

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

«Il lato poetico della composizione». La recezione schumanniana dei Capricci di Paganini

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/127491> since

Publisher:

Brepols

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

STUDIES ON ITALIAN MUSIC HISTORY

GENERAL EDITOR
MASSIMILIANO SALA

VOLUME V

PUBLICATIONS OF THE CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI
PUBBLICAZIONI DEL CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI
PUBLICATIONS DU CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI
VERÖFFENTLICHUNGEN DER CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI
PUBLICACIONES DEL CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI
LUCCA

© BREPOLS 2010

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

D/2010/0095/141

ISBN 978-2-503-53533-3

NICOLÒ PAGANINI
DIABOLUS IN MUSICA

EDITED BY
ANDREA BARIZZA AND FULVIA MORABITO



BREPOLS
TURNHOUT
MMX

CONTENTS

PREFACE	IX
---------	----

PAGANINI AND THE BRAVURA TRADITION

ROBIN STOWELL

The <i>Diabolus in Musica</i> and <i>Paganini Redivivus</i> Phenomena, with Some Thoughts on Their Relevance to the 'German Paganini' [August Wilhelmj (1845-1908)]	3
---	---

CLIVE BROWN

Polarities of Virtuosity in the First Half of the Nineteenth Century	23
--	----

ANNE PENESCO

«Il violino del Diavolo» e il gusto musicale dei Francesi	51
---	----

RENATA SUKOWIEJKO

Paganini in Poland and Polish 'Paganinis'	65
---	----

HARALD HERRESTHAL

Ole Bull — «The Nordic Paganini»	77
----------------------------------	----

PAGANINI'S WORKS

PHILIPPE BORER

The Chromatic Scale in the Compositions of Viotti and Paganini: A Turning Point in Violin Playing and Writing for Strings	91
--	----

MARIATERESA DELLABORRA

Il concerto «secondo con un campanello obbligato»: problemi di prassi esecutiva	121
--	-----

ROHAN H. STEWART-MACDONALD

Motivic Processes, Dramatic Dialogue and Narrativity in Paganini's Violin Concerto No. 1 in E flat Major, Op. 6	141
--	-----

DANILO PREFUMO		
	Nicolò Paganini: gli <i>Studi n. 4</i> per violino solo. Problemi di autenticità	167
ITALO VESCOVO		
	Opere cameristiche di Nicolò Paganini di recente scoperta: modelli formali e aspetti filologici	175
PAGANINI AND ITALY		
CARMELA BONGIOVANNI		
	Virtuosi e musica per virtuosi tra fine Settecento e primi Ottocento a Genova	201
LUIGI SISTO		
	Nicolò Paganini a Napoli (1816-1821)	221
MATTEO MAINARDI		
	Paganini e Milano	257
ANTONIO CARLINI		
	L'altro violino: istinto e bisogno fra i violinisti popolari al tempo di Paganini	285
THE RECEPTION OF PAGANINI'S MUSIC		
ROSALBA AGRESTA		
	Les Concerts de Paganini à Paris (1831)	307
CÉCILE REYNAUD		
	François-Joseph Fétis et Paganini	327
MICHELA NICCOLAI		
	Un virtuosismo da operetta: <i>Paganini</i> di Franz Lehár (1925)	337
MAI KAWABATA		
	Paganini's Legacy	353

PAGANINI AND VIOLIN SCHOOLS OF THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES

GREGORIO CARRARO

- I trii per due violini e basso di Francesco Zannetti (1737-1788).
Testi e contesti nella tradizione violinistica italiana del secondo Settecento 361

DIANE TISDALL

- 'Violoniste Chanteur' versus 'Violoniste Virtuose':
Contextualising the Technical Demands of Viotti's Violin Repertoire 375

TATIANA BERFORD

- Giovanni Battista Viotti: un altro predecessore paganiniano 399

ANTONIO CAROCCIA

- Paganini e la scuola violinistica partenopea 407

ENRICA DONISI

- I rapporti di Nicolò Paganini
con Gaetano Ciandelli e Onorio de Vito 419

FLAVIO MENARDI NOGUERA

- Nicolò Paganini e Camillo Sivori:
l'anello forte della scuola ligure del violino 435

PAOLO SULLO

- I *Solfeggi* di Alessandro Rolla nella didattica violinistica del XIX secolo 457

RENATO RICCO

- L'eredità di Nicolò Paganini nelle musiche
di Camillo Sivori e Antonio Rolla 469

PAGANINI AND THE PIANO

MARINA ESPOSITO

- Le Souvenir de Paganini* di Fryderyk Chopin 497

PAGANINI AND VIOLIN SCHOOLS OF THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES

GREGORIO CARRARO

- I trii per due violini e basso di Francesco Zannetti (1737-1788).
Testi e contesti nella tradizione violinistica italiana del secondo Settecento 361

DIANE TISDALL

- 'Violoniste Chanteur' versus 'Violoniste Virtuose':
Contextualising the Technical Demands of Viotti's Violin Repertoire 375

TATIANA BERFORD

- Giovanni Battista Viotti: un altro predecessore paganiniano 399

ANTONIO CAROCCIA

- Paganini e la scuola violinistica partenopea 407

ENRICA DONISI

- I rapporti di Nicolò Paganini
con Gaetano Ciandelli e Onorio de Vito 419

FLAVIO MENARDI NOGUERA

- Nicolò Paganini e Camillo Sivori:
l'anello forte della scuola ligure del violino 435

PAOLO SULLO

- I Solfeggi* di Alessandro Rolla nella didattica violinistica del XIX secolo 457

RENATO RICCO

- L'eredità di Nicolò Paganini nelle musiche
di Camillo Sivori e Antonio Rolla 469

PAGANINI AND THE PIANO

MARINA ESPOSITO

- Le Souvenir de Paganini* di Fryderyk Chopin 497

ANDREA MALVANO	
«Il lato poetico della composizione».	
La recezione schumanniana dei <i>Capricci</i> di Paganini	515
KLIMIS VOSKIDIS	
Paganini Meets Pianism: The Influence of the Violin Virtuoso on Liszt's and Thalberg's Pianistic Writing	527
ADALBERTO MARIA RIVA	
Differenti tipologie di trascrizioni per pianoforte da Paganini	537
INDEX OF NAMES	549

«IL LATO POETICO DELLA COMPOSIZIONE».
LA RECEZIONE SCHUMANNIANA
DEI *CAPRICCI* DI PAGANINI

Andrea Malvano
(TORINO)

CHE ROBERT SCHUMANN AMMIRASSE PAGANINI è un fatto noto: le due trascrizioni pianistiche dei *Capricci* (Op. 3 e Op. 10) sono la manifestazione più appariscente di una devozione rimasta intatta dal 1830 al 1856. Tra i due non si verificarono contatti biografici significativi; o meglio non ci fu modo per Schumann di conoscere da vicino il lato umano di Paganini. Ma tale lacuna fu paradossalmente provvidenziale, proprio perché garantì il consolidamento di un legame estetico simile a quello che unisce protagonista e fruitore di un evento spettacolare. L'unico vero incontro risale all'11 aprile del 1830, quando Schumann ebbe l'occasione di assistere a uno dei quattro concerti dati da Paganini a Francoforte. Tra i due c'era la quarta parete che divide il palco dalla platea; ma fu proprio quel gioco delle parti a favorire la maturazione di un mito nella mente dello Schumann ventenne, un personaggio da lasciare su un piedistallo, senza rischiare di rovinare tutto con una stretta di mano lontana dal rito delle *performance*. La prima reazione venne da un istinto creativo; e pochi giorni dopo Schumann si trovava a lavorare su una serie di variazioni pianistiche dedicate al tema del *Secondo Concerto* per violino e orchestra di Paganini, la celebre 'Campanella'. La risposta a caldo aveva un sapore simile a quello gustato da molti illustri pianisti del tempo, Johann Baptist Cramer, Stephen Heller, Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Franz Liszt: tutti musicisti che reperirono proprio in Paganini le radici di un virtuosismo strumentale destinato a conquistare le vaste platee del concertismo internazionale. Ma il progetto rimase solo abbozzato; forse perché in quel periodo Schumann aveva troppe cose per la testa, forse perché proprio in quei mesi un danno alla mano destra stava per mettere fine a un desiderio di carriera pianistica che cozzava contro un sistema nervoso debole fin dagli anni dell'adolescenza; o forse perché in realtà Schumann, proprio mentre stava per associarsi alla celebrazione di Paganini come monumento di virtuosismo, sentì il bisogno di fermarsi un attimo, per valutare qualcosa di più profondo nella scrittura del grande violinista genovese. In sostanza Schumann era

davvero allineato alla recezione di chi vedeva in Paganini un modello di virtuosismo demoniaco e trascendentale?

Nei suoi scritti troviamo riflessioni estasiare circa il rapporto che Paganini sapeva instaurare con il pubblico. Un punto di svolta del virtuosismo; questo era il grande violinista agli occhi di ogni compositore del tempo. E Schumann non era affatto estraneo a questa sensibilità; del resto la sua ammirazione per le *Variazioni sulla Marcia di Alessandro*, composte da Ignaz Moscheles nel 1815, conferma un deciso interesse per gli aspetti spettacolari dell'esecuzione. Ma nelle *performances* paganiniane Schumann vedeva qualcosa di più complesso di un semplice temperamento da palcoscenico; egli vi leggeva un misterioso magnetismo, una sorta di legame invisibile in grado di attrarre fin dalle prime note l'attenzione degli ascoltatori:

Als Ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie dagesessenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen warf, so schwankten diese herüber und hinüber¹.

La riflessione di Schumann non si sofferma sugli aspetti più esuberanti dell'esibizione, ma su un immateriale stimolo elettrico, in grado di mettere in contatto, «senza sforzo» («locker»), pubblico e solista. Un ritratto molto lontano da quello del musicista demoniaco, ammirato dalle platee per un suono robusto e per una gestualità appariscente. Nella prefazione agli *Studi* Op. 10 Schumann scriveva:

Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosen-genie. [...] Florestan nennt ihn hier einem italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet².

Prima il compositore, poi il virtuoso. Schumann vedeva in Paganini qualcosa che sfuggiva alle grandi masse di ascoltatori: una matrice artistica profonda che precedeva il carisma devastante dello *showman*.

¹. SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di Martin Kreisig, 2 voll., Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1914, vol. I, p. 15 (traduzione italiana di Gabrio Taglietti, *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-LIM, 1991 [Le Sfere, 17], vol. I, pp. 135-136: «Prima di ascoltare Paganini per la prima volta io pensavo che egli avesse dato vita ad un suono del tutto nuovo, fino ad allora totalmente inesistente. Ma poi egli iniziò a suonare, e il suo suono era così sottile, così piccolo! Non appena però egli ebbe gettato, senza sforzo, e in modo quasi impercettibile, le sue catene magnetiche sul pubblico, queste cominciarono a oscillare in su e in giù»).

². SCHUMANN, Robert. *Op. cit.* (si veda nota 1), vol. I, pp. 212-213 (traduzione italiana a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, *op. cit.* [si veda nota 1], vol. I, pp. 392-394 «Credo che Paganini stesso stimi di più il proprio talento compositivo del suo eminente genio virtuosistico. [...] Florestano lo chiama un fiume italiano che sfocia sul suolo tedesco»).

Ma è nella sua recensione agli *Studi di bravura sui Capricci di Paganini* di Liszt che leggiamo forse l'affermazione più illuminante:

Wenn die Schumannsche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte, so hebt Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit "Bravourstudien", wie man sich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein³.

Schumann — parlando in terza persona come spesso usava fare nei suoi scritti — identificava due anime artistiche in Paganini: da una parte un virtuoso mirabolante che esercitava facili seduzioni sulle platee delle sale da concerto; dall'altra un artista dal «lato poetico» («poetische Seite»), che rischiava di rimanere sepolto sotto le appariscenti tentazioni del virtuosismo.

Ma in che cosa consisteva il «lato poetico» che Schumann individuava nella scrittura di Paganini? L'aggettivo non era certo usato in maniera casuale: negli scritti firmati da Eusebio e Florestano si trova solo a contatto con i nomi più ammirati (Bach, Schubert, Hoffmann, Shakespeare). In una pagina del diario troviamo una definizione lapidaria:

Das Sichselbstvergessen ist höchste Poesie; das Bewusstsein höchste Prosa — berühren sich als Extreme häufig im Genie⁴.

Il rapporto prosa-poesia era per Schumann una delle fondamenta del pensiero artistico; da una parte lo stato emotivo irrazionale; dall'altra la combinazione ragionata attraverso gli strumenti dell'elaborazione compositiva. La poesia come garanzia di un contatto magnetico con la sensibilità dell'ascoltatore; la prosa come strumento da analizzare con calcolato distacco. Si deve ad Arnfried Edler una delle riflessioni più efficaci su questo concetto:

Das Schumannsche Poetische ist das rational nicht Greifbare, am Werkäusseren schwer Festzumachende, es bedeutet im Grunde gar keine "Eigenschaft" des Werkes, sondern einen Zustand, ein emotionales Erleben sowohl des Schaffenden wie des Aufnehmenden, den die Musik als ein Medium

³. *Ibidem*, p. 70 (trad. it. vol. II, p. 885: «Se la trascrizione di Schumann voleva mettere maggiormente in risalto il lato poetico della composizione, Liszt, invece, sottolinea (pur senza disconoscere quello) il lato virtuosistico; egli titola giustamente questi pezzi *Studi di bravura*, in quanto è ben chiaro che li suona anche per brillare di fronte al pubblico»).

⁴. SCHUMANN, Robert. *Tagebücher*, vol. I: 1827-1838, a cura di Georg Eismann, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 378 («L'oblio di se stessi è la somma poesia; la consapevolezza la somma prosa — portati agli estremi si toccano spesso nel genio»).

auslöst. Darauf bezieht sich das viel missdeutete Wort Meister Raros: «Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht»⁵.

Schumann, naturalmente, non parlava della musica a programma, la quale cerca un canale di comunicazione diretto con l'ascoltatore passando attraverso gli strumenti della descrizione e della pittura. Non c'è niente di empirico nel concetto schumanniano di poesia: si tratta di un seme astratto, di uno stato emotivo radicato nell'inconsapevolezza, che mette in contatto creatore e fruitore, facendo leva sulla prerogativa essenziale del linguaggio musicale: esprimere con i suoni ciò che non si può dire con le parole. Certo, anche le emozioni violente trasmesse da un'opera virtuosistica potevano contribuire a stabilireintonie su una lunghezza d'onda emotiva condivisa dal creatore quanto dal fruitore. Ma Schumann, nella recensione sopra citata agli *Studi di bravura sui Capricci di Paganini*, proponeva una netta antitesi tra il virtuosismo evidenziato dalla raccolta di Liszt e l'emersione di contenuti poetici elaborata dai suoi due cicli di trascrizioni. Quindi, evidentemente, il poetico — a suo modo divedere — non coincideva con il virtuosistico.

Ma eccoci allora giunti al nodo della questione: qual è il lato poetico delle due serie di studi composte da Schumann sui *Capricci* di Paganini? La prima risposta viene dall'evidente privilegio dedicato dalle trascrizioni alla cantabilità melodica. Una bella melodia, per quanto ricamata ed elaborata, in Schumann nasce sempre da uno stato emotivo inconscio: una dimensione che può solo prendere forma nel momento in cui le parole diventano impotenti. Ne è un esempio lo *Studio* Op. 3 n. 3, nel quale l'aspetto poetico sembra tutto condensato nel tepore rassicurante dell'idea principale: Schumann sottolinea il gesto materno con una delicata tessitura contrappuntistica, che prende quasi la forma di un corale; proprio come se dietro quel messaggio cantabile si nascondesse una preghiera intima e composta:

Es. 1a: Robert Schumann, *Studio* Op. 3 n. 3, bb. 1-4.



⁵. EDLER, Arnfried. *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1982 (Grosse Komponisten und ihre Zeit), p. 92 (traduzione italiana di Laura Dallapiccola, *Schumann e il suo tempo*, Torino, EDT, 1991 [Biblioteca di cultura musicale. Autori e opere], p. 72: «Poetico è per Schumann ciò che non è afferrabile razionalmente, che è difficile da catturare in base alla faccia esterna dell'opera; in fondo non è una qualità dell'opera, bensì uno stato d'animo, un'esperienza emotiva, sia del creatore sia del fruitore, originata dalla musica quale mediatrice. A questo si riferiscono le parole di Meister Raro, tanto spesso fraintese: «La prima concezione è sempre la più naturale e la migliore. La ragione sbaglia, il sentimento no»»).

«IL LATO POETICO DELLA COMPOSIZIONE»

Es. 1b: Nicolò Paganini, *Capriccio* n. 11, bb. 1-4.



Tutto il brano scorre riverberando lo spunto tematico iniziale. La linea superiore fatica a superare il si naturale su cui si apre la composizione; proprio come se il riflettore dovesse rimanere puntato su quell'arco melodico discendente, unico passaggio replicato nel corso della pagina pianistica, con tanto di raddoppio in ottave e irrobustimento delle dinamiche (bb. 19 e segg.). L'idea poetica è così intensa da non lasciare spazio a nessun confronto dialettico; e Schumann, per evitare che un altro personaggio intervenga a scalfire lo spessore emotivo delle prime battute, sceglie addirittura di non trascrivere la sezione centrale del *Capriccio*: un *presto* brillante e in ritmo puntato che avrebbe rischiato di indebolire lo squarcio contemplativo della prima parte.

Qualcosa di simile accade nello *Studio* Op. 10 n. 2: un brano tutto melodia, dalla prima all'ultima nota. Schumann, nella prefazione all'opera, disse di aver scelto un altro accompagnamento rispetto al tremolo originale, per evitare che un'eccessiva monotonia del sostegno armonico potesse stancare le orecchie dell'ascoltatore⁶: Liszt, nella sua trascrizione dell'analogo *Capriccio*, è molto più vicino alla sonorità vibrante cercata da Paganini. Ma la nuova figurazione ideata da Schumann, con la sua successione di bicordi ribattuti, punteggiati da qualche sinuoso movimento della mano sinistra, accentua sensibilmente la cantabilità di una linea melodica, che nell'originale striscia a fatica sul fremito dell'accompagnamento.

Es. 2a: Robert Schumann, *Studio* Op. 10 n. 2, bb. 1-4.

⁶. SCHUMANN, Robert. *Gli scritti critici*, op. cit. (si veda nota 1), vol. 1, p. 394.

Es. 2b: Niccolò Paganini, *Capriccio* n. 6, bb. 1-4.

Forse si potrebbe addirittura affermare che la scelta contraddice la natura musicale del modello: Paganini mette a dura prova la cantabilità del violino, obbligando l'esecutore a lottare con una melodia che tende a essere inghiottita dall'accompagnamento. Schumann, invece, lascia che l'arco superiore si stagli su tutto il resto, rendendo possibile anche l'esecuzione della seconda parte di b. 1 e b. 2 — in corrispondenza delle tre crome discendenti (*sol*, *fa \sharp* , *mi \flat* ; e *re*, *do \sharp* , *si \flat*) — con le due mani (la pausa al basso lo consente): scelta che può contribuire ad accentuare un profilo melodico già perfettamente evidente anche nelle interpretazioni dei pianisti che preferiscono eseguire la figurazione con una sola mano. Senza trascurare, naturalmente, il fatto che Schumann prescriva qualche piccola — ma significativa — revisione di natura agogica ed espressiva: l'indicazione «cantabile» in testa alla melodia principale avvalorava quanto già rilevato a proposito dell'approfondimento melodico insito nella trascrizione pianistica; così come la scelta di sostituire il «lento» di Paganini con un «non troppo lento», che incita a una maggiore scorrevolezza esecutiva, potrebbe essere spiegata con la volontà di evitare il decadimento sonoro delle note tenute. Tutte le scelte di Schumann, in sostanza, tendono a privilegiare l'emersione di una figura melodica scolpita. Ma questo non significa contraddire il pensiero paganiniano; significa dar vita a ciò che nel *Capriccio* resta nascosto tra le pieghe del virtuosismo, dello sforzo esecutivo necessario per mettere insieme una melodia e un accompagnamento che non assecondano i requisiti organologici del violino. Ma dietro quello sforzo c'è un'idea melodica dal sapore visionario e misterioso, che nella trascrizione di Schumann riconquista una posizione privilegiata.

È il colore emotivo a dominare negli *Studi* Op. 3 e Op. 10: un sostrato che in Paganini arriva solo in un secondo momento, una volta estintasi l'ondata dell'esibizione tecnica. Lo *Studio* Op. 10 n. 4, ad esempio, concentra tutto il suo interesse sul carattere *maestoso* richiesto esplicitamente da Paganini all'interprete. Schumann cerca di dar voce alla solennità da opera seria che prende forma nell'apertura del *Capriccio* n. 4; e il risultato è una rivisitazione dalla fisionomia organistica, in cui le imitazioni si fanno estremamente robuste e il basso, solidamente ancorato alla quinta *do-sol*, sembra riprodurre la pomposa austerità di un bordone ottenuto con il registro grave della pedaliera. Non a caso Schumann, a proposito di questo *Studio* disse di aver avuto in mente la *Marcia funebre* della Sinfonia 'Eroica' durante la stesura della trascrizione⁷; proprio come se il carattere del pezzo volesse accentuare la natura

7. *Ibidem*, p. 394.

severa e profondamente antiumoristica dell'idea poetica portante; vale a dire anche in questo caso qualcosa che raggiunge la sensibilità di chi ascolta in profondità il *Capriccio* di Paganini, riuscendo ad astrarsi dai luccicanti giochi d'archetto delle sezioni centrali.

Es. 3a: Robert Schumann, *Studio* Op. 10 n. 4, bb. 1-4.

MAESTOSO

sotto voce

f

Es. 3b: Nicolò Paganini, *Capriccio* n. 4, bb. 1-4.

MAESTOSO

p

Anche lo *Studio* Op. 3 n. 2 non colpisce certo per la brillantezza della scrittura pianistica. Lo stato emotivo in questo caso è incarnato dalla grazia popolareggiante di una melodia all'aria aperta; un aspetto sottolineato dalla stessa indicazione espressiva 'dolce', inserita da Paganini in apertura di *Capriccio*. E Schumann raccoglie con estrema cura questo carattere dell'ispirazione originale, lavorando con delicatezza sulle eufonie di terze, quinte e seste; Liszt, nella sua trascrizione del medesimo *Capriccio*, forza molto gli accenti, prevedendo l'intervento deciso della mano sinistra sulle crome del disegno principale:

Es. 4a: Nicolò Paganini – Franz Liszt, *Studio* n. 5.

ALLEGRETTO
imitando il flauto

dolce

p

1 corda

Schumann, invece, lascia che la melodia scivoli con garbo su un accompagnamento che chiarisce la sua natura grazie a un pedale di mi al basso, tipica armonizzazione degli strumenti di tradizione popolare.

Es. 4b: Robert Schumann, *Studio* Op. 3 n. 2, bb. 1 segg.

ALLEGRETTO

dolce

ANDREA MALVANO

Es. 4c: Nicolò Paganini, *Capriccio* n. 9, bb. 1 segg.



Il suono richiesto da Paganini allude alle sonorità bucoliche del flauto. E la scrittura di Schumann rileva quest'esigenza timbrica muovendosi su un registro compatibile con l'altezza dello strumento a fiato, ma soprattutto 'respirando' alla fine di ogni legatura con una serie di staccati che regalano calma all'idea principale. Il lato poetico del *Capriccio* risiede proprio in questo rilassamento *en plein air*, un terreno morbido su cui crescono le acrobazie del solista; esattamente l'aspetto sottolineato dalla trascrizione di Schumann, con i suoi toni popolareggianti che faticano a farsi aspri anche nelle sezioni più brillanti (a bb. 61 e segg. le *tirades* all'acuto continuano ad appoggiarsi al grazioso accompagnamento in bicordi dell'episodio introduttivo).

Ma è nello *Studio* Op. 3 n. 6 che troviamo forse l'esempio più rappresentativo di ricerca sul poetico. Paganini, nel *Capriccio* n. 16, inventa un disegno infuocato, che scorre con la violenza di un personaggio demoniaco. Schumann legge, dietro la creatura virtuosistica, una sostanza profondamente appassionata, un sol minore che nasconde un carattere dolente dietro a un volto aggressivo; e così trasforma il frettoloso disegno di Paganini in un accompagnamento per una nuova melodia dallo sguardo intensamente patetico.

Es. 5a: Robert Schumann, *Studio* Op. 3 n. 6, bb. 1 e segg.



Es. 5b: Nicolò Paganini, *Capriccio* n. 16, bb. 1 e segg.



Schumann, in questo caso, approfondisce il non detto della scrittura paganiniana; individua nel *Capriccio* uno stato emotivo irrazionale, e lo trasforma in un nuovo personaggio tematico nato dalla costola del disegno originale; è come se cavasse dal marmo un figura rimasta nello scalpello di Paganini.

Ma non si tratta certo di un caso unico, perché il procedimento è esattamente sovrapponibile a quello adottato nella sezione centrale dello *Studio* Op. 10 n. 4; il rovesciamento umoristico in mi bemolle maggiore che si contrappone all'apertura maestosa in do minore (cfr. Es. 3) commentata sopra. Il violino di Paganini si scompone in una serie di scheletriche figurazioni staccate in trentaduesimi: quasi un ghigno sarcastico dopo le meditate parole della sezione immediatamente precedente. Il pianoforte di Schumann, invece, trasforma il tutto in un lineare accompagnamento legato, che si fonde a una melodia nuova in ottave — assente nel *Capriccio* — scandita da un ritmo in doppio punto.

Es. 6: Robert Schumann, *Studio* Op. 10 n. 4, bb. 33 e segg.



Il risultato, anche in questo caso, accentua ciò che in Paganini è solo abbozzato: i saltelli frizzanti del *Capriccio* danno l'impressione di voltare pagina, cancellando con un solo gesto tutta la costruzione emotiva della sezione in tempo *Maestoso*; del resto, le esigenze spettacolari della pagina violinistica dovevano bussare alla porta del virtuosismo in punta d'archetto. Mentre Schumann cerca un minimo comun denominatore tra le due sezioni, aggrappandosi al legato e a una nuova melodia che nel suo andamento puntato in ottave dimostra di non aver dimenticato il tono solenne dell'introduzione. L'effetto umoristico, già presente in Paganini, viene pertanto amplificato dalla scelta di Schumann, che accentua la simultaneità tra stati emotivi contrastanti; proprio come succede a chi si abbandona a un occholino spiritoso senza scalfire i lineamenti di un'espressione austera.

Ecco allora due esempi davvero rappresentativi di come Schumann lavori sul lato poetico della composizione. John Daverio ha osservato come il virtuosismo esecutivo

di Paganini, nelle trascrizioni schumanniane, diventi sostanzialmente virtuosismo della scrittura⁸. Ma dietro a questo aspetto, che sicuramente è presente nell'Op. 3 e nell'Op. 10, c'è un deciso interesse per la ricerca in filigrana, ciò che è solo accennato dall'universo espressivo dei *Capricci*. Anche nel *Carnaval* Op. 9 Schumann avrebbe trovato spazio per il compositore genovese, tra le maschere di Chopin, Florestano, Eusebio e della Commedia dell'arte: un intermezzo intitolato senza troppi simbolismi *Paganini*, nel quale il pianoforte fa il verso ai giochi violinistici della grande produzione paganiniana:

Es. 7: Robert Schumann, *Carnaval* Op. 9, *Paganini*.

INTERMEZZO
PRESTO

The musical score for 'Paganini' is a short intermezzo in 2/4 time, B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *molto staccato* articulation. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece progresses through five systems, with dynamics increasing to fortissimo (*ff*) and then ending with a *ppp* (pianissimo) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Il martellamento degli staccati in progressiva intensificazione dinamica allude con molta efficacia ai tipici giochi d'archetto dei *Capricci*: quelle infuocate pagine violinistiche

⁸. DAVERIO, John. *Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 94-95.

in cui le figurazioni scivolano rapide senza lasciare spazio ad alcuno spunto melodico; sfoggi di virtuosismo brillante e avvincente, che appiattiscono ogni profondità emotiva dietro la solida superficie del gesto appariscente. Paganini si presenta con questa identità tra i personaggi del *Carnaval*, con un *Presto* che si estingue non appena prende forma; giusto il tempo di mostrarsi all'ascoltatore per il suo profilo più vistoso. Ma l'universo espressivo è molto lontano da quello approfondito negli *Studi* Op. 3 e Op. 10. Schumann nel *Carnaval* privilegia il lato spettacolare della musicalità paganiniana, trascurando proprio quella ricerca sugli strati sottocutanei della partitura che lo aveva spinto a scavare su un terreno per molti privo di tesori nascosti. Ecco perché resta il dubbio che il breve ritratto pianistico non sia ideale per riflettere sulla recezione schumanniana di Paganini: il *Carnaval* è un'umoristica galleria di maschere; il travestimento coinvolge anche il compositore; e il ciclo pianistico non è certo il luogo migliore in cui cercare il volto autentico di uno stile. Schumann stesso diceva che i *Davidsbündlertanze* Op. 6 stanno al *Carnaval* come i volti stanno alle maschere⁹; la sua affermazione poetica deve guidare l'interpretazione di ogni singola pagina del ciclo; e il discorso vale anche per *Paganini*, brano dalla superficie sgargiante, proprio come una variopinta maschera di carnevale che nasconde un'identità sfaccettata e complessa. La prova viene da un finale in pianissimo, sulla settima di dominante della tonalità d'impianto, che allude a un livello latente, sopraffatto dalla violenta esplosività delle battute precedenti: quasi come se dietro quel diabolico meccanismo in tremolo Schumann volesse nascondere un'intimità immateriale, che solo in chiusura, quando torna a dominare il silenzio, trova un attimo per esprimere con un filo di voce la sua fragile sensibilità: come se un lineamento sfuggisse per un istante alla custodia della maschera.

Tutt'altro discorso vale per le trascrizioni Op. 3 e Op. 10, due raccolte pianistiche che rovesciano quanto accade nel *Carnaval*, scavalcando ogni finzione per esaltare il Paganini compositore, il vero volto di un autore in grado di esprimere contenuti poetici; l'interiorità non emerge di sfuggita, come accade nel finale di *Paganini*, ma si rovescia verso l'esterno assecondando una riflessione che mette in secondo piano tutto ciò che colpisce l'epidermide emotiva dell'ascoltatore.

Schumann cerca nei *Capricci* qualcosa che accade sulla carta, ancor prima che si aprano le porte del palcoscenico. Il suo era senza dubbio un atteggiamento piuttosto anomalo a confronto con la comune recezione paganiniana della prima metà dell'Ottocento. Ma le analisi degli *Studi* Op. 3 e Op. 10 testimoniano una lettura che predilige sistematicamente l'invenzione primigenia alla trascrizione del virtuosismo. Schumann va sempre al cuore dell'essenza emotiva, si sofferma sul lato inconsapevole della composizione; legge i *Capricci* a tavolino, senza pensare al loro travolgente effetto concertistico, e cerca di spogliare la composizione di tutte le sovrastrutture pensate con un occhio alla reazione

⁹. EDLER, Arnfried. *Op. cit.* (si veda nota 5), p. 100.

del pubblico. Talvolta sottolinea alcuni aspetti già parzialmente reperibili tra le pieghe spettacolari della tessitura originale; in altri casi crea un oggetto nuovo, come succede nell'Op. 3 n. 6 o nell'Op 10 n. 4, partendo da ciò che Paganini non dice, ma suggerisce soltanto. In un certo senso è come se Schumann vedesse oltre Paganini: dà forma a ciò che appare solo in potenza, dà profondità a ciò che nei *Capricci* rimane schiacciato dal peso del virtuosismo. Il lato poetico, come abbiamo visto, era uno stato emotivo radicato nella sfera dell'irrazionale; qualcosa che prende forma ancor prima che si sviluppi un pensiero formale, combinatorio e virtuosistico. E Schumann voleva cercare di risalire a quella fonte espressiva, tornando alle sorgenti di un'ispirazione priva di tutte le impurità scaricate in acqua dalla ragione.