

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Schumann e Chopin al pianoforte. Due compositori complementari?

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/129057> since 2022-05-19T10:19:23Z

*Publisher:*

Edizioni del Teatro alla Scala

*Terms of use:*

Open Access

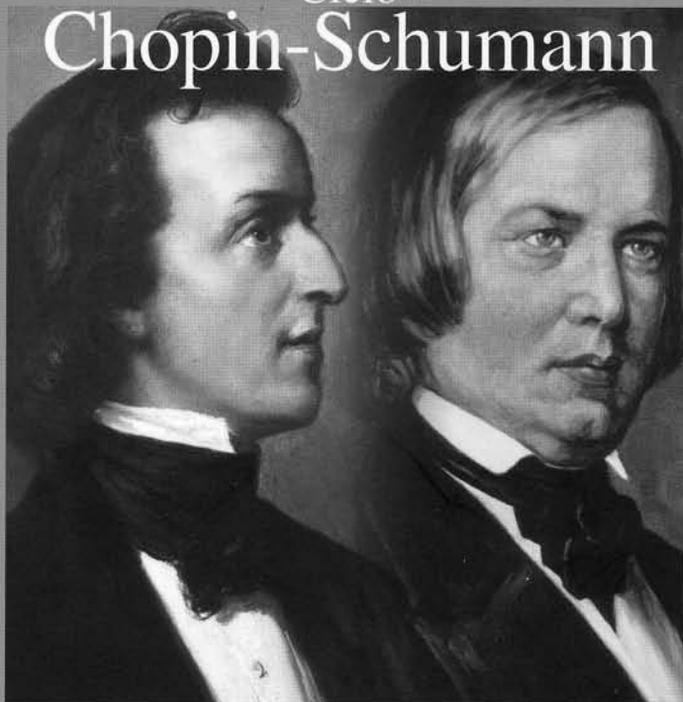
Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from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

(Article begins on next page)

# TEATRO ALLA SCALA



## Ciclo Chopin-Schumann



Stagione 2009-2010

---

# Ciclo Chopin-Schumann

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

---

# EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

COORDINATORE SCIENTIFICO  
E RESPONSABILE EDITORIALE  
**Franco Pulcini**

---

## Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE  
**Anna Paniale**  
**Giancarlo Di Marco**

PROGETTO GRAFICO  
**Emilio Fioravanti**  
*G&R Associati*

---

*Le immagini degli spettacoli scaligeri provengono  
dall'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala*

*Realizzazione e catalogazione immagini digitali:  
"Progetto D.A.M." per la gestione digitale  
degli archivi del Teatro alla Scala*

*Si ringrazia per la collaborazione  
il Museo Teatrale alla Scala*

*Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare  
eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini  
di cui non sia stato possibile reperire la fonte*

*Pubblicità: AP Srl - Via Brera, 16  
20121 Milano - Tel. 02/866.152*

*Finito di stampare nel mese di gennaio 2010  
presso le Arti Grafiche S. Pinelli*

© Copyright 2009, Teatro alla Scala

---

**Prezzo del volume**  
**€ 10,00 (IVA inclusa)**

## Indice

Programma generale	3
Schumann e Chopin al pianoforte: due compositori complementari? <i>di Andrea Malvano</i>	6
Schumann critico di Chopin <i>di Elisabetta Fava</i>	15
Concerto 1 febbraio 2010 <i>Testo di Andrea Malvano</i>	23
Krystian Zimerman	27
Concerto 21 marzo 2010 <i>Testo di Andrea Chegai</i>	29
Maurizio Pollini	35
Concerto 28 maggio 2010 <i>Testo di Andrea Chegai</i>	37
Daniel Barenboim	41
Concerto 20 giugno 2010 <i>Testo di Andrea Malvano</i>	45
Lang Lang	47
Concerto 25 settembre 2010 <i>Testo di Andrea Malvano</i>	51
Antoni Wit	56
Evgenij Kissin	58
Schumann commenta Chopin (scritti, recensioni, lettere, diari) <i>a cura di Elisabetta Fava</i>	60
Fryderyk Chopin Cronologia della vita e delle opere <i>a cura di Lidia Bramani</i>	77
Robert Schumann Cronologia della vita e delle opere <i>a cura di Cesare Fertonani</i>	80
Filarmonica alla Scala	83
Il Teatro alla Scala	86

# Schumann e Chopin al pianoforte: due compositori complementari?

Andrea Malvano

## Due formazioni pianistiche a confronto

Tutto cominciò da una composizione pressoché sconosciuta agli ascoltatori di oggi: le *Variazioni su "Là ci darem la mano"* op. 2 di Chopin. Fu quella pagina giovanile del 1827 a strappare dalla penna di Schumann la celebre affermazione: «Giù il cappello, signori: un genio».¹ Ma fu sempre quella pagina giovanile a lanciare Schumann nel suo lungo decennio di ardente sperimentazione pianistica. Nell'estate del 1831 le *Variazioni su "Là ci darem la mano"* divennero una vera ossessione per il compositore tedesco; tanto più che le decine di ore passate proprio sulla musica di Chopin probabilmente furono la prima causa di quell'infortunio ai tendini che mise fine alle velleità pianistiche schumanniane. Chopin con una mano aveva dato e con l'altra aveva tolto a Schumann: da una parte era stato lo stimolo per una grande stagione compositiva, dall'altra aveva inconsapevolmente troncato la carriera di un aspirante virtuoso.

Ecco, però, la prima affinità. Entrambi nacquero sul pianoforte. Chopin avrebbe anche intrapreso la strada del concertismo; Schumann invece sarebbe rimasto nascosto dietro le quinte per tutta la vita; ma, a differenza del suo contemporaneo, nel 1840, dopo dieci anni interamente consacrati al repertorio pianistico, avrebbe sentito l'esigenza di allargare gli orizzonti creativi, dedicandosi prima al Lied, poi al repertorio sinfonico, quindi alla musica da

camera e alla scrittura corale. Gli esordi, tuttavia, sono perfettamente sovrapponibili. Del resto il pianoforte si era candidato fin dalle ultime sonate di Beethoven a divenire lo strumento privilegiato della nuova generazione romantica. Ma come erano arrivati Schumann e Chopin a maturare una predilezione così netta?

Il confronto tra le due formazioni delinea percorsi molto diversi. Chopin non arrivava ancora all'altezza della tastiera, quando riproduceva a orecchio le melodie ascoltate dalla voce materna. Ci vollero davvero pochi anni perché tutta Varsavia si accorgesse di quell'*enfant prodige* che veniva dalla provincia. Finito il liceo, Chopin non pensò nemmeno per un istante di frequentare l'Università; fin dalla più tenera età faceva arrancare qualsiasi maestro; ebbe accesso alla Scuola Superiore di Musica senza nemmeno aver frequentato il Conservatorio; e quando nel 1830 abbandonò la Polonia - prima per Vienna, poi per Parigi - la sua valigia conteneva tutto il *nécessaire* del perfetto virtuoso, con tanto di concerti solistici ritagliati su misura attorno alle qualità di un grande pianista.

Tutt'altra esperienza quella di Schumann. Niente Conservatorio, molta letteratura, poca musica, lezioni rifiutate da Carl Maria von Weber, alle prese con l'ultima fatica di *Oberon*. Alla morte del padre, Schumann si trovò costretto a seguire le pragmatiche direttive della madre, che lo inviò a Lipsia per frequentare - senza grossi profitti - i corsi di diritto. Gli unici insegnamenti seri vennero dal futuro suocero,

Friedrich Wieck, che per qualche tempo seguì la formazione di quel giovane sognatore che non sapeva scegliere tra musica e letteratura. Poi, nel 1830, la decisione: fare il concertista. Giusto un anno di esercizi, prima del danno sopra citato: Schumann si mise a lottare quotidianamente con il quarto dito della mano destra, sperimentando fasciature e ordigni meccanici di ogni genere (il *chiroplaste* di Johann Bernard Logier, ad esempio); e nel giro di poco tempo si trovò a fare i conti con un organo paralizzato da una tendinite cronica. Questo, all'incirca, è quello che ci raccontano lettere e diari; ma non è da escludere che dietro quella causa ufficiale si nascondesse la dolorosa consapevolezza di non avere la stoffa per affrontare un mestiere fatto per gente con nervi solidi come colonne di marmo: gente come Chopin, tanto per intenderci.

Insomma, il parallelismo tra i due apprendistati pianistici è impietoso; ma il confronto tra le due formazioni culturali tende a spostare il baricentro dalla parte di Schumann. Entrambi venivano dalla provincia: Schumann nacque a Zwickau, a due passi da Lipsia, Chopin a Żelazowa Wola, una cittadina alla periferia di Varsavia. Ma il loro modo di reagire al provincialismo fu molto diverso: Schumann fin da giovane era stato abituato a passare il tempo tra gli scaffali della libreria paterna; aveva studiato Fichte, Schelling, Jean Paul Richter, Hoffmann; per un lungo periodo, come ha ben evidenziato Luisa Mennuti, fu in dubbio se fare il poeta o il musicista.<sup>2</sup> Chopin, invece, si fece lambire solo di sfuggita dagli interessi letterari; non si dedicò affatto alla teoria dei problemi estetici; ed è difficile non condividere le parole di Romain Rolland: «non si può affatto dire che egli fosse prima di tutto musicista; egli non era nient'altro che un musicista».<sup>3</sup>

### Il panorama delle riflessioni critiche

L'incontro tra i due avvenne il 9 settembre 1835.<sup>4</sup> Chopin era di passaggio a Lipsia per

un ciclo di concerti, e trascorse un intero pomeriggio con Schumann: occasione per discutere insieme, chissà, forse anche di quella recensione osannante del 1831, ma anche per riflettere sull'ultimo frutto del genio chopiniano, la *Ballata* op. 23, che a Schumann sembrò subito la migliore opera scritta dal compositore polacco fino a quel momento. Non si va molto oltre. Probabilmente non vi furono contatti ulteriori; Schumann continuò a seguire le opere di Chopin da lontano, con sempre minore entusiasmo; e le strade presero due direzioni così diverse da scoraggiare anche la ricerca musicologica, spesso disinteressata a valutare eventuali legami biografici ed estetici tra i due compositori.

Tutti parlano della recezione schumanniana di Chopin, della lettura che emerge dagli scritti critici. Daverio,<sup>5</sup> Edler,<sup>6</sup> Belotti,<sup>7</sup> Tomaszewski,<sup>8</sup> Plantiga,<sup>9</sup> Winfried<sup>10</sup> e Rattalino<sup>11</sup> riflettono sul curioso cambiamento di opinione che condusse Schumann dal «giù il cappello» del 1831 al «questa non è musica»<sup>12</sup> del 1841. Erika Reimann accenna alla stilizzazione del valzer chopiniano in *Papillons* di Schumann.<sup>13</sup> Marco De Natale, nella sua monografia dedicata a Schumann, allude ad alcuni «profili motivici richiamanti modi stilistici di altri compositori (Paganini, Chopin, Mendelssohn)».<sup>14</sup> Kesting Jürgen approfondisce la lettura critica dei valzer di Chopin, analizzando a fondo gli scritti di Schumann.<sup>15</sup> Manca, tuttavia, uno studio specifico che metta a confronto diretto le due scritture pianistiche. Solo il tredicesimo brano di *Carnaval* op. 9, intitolato appunto *Chopin*, ha sollevato alcune riflessioni incrociate. Larry Todd<sup>16</sup> e Mieczyslaw Tomaszewski<sup>17</sup> hanno evidenziato alcune affinità non trascurabili con lo stile dei *Notturmi*; mentre Erika Reimann<sup>18</sup> ha osservato come la riproduzione di Chopin non infici l'identità del linguaggio schumanniano; proprio come accade in *Hesperus* quando Jean Paul Richter imita la prosa di Karl Philipp Moritz. Resta tuttavia il dubbio che *Chopin* non sia il brano ideale per mettere allo specchio i due compositori: Schumann in *Car-*

## Chopin

Agitato

f

sf

sf

sf

sf

sf

rit.

a tempo

D. S.

Il tredicesimo brano di *Carnaval* op. 9 di Schumann, intitolato *Chopin*.

naval mira a tratteggiare una serie 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. Ecco perché forse non sarà del tutto inutile un breve viaggio al di là di *Chopin*; attraverso alcune regioni comuni ai due compositori.

È curioso, ma le osservazioni critiche più interessanti vengono dalla letteratura francese. Marcel Beaufils ha riflettuto con trasporto sulle divergenze ritmiche tra le due scritture pianistiche: da una parte la violenza brutale di Schumann, dall'altra l'aristocratica limpidezza di Chopin.<sup>19</sup> Claude Debussy si augurava che le sue *Images* per pianoforte riuscissero a prendere un posto «alla sinistra di Schumann o alla destra di Chopin».<sup>20</sup> E André Gide, in

due parole, sintetizzava molte delle relazioni che si possono rintracciare analizzando le due produzioni in questione:

Annunziavo le mie *Note su Chopin* già nel 1892, cioè quasi quarant'anni fa. Veramente allora parlavo di *Note su Schumann e Chopin*. Oggi, l'unione di questi due nomi provoca in me un senso di disagio paragonabile a quello che Nietzsche diceva di provare davanti a «Goethe e Schiller». [...] Schumann è un poeta. Chopin è un *artista* [...].<sup>21</sup>

L'affermazione lascia a bocca aperta. Senza dubbio può essere imparentata con l'osservazione di Debussy: due musicisti, un dittico di gemelli diversi. Gide sembra alludere a una complementarità di atteggiamenti

estetici: là dove non arriva Schumann, c'è Chopin, e viceversa; il poeta e l'artista sono due emisferi di un universo espressivo comune. Ma l'affermazione, proprio in virtù della sua natura intuitiva e sfuggente, richiede qualche approfondimento.

### **Convergenze parallele nella scrittura e nella poetica**

Cominciamo da un tema destinato a incontrare larga fortuna nel corso dell'Ottocento: l'extramusicalità. Schumann nella sua recensione alla *Symphonie fantastique* di Berlioz era stato perfettamente chiaro: l'unico difetto dell'opera consisteva proprio in quella serie di vincoli troppo restrittivi per l'immaginazione del fruitore. La musica a programma, a suo modo di vedere, cercava un canale di comunicazione troppo diretto con l'ascoltatore, quando il vero obiettivo di ogni esperienza musicale andava individuato in uno stato emotivo radicato nell'inconsapevolezza, qualcosa in grado di mettere in contatto creatore e fruitore, esprimendo con i suoni ciò che non si può dire con le parole. Ecco perché i titoli schumanniani viaggiano sempre al confine con il mondo del fantastico: non sono mai strumenti descrittivi, ma sempre vaghe allusioni a un mondo tutto da esplorare con l'immaginazione: l'universo letterario di Hoffmann in *Kreisleriana*, l'impalpabile regno della fantasia nei *Fantasiestücke*, o l'oscurità tutta romantica dei *Nachtstücke* e delle *Waldszenen*; e anche il mondo infantile delle *Kinderszenen*, nonostante una certa inclinazione alla stimolazione visiva, passa attraverso i ricordi sfuggenti di un individuo adulto.

Chopin parte dalle stesse basi: un sostanziale disinteresse nei confronti degli artifici richiesti dalla pittura musicale. Ma le sue composizioni si fermano ancora prima, opponendo un rifiuto molto più sistematico nei confronti dell'orizzonte extramusicale: Sonate, Notturmi, Preludi prediligono il terreno astratto di un genere codificato dal tempo e dalle consuetudini stilistiche; ma

anche le raccolte di Mazurche o di Valzer, nonostante l'esplicito riferimento a un orizzonte ballabile, restano composizioni figlie di un universo squisitamente musicale.

Solo la categoria della narratività evidenzia una convergenza tra due binari paralleli. Chopin scrive quattro Ballate, vale a dire composizioni dichiaratamente ispirate a un genere letterario dalla natura narrativa; il racconto non è precisato, ma le strutture formali alludono alla voce statica di un narratore e alle avventure in divenire di un personaggio tematico. Schumann, invece, scrive una raccolta di *Novelletten* fatta di personaggi sfuggenti e sintetiche rielaborazioni tematiche; anche in questo caso il soggetto del racconto non è precisato, ma lo slancio epico chopiniano si trasforma in un istinto novellistico che non ha il tempo, né la volontà, di raccontare vicende articolate.

Naturalmente, per due compositori maturati sulle opere pianistiche di Beethoven, il confronto con il terreno della forma sonata era inevitabile. Entrambi diedero il meglio di sé nell'invenzione di nuovi confini formali, con vasta predilezione per le miniature o per le composizioni prive di nette separazioni interne. Eppure tre sonate compaiono nella produzione di Schumann come in quella di Chopin: tutti lavori che denotano una certa insofferenza nei confronti dei vincoli strutturali imposti dalla tradizione del genere. Ma il modo di manifestare tale insofferenza è piuttosto divergente. Chopin non si fa alcuno scrupolo di esibire le sue irrequietezze: sia nella *Seconda*, che nella *Terza sonata*, incomincia la ripresa direttamente con il secondo tema; conclude la *Seconda sonata* con un *Presto* che sfiora i confini della pagina amorfa; e rifiuta molto spesso quell'allineamento tra i vari movimenti che Beethoven aveva lasciato in eredità a tutta la generazione romantica, scelta che si sarebbe guadagnata l'ingrato commento di Schumann:

Il fatto che egli l'abbia chiamata *Sonata* [op. 35] si potrebbe definire un capriccio, se non addirittura una tra-

cotanza; egli ha qui riunito quattro delle sue stravaganti creature, introducendole di contrabbando sotto questo nome in un luogo in cui altrimenti non sarebbero penetrate.<sup>22</sup>

Naturalmente neanche Schumann, nelle sue Sonate, rinuncia a ogni forma di irrequietezza: raramente piega le sue divagazioni armoniche alle esigenze tonali dello schema sonatistico; nell'introduzione della *Sonata* op. 11 anticipa il tema lirico del secondo movimento; per la *Sonata* op. 14 scrive una serie di «Quasi variazioni» che fanno a pugni con il modello scelto; e, sempre nella *Sonata* op. 14, inserisce addirittura due scherzi (poi cassati solo per assecondare una richiesta editoriale) in una struttura formale composta di cinque movimenti. C'è però nel pensiero sonatistico di Schumann una sorta di quieta adesione alle regole fondanti del genere: coerenza motivico-ritmica tra le varie parti, rispetto dello schema formale nei primi movimenti, linearità di percorso tra alfa e omega della partitura. Quasi come se quella struttura dalla tradizione paludata lasciasse un po' di riposo a un'intelligenza creativa sempre alla ricerca di nuovi contenitori formali.

Non si tratta, tuttavia, di una regola, perché le parti si invertono a proposito delle due produzioni concertistiche. Il *Concerto in la minore* op. 54 di Schumann è senza dubbio una pagina rivoluzionaria: non solo per la straordinaria duttilità monotematica del primo movimento, ma anche perché i tre brani della partitura sono collegati internamente, perché il tempo lento è sostituito da un *Andantino grazioso* che sembra più un episodio di collegamento tra le sezioni estreme che una pagina indipendente, perché il finale è difficilmente imprigionabile all'interno di uno schema formale confezionato, e perché l'orchestra è un'entità che dialoga perfettamente alla pari con il pianoforte. Chopin nei sue due lavori appartenenti allo stesso genere compie scelte molto meno sovversive; certo, si tratta di composizioni nate dal genio

di un ventenne; ma accanto a una scrittura pianistica estremamente ricercata troviamo una struttura formale perfettamente allineata alle consuetudini dei concerti *Biedermeier* firmati da Hummel o Kalkbrenner, nonché una tessitura orchestrale che non si pone nemmeno il problema di confrontarsi pariteticamente con il solista. Ma c'è un ulteriore tema, che consente di individuare convergenze parallele tra le produzioni pianistiche di Schumann e Chopin; l'anima del popolare così come era stata concepita dai teorici del romanticismo, Herder in testa;<sup>23</sup> ovvero ricerca sull'autentico, finché l'autentico soddisfa le esigenze estetiche dell'artista colto. Chopin rimase perfettamente allineato a quel credo poetico: come ha osservato Charles Rosen,<sup>24</sup> egli prendeva dalla musica folklorica polacca ciò che gli sembrava più confacente al suo gusto soggettivo, senza preoccuparsi di ricorrere a trasformazioni (Mazurche e Polacche, soprattutto) del tutto ignote alla gente delle sue parti. Schumann, invece, preferiva andare a scavare nelle radici collettive di un passato remoto, sopravvissuto nel presente solo attraverso gli echi sfuggenti delle leggende collettive: un esempio decisivo viene dall'episodio *Im Legendenton* della *Fantasia* op. 17, con il suo andamento regolare in 2/4, che ha il sapore di un racconto distante nel tempo e nello spazio. Schumann privilegia il suono di un popolo che pensa con il distacco della narrazione epica a un passato tramandato per via orale nel corso dei secoli; e la sua rievocazione del popolare non ha neanche bisogno del confronto diretto con la nozione di autentico, perché il mito rifiuta sistematicamente ogni radice storico-temporale.

Ecco dunque qualche possibile spiegazione a quella complementarità a cui accennavano Gide e Debussy nei loro scritti. Schumann e Chopin sentivano l'esigenza di lavorare su temi comuni, quali l'extramusicalità, la narratività, la ricerca sulle forme tramandate dal Settecento, la cultura popolare. Ma le loro realizzazioni sono spesso sensibilmente divergenti. È la storia

di due compositori che sentivano la necessità di nascondere le loro idee sociali e politiche tra le pieghe della scrittura musicale: Schumann avvertiva il desiderio di esprimere nella simbolica *Marcia dei Fratelli di Davide contro i Filistei* (ultima pagina di *Carnaval*) il grido battagliero di un'intera generazione in lotta contro l'insensibilità dei contemporanei e l'irrigidimento politico di un mondo che stava lentamente tornando all'ordine dell'*ancien régime*. Chopin, invece, preferiva seppellire i cannoni - parola di Schumann<sup>25</sup> - sotto i fiori delle mazurche; senza esibizioni plateali, ma con la stessa energia contagiosa che spinge silenziosamente i popoli all'insurrezione.

Tutto il confronto forse può essere riassunto da uno scambio di cortesie: Schumann dedicò *Kreisleriana* a Chopin; e il favore tornò indietro con la *Ballata* op. 38. Entrambe le composizioni alludono a quell'esigenza di narratività che si è detta comune ai due compositori; ma Schumann prende in prestito una storia nata dal genio di Hoffmann, mentre Chopin si limita a rubare alla letteratura una struttura formale. Ecco un'ulteriore prova di quanto i due musicisti reagissero in maniera differente a stimoli simili: Schumann, ovvero «il poeta» che fa fatica a tenere nascosti i suoi modelli extramusicali; Chopin, ovvero

«l'artista» che fa di tutto per non uscire troppo dalle righe del pentagramma.

<sup>1</sup> Robert Schumann, *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-LIM, 1991, vol. I, p. 119.

<sup>2</sup> Luisa Mennuti, Clelia Parvopassu, *Robert Schumann: i generi vocali*, Torino, Stampatori, 1998.

<sup>3</sup> Romain Rolland, *Musicien d'autrefois*, Paris, Hachette, 1927, pp. 281-282.

<sup>4</sup> Robert Schumann, *Briefe. Neue Folge*, a cura di Gustav Jansen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886, pp. 78-79.

<sup>5</sup> John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a New Poetic Age*, New York, Oxford University Press, 1997.

<sup>6</sup> Arnfried Edler, *Schumann e il suo tempo*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Torino, Edt, 1991.

<sup>7</sup> Gastone Belotti, *Chopin e il suo tempo*, Torino, Edt, 1984.

<sup>8</sup> Mieczyslaw Tomaszewski, *Frédéric Chopin und sein Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1999.

<sup>9</sup> Leon Plantiga, *Schumann as Critic*, Cambridge, Da Capo Press, 1976.

<sup>10</sup> Kirsch Winfried, *Robert Schumanns Chopin-Bild*, «Melos/Neue Zeitschrift für Musik», 4/3, 1978, pp. 195-200.

<sup>11</sup> Piero Rattalino, *Cronaca, storia, epopea negli Scritti di Schumann*, in Robert Schumann, *Gli scritti critici cit.*, vol. I, pp. 15-114.

<sup>12</sup> Schumann, *Gli scritti critici cit.*, vol. II, p. 814.

<sup>13</sup> Erika Reimann, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, pp. 103 sgg.

<sup>14</sup> Marco De Natale, *L'analisi musicale: modello o occasione?*, Napoli, Morano, 1981, p. 75.

<sup>15</sup> Kesting Jürgen, *Salon-Thesen zu einem gesellschaftlichen Ort der Musik im 19. Jahrhundert*, «Musik und Bildung», 9/7-8, 1977, pp. 377-380.

<sup>16</sup> Larry Todd, *Schumann and His World*, Princeton, Princeton University Press, p. 101.

<sup>17</sup> Tomaszewski cit., p. 281.

<sup>18</sup> Reimann cit., pp. 103 sgg.

<sup>19</sup> Marcel Beaufils, *La musique de piano de Schumann*, Paris, Phébus, 1979, p. 43.

<sup>20</sup> Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, a cura di François Lesure e Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 919.

<sup>21</sup> André Gide, *Note su Chopin*, trad. it. di Gianni Ferro, Firenze, Passigli, 1986, p. 31.

<sup>22</sup> Schumann, *Gli scritti critici cit.*, vol. II, pp. 811-812.

<sup>23</sup> Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*, a cura di Heinz Rolleke, Stuttgart, Reclam, 1975.

<sup>24</sup> Charles Rosen, *La generazione romantica*, trad. it. di Guido Zaccagnini, Milano, Adelphi, 1997, p. 460.

<sup>25</sup> Schumann, *Gli scritti critici cit.*, vol. I, p. 338.



Robert e Clara Schumann.