

Amici della Musica di Padova

62a stagione concertistica
2018|2019

Mercoledì 10 aprile 2019

ore 20.15

ciclo A

Auditorium C. Pollini, Padova

ELISSO VIRSALADZE *pianoforte*

Un pianoforte per Padova

*Steinway grancoda della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo
messo a disposizione della città (2004)*

Con il sostegno della

 **Fondazione**
Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI



COMUNE DI PADOVA
Assessorato alla Cultura

La presente stagione è realizzata con il concorso del **Ministero per i Beni e attività Culturali**,
il patrocinio del **Comune di Padova** e il contributo del **Comune di Padova - Assessorato alla Cultura**

PROGRAMMA

Robert Schumann
(1810 - 1856)

Novelletta in fa diesis minore op. 21 n. 8
Sehr lebhaft

Dauidsbündlertänze (18 pezzi caratteristici) op. 6

1. *Lebhaft*
2. *Innig*
3. *Mit Humor*
4. *Ungeduldig*
5. *Einfach*
6. *Sehr rasch*
7. *Nicht schnell*
8. *Frisch*
9. *Lebhaft*
10. *Balladenmäßig - Sehr rasch*
11. *Einfach*
12. *Mit Humor*
13. *Wild und lustig*
14. *Zart und singend*
15. *Frisch*
16. *Mit gutem Humor*
17. *Wie aus der Ferne*
18. *Nicht schnell*

* * * * *

Amici della **Musica** di **Padova**

Frédéric Chopin
(1810 - 1849)

Ballata n. 2 in fa maggiore op. 38
Andantino, Presto con fuoco

Valzer in la minore op. 34 n. 2
Lento

Notturmo in fa maggiore op. 15 n. 1
Andante cantabile

Valzer in fa maggiore op. 34 n. 3
Vivace

Valzer in la bemolle maggiore op. 69 n. 1
Lento

Valzer in la bemolle maggiore op. 64 n. 3
Moderato

Valzer in do diesis minore op. 64 n. 2
Tempo giusto

2 Notturni op. 27
n. 1 in do diesis minore
Larghetto
n. 2 in re bemolle maggiore
Lento sostenuto

Ballata n. 3 in la bemolle maggiore op. 47
Allegretto

Valzer in la bemolle maggiore op. 34 n. 1
Vivace

ELISSO VIRSALADZE

Per gli appassionati **Elisso Virsaladze** è un nome mitico, con una prestigiosa carriera: 3° premio a 20 anni al Concorso Čajkovskij, vincitrice del Concorso Schumann a Zwickau, docente al Conservatorio di Mosca e alla Musikhochschule di Monaco di Baviera, oggi anche a Fiesole, partner in duo della violoncellista N. Gutman e di direttori come J. Temirkanov, R. Muti, W. Sawallisch, K. Kondrashin, A. Pappano con le più grandi orchestre.

Cresciuta in una famiglia a Tbilisi che da generazioni era impegnata nell'arte e nella cultura della Georgia, Elisso Virsaladze ha preso le prime lezioni di pianoforte dalla nonna, la Prof.ssa Anastasia Virsaladze e ha proseguito i propri studi nel locale Conservatorio, prima di trasferirsi a Mosca per seguire i corsi di Yakov Zak e di Heinrich Neuhaus.

Una scuola, quest'ultima, che ha annoverato tra i suoi studenti anche Sviatoslav Richter, attenta ai valori spirituali della musica, alla poesia dell'interpretazione e dell'esecuzione, piuttosto che alla esibizione pianistica fine a sè stessa. Richter stesso testimoniò sempre la sua più grande ammirazione per quella che era per lui "la miglior donna pianista", "una artista di grande nobiltà", "l'interprete di eccellenza di Schumann".

Questi insegnanti di grandissimo talento, oltre ad influire profondamente sullo sviluppo artistico di Elisso, la immergevano nella rinomata tradizione pedagogica della scuola pianistica russa. Non sorprende, pertanto, che Elisso sia oggi considerata un'insegnante straordinaria e che i suoi studenti abbiano ottenuto riconoscimenti tra i più importanti nei concorsi internazionali. Elisso Virsaladze ha partecipato come membro della giuria a pressoché tutti i più importanti concorsi internazionali: Santander, Geza Anda di Zurigo e Rubinstein di Tel Aviv, e sicuramente Čajkovskij e Richter.

Amici della Musica di Padova

Elisso Virsaladze coltiva con cura la sua grande passione per i compositori del tardo diciottesimo secolo e del diciannovesimo secolo. Le sue interpretazioni storiche e più esemplari, lontane da ogni esibizionismo tastieristico e dedite integralmente alla poesia del canto e del colore, riguardano soprattutto autori come Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt e soprattutto Schumann. Ma del resto, la pianista annovera un vasto repertorio, che si estende fino a comprendere i compositori russi moderni e contemporanei. L'Unione Sovietica le ha attribuito le massime onorificenze artistiche, ed innumerevoli sono stati i riconoscimenti ricevuti in ogni parte del mondo.

Elisso Virsaladze si esibisce regolarmente in sale importanti e in centri musicali come Londra, Milano, Roma, Parigi, Lisbona, Berlino e Barcellona. In ambito cameristico e con orchestre quali la Petersburg Philharmonic e la Royal Philharmonia London ha effettuato ampie tourné nel Nord America, in Giappone e in Europa. Elisso Virsaladze appare inoltre regolarmente con prestigiose orchestre in Francia, Germania, Italia, Spagna, Svizzera, Stati Uniti e in altri Paesi.

L'etichetta Live Classics, con cui ha inciso e pubblicato numerose opere, apre un'ampia prospettiva sulla personalità musicale di Elisso Virsaladze.

ROBERT SCHUMANN

Novellette op. 21

Le otto Novellette op. 21 (il titolo rimanda al genere letterario della novella) rappresentavano «*storie coerenti e avventurose di una certa ampiezza*»: «*Cose spassose, storie di Egmont, scene di famiglia con padri, un matrimonio, in breve cose molto carine il tutto chiamato Novelletten*». Vi sono raccontati dunque momenti che corrispondevano alla vita di Schumann di quel momento: il tragico contrasto con Wieck (= scene di famiglia con padri) è volto in episodio umoristico e trasfigurato così per mezzo della musica; anche *Egmont* (la lotta per *Clärchen*) ha una tinta autobiografica. Ma sin dall'infanzia di Clara il racconto fantastico era stato un'importantissima forma di comunicazione tra lei e Robert. «*Guarda ora il tuo vecchio Robert – non è forse ancora lo sciocco che ti raccontava storie di spettri e ti faceva impaurire [...]*». Questi pezzi sono lettere musicali nelle quali Schumann intratteneva la sua ragazza con storie emozionanti e umoristiche: «*Non so chi mi potrebbe impedire di scriverti altrettanto a lungo come tu a me. Preferirei farlo con la musica – perchè essa è l'unica che riferisce nel modo migliore tutto quel che abbiamo dentro*». [...]

Che il nome della cantante inglese Clara Novello abbia avuto un'influenza diretta sulla formulazione del titolo («*poichè ti chiami Clara e 'Wiecketten' non suona bene [...]*») è di importanza secondaria di fronte ai collegamenti indicati. In una lettera alla sua Clara, Schumann sottolineò che la conversazione con questa giovane artista era stata solo monosillabica (contrariamente a quella con miss Laidlaw): *Abbiamo parlato in francese degli argomenti più comuni: se è vero che non mi si cava una parola di bocca nemmeno in tedesco, ciò significa ben poco. È piaciuta molto qui – del resto è una ragazza fiorente, come la sua voce*. [...]

Essenziale per il significato storico ed estetico delle Novelletten non è la persona che

ha dato loro il nome, bensì il fatto che l'intento "epico" abbia infranto, ampliato, trasformato in modo estremamente personale la forma tripartita tradizionale (A-B-A), che costituisce anche qui la base; qui (come pure nella contemporanea op. 16) comincia quel "gioco" con le forme che Schumann aveva definito essenziale per il suo nuovo modo di comporre. Elementi formali, come la ripetizione di piccole parti e la successione per episodi indicano l'analogia con lo stile novellistico letterario, tendenza questa che la Novelletta schumanniana condivide con il genere della balata per pianoforte creato da Chopin, con il quale ha molti punti di contatto.

Alfred Edler, Robert Schumann, Edt, Torino, 1991

David contro i Filistei

L'assoluta inscindibilità delle esigenze della vita artistica e di quella borghese, sostenuta da Schumann, determinava in larga misura le sue attività sociali e il suo atteggiamento verso il mondo circostante. Il suo scopo era quello di un generale innalzamento del livello artistico che, secondo lui, avrebbe avuto come necessaria conseguenza un miglioramento delle condizioni sociali. Due iniziative soprattutto sono connesse con i "movimenti giovanili" artistici e politici degli anni Trenta descritti più sopra: il *Davidsbünd* (Lega di David) e la "Neue Zeitschrift für Musik" (Nuova rivista di musica). Molto tempo prima dell'idea del *Davidsbünd* (che rappresentava appunto la comunità degli intenditori da cui nacque la rivista) Schumann aveva affibbiato nomi fantasiosi alle persone della sua cerchia lipsiense (abitava allora in casa del suo maestro Wieck) che gli sembravano «figure molto romantiche». Nel *Leipziger Lebensbuch I*, alla data 18 giugno 1831 si legge: «Da oggi voglio dare ai miei amici nomi più belli che meglio si adattano a loro. Vi battezzo quindi così: Wieck, Meister Raro – Clara, Cilia».

Nella recensione delle Variazioni op. 2 di Chopin sulla «Allgemeine musikalische

Zeitung» di Lipsia, compare per la prima volta il trio Eusebius, Florestan e Meister Raro. L'idea del *Davidsbünd* prese forma nella fantasia di Schumann nel 1833. I *Davidsbündler* (Fratelli della Lega di David) si ricollegano al primo romanticismo oltre che sotto l'aspetto della critica d'arte, anche, in via generale, per il fenomeno dei sodalizi artistici. Essi rappresentano il tentativo di controbilanciare l'isolamento sociale che minacciava l'artista romantico.

Modelli ne erano *Der harmonische Verein* di C. M. von Weber (fondato insieme con Gottfried Weber e Meyerbeer nel 1810), *Die Serapionsbrüder* (raccolta di novelle, 1819-1821) di E.T.A. Hoffmann o il *Johannes Kreisler Musikalisch-Poetischer Klub* della seconda parte dei *Kreisleriana* di Hoffman, il *Tunnel über der Spree* berlinese (Moritz Saphir 1827) che ebbe una propaggine a Lipsia, il *Tunnel über der Pleisse*, come pure la *Ludlanshöhle* viennese. Il rapporto Eusebius- Florestan è un evidente riflesso della coppia di fratelli Walt-Vult del romanzo *Flegeljahre* (1805) di Jean Paul; ciò che soprattutto colpì Schumann furono la natura duplice e la figura del sosia che compaiono continuamente in Jean Paul. Schumann vedeva in queste figure la sua «duplice natura» quella che egli «come Raro, voleva fondere per farne un uomo intero».

La scelta di David come patrono della lega si riallaccia da un lato all'antica tradizione dei Maestri cantori di Norimberga il cui “emblema” era la “Corona di David” o “David”. D'altro lato il nome rimanda al linguaggio studentesco, che in Schumann era diventato addirittura una seconda natura. In questo linguaggio David è colui che combatte i “filistei”, termine entrato nell'uso del Settecento per indicare gli abitanti autoctoni (non studenti) delle città universitarie, e che all'inizio dell'Ottocento aveva assunto il significato più generale di “borghese” in contrapposizione a “studentesco”. In questo senso il dettato ammonisce:

Tu devi diventare *Davidsbündler*, devi rendere intelligibili al mondo i segreti della Lega, quella Lega il cui scopo è di uccidere tutti i Filistei, musicali e non! Adesso sai tutto: ora agisci! Ma non fare una classificazione sistematica e gretta: sii piuttosto folle e confuso!

I *Davidsbündlertänze* hanno come *Carnaval* un centro sotterraneo, che qui però è chiamato espressamente «motto di C.W.»: si tratta di un motivo di due battute della *Mazurka* di Clara (n. 5 delle *Soirées musicales*). Il duplice carattere letterario (tanto la citazione, quanto il motto sono elementi spiccatamente letterari) è sottolineato dalla “indicazione delle fonti” (che segue inoltre la prassi della citazione, abbondantemente usata nei romanzi di Jean Paul). Ma soprattutto ogni singolo pezzo reca alla fine l’indicazione che si tratta di un’enunciazione o di un racconto di F(lorestan) e di E(usebius), inoltre a mo’ di introduzione o di passaggio sono inserite delle frasi («come se non bastasse Eusebius disse ancora quanto segue e grande gioia sprizzava dai suoi occhi») e al motto musicale ne è aggiunto uno verbale, un «vecchio detto»; infine indicazioni per l’esecutore assolutamente inconsuete e personali (*un po’ rudemente, impaziente, molto veloce e tra sé*) contribuiscono a conferire alla musica un carattere psicologico in una misura fin allora sconosciuta. I *Davidsbündlertänze* stanno a *Carnaval* «come i volti alle maschere», diceva Schumann.

Alfred Edler, Robert Schumann, Edt, Torino, 1991

FRÉDÉRIC CHOPIN

BALLATE

Le Ballate, come gli Scherzi, sono un'opera creata da Chopin. Certo il nome non è nuovo e lo si incontra già nel Duecento e nel Trecento, ma si tratta di ricordi lontanissimi, mentre le Ballate dell'inizio dell'Ottocento, composte da autori noti e meno noti, da Schubert a Schumann, da Loewe a Bürger, o sono testi letterari, o musiche su testi letterari. Non era una novità nemmeno dare ad un'opera esclusivamente strumentale un titolo fino ad allora usato per la musica vocale; lo aveva già fatto Beethoven con le *Romanze*, Mendelssohn con le *Canzoni senza parole* e anche Chopin che aveva intitolato *Romanza* il movimento lento del Concerto op.11.

La novità consiste nel fatto che le Ballate di Chopin sono strettamente strumentali e non si riferiscono in modo diretto ad alcun testo letterario. E qui nasce il primo problema: Chopin confessò a Schumann che l'idea della Ballata gli era venuta dalle Ballate di Mickiewicz e si ritenne da allora in poi, per lo meno dalla maggior parte dei musicisti e degli studiosi, che si trattasse dell'interpretazione musicale di quattro opere del grande poeta polacco (*Corrado Wallenrod*, *Switez*, *Ondine*, *I tre Budrys*). Ma tutti i tentativi fatti per cercare di far coincidere i poemi di Mickiewicz con la musica di Chopin fallirono, e non poteva essere diversamente perché si partiva da un presupposto errato: è vero che Chopin conosceva le Ballate di Mickiewicz fino dal 1827 almeno, è vero che stimava enormemente l'opera del compatriota e che furono quei poemi a dargli l'idea per i suoi, ma a differenza dei coetanei Liszt, Schumann e Mendelssohn, egli non aveva simpatia né per le opere a programma, né per i riferimenti letterari nelle opere musicali (persino nei titoli egli evitò ogni riferimento extramusicale limitandosi a chiamare le sue composizioni con il nome del genere). Chopin rimase colpito, 'stimolato' dal carattere romantico delle Ballate di

Mickiewicz, dal loro aspetto narrativo, fantastico, epico e lirico insieme, e con questi elementi, non sui versi, costruì le sue proprie Ballate. Le quali hanno in ciò soltanto una radice letteraria derivata dal poeta polacco, come disse a Schumann e come riconobbe indirettamente dando loro quel nome (fors'anche in omaggio alla teoria della connessione delle arti propria del tempo e insegnata all'Università di Varsavia da Kazimierz Brodzinski, i cui corsi frequentò); ma spingere più lontano le supposizioni è giungere a conclusioni forzate.

Ballata op. 38

Nel 1838 Robert Schumann dedicò «al mio amico Signor F. Chopin» la *Kreisleriana* op. 16 (anche se in un primo tempo aveva pensato di dedicargli le *Novellette*, uscite poi come op. 21) e Chopin, nel marzo 1839, pensò di sdebitarsi dedicando «al Signor R. Schumann» [sic] i Preludi op. 28 o la Ballata op. 38 secondo che C. Pleyel avesse preferito avere la dedica dell'una o dell'altra composizione; Pleyel scelse i Preludi e Schumann si ebbe la Ballata.

Nel recensirla Schumann rivela che Chopin gli disse che le sue Ballate (la prima e la seconda, evidentemente) gli erano state suggerite dai poemi di Mickiewicz, ma noi da queste poche parole ricaviamo alcuni dati. Dal momento che Chopin si incontrò con Schumann per l'ultima volta nel settembre 1836, a quell'epoca la Ballata doveva essere ampiamente abbozzata.

Ballata op. 47

Un primo abbozzo di questa terza Ballata può risalire all'estate o all'autunno del 1840, ma fu nell'estate seguente che l'autore la limò e la completò, spedendola poi, alla fine di ottobre, a Fontana perché la copiasse e la portasse all'editore. Purtroppo le guerre si sono accanite contro i documenti manoscritti di questa composizione:

la copia che Fontana aveva fatto per l'editore Schlesinger, passata più tardi in proprietà della contessa de B. Guitant, fu rubata e probabilmente distrutta dai tedeschi durante la prima guerra mondiale; l'autografo, servito per l'edizione Breitkopf & Härtel, divenuto proprietà del conte Jan Ostrowski, fu distrutto con i suoi averi dai tedeschi a Varsavia dopo il 1939 durante l'occupazione nazista della città.

La Ballata, dedicata alla sua allieva Pauline de Noailles, fu pubblicata subito, nel novembre di quel 1841, e presentata ufficialmente da Chopin nel grande concerto tenuto nella Sala Pleyel il 21 febbraio 1842.

NOTTURNI

I Notturmi sono lo specchio di un aspetto dell'arte di Chopin, non tanto del virtuosismo, quanto del suo personalissimo stile pianistico, della sua concezione della bellezza e della delicatezza del suono che esprime in splendide melodie, le quali rappresentano la manifestazione artistica della sua sensibilità. Non espressioni di protesta o rivolta, ché non si adattano al genere, ma di mestizia, di dolcezza, di rimpianto, di affetto, che si valgono di tutti gli artifici del canto, sapientemente adattati al pianoforte, o creati con infinita fantasia, ma sempre avendo l'occhio a quelli. Chopin ne era consapevole e lo diceva apertamente; alla sua allieva Emilie von Timm von Gretschn insegnava che i Notturmi avevano come modello l'arte di Rubini, della Malibran, della Grisi, le cui particolarità esecutive erano state tradotte in mezzi pianistici. Bisognava anche far 'respirare' una melodia imitando il 'respiro' di quei grandi cantanti e insegnava come fare: «Sollevare il polso e lasciarlo ricadere sulla nota cantante con la più grande scioltezza che si possa immaginare». Più facile da enunciare che da eseguire. I Notturmi, dunque, sono il regno del canto, della melodia, del legato, del tocco, della bellezza del suono, e Chopin li insegnava a tutti i suoi allievi perché imparassero, seguendo i suoi esempi, come egli intendeva il suono, il tocco, il canto qualità richie-

ste da tutte le sue composizioni e che si sarebbero poi applicate alle opere di altro genere. È chiaro che composizioni così concepite si prestano poco all'esecuzione in grandi teatri e per pubblici immensi, eterogenei; il loro ambiente naturale è quello stesso per il quale sono state create: la sala raccolta, il piccolo gruppo di ascoltatori di gusti raffinati e di scelta cultura.

Il primo compositore di Notturmi che abbia raggiunto risultati artistici di rilievo fu John Field, un irlandese di Dublino, allievo di Clementi, nato nell'ultimo ventennio del XVIII secolo, famoso in tutta Europa e soprattutto in Russia. Era considerato il padre dei Notturmi, e più o meno così la pensava anche Chopin il quale disse al von Lenz che il primo Notturmo di Field (in *Mi bemolle maggiore*, del 1814) doveva essere considerato il padre di tutti i Notturmi moderni; anche dei suoi, di conseguenza. Del resto Hans von Bülow sosteneva che era «assolutamente indispensabile» studiare i Notturmi di Field per poter poi affrontare quelli di Chopin.

Notturmi op. 15

Dei 3 Notturmi op. 15, dedicati da Chopin al suo amico pianista e compositore, Ferdinand Hiller, non conosciamo le date precise di composizione per ragioni simili a quelle dei precedenti op. 9 (circa 1829-1831). Dovrebbero essere di un periodo di poco posteriore, meno il n. 3 che potrebbe essere dell'inverno 1832-1833.

Notturmi op. 27

I 2 Notturmi op. 27, completamente finiti nella prima metà del 1835, furono offerti alla casa Breitkopf & Härtel con una lettera del 30 giugno di quell'anno, non inclusa negli epistolari. Nel novembre, per mezzo di Heinrich Probst, rappresentante della casa editrice, furono inviati a Lipsia. Si può ragionevolmente supporre che siano stati composti tra il 1834 e l'inizio del 1835.

VALZER

I Notturmi e i Valzer sono le opere che hanno dato a Chopin la maggiore notorietà negli ambienti mondani che frequentava. Ma i Notturmi sono autentica poesia, così elevata da non essere stati più raggiunti, mentre i Valzer sono poesia minore, perché mancano di quella profondità di sentire che caratterizza i primi. Tuttavia entrambi i generi *sono* Chopin: l'uno rappresenta la sua *interiorità*, l'altro la sua *esteriorità*, perché va detto che in lui, accanto al genio musicale, vi era l'uomo di mondo, raffinato, galante, spiritoso, compito, elegante. Quando era preso dall'atmosfera di una compagnia poco numerosa e scelta, si esprimeva con i Notturmi, quando l'atmosfera era più brillante e mondana, magari un po' frivola, era il momento dei Valzer. Per questo il Valzer chopiniano non è più soltanto musica da ballo, ma assume tutte le caratteristiche del salotto aristocratico del tempo di Luigi Filippo. Ma sono anche l'opera di un grande pianista e per questo sono anche brillanti composizioni da concerto. Il Valzer è una danza di origine tedesca che, passando dalla campagna ove era nata (*Ländler*) alla città, aveva assunto nuova veste e nuove caratteristiche. Dapprima aveva mantenuto la struttura delle danze minori settecentesche (due periodi più volte ripetuti), come sono ancora i Valzer op. 9 e op. 18 di Schubert, ma poi quest'ultimo li compose modellandoli sul Minuetto, con Trio e Ripresa (*Letzte Valzer* op. 127 del 1828) ed è un'architettura che Chopin usò spesso. La Polonia aveva ricevuto il Valzer dai confinanti tedeschi, ma come un genere di importazione, di lusso, di consumo, da esibire quasi esclusivamente negli ambienti più eleganti ed esterofilo della città. Naturalmente se ne scrivevano anche, ma poco scostandosi dai modelli stranieri, oppure, al massimo, cercando di nazionalizzarli con ingenui tentativi di unire melodie polacche e ritmi Valzer, oppure creando degli ibridi con la Mazurca, la Kujawiak, l'Oberek, danze in 3/4 (o 3/8) che hanno, talvolta, un accompagnamento simile a quello dei Valzer. Chopin, dunque, pur

conoscendo un gran numero di Valzer, non ne aveva trovato nella sua patria una grande tradizione, e li sentì sempre come una danza in qualche modo estranea alla sua natura di polacco. Soprattutto li sentì più che altro come musica utilitaria, intendendo con ciò non solamente la sua funzione di supporto ritmico al ballo, ma come momento musicale adatto a certe situazioni negli incontri in società, in particolare come “miniature”, o anche pezzi brillanti di intrattenimento, derivando questo aspetto, probabilmente, da Weber.

I soggiorni viennesi non incisero molto sulla sua concezione del Valzer. Allora imperversavano Lanner e Strauss senior, ma su di loro e sui loro Valzer Chopin ironizzava: «Qui i Valzer sono chiamati opere, e Strauss e Lanner, che li suonano per far ballare, [sono chiamati] direttori d'orchestra», scriveva al suo maestro Jozef Elsner.

A Parigi dovette modificare il suo atteggiamento. Non solo colà il Valzer imperava non meno che a Vienna, ma era la danza ‘romantica’ per eccellenza, diffusa in tutti gli ambienti, fossero piccoloborghesi o aristocratici. Inoltre i suoi Studi, le Mazurche, i Notturmi, erano graditissimi nei salotti che frequentava, ma gli chiedevano anche Valzer, ed egli, all'inizio della carriera, non poteva di certo rifiutarsi, né poteva permettersi di ironizzare sulla danza che tutti consideravano alla moda ed elegante.

Valzer op. 34

Nel 1838 Schlesinger chiese con insistenza a Chopin qualche pezzo da inviare a suo padre, Martin Adolph, editore di musica a Berlino, il quale avrebbe voluto pubblicarlo. Il nostro compositore in quel periodo era in stato euforico per la relazione che di recente aveva allacciato con George Sand e gli diede i tre Valzer op. 34. Schlesinger li pubblicò, invece, abusivamente nel suo *Album des Pianistes*.

Schlesinger stampò poi le composizioni con il titolo 3 *Valzer Brillanti* e quando, poco dopo, le pubblicò in normali edizioni, premise ad ognuna delle tre il titolo *Gran Valzer Brillante*, che in nessun caso può convenire al n. 2 in La minore. È certo che si tratta di titoli abusivi di carattere promozionale, che Chopin non corresse le bozze e che, di conseguenza, devono essere ignorati dall'interprete.

A differenza delle Mazurche, questo fascicolo di Valzer racchiude tre danze che non hanno niente in comune tra di loro. Composte ad anni di distanza l'una dall'altra, in località molto diverse, sono dedicate a persone differenti, e dunque sono tre opere a sé stanti.

Quando uscirono il successo fu notevole, tanto si elevavano sulla media delle danze consimili, e Schumann, nel recensirle, sostenne che si trattava di creazioni artistiche di alta classe che solo a Chopin poteva essere dato di comporre.

Valzer op. 64

Per alcuni anni Chopin non pubblicò più Valzer, ma nell'agosto del 1846 ne aveva completati altri tre, che vendette nel giugno dell'anno successivo. Usciti nel novembre di quell'anno a Lipsia, nel febbraio 1848 a Parigi, ne fu fatta un'edizione pirata a Londra dalla casa J. B. Cramer & C., ciò che prova l'interesse che suscitavano, e il successo commerciale che ottenevano. I 3 Valzer op. 64 sono infatti ancor oggi tra i più noti ed almeno uno di questi, il primo, fu eseguito da Chopin stesso nel suo ultimo concerto a Parigi il 16 febbraio 1848; e dovette concedere il bis per le acclamazioni del pubblico.

Valzer op. 69

Il primo dei due pubblicati da Fontana come op. 69 è il Valzer in *La bemolle maggiore* che ha una storia piuttosto complessa, o meglio, che ha una storia semplice che

le “fantasie” del Wodzunki nel suo volume *Le trois romans de Frédéric Chopin* hanno reso complessa. Scrive costui che una sera di settembre, mentre la diligenza aspettava alla porta, e alla chiesa vicina l’orologio batteva le dieci, Maria Wodzinska offrì a Chopin, che era sul punto di ripartire dopo un soggiorno di una settimana, una rosa, e che il giovane compositore, ispirato, improvvisò sul pianoforte questo Valzer – che in seguito Maria chiamerà *Valzer dell’addio* – nel quale si sente il mormorio delle voci amorose, lo sferragliare delle ruote della diligenza e i colpi ripetuti dell’orologio; Maria avrebbe ricevuto il manoscritto alcune settimane dopo da Parigi. Tutto falso. Chopin lasciò la casa dei Wodzinski sabato 26 settembre 1835 di mattina, la rosa gli fu dato l’anno dopo a Marienbad, il Valzer non poteva essere stato improvvisato lì per lì (fin che la carrozza aspettava) perché l’autografo era completo, curato in bella copia, e non fu mandato da Parigi, dal momento che Maria lo aveva in mano e lo suonava il giorno stesso della partenza, prima di portarlo dal rilegatore, come ella stessa scrisse a Chopin.

Note tratte da: Gastone Bellotti, *Chopin, Torino, EDT, 1984*

DISCOGRAFIA

SCHUMANN

Novellette op. 21

E.Virsaladze	Melodiya	R.Brautigam	PianoClassics
A.Schiff	ECM	S.Richter	Melodiya
C.Zacharias	EMI	D.Ciani	Brilliant
K.Fukuma	Naxos		

Davidsbündlertänze op. 6

A.Schiff	Teldec	M.Peraya	Sony
C.Arrau	Philips	A.Cortot	Dante
M.Pollini	DG	B.Berezovsky	Teldec
M.Uchida	Decca	A.Hewitt	Hyperion
V.Ashkenazy	London	W.Kempff	DG
S.Hough	Virgin	C.Zacharias	EMI
G.Andà	DG	W.Giesecking	Piano Library

Amici della Musica di Padova

CHOPIN

Ballate

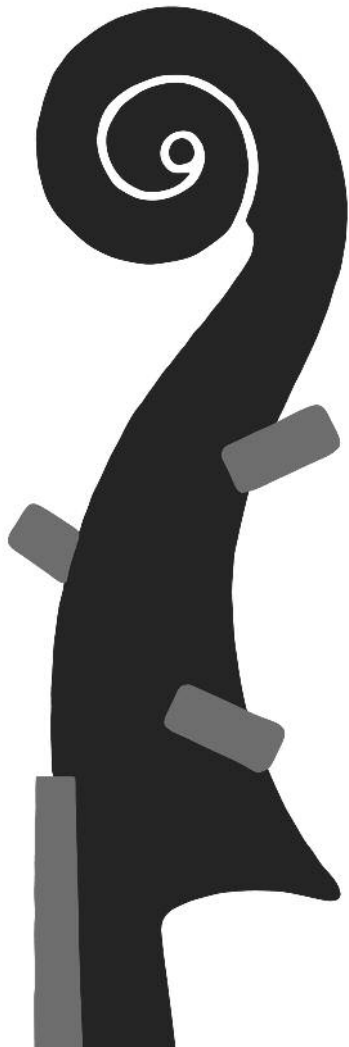
E.Virsaladze	Melodiya	C.Arrau	Philips
V.Perlemuter	Nimbus	A.Cortot	Naxos
K.Zimerman	DG	V.Horowitz	RCA
V.Ashkenazy	Decca	S.Richter	Praga Digitalis
A.Rubinstein	RCA	M.Pollini	DG
E.Kissin	RCA		

Valzer

E.Virsaladze	Melodiya	C.Arrau	Philips
A.Rubinstein	RCA	M.Pollini	DG
V.Ashkenazy	Decca		

Notturmi

E.Virsaladze	Melodiya	M.Pollini	DG
V.Perlemuter	Nimbus	A.Cortot	Naxos
A.Rubinstein	RCA	L.Lortie	Chandos
V.Ashkenazy	Decca	V.Horowitz	RCA
C.Arrau	Philips	P.De Maria	Decca



PROSSIMI CONCERTI



DIALOGHI

Sabato 13 Aprile 2019, ore 16.30

Carichi Sospesi, Vicolo Portello 12

SELENE FRAMARIN

clarinetto, clarinetto basso, voce recitante

Alexander Goehr

Paraphrase on the dramatic madrigal *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* by Claudio Monteverdi per clarinetto

Selene Framarin

L'Ombra, storytelling musicale su una fiaba di Hans Christian Andersen, per clarinetto, clarinetto basso e loop station

Musiche di Igor Stravinskij (da *Tre pezzi per clarinetto solo*), Johann Sebastian Bach (da *Suite n. 3 per violoncello*), Arcangelo Corelli (da *Variazioni sulla Follia: Sonata op. 5 n. 12*), Astor Piazzolla (da *Tango etudes*), John Cage (da *Variations III*)

Il concerto è dedicato alla memoria di Elio Peruzzi