



*Jan Lisiecki*

—  
FESTIVAL  
STRINGS  
LUCERNE  
—

19.09.2020



.....  
**südtirol festival**  
merano . meran

Main sponsors:

**alperia**

**SPARKASSE**  
CASSA DI RISPARMIO

gefördert von  
Stiftung Südtiroler Sparkasse  
Fondazione Cassa di Risparmio  
sostenuto da



Partner sponsors:

*John & Jenny*  
**Brukner**  
Australia

**FINSTRAL**



**DrSchär**



**Torggler**

Official partners:



AUTONOME  
PROVINZ  
BOZEN  
SÜDTIROL



PROVINCIA  
AUTONOMA  
DI BOLZANO  
ALTO ADIGE



MIT UNTERSTÜTZUNG - CON IL SOSTEGNO  
STADTGEMEINDE MERANO  
COMUNE DI MERANO



MARKTGEMEINDE  
COMUNE DI LANA



Gemeinde Schenna  
Comune di Scena

**merano**

# FESTIVAL STRINGS LUCERNE

19.09.2020

**Daniel Dodds**

Violine und Leitung  
Violino e direzione

**Jan Lisiecki**

Klavier-Pianoforte

KURSAAL

🕒 20.30

(keine Pause – senza pausa)

FRANZ SCHREKER (1878-1934)

**Scherzo für Streichorchester**

Scherzo per orchestra d'archi

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

**Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 in f-Moll, op. 21**

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in fa minore, op. 21

Maestoso

Larghetto

Allegro vivace

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

**Bilder aus dem Osten, op. 66**

Lebhaft

Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen

Im Volkston

Nicht schnell

Lebhaft

Reuig, andächtig

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)

**Serenade für Streichorchester in E-Dur, op. 22**

Serenata per orchestra d'archi in mi maggiore, op. 22

Moderato

Menuetto, Allegro con moto – Trio

Scherzo, Vivace

Larghetto

Finale. Allegro vivace



Die **Festival Strings Lucerne** sind seit mehr als 60 Jahren das führende Kammerorchester der Zentralschweiz und eines der brilliantesten Kammerorchester Europas. Als künstlerischer Leiter vom Konzertmeisterpult aus fungiert seit 2012 der australisch-schweizerische Geiger Daniel Dodds. Das Repertoire des im Rahmen einer eigenen Konzertreihe im KKL Luzern, als Gastensemble beim Lucerne Festival, im Tonstudio sowie auf Reisen viel beschäftigten Ensembles ist bewusst breit gefächert. So konnten seit der Gründung 1956 auch mehr als einhundert Werke zur Uraufführung gebracht werden: darunter Kompositionen von Jean Françaix, Frank Martin, Bohuslav Martinů, Sándor Veress, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, Klaus Huber und Peter Ruzicka. Rudolf Baumgartner führte die Formation als am Beginn mitspielender, später dirigierender künstlerischer Leiter für mehr als vierzig Jahre. Neben ihm prägte der Mitbegründer, die Wiener Geigenlegende Wolfgang Schneiderhan, zusammen mit seinen Meisterschülern, die die Urbesetzung in den Geigen bildeten, den speziellen, an der Österreich-Ungarischen Streichertradition orientierten Sound der Streicher. Die Stammbesetzung besteht aus 17 Streichersolisten und einem Cembalisten und kann je nach Anforderungsprofil erweitert werden.

Als Sohn polnischer Eltern in Kanada geboren, machte der heute 25jährige **Jan Lisiecki** mit Chopins Klavierkonzerten international auf sich aufmerksam, die er zusammen mit der Sinfonia Varsovia unter Howard Shelley spielte und die 2010 vom Warschauer Chopin-Institut als Konzertmitschnitte veröffentlicht worden sind. Diese Aufnahme ermöglichte dem gerade erst 15-Jährigen ein Jahr später einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Seitdem sind Aufnahmen von den Etüden Chopins sowie Kompositionen für Klavier und Orchester von Mozart, Schumann, Chopin und zuletzt von Werken Mendelssohns erschienen. Jan Lisiecki wurde als Anerkennung für sein poetisches und reifes Spiel mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Für die Aufnahme von Chopins seltener gespielten Orchesterwerken mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester unter Krzysztof Urbanski er-

hielt er 2017 den ECHO Klassik und 2018 mit dem JUNO Award die wichtigste Ehrung der kanadischen Musikindustrie. 2013 kürte ihn das Gramophone Magazin zum „Young Artist of the Year“. Im selben Jahr erhielt er den Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals. 2012 wurde er zum UNICEF-Botschafter von Kanada ernannt.

**Franz Schrekers** „Intermezzo“ und „Scherzo“ für Streichorchester zeugen für die Wiederbelebung der klassischen und vorklassischen Gattung der Suite und Serenade im späten 19. Jahrhundert. Die Aneinanderreihung von kurzen, klar gegliederten Sätzen mit oft lyrischem Charakter war eine deutliche Reaktion auf die Tendenz zur protzig philosophierenden symphonischen Dichtung sowie zur großangelegten nach-Wagnerschen Symphonie. Für Schreker stehen diese zwei Sätze am Anfang einer lebenslangen Beschäftigung mit dem Genre der Suite, von der „Romantischen Suite“ um 1903 und den Tanzsuiten „Der Geburtstag der Infantin“ und „Rokoko“ von 1908 und 1909, bis zur „Kleinen Suite“ für Kammerorchester von 1928 – nicht zu vergessen Schrekers eigener Plattenaufnahmen von Suiten von Edvard Grieg und Georges Bizet. Erheblichen Einfluss auf Schrekers ästhetische Vorliebe für solch geschlossene Formen hatte sein Kompositionslehrer Robert Fuchs (1847-1927), dessen populäre Streicherserenaden ihm den Spitznamen „Serenaden-Fuchs“ eingebracht hatten. „Intermezzo“ und „Scherzo“ wurden höchstwahrscheinlich nach Schrekers Abgang vom Konservatorium geschrieben, wohl Ende 1900 oder Anfang 1901. Ein Hinweis auf diese Entstehungsdaten sind die autographen Titelblätter der beiden Werke, wo der Komponist die Schreibweise „Schreker“ statt „Schrecker“ verwendet, die er sich erst nach 1900 angeeignet hatte. Sein Charakter verweist das „Scherzo“ in die Nähe der Streichersätze von Antonín Dvořák und Josef Suk und erinnert an die lebhafteste Stimmführung in Hugo Wolfs „Italienischer Serenade“. Alle Stimmen sind höchst bewegt, vor allem die Bratschen, denen Schreker kaum ein halbes Dutzend Takte Pausen gönnt! Wie im „Intermezzo“ gibt es großzügige Teilungen der Streicher, und auch

hier ist Schreker sehr präzise bei seiner Konzeption der Klangeffekte. Das „Scherzo“ beginnt mit einem frischen 6/8-Presto in d-Moll, dem ein ruhigeres Trio in F-Dur im Zweiertakt folgt. In Phrasierung und Metrik ist das Stück relativ unkompliziert, die Harmonik hingegen birgt so manche Überraschung, darunter einige Male das unvorbereitete Aufeinanderfolgen verschiedener Harmonien – eine Technik, die im reiferen Werk Schrekers eine prominente Rolle spielt. So gibt es zum Beispiel aufrüttelnde Dreiklänge in Es-Dur und einige Takte danach einen Abstecher nach g-Moll. Die gleichen Tonart-Beziehungen kehren am Ende des Stückes wieder und werden zur Auflösung gebracht, wenn ein plötzlicher Wechsel von d-Moll nach Es-Dur die Coda einleitet, die aus Motiven des Trios besteht. Und kaum hat Schreker sein endgültiges Ziel D-Dur erreicht, so gibt es einen weiteren kurzen und eleganten Abstecher nach g-Moll, der dazu dient, den Schwung zu bremsen und schließlich das lange Diminuendo der Schlusstakte einzuleiten.

Christopher Hailey

Ähnlich wie seinen Generationsgenossen Mendelssohn und Schumann blieb es auch **Frédéric Chopin** versagt, ein musikalisches Alterswerk vorlegen zu können; selbst seine späten Werke sind immer noch Schöpfungen eines relativ jungen Mannes. Chopin wuchs in einem binationalen Spannungsfeld auf, in historisch schwerer Zeit, und präsentierte seine eminente Begabung weitgehend in Salon und Exil. Die Errungenschaften seiner Kunst vertraute er, wie vor ihm Domenico Scarlatti und später Alexander Skrjabin, nahezu ausschließlich dem Klavier an. Es sind zumeist fragile Werke, illustrativ und melancholisch, reich an eigensinniger Harmonik und ornamentiertem Satz. Leicht wurde über dem physisch angegriffenen scheinbaren Esoteriker der Künstler aus Überzeugung vergessen. Chopins Lebenslauf schließlich war dazu angetan, bei nachgeborenen Literaten – man denke nur an Guy de Pourtalès (1881-1941) – der Vorstellung Vorschub zu leisten, Chopin sei eher eine Mischung aus femininer Klavier-Artistik, tragischer Erotik und Tuberkulose. So wurde Chopin auch zum Idol einer flachen Belletristik,

vortrefflich dazu geeignet, breiten Kreisen ein Fehlverständnis zu suggerieren. Hier entwickelte sich eine Konvention (nämlich, dass Romantik gleichbedeutend mit Sentiment sei), der auch die Aufführungspraxis bis hin ins erste Drittel unseres Jahrhunderts gelegentlich aufsaß. Ein solcher Ansatz zum Verständnis Chopins hat die Traditionsbezüge weitgehend ausgespart, ohne die jedoch das Chopinsche Oeuvre unvorstellbar ist. Die eigenwillige Linearität und Ornamentik seines Klaviersatzes ist ohne die Kunst des späten Mozart-Schülers Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) ebenso wenig denkbar wie ohne die Nocturne-Stilistik des Iren John Field (1782-1837) oder die Ästhetik der – übrigens ersten Berufspianistin – Maria Szymanowska (1789-1831), deren Klavierstück „Le murmure“ zum direkten Vorbild für die Etüde op. 25 Nr. 1 von Chopin wurde. Damit ist die Ausnahmeposition Chopins im Verhältnis zum Klavierstil seiner mehr akkordisch denkenden Zeitgenossen umrissen, von denen jedoch Bellini mit seinem Melos zusätzlich einen nicht geringen Einfluss auf Chopin ausgeübt hat. Zwischen 1827 und 1831 komponierte Chopin alle seine Werke für Klavier und Orchester. Sie zeigen, wie sehr er doch der Komponist eines, seines Soloinstrumentes war und blieb - unbeschadet einiger Lieder und weniger Kammermusikstücke. Wir müssen heute, aus dem zeitlichen Abstand heraus, eingestehen, dass es Chopin nicht gelang, hinsichtlich der Proportion des Verhältnisses von Klavier zu begleitendem Orchester neue Ufer zu erreichen: zu sehr beschränkte sich seine Konzeption darauf, einem exponierten Klavier das Orchester unter- und nicht symphonisch gleich zu ordnen. Die daraus folgenden Vorwürfe, Chopin habe keinen Orchestersatz schreiben können, sind aber sicherlich nicht begründet; denn wir haben nirgends einen Beweis dafür, dass er es überhaupt in einem anderen Sinne gewollt hat als so, wie er es tat. Chopins Orchesterpartien sind demnach nicht etwa Torsi eines vergeblichen Wollens, sondern die Symptome eines Willens, der dem Klavier auch im Verein mit anderen Instrumenten eine ganz individuelle, wahrhaft königlich-herrscherliche Funktion hat erhalten wollen. Das setzt Chopins Konzerte deutlich von denen der anderen Romantiker ab.

Im Herbst 1829 begann Chopin die Niederschrift seines f-Moll-Konzertes, das mit der Opuszahl 21 als zweites publiziert werden sollte, in Wirklichkeit jedoch das erste seiner Art für Chopin war. Es gehorcht der traditionellen Dreisätzigkeit Schnell - Langsam - Schnell. Anders als das etwas später entstandene e-Moll-Konzert (op. 11) ist das f-Moll-Schwesterwerk äußerst knapp in Aufbau und Durchführung; die auch im e-Moll-Konzert nachweisbare „konzertante Rhetorik“ ist hier konzentrierter ausgeprägt. Dadurch erreicht Chopin im f-Moll-Konzert eine Präzisierung dessen, was seinen Stil unverwechselbar machen sollte: die melodische Linearität, die der große Pole, wie schon erwähnt, von Hummel und somit indirekt von dessen Lehrer Mozart übernahm, wird rhythmisch differenziert, teilweise aufgespalten in eine Unzahl mathematisch keinesfalls immer proportionierter Zierfloskeln, versehen mit einem Beiwerk also, dem im doppelten Wortsinn der Charakter des „Verspielten“ zu eigen ist. Es gehört zu dem Unerklärlichen in Chopins Schaffen, dass er diese ästhetische Dimension durch seine besondere Harmonik und Melodik zu vertiefen vermochte. Doch das f-Moll-Konzert bezeugt – weil es keinen neuen Formtypus repräsentiert – durchaus auch Chopins Verbundenheit mit der damaligen Gegenwart. Sie zeigt sich darüber hinaus noch in einem anderen Element: Obwohl Chopin aufgrund seiner kompositorisch-pianistischen Individualität bislang unbekannte Spielformeln geschaffen hatte, griff er merkwürdigerweise in allen Sätzen des f-Moll-Konzerts auch auf eine damals bekannte spezifische Unisonotechnik zurück. Sie findet ihren dramaturgischen Höhepunkt im langsamen Satz (dort, wo das Klavier über Streichertremoli agiert). Diese Stelle ähnelt verblüffend dem Ende des zweiten Satzes des Dritten Klavierkonzerts g-Moll op. 60 von Ignaz Moscheles (1794-1870), das immerhin neun Jahre vor Chopins Opus 21 entstand und Chopin mit Sicherheit bekannt war. Die Parallele ist so groß, dass in diesem Punkt zweifellos von einem Plagiat gesprochen werden muss. Im Finalsatz greift Chopin auf volkstänzerische Thematik zurück - und schließt somit den Kreis seiner Stilistik, die vom „Salon“ bis hin zur Folklore reicht. Chopin spielte sein der Komtesse Delfina

Potocka gewidmetes Opus 21 erstmals unter der Leitung von Karol Kurpinski am 3. März 1830; vierzehn Tage später wurde es der Öffentlichkeit präsentiert.

Knut Franke DGG

„Ich denke oft an Sie, nicht wie der Bruder an seine Schwester, oder der Freund an die Freundin, sondern wie ein Pilgrim an das ferne Altarbild; ich war während Ihrer Abwesenheit in Arabien, um alle Märchen zu erzählen, die Ihnen gefallen könnten...“. Dass **Robert Schumann** schon hier, 1832 in seinem ersten Brief an die 12einhalb jährige Clara Wieck, an die „Bilder aus Osten“ denkt, ist unwahrscheinlich. Die „Bilder aus Osten“ wurden erst durch die Lektüre der von Rückert ins Deutsche übertragenen Makamen des Hariri inspiriert und spüren im Schumannschen Sinne den Erzählungen aus tausend und einer Nacht nach. „Die Orientalia folgen hier; man muss, glaube ich, sich erst hineinschmecken. Urteilen Sie, wenn ich bitten darf, nicht auf einmal Hören! (Schumann an Brendel, 17/6/1849). Schumann lag viel am „besonderen Ton“ seiner „Bilder aus Osten“, so schrieb er im Vorwort der Stücke (welches aber nie abgedruckt wurde), dass er „des besonderen Charakters halber...den Grund ihrer Entstehung bemerken“ müsse. Angeregt zur Komposition wurde Schumann bei der Lektüre der "Makamen", von Friedrich Rückert übertragenen arabischen Erzählungen, des Dichters Abu Muhammad al-Qasim Ibn Ali al Hariri. "Besondere der Erzählungen hat der Comp. bei den 5 ersten Stücken nicht vor Augen gehabt; und nur bei der 6sten mag es sein, dass ihm die letzte der Makamen, 'Abu Seids' vorgeschwebt (hat)...“ So handelt es sich hier nicht, wie bei Schumann nie im direkten Sinne, um Programmmusik, sondern um aus dem Geiste eines Stoffes übertragene Klang-Bilder. Schumann folgte hier Rückert, welcher auch den Begriff „Übersetzung“ vermieden, aber von „freier Nachbildung“ geschrieben hat. Die Setzweise für Klavier zu vier Händen, die Klanglichkeit der Stücke, erlaubt die Vermutung, dass nicht (entgegen dem immer noch verbreiteten Irrglauben) Schumanns orchestrale Musik pianistisch, sondern zumindest Teile der Klaviermusik eigentlich für Orchester gesetzt sind. Schon

Carl Reinecke (ein Zeitgenosse Schumanns) hat von den „Bildern“ eine Orchesterfassung gemacht - durch die Transposition um einen halben Ton nach oben aber viel von dem „besondern Ton“ verloren. Die Wahl von b-Moll, Des-Dur und f-Moll fiel sicherlich nicht zufällig, bedenkt man Schumanns Äusserung: „Einfachere Erfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in einer fremden Region und sind deshalb für Tonarten, welche das Ohr seltener vernommen hat.“

Matthias Kuhn

**Antonín Dvořák** schrieb die Partitur der Serenade für Streichorchester in E-Dur op. 22 im Mai 1875. Das Werk wurde am 10. Dezember 1876 in Prag uraufgeführt. Diese Serenade ist ein liebenswürdiges Stück, mit Sätzen von zarter Kantabilität und übermütiger Fröhlichkeit, harmonischer Ausgeglichenheit, formaler Symmetrie und der Tendenz, die Themen imitatorisch in den Streichergruppen zu verschränken. Ein zyklischer Bogen wird am Schluss der Serenade durch die Reminiszenz an das vom Violoncello intonierte Larghetto-Thema und an das Hauptthema des 1. Satzes gespannt. Das Moderato stellt zwei gegensätzliche Themen nebeneinander; darauf folgen ein Walzer und ein Scherzo in drei sich abwechselnden Rhythmen, die wie ein slawischer Tanz Melancholie und ungestüme Wucht ausdrücken. Nach einer sanften Romanze schließt ein heiteres Rondo dieses kleine Meisterwerk ab.





Il **Festival Strings Lucerne** è stato per quasi sessanta anni uno dei più illustri gruppi da camera d'Europa, riconosciuti per importanti registrazioni e tour in tutto il mondo. Il violinista australiano-svizzero Daniel Dodds è direttore artistico e leader dell'orchestra dal 2012. Strettamente associati all'Università di Lucerna e alla città, l'ensemble offre un ampio repertorio sia nella propria serie di concerti al KKL, sia come ensemble ospite al Festival di Lucerna che in studio di registrazione e in tour. Fin dalla sua fondazione nel 1956, ha eseguito in prima assoluta più di cento opere, composizioni di Jean Françaix, Frank Martin, Bohuslav Martinu, Sándor Veress, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, Klaus Huber e Peter Ruzicka. Per più di quarant'anni, dalla costituzione del complesso, Rudolf Baumgartner ha svolto un ruolo determinante sia come artista che come direttore d'orchestra e direttore artistico dell'ensemble, creando un primo nucleo di diciotto musicisti legati alla città di Lucerna. Oltre a Baumgartner, il leggendario violinista viennese Wolfgang Schneiderhan, co-fondatore del Festival Strings Lucerne, con i suoi allievi influenzò artisticamente il gruppo orientandolo verso la tradizione d'archi austro-ungarica e il suo speciale "suono d'oro". Attualmente il nucleo è costituito da diciassette archi solisti e un clavicembalista ma può essere ampliato a seconda delle esigenze, includendo i fiati.

Acclamato per la sua straordinaria maturità interpretativa, a soli 25 anni il canadese **Jan Lisiecki** si esibisce in oltre cento concerti all'anno in tutto il mondo e ha collaborato con direttori del calibro di Sir Antonio Pappano, Yannick Nézet-Séguin, Daniel Harding e Claudio Abbado. Jan Lisiecki ha firmato un contratto di esclusiva con Deutsche Grammophon all'età di quindici anni. Il suo sesto album per questa etichetta è stato pubblicato nel settembre 2019 e comprende tutti i cinque Concerti per pianoforte di Beethoven, da lui diretti ed eseguiti con l'Academy of St Martin in the Fields, registrati dal vivo alla Konzerthaus di Berlino. Le sue precedenti registrazioni sono state premiate con il JUNO Award e l'ECHO Klassik, i due riconoscimenti musicali più prestigiosi di Germania e Canada. A soli diciotto anni Jan Lisiecki è stato il più giovane arti-

sta della storia a ricevere un Gramophone "Young Artist" Award, oltre ad un Leonard Bernstein Award dal Festival Musicale dello Schleswig-Holstein. Nel 2012, Jan Lisiecki è stato nominato Ambasciatore dell'UNICEF in Canada.

**Franz Schreker** era il più grande dei quattro figli di Ignaz Schrecker, fotografo di corte ed ebreo di nascita, ed Eleonore von Clossmann, membro dell'aristocrazia cattolica della Stiria orientale. I frequenti viaggi del padre conducono lui e la famiglia da Vienna a Monaco, Bruxelles, Parigi, Trieste e Pola, infine a Linz nel 1882. Dopo la morte di Ignaz Schrecker nel 1888 la famiglia si trasferisce a Vienna, dove, con l'aiuto di una borsa di studio, Franz Schreker entra nel 1892 al Conservatorio di musica. Qui consegue una laurea in violino (con i Maestri Sigismondo Bachrich e Arnold Rosé) nel 1897 e in composizione (con Robert Fuchs) nel 1900. La sua prima apparizione pubblica ha luogo a Londra nel luglio 1896 quando l'Opera Orchestra di Budapest esegue „Love Song“, una sua composizione per orchestra d'archi e arpa, oggi perduta. Dal 1900, poi i successi delle sue opere si moltiplicano e il suo nome entra nel repertorio di importanti orchestre. La maggior parte delle sue composizioni viene pubblicata, e il suo „Intermezzo“ - composto contemporaneamente allo “Scherzo” rimasto inedito - vince il primo premio in un concorso sponsorizzato dalla Neue musikalische Presse.

Ma è soprattutto al melodramma che Franz Schreker deve il suo successo. Nel 1909 egli riprende a lavorare alla sua opera incompiuta „Der ferne Klang“, completata alla fine del 1910. La première, il 18 agosto 1912 a Francoforte sul Meno gli permette di guadagnarsi una cattedra come professore di contrappunto, armonia e composizione presso l'Accademia di Musica di Vienna.

L'ascesa del nazionalsocialismo pone fine alle esecuzioni di opere di Schreker. Una rinascita di interesse per il compositore ha avuto luogo non prima del 1970, quando Franz Schreker è stato riconosciuto come una figura centrale nella straordinaria fioritura di Opera dell'inizio del ventesimo secolo. Il suo lascito, fatto di pluralità estetica - una miscela di romanticismo, naturalismo, simbolismo, impressionismo, espressionismo, Neue Sachlichkeit, spe-

rimentazione timbrica e una nuova concezione del teatro musicale - non può che portare a una più piena comprensione della musica mitteleuropea del Novecento.

Come i suoi contemporanei Mendelssohn e Schumann, anche **Frédéric Chopin** non pervenne ad età avanzata. Non gli fu dunque concessa una produzione musicale che avesse le tipiche caratteristiche degli anni della vecchiaia: anche le sue ultime composizioni restano pur sempre le creazioni di un uomo relativamente giovane. Chopin crebbe in un ambiente binazionale, in un'epoca storicamente difficile, ed esibì il suo straordinario talento per la massima parte nei salotti e durante l'esilio. Come prima di lui Domenico Scarlatti e dopo di lui Aleksander Skrjabin, affidò le conquiste della sua arte creativa quasi esclusivamente al pianoforte. Sono per lo più composizioni delicate, illustrative e melanconiche, dalla configurazione armonica personalissima e dalla scrittura riccamente ornata. L'alta coscienza artistica di Frédéric Chopin fu facilmente dimenticata, e nella sua personalità si scorsero piuttosto parvenze esoteriche e la fragilità di salute. La vita di Chopin, così come si svolse, fu in definitiva tale favorire in letterati del periodo successivo - si pensi solo a Guy de Pourtalès (1881-1941) - l'idea che il compositore fosse una mescolanza di effeminato funambolismo pianistico, erotismo tragico e tubercolosi. Così Chopin divenne anche l'idolo di una piatta letteratura d'intrattenimento, perfettamente idonea a suggerire presso un largo pubblico una comprensione errata della sua musica. Ne risultò l'idea convenzionale che romanticismo fosse sinonimo di atteggiamenti sentimentali, e fino agli anni Trenta del nostro secolo rimase a volte invischiata in questa concezione anche la prassi esecutiva. Un tale approccio alla comprensione di Chopin ha in ampia misura tralasciato gli agganci con la tradizione, senza i quali però l'opera di Chopin è inconcepibile. La linearità e l'ornamentazione personalissime della sua scrittura per pianoforte non sono pensabili senza l'arte di Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), uno degli ultimi allievi di Mozart, e tanto meno lo sono se non si tiene conto delle peculiarità stilistiche dei Notturmi composti dall'irlandese John Field (1782-1837)

o dell'estetica della prima pianista professionista, Maria Szymanowska (1789-1831), il cui pezzo per pianoforte "Le murmure" diventò il modello diretto dello Studio op. 25 n. 1 di Chopin. In tal modo è anche tratteggiata la posizione anomala di Chopin rispetto allo stile pianistico dei suoi contemporanei che concepivano una composizione musicale più in accordi. Tuttavia c'è da ricordare Bellini, che con il suo melos ha esercitato un ulteriore, e non certo irrilevante influsso su Chopin. Tra il 1827 e il 1831 Chopin compose tutte le sue opere per pianoforte e orchestra. Esse mostrano in qual misura egli fosse e rimanesse sempre il compositore che scriveva per uno strumento particolare, per il suo strumento solista - senza voler sminuire per questo il valore di alcuni Lieder e brani cameristici. Noi oggi, a grande distanza di tempo, dobbiamo ammettere che per quanto riguarda la relazione tra il pianoforte e l'orchestra che accompagna, Chopin non è riuscito ad approdare a nuove sponde: la sua concezione si limitava troppo a subordinare l'orchestra ad un pianoforte ben rilevato, anziché metterla sul suo stesso piano dandole un respiro sinfonico. Gli appunti che di conseguenza furono mossi a Chopin, che non era in grado di scrivere per un organico orchestrale, sono però sicuramente infondati; infatti niente può provare che i suoi intendimenti creativi non avessero trovato una realizzazione adeguata. Le parti per orchestra di Chopin non sono pertanto come dei "torsi", o indizi frammentari di assunti creativi irrealizzabili, ma i sintomi di una volontà che ha inteso conservare al pianoforte, anche quando è insieme con altri strumenti, una funzione individuale specialissima, veramente dominante e sovrana. Ciò distingue chiaramente i Concerti di Chopin da quelli di altri compositori romantici. Nell'autunno del 1829 Chopin cominciò la stesura del Concerto in fa minore, che sarebbe stato pubblicato per secondo con il numero d'opera 21, ma che in realtà era il primo del genere scritto da Chopin. Esso si conforma alla tradizionale divisione in tre movimenti: veloce - lento - veloce. Diversamente dal Concerto in mi minore (op. 11) composto qualche tempo dopo, l'opera gemella in fa minore è estremamente sobria nella struttura e nello sviluppo; la "retorica concertante", che si può rinvenire anche nel Concerto in mi minore, si

imprime qui in modo più concentrato. Così Chopin giunge nel Concerto in fa minore alla precisazione di quello che avrebbe reso inconfondibile il suo stile: la linearità melodica che, come già ricordato, il grande polacco mutuò da Hummel, e dunque indirettamente dal maestro di questi, Mozart. Essa viene differenziata ritmicamente, in parte spezzata in una infinità di formule ornamentali non sempre matematicamente proporzionate, provvista dunque di ornamenti accessori a cui è proprio un carattere svagato e manierato. Rimane uno dei momenti inesplicabili della creazione di Chopin la sua capacità di approfondire questa dimensione estetica con le sue scelte armoniche e melodiche tutte particolari. Ma il Concerto in fa minore testimonia anche, proprio perché non rappresenta un modello formale nuovo, il legame di Chopin con quello che era allora il mondo musicale contemporaneo. Ciò si manifesta inoltre anche in un altro elemento: per quanto sulla base della sua individualità pianistica e compositiva Chopin avesse creato delle formule esecutive fino ad allora sconosciute, egli fece stranamente ricorso in tutti i movimenti del Concerto in fa minore anche ad una specifica tecnica dell'unisono, allora ben conosciuta. Essa trova il suo acme drammaturgico nel movimento lento, là dove la parte pianistica si inarca sui tremoli degli archi. Questo passaggio somiglia in modo sbalorditivo all'episodio finale del secondo movimento del Concerto per pianoforte in sol minore n. 3, op. 60 di Ignaz Moscheles (1794-1870), che era stato composto nove anni prima dell'op. 21 di Chopin e che Chopin sicuramente già conosceva. La somiglianza è così grande che in questo punto bisogna innegabilmente parlare di plagio. Nel movimento conclusivo Chopin ricorre a un tematismo che si rifà alle danze popolari – e così chiude il cerchio della sua cifra stilistica, che va dal "salotto" fino al folklore. Chopin suonò il Concerto op. 21, dedicato alla contessa Delfina Potocka, per la prima volta a casa sua il 3 marzo 1830, sotto la direzione di Karol Kurpinski; quattordici giorni dopo il Concerto fu presentato al pubblico.

Knut Franke DGG

Traduzione: Adriano Cremonese

“Bilder aus Osten“ op. 66 di **Robert Schumann**, ovvero Quadri d'oriente, rappresentano un perfetto esempio di suggestione intellettuale e gioco di rimandi tipici del compositore, frutto di raffinate sovrastrutture poetiche e letterarie. Consistenti in una collana di sei brevi improvvisi che vanno col titolo a citare un'opera dell'orientalista tedesco Friedrich Rückert (poeta che fornì, tra l'altro, a Schumann il testo per deliziosi Lieder come “Widmung“ e “Zum Schluss“), i “Bilder“ si basano su una ramificata costellazione di rapporti interni tra le tonalità (si bemolle minore, re bemolle maggiore, fa minore), un aspetto che conferisce alla serie il senso di un ciclo espressivamente compiuto. Delicate atmosfere poetiche sono suggerite dalla scrittura musicale sin dal primo improvviso (Lebhaft), misterioso, con le prime immagini che emergono sfumate, come annegate dentro a un mare di nebbia, poi vivido, acceso e, nella parte centrale, narrativo e scorrevole nei suoi cromatismi che s'intersecano e paiono mille, piccoli rivolti. Brevi immagini, impressioni fuggevoli: tutto scorre fuggacemente con il secondo, “Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen“, una melodia continua basata sulla plastica successione di spunti imitativi, e “Im Volkston“, semplice e accordale, presto percorso da una linea sinuosa e circolare sostenuta da un basso dalla cadenza ritmica regolare. Nella Coda s'intensificano i contrasti con una spiccata enfaticizzazione dal profilo dinamico-agogico, data anche dell'esibita spinta massiva delle triadi. “Nicht schnell“ è un delicato quadro narrativo, mentre spicca subito dall'incipit il robusto tema di stampo improvvisativo e un po' romantico del quinto brano (“Lebhaft“), costruito secondo la classica architettura A-B-A, con la sezione centrale mossa e ariosa e la ripresa del tema principale. L'ultimo della serie (indicato come “Reuig, andächtig“) è, come suggerisce il titolo (Pentito, devoto), un quadro di profonda spiritualità, con una sezione di mezzo in cui un canto di preghiera si innalza pian piano, sino a divenire forte, intenso, prima della ripresa della prima sezione. Nell'Epilogo, dopo la sfavillante apertura, l'inattesa citazione del tema del quarto improvviso (“Nicht schnell“), conclude con un pacato sospiro l'intero ciclo.

Marino Mora



Festival Strings Lucerne

**Antonín Dvořák** ha scritto la Serenata per orchestra d'archi in mi maggiore op. 22 nel 1875, una sensibilissima composizione in cui la conduzione ritmica vivace ed aggressiva si alterna a momenti di struggente malinconia e a sezioni di cantabilità elegiaca. Mirabile è infatti l'equilibrio della Serenata tra l'invenzione, la perfezione formale e la facilità d'ascolto, dove i cinque movimenti stilizzano altrettanti movimenti di danza. Il Moderato affianca due temi contrastanti e ad esso segue un Valzer, che meglio si adatta alla nostalgia dell'epoca. Singolare lo Scherzo in due, anziché in tre tempi che alterna, come in una danza slava malinconia ed irruenza. Dopo una dolce Romanza, uno staccato Rondò conclude in allegria questo piccolo capolavoro.

Valery Gergiev



next classic concert **20.09.2020**

[www.meranofestival.com](http://www.meranofestival.com)

---

MARIINSKY  
ORCHESTRA  
ST. PETERSBURG

---