenza di Voigt, 6 dicembre 1842

Prima esecuzione pubblica: Lipsia, Gewandhaus Saal, 8 gennaio 1843

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1843

Dedica: Clara Schumann

Guida all'ascolto 1

Sin dagli anni giovanili Schumann mostrò particolare interesse alla forma del quartetto d'archi, un genere tra i più difficili ed elevati della musica da camera, anche se passò diverso tempo prima che si dedicasse a questo tipo di composizione. Nel 1829, durante il primo soggiorno del musicista a Lipsia, Schumann abbozzò degli schizzi di un quartetto per archi in fa minore, al quale fece seguito tra il 1831 e 1832 un secondo quartetto con pianoforte in si maggiore, mai completato e messo da parte in un momento in cui i pezzi per pianoforte ebbero la preferenza e lo resero celebre nei circoli artistici tedeschi. Dopo avere approfondito l'esperienza pianistica e senza tralasciare la composizione dei Lieder per canto e pianoforte, una vera miniera di originali capolavori intrisi di straordinaria "Stimmung" romantica, egli studiò con scrupolosa attenzione e passione la produzione quartettistica di Haydn, Mozart e Beethoven, cercando di impadronirsi delle regole e della tecnica che sono alla base di questa forma musicale. Nel 1839, in una lettera ad un suo amico, Fischhof, Schumann accenna ad un quartetto «che mi ha reso particolarmente felice, anche se non può essere considerato come un semplice saggio». Nello stesso anno egli torna ad esprimere la sua intenzione di scrivere un quartetto e successivamente confessa a sua moglie Clara «di aver cominciato a comporre due quartetti che mi sembrano ben fatti come quelli di Haydn». Solo nel 1841 ci sono riferimenti precisi in una serie di lettere del musicista a proposito dell'elaborazione di alcuni quartetti: il 4 giugno egli iniziò a comporre il Quartetto in la minore op. 41 n. 1, ai primi di luglio era pronto il Quartetto in fa maggiore, il secondo dell'op. 41, e il 22 dello stesso mese era terminato il Quartetto in la maggiore, il terzo dell'op. 41. Un ritmo creativo vertiginoso e stupefacente, riguardante, tra settembre e ottobre dello stesso anno, anche il Quintetto con pianoforte op. 44 e il Quartetto con pianoforte op. 47.

In questi lavori cameristici, che tengono conto naturalmente del modello predominante e assorbente dei sedici quartetti beethoveniani, si può avvertire la particolare sigla creatrice schumanniana, al di là del rispetto di certi schemi formali classicisti. Oltre ad una straordinaria fantasia nell'inventare e collegare fra di loro i vari temi c'è nei Quartetti dell'op. 41 e nel Quintetto op. 44 quella sensibilità poetica di gusto romantico, fatta di improvvisi slanci e di teneri ripiegamenti, molto tipica di un musicista essenzialmente liederista, presente quando compone per il pianoforte o per la voce o per l'orchestra. Anche nel caso del Quintetto op. 44 ha un ruolo da protagonista il pianoforte, che costituisce il punto di incontro e di ricordo fra le due diverse parti in un gioco dialogante di elegante scrittura, in linea con lo stile della musica da camera romantica. Tale scelta appare evidente sin dall'attacco dell'Allegro brillante, dove si impone imperiosamente il tema robusto e marcato del pianoforte, al quale fa da contrappeso espressivo, con

particolare dolcezza di cavata, la magnifica frase del violoncello. Il discorso quindi si allarga, si infittisce e si colora dei più svariati accenti psicologici, così da raggiungere momenti di intenso lirismo. Un movimento che reca in sé i segni della personalità creatrice schumanniana è il secondo (In modo di una marcia) che si ispira chiaramente al modello dell'"Eroica" beethoveniana. È un tema di marcia funebre esposto con voce rotta e spezzata dal primo violino su un accompagnamento del pianoforte. Non manca l'esplosione drammatica e tesa, ma tutto ritorna al clima dolente iniziale. Festoso, brillante e perfettamente incastonato in un classicismo formale è il terzo tempo (Scherzo molto vivace), arricchito da due Trii, dei quali il secondo con la sua cordiale esuberanza ritmica sembra presagire gli appassionati Allegri pianistici del giovane Brahms. L'Allegro ma non troppo conclusivo sviluppa e completa, per così dire, il discorso dell'ultimo Trio e vede il pianoforte in funzione di stimolo e di guida degli altri quattro strumenti. Infatti da esso si dipartono e si ramificano i suggerimenti tematici che investono il discorso dell'intero movimento, tanto da far pensare ad un tempo di concerto per pianoforte e orchestra.

Guida all'ascolto 2

Il 1842 fu un anno del tutto peculiare per la creatività di Robert Schumann, l'anno dell'incontro con la musica da camera, genere in precedenza pressoché ignorato dal compositore. Dopo un periodo di inattività - legato forse all'assenza di Clara, impegnata nella sua prima grande tournée pianistica dopo il matrimonio - fra giugno e luglio Schumann crea di seguito ben tre quartetti per archi. Il "giornale coniugale" registra le tappe serratissime di questa straordinaria fioritura: "[...] 5 luglio: terminato il mio secondo quartetto. [...] 8 luglio: cominciato il terzo quartetto. [...] 22 luglio: finito il terzo quartetto, felicità". Sempre nello stesso anno, fra settembre e novembre, vedranno la luce quasi contemporaneamente altri due brani cameristici, il Quintetto per pianoforte e archi op. 44 e il Quartetto per pianoforte ed archi op. 47.

In realtà già negli anni precedenti Schumann aveva tentato l'approccio con la musica da camera, non andando oltre l'abbozzo di due quartetti con pianoforte (1828-30, 1831-32) e quattro quartetti per archi (1829, 1838, 1839). Proprio tale circostanza chiarisce come il progressivo orientamento dell'autore verso generi compositivi più complessi (liederistica, sinfonismo, cameristica) debba essere interpretato come un lungo processo di acquisizione di nuovi strumenti tecnici, di nuovi orizzonti compositivi, da parte di un autore che si era affermato essenzialmente per la sua fisionomia di pianista. Al di là dei problemi tecnici di scrittura c'era poi una sorta di timor reverentialis verso le grandi forme, proprio non solo di Schumann ma di tutta un'epoca. Dopo gli esempi inattingibili di sonate, quartetti, sinfonie forniti da Haydn, Mozart, Beethoven, il confronto con tali generi era divenuto il confronto con il passato, con la storia. Non a caso anche in campo pianistico Schumann aveva prediletto i cicli organici di miniature rispetto alle sonate o fantasie.

Logico che la nascita dei lavori cameristici del 1842 sia stata preceduta da un attento studio dei modelli del passato, Beethoven in testa (fra questi modelli, tuttavia, un posto di primissimo piano spetta alla polifonia bachiana). Tuttavia, proprio nel considerare il particolare rapporto di Schumann rispetto a tali modelli è possibile apprezzare da una parte il rapporto di continuità con essi, e dall'altra l'audacia del progetto compositivo. Nell'accingersi a scrivere il Quintetto per pianoforte op. 44, infatti, Schumann aveva certo ben presente una "regola" del consumo del tempo: il carattere intrinsecamente "sereno", meno "impegnato" della musica da camera con pianoforte rispetto a quella per soli archi, tecnicamente più complessa e concettualmente più profonda. Una distinzione, questa, che era dovuta in origine alla diversa destinazione della musica con pianoforte ai "dilettanti" piuttosto che agli "intenditori". A questa sorta di "regola" si erano adeguati tutti i grandi autori del classicismo; non solo Mozart e Haydn, ma anche Beethoven - il Trio dell'"Arciduca" ingigantisce lo schema del trio senza dimenticare la cordialità espressiva propria del genere - e Schubert, il cui Quintetto "della Trota", per pianoforte e archi, risente di una immediata piacevolezza, amabile e mondana, del tutto ignota alla concettuosità ardita del Quintetto per archi op. postuma.

Schumann fu dunque il primo compositore a porsi un obiettivo di portata rivoluzionaria: portare la musica per pianoforte ed archi in un ambito concettuale affine a quella per soli archi. Ecco quindi che nel Quintetto op. 44 possiamo riscontrare una densità sinfonica di scrittura, una intonazione alta e complessa sconosciuta anche alla produzione cameristica con pianoforte di Schubert, e proiettata verso quell'idealismo romantico da cui Brahms prenderà direttamente le mosse. Così nell'Allegro brillante iniziale troviamo la consueta contrapposizione fra due temi ben distinti, una idea affermativa in mi bemolle e una più lirica in do minore; ma è soprattutto il rapporto di plastica integrazione fra il pianoforte e gli archi ad imporsi. Segue In modo d'una Marcia, con un sospirante tema di marcia funebre e una melodia più consolatoria, contrapposti a una sezione centrale più agitata. Dopo lo Scherzo - animato da brillantissime scale e da due diversissimi Trii - il finale, Allegro ma non troppo, è un rondò dall'intonazione entusiastica, il cui refrain possiede un che di slavo. L'ultima sorpresa di questo variegatissimo movimento è la riapparizione, con entrate in imitazione, del tema dell'Allegro brillante iniziale, a riaffermare l'unità concettuale della partitura e il debito tutto romantico verso la polifonia bachiana.