

Amici della Musica di Padova

66a stagione concertistica
2022|2023

Martedì 18 ottobre 2022

ciclo A, TASTIERE - ore 20.15
Auditorium C. Pollini, Padova

ALEXANDER LONQUICH *pianoforte*

Un pianoforte per Padova

*Steinway gran coda 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



La presente stagione è realizzata con il concorso del **Ministero della Cultura**
il patrocinio del **Comune di Padova**, il contributo del **Comune di Padova - Assessorato alla Cultura**
e della **Regione del Veneto**

Amici della Musica di Padova

PROGRAMMA

Antonín Dvořák
(1841 - 1904)

Humoresken op. 101
Vivace
Poco andante
Poco andante e molto cantabile
Poco andante
Vivace
Poco allegretto
Poco lento e grazioso
Poco andante

Karl Amadeus Hartmann
(1905-1963)

Sonata "27 Aprile 1945" (prima versione)
I. *Bewegt*
II. *Presto assai (Scherzo)*
III. *Marcia funebre (Lento)*
IV. *Allegro risoluto*

* * * * *

Franz Schubert
(1797 - 1828)

Sonata in si bemolle maggiore op. post. D 960
Molto moderato
Andante sostenuto
Scherzo (Allegro vivace con delicatezza), Trio
Allegro ma non troppo

ALEXANDER LONQUICH

Alexander Lonquich è nato a Trier, in Germania. Nel 1977 ha vinto il Primo Premio al Concorso Casagrande dedicato a Schubert. Da allora ha tenuto concerti in Giappone, Stati Uniti e nei principali centri musicali europei.

La sua attività lo vede impegnato con direttori d'orchestra quali Claudio Abbado, Kurt Sanderling, Ton Koopman, Emmanuel Krivine, Heinz Holliger, Marc Minkowski. Particolare in tal senso è stato il rapporto mantenuto in passato con Sandor Vègh e la Camerata Salzburg, di cui è tuttora regolare ospite nella veste di direttore-solista.

Un importante ruolo lo svolge inoltre la sua attività nell'ambito della musica da camera. Alexander Lonquich, infatti, ha avuto modo di collaborare con artisti del calibro di Christian Tetzlaff, Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Joshua Bell, Heinrich Schiff, Steven Isserlis, Isabelle Faust, Carolin Widmann, Jörg Widmann, Boris Pergamenschikov, Heinz Holliger, Frank Peter Zimmermann.

Ha ottenuto numerosi riconoscimenti dalla critica internazionale quali il "Diapason d'Or", il "Premio Abbiati" (come miglior solista del 2016) e il "Premio Edison" in Olanda.

Nel ruolo di direttore-solista, Alexander Lonquich collabora stabilmente con l'Orchestra da Camera di Mantova - con cui in particolare ha svolto un lavoro di ricerca e approfondimento sull'integrale dei Concerti per pianoforte e orchestra di Mozart - e, tra le altre, ha lavorato con l'Orchestra della Radio di Francoforte, la Royal Philharmonic Orchestra, la Deutsche Kammerphilharmonie, la Camerata Salzburg, la Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre des Champs Elysées e la Filarmonica della Scala di Milano.

Si esibisce regolarmente per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, con la quale

Amici della Musica di Padova

dalla stagione 2011/12 collabora anche come direttore-solista.

Alexander Lonquich svolge anche un'intensa attività concertistica all'estero: è stato "Artist in Residence" nella stagione 2015/16 presso la NDR Elbphilharmonie Orchester (Orchestra della Radio della Germania del Nord) di Amburgo, e poi nell'edizione 2017 del Festival della Primavera di Praga, dove si è esibito anche nel ruolo di solista e direttore con la Camerata Salzburg. È frequente ospite di festival di rilievo internazionale, tra i quali Schubertiade, Lockenhaus, Mozartwoche Salzburg in Austria, Beethovenfest Bonn, Ludwigsburger Schlossfestspiele e Sommerliche Musiktage Hitzacker in Germania. Tra gli impegni salienti fuori Italia citiamo collaborazioni con la Stuttgarter Kammerorchester, la Münchener Kammerorchester (per l'integrale dei cinque Concerti di Beethoven), la Potsdam Kammerakademie, la Camerata Salzburg, con cui è stato in tournée in Belgio e Olanda nella primavera del 2019, oltre a recital e concerti di musica da camera in numerose sale europee, tra le quali la Philharmonie e la Pier Boulez Saal di Berlino, la Konzerthaus di Vienna, l'Auditorio di Madrid.

Dopo aver effettuato incisioni per EMI dedicate a Mozart, Schumann e Schubert, ha iniziato una collaborazione con la ECM registrando musiche del compositore israeliano Gideon Lewensohn ed un CD di musica pianistica francese dell'inizio del XX secolo con gli Improptus di Fauré, Gaspard de la nuit di Ravel e i Préludes di Messiaen. In seguito ha inciso, sempre per ECM, la Kreisleriana e la Partita di Holliger e un CD interamente dedicato a Schubert insieme a Carolin Widmann.

La sua pubblicazione più recente (ottobre 2018) è un doppio CD per l'etichetta Alpha-Outhere intitolato "Schubert 1828" e contenente le Sonate D958, D959 e D960.

Ai numerosi impegni concertistici, Alexander Lonquich ha affiancato negli anni un intenso lavoro in campo didattico tenendo master-class in Europa, Stati Uniti ed

Amici della Musica di Padova

Australia. Ha collaborato inoltre con l'Accademia Pianistica di Imola, l'Accademia Musicale Chigiana e la Hochschule für Musik di Colonia.

A partire dal 2014 Alexander Lonquich è Direttore Principale dell'OTO – Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, con la quale si esibisce durante ogni stagione anche come solista, contribuendo alla formazione dei giovani musicisti ed all'ampliamento del repertorio dell'ensemble.

Nel 2013 ha creato nella propria abitazione fiorentina, assieme alla moglie Cristina, Kantoratelier, un piccolo spazio teatrale dove le materie a lui care - psicologia, musica e teatro - vengono approfondite grazie a laboratori, seminari e concerti.

Mercoledì 19 ottobre 2022, ore 10.30

Auditorium C. Pollini, Padova

**SEMINARIO di Alexander Lonquich
sulla Sonata op. post. D 960 di Franz Schubert**

Biglietti:

Interi € 7,00 - Studenti e Giovani (under 30) € 3,00
gratuito per gli studenti del Conservatorio C. Pollini

NOTE AL PROGRAMMA

DVOŘÁK

“Presto avrò una serie di brevi e facili composizioni per pianoforte: sono 8 brani”. È così che Antonín Dvořák annunciò per la prima volta le *Humoresken* op. 101 al suo editore Fritz Simrock il 25 agosto 1894. Dvořák aveva completato sette degli otto pezzi nelle due settimane precedenti, e l'ultimo (n. 6) doveva seguire due giorni dopo.

I pezzi furono iniziati durante il soggiorno di Dvořák in America. Tra il settembre 1892 e la primavera 1895 fu direttore del *National Conservatory of Music* a New York, dove compose opere importanti come la *Sinfonia dal Nuovo Mondo* op. 95, il *Quartetto "americano"* op. 96 e la *Sonatina* per violino e pianoforte op. 100. Le *Humoresken* op. 101 non sono solo tra le ultime opere del periodo americano di Dvořák, ma, scritte circa dieci anni prima della sua morte, sono anche tra le sue ultime opere per pianoforte.

Nel 1894 Dvořák interruppe il suo soggiorno in America e trascorse l'estate a Vysoká, la sua residenza estiva di campagna nella nativa Boemia. Fu durante questa vacanza che ebbe luogo il vero lavoro di composizione sulle *Humoresken*. Tuttavia, sono ancora sicuramente un'opera "americana": Dvořák ha attinto in larga misura alle melodie più antiche dai suoi "libri di schizzi americani". La melodia del n. 6, in una prima versione, fa riferimento alle canzoni di strada a New York nella notte di S. Silvestro e la melodia del n. 1 - definita come "Marcia Funebre" - è stata anche usata in un'altra forma nell'introduzione del primo movimento della *Sinfonia dal Nuovo Mondo*. Inoltre, una denominazione più vecchia, successivamente eliminata dal quaderno di schizzi, recitava: "Nové Skotské Tance" (Nuove Danze

Amici della Musica di Padova

Scozzesi, presumibilmente un progetto di continuazione delle *Schottische Tänze* op. 41). Il titolo "*Humoresken*" non appare negli schizzi, ma compare per la prima volta solo nell'autografo iniziato il 10 agosto 1894. In una lettera datata 5 settembre Dvořák scrisse a Simrock: "Ho appena preparato due volumi di pezzi per pianoforte op. 101 per la stampa (non hanno ancora ancora un titolo)". La ragione per cui alla fine Dvořák pubblicò la collezione come "*Humoresken*" non è chiara.

Come accennato, Dvořák offrì le *Humoresken* al suo editore alla fine di agosto 1894, prima di averle completate. Dvořák spedì la copia per la stampa alla fine di settembre. Non si sa chi abbia preparato la copia (ora scomparsa) per l'incisione. Dvořák, tuttavia, deve essere stato coinvolto nella sua produzione, poiché l'autografo non è completamente scritto in tutti i passaggi.

Solo poche settimane dopo aver inviato la copia per la stampa, la correzione delle bozze fu affidata - come per altre opere di Dvořák - principalmente a Johannes Brahms. Alla conclusione del suo lavoro, Brahms scrisse a Simrock il 30 ottobre 1894: "Il tuo Dvořák non mi ha turbato e torna da te oggi ripulito nel miglior modo possibile."

Le *Humoresken* op. 101 furono presumibilmente pubblicate nel gennaio 1895. Nel *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* di Hofmeister sono elencate a febbraio, nel *Signale für die Musikalische Welt* già nel gennaio 1895. Se vogliamo credere alle lamentele di Simrock (tipiche di un editore) nella lettera del 31 agosto 1895 a Dvořák, le vendite iniziali sono lente: "Ho pagato molto caro per i pezzi di pianoforte op. 101. E ti do la mia parola d'onore: nessuno li chiede, anche se ho fatto tutto per loro". Tuttavia, la n. 7 divenne uno dei pezzi più noti di Dvořák e fu rapidamente disponibile come edizione separata in numerose versioni (in particolare per violino e pianoforte).

(Christian Schaper, Ullrich Scheideler, Henle Verlag, Berlino, 2017)

Amici della Musica di Padova

L'Umoresca (o Humoresque o Humoreske) è un genere di musica romantica, formalmente libera e diffusasi nel XIX secolo, composta per pianoforte, brillante e con virtuosismi tali da poter essere inserita tra la fantasia e il capriccio. Il nome si riferisce all'umorismo inteso nel senso di "umore psicologico" piuttosto che di "motto di spirito". L'invenzione dell'umoresca è attribuita a Robert Schumann che, ancora diciannovenne (1839), iniziò a provare gusto per questo genere di musica, svincolata da vincoli e legami, componendo l'*Humoreske* in si bemolle op. 20, per pianoforte. Pochi anni dopo inserì una umoresca nei quattro *Fantasiestücke* op.88 per violino, violoncello e pianoforte del 1842. (**Wikipedia**)

HARTMANN

Il 27 aprile 1945, Karl Amadeus Hartmann, compositore di Monaco di Baviera che dal 1939 viveva isolato "per scelta" dalla vita pubblica artistica tedesca, vedeva sfilare, davanti alla casa dei suoi suoceri sul lago di Starnberg, ove si era rifugiato per sfuggire eventuali ultime ritorsioni dei nazisti ormai allo sbando, un corteo di uomini e donne dal campo di concentramento di Dachau. Ne riferisce egli stesso: "Il 27 e 28 aprile 1945 una fiumana di gente, di 'reclusi per motivi di sicurezza a Dachau', ci scorse davanti: infinita era la miseria, infinito era il dolore." Questa fu la scena tragica, ispiratrice della *Sonata per pianoforte "27 aprile 1945"* di cui conosciamo due versioni: la prima testimoniata da un manoscritto autografo conservato alla Biblioteca di Stato di Monaco, che si compone di quattro sezioni o Movimenti, mentre un secondo è di proprietà di un privato, che lo ricevette direttamente da Hartmann nel 1948. Quest'ultimo presenta solo tre Movimenti del precedente e per giunta con alcune modifiche, certamente apportate dall'autore. Si può anche fondatamente congetturare che il primo testimone citato corrisponda ad una stesura

Amici della Musica di Padova

originaria della Sonata e questo perché Hartmann predilige in effetti, per tutto il periodo della guerra, dal 1939 al 1945 (a partire dal "Violinconcertino" inedito *Musik der Trauer*), la forma in quattro Movimenti, ma le composizioni, specifiche del periodo del suo isolamento, sono perlopiù ancora inedite, ovvero sono state spesso rielaborate dall'autore, dopo il 1945, parzialmente o per intero. La forma in quattro Movimenti ha, per altro, molte relazioni fisse e importanti con la creazione, da parte di Hartmann, di un proprio "stile tragico" dove, nella dimensione solitaria dell'atto compositivo (qui più che mai "gesto"), il testo musicale è sospinto nella direzione di una evidente teatralizzazione: diventa il testo di una tragedia recitata attraverso i suoni - un modo poetico di Hartmann, dunque, di testimoniare dall'isolamento di una realtà esterna piena solo di "cose negative"- ma diventa anche il testo di una "tragedia del suono" in quanto rappresentante della dimensione biografica dell'autore nei confronti della realtà.

Il primo Movimento della Sonata (*Bewegt*) comincia con un sipario offerto su due registri gravi del pianoforte all'ingresso del canto di una terza voce solista. il canto del Prologo della tragedia, l'antefatto della vicenda, del dramma di cui la musica ci vuole dire: significativamente compaiono evidenti echi delle melodie sinagogali a darci l'oggetto e il tono della narrazione successiva. La *Marcia funebre* è costruita nella forma tripartita dei Lied e se conserva in alcuni punti riferimenti alle grandi scritture pianistiche della tradizione classico-romantica (da Beethoven a Chopin), presenta pure alcuni frammenti di parafrasi di canti popolari rivoluzionari e, in generale, un altissimo livello di dissonanza accompagna l'incedere funebre del tema all'esposizione come alla ripresa. Nel Movimento conclusivo si scatena l'aspetto più percussivo e ritmico della scrittura pianistica, diciamo bartokiano, ma non ha lo studiato calcolo di simmetria e asimmetria di quel modello. Piuttosto è ancora una volta col "gesto" che Hartmann provvede ad improvvise sospensioni che

spezzano la continuità e identità della catena metrica e del suo furibondo ritmo. La *Sonata "27 aprile 1945"* insieme col *Secondo quartetto per archi* è certamente un'opera di transizione nella biografia artistica di Hartmann, che, dopo la guerra, fu nella posizione di una dolorosa coscienza: sapere cioè di aver sviluppato un grande deposito creativo, senza averlo potuto proporre ad una recezione nel suo giusto tempo. In altri termini, fu nella condizione di riconsiderare drammaticamente sia l'impotenza della cultura e dell'arte sullo sviluppo della realtà storica, sia anche il legame che la sua arte, l'acquisizione di uno stile, di una poetica personale e originale in quei terribili anni, aveva con quella stessa realtà, anche solo per il fatto per esserne stata una testimonianza (fatto che si rivela costantemente nella dimensione tragica del testo musicale).

Alle problematiche conseguenze, anche psicologiche, della guerra, Hartmann sfugge solo, nel dopoguerra, penalizzando il compositore (che pure era stato sempre dotatissimo), e, in qualche modo, riproponendosi come fondamentale promotore della rinascita di una vita musicale tedesca, finalmente libera e indipendente.

(P. Cattelan)

IL PIANOFORTE DELLA MEMORIA: LONQUICH SUONA HARTMANN

TREVISO. Fra gli artisti più importanti sulla scena internazionale, il pianista Alexander Lonquich è uno dei pochissimi impegnati in percorsi di ricerca che sfidano ogni routine, senza rinunciare alla musica da camera, alla direzione d'orchestra, al dibattito culturale. Maestro indiscusso per Mozart e Schubert, si è spinto verso terreni inesplorati. A pochi giorni dalla Giornata della Memoria, suonerà a Treviso, per la stagione da camera al Teatro Comunale, la Sonata di Karl Amadeus

Amici della Musica di Padova

Hartmann "27 Aprile 1945", memoria storica di un compositore praticamente sconosciuto.

Perché ha scelto questa sconvolgente partitura scritta dopo la visione della marcia della morte dei prigionieri di Dachau?

«La conosco fin da giovane, come anche i percorsi dei compositori internati a Theresienstadt. Si tratta di musica di grande qualità concepita dall'unico autore tedesco rimasto in Germania a comporre in netta opposizione al regime. È un brano singolare, nato di getto come reazione immediata. Vi troviamo echi di Berg, Hindemith e Bartok,. La sua personale cifra è una particolare qualità "narrativa", espressione del suo umanesimo intriso di inevitabile pessimismo. Oltre al repertorio più conosciuto sono importanti le retrovie. Affascinato da compositori emigrati e da poeti "boicottati", ho letto tutto quello che si poteva sugli artisti durante il nazismo, una letteratura tutta da scoprire. Sono felice che a Treviso abbiano accettato questa Sonata, non tutti gli organizzatori se la sentono di mettere il pubblico a confronto con una creazione così particolare».

Come si è avvicinato al '900?

«Da sempre trovo stimolanti alcuni lati meno esplorati della prima parte del '900. Suono la raccolta "Nella nebbia" di Janacek, fra compositori che amo di più, uno dei più grandi. Di fronte alla brevità delle melodie, la chiave sta nel teatro musicale per capire questi brani. La curva melodica non si orienta verso linee tradizionali, ma riprende la lingua parlata».

Vi ritrova l'eco della storia?

«Già in Schubert nascono gesti musicali che ossessioneranno autori successivi.

Mahler sfruttò tali caratteri idiomatici, un "cuore" austriaco che domina anche molti passi di Berg. La sonata D959 di Schubert che eseguo nella seconda parte lascia domande senza risposte, cerca un centro che non trova mai; nel primo movimento manca un vero tema, nel secondo c'è un vuoto e una tristezza che incontreremo nei passi più desolati di Mahler».

Schubert è ancora troppo poco conosciuto?

«Si fa fatica ad accettarne gli aspetti più. aspri. La sua musica pianistica è stata rivalutata solo negli ultimi 50 anni».

Pur nella sovrabbondanza d'informazioni e documenti, internet, registrazioni, ricerche si studiano poco Hartmann o Schubert, fra luoghi comuni e disinformazione. Come uscire da questo paradosso?

«Nel 1810 E.Th. A. Hoffmann considerava Beethoven un romantico. Oggi c'è addirittura chi sostiene in modo fantasioso che un compositore come Luchesi avesse scritto alcuni capolavori di Mozart e Haydn, ma solo chi è completamente sprovvisto della conoscenza degli idiomi di questi autori può immaginare che un mediocre come Luchesi potesse muoversi con maestria dal nulla in due mondi sonori così ben identificabili. Va approfondita la particolarità di ogni singolo compositore, al di là di facili etichette stilistiche».

(M. Schipilliti, Il Mattino di Padova, 7 febbraio 2018)

SCHUBERT

Nel 1828, suo ultimo anno di vita, Schubert si avvicinò ancora una volta alla Sonata per pianoforte, per lasciare, dopo un rinnovato esame dei vecchi problemi, la grandiosa trinità delle opere postume in do minore, la maggiore e si bemolle maggiore. A quale impegno il Maestro si sottopose per superare quei problemi che lo portavano verso una nuova forma espressiva, lo dimostrano gli abbozzi dettagliati, che l'apparato critico dell'Opera completa ha messo in luce. Un confronto di questi abbozzi con la redazione definitiva delle Sonate permette splendide scoperte dentro i segreti della creazione schubertiana, nel rigore del suo metro critico e nella volontà di concentrazione estrema, di approfondimento e di giustificazione, perfino dei tratti apparentemente più accessori dello sviluppo organico. Sulla strada verso questi lavori, stava l'esperienza di un'opera creativa ricchissima; prima di tutto le battaglie, i successi e le delusioni patite proprio sul terreno della ricerca formale sulla Sonata, e, alla fine, il piccolo mondo del pezzo lirico per pianoforte, conquistato vittoriosamente soltanto negli ultimi anni.

Muovendo da questi territori, Schubert si volse nuovamente al problema di dominare la grande forma. Una aspirazione verso l'"equilibrio classico", diventano da ora in poi gli elementi determinanti di queste opere del "tardo stile che segue la maturità", di quel "retaggio, rivolto verso il futuro, dell'ultima fase di una vicenda artistica meravigliosa e anzi unica" (*Költzsch*). Come era naturale, l'ombra di Beethoven ricompare sullo sfondo di queste opere tarde. Beethoven era già morto l'anno prima. Il peso di continuarlo gravava tutto su Schubert; accanto a lui non viveva più il Maestro, che creando si era inoltrato in regioni sempre diverse, sempre nuove, davanti al quale c'era pur sempre un futuro pieno di attese, di misteri.

Proprio la scomparsa della figura fisica di Beethoven dovette colpire Schubert,

Amici della Musica di Padova

giunto all'ultima stagione, più profondamente ancora del Maestro vivo, che ancora creava quell'opera strumentale che era stata, agli occhi di Schubert, allo stesso tempo oggetto di venerazione e una tentazione da evitare. Come ampio si distenda ora l'orizzonte, lo indica già l'attacco della Sonata in do minore, che comincia con un ricordo oscuro del secondo tema dell'Ouverture dell'*Egmont* chiudendo però l'episodio, alla dodicesima e tredicesima battuta, con un *glissando*, interamente scritto, di estrema tensione, la cui figura originaria va ricercata nel primo tempo della *Nona*. Simili reminiscenze si mostrano già al principio, e poi, nello sviluppo successivo, acquistano autonomia di carattere e respiro inconfondibilmente schubertiani. Si confronti, a questo proposito, lo stupendo tema iniziale, teso come un grande arco, della Sonata in si bemolle maggiore, forse ispirato al Trio in si bemolle maggiore, op. 97 di Beethoven: già l'oscuro colore sonoro dell'inizio è assolutamente "non classico", e ancor meno lo sono l'elaborazione del pensiero, il geniale "annuvolamento" nel trillo nel basso, e l'immediatamente successiva svolta romantica verso il sol bemolle maggiore, o la rigorosa autonomia dello Sviluppo. Qui non si può parlare di "lavoro che ricalca quasi il modello di Beethoven", come ad una analisi critica poteva sembrarci ancora la Sonata in mi bemolle maggiore op. 122, del 1817. Perfino nel dominio formale agisce ora, sempre di più, il principio fondamentale schubertiano del sentire e formare partendo dall'armonia e dal suono come origini creative del Tutto.

Come nelle Sonate di Mozart, i tempi centrali lenti celano i raccoglimenti più segreti: l'Adagio della Sonata in do minore, che attacca beethovenianamente in la bemolle maggiore, conducendo però a solennità sonore bruckneriane; l'Andantino della Sonata in la maggiore, trasognato e come sospeso sopra un danzante fa diesis minore: quale magnifico contrasto alla ribelle fierezza del primo tempo, quale prodigio di scioltezza strutturale in questo magistrale tempo per pianoforte; e l'Andante

Amici della Musica di Padova

sostenuto, in do diesis minore, della Sonata in si bemolle: quante volte ci chiediamo, dopo aver suonato quest'andante con devozione religiosa, che cosa esista, di più bello, in tutta la letteratura musicale. Quale sovrumana e tenera grandezza nel tema secondario in la maggiore, quale divino splendore nell'incomparabile entrata, in pianissimo, del do maggiore durante la Ripresa! Con gusto sottilissimo, i movimenti in forma di Scherzo corrispondono al carattere delle Sonate: la Sonata in do minore presenta un vero Minuetto in un tempo più tranquillo, come appropriato contrasto alla vorticosa fretta del Finale; lo Scherzo e Trio della Sonata in la maggiore è invece estremamente conciso, naturale, una visione da notte d'estate; lo Scherzo della Sonata in si bemolle si libra in regioni più aeree (non v'è nessun "forte"!), ancora dominato dal clima etereo del tempo lento. Nessuna traccia, questa volta, di danze popolari. Anche gli spunti di musica ungherese o slava che, dal Grove in poi, si è creduto di riconoscere nelle Sonate, vanno ridotti al minimo. Molti apparenti esotismi sono proprio originali di Schubert. Al contrario, sono spunti suoi, più tardi passati nelle musiche nazionali, a noi così familiari, dell'epoca successiva (Liszt, Dvorák, Smetana e altri), che hanno determinato certe deduzioni, retrospettive e sbagliate. Qualche spazio non ancora completamente dominato di queste tre ultime Sonate si trova nei movimenti finali delle prime due. Ma nella Sonata in si bemolle maggiore anche questi passaggi appaiono vinti e rivolti verso nuovi mondi.

Mentre Schubert aveva raggiunto la perfezione sinfonica già con la Sinfonia in si minore (1822) e, nella musica da camera, con i Quartetti del 1824, nell'opera pianistica, dalla *Wanderer-Phantasie* (1822) fino al culmine delle tre Sonate (1828), la curva creativa continua ad innalzarsi, seppure non in modo uniforme, dimostrando come Schubert lottasse con l'angelo proprio nel campo, da lui continuamente battuto, del pianoforte. La Sonata per pianoforte divenne per lui un dominio persona-

Amici della Musica di Padova

le com'era stato con Haydn, le cui composizioni mature in questa forma appaiono completamente diverse dalle coeve opere sinfoniche e da camera. Forse, prescindendo dai Lieder, è proprio nelle Sonate per pianoforte che l'umanità di Schubert ci si avvicina di più. Le sue ultime Sonate si ergono nella grandiosa solitudine di una fierezza che nulla concede, di fronte al rumoroso traffico dei virtuosi dell'età che precede le rivoluzioni del Quarantotto. E' una posizione simile a quella del tardo stile di Beethoven. Capirle è riuscito, ai posteri, più difficile che per altre opere di Schubert. Ancora oggi, esse non hanno conquistato il posto che loro spetta, soprattutto nelle sale da concerto. **(Bernhard Paumgartner, Schubert, Milano, 1981)**

“Ho composto fra l'altro tre sonate per pianoforte solo che vorrei dedicare a Hummel (...). Ho suonato queste sonate in diverse occasioni con molto successo”. (Schubert al suo editore Probst, il 2 ottobre 1828)

Schubert stesso ha apposto sui manoscritti le indicazioni di “Sonata I, II e III” nell'ordine in cui sono oggi: do minore, la maggiore, si bemolle maggiore. Il manoscritto di quest'ultima sonata porta alla fine l'indicazione “Vienna, 26 settembre 1828”; questa data deve essere quindi considerata come quella del completamento della trilogia.

Nello spirito di Schubert le tre composizioni formavano un tutto unico e tutte e tre assieme furono pubblicate, dieci anni dopo la morte dell'autore nel 1838, a cura di Diabelli, senza numero d'opera ma con il titolo di “Le ultime composizioni di Franz Schubert - Tre Grandi Sonate”. Hummel era già morto nel 1837 e l'editore dedica il volume a Robert Schumann (che a sua volta nel 1838 scriverà un articolo intitolato “L'estrema composizione di F. Schubert: Tre Grandi Sonate per pianoforte”). Schubert forse stese i primi schizzi delle Sonate nelle ultime settimane passate da

Amici della Musica di Padova

Schober, ma la loro composizione è l'attività essenziale del musicista durante il suo soggiorno dal fratello Ferdinand in settembre. È Ferdinand stesso che consegnerà i manoscritti all'editore nel mese di dicembre 1828. Lo stato dei primi schizzi, il fatto che Schubert utilizzò qualsiasi sorta di carta per annotare temi ed idee, provano da soli l'esaltazione febbrile con cui il musicista ha scritto queste tre sonate. Aveva appena finito il quintetto, stava correggendo la seconda parte dell'edizione della *Winterreise*: un'attività intellettuale enorme per una persona fisicamente stremata. Se dobbiamo credere a Schubert stesso egli ebbe anche il tempo (fra il 26 settembre, data in cui finisce l'ultima delle tre sonate, e il 2 ottobre, data in cui scrive al suo editore) di suonarle lui stesso per degli amici. Forse il 27 settembre nella serata che passa presso il dottor Menz in compagnia di Jenger e del barone Schönstein..... Quando Schubert si mette a scrivere le tre sonate, sono già due anni che non ha scritto più niente in questo genere (dopo la *Fantasia-Sonata* in sol maggiore D 894 del 1826). È vero che ha composto molto per pianoforte a quattro mani nel 1828 e che nel 1827 ha composto per pianoforte solo gli otto *Impromptus* e soprattutto i tre *Klavierstücke* con cui le sue nuove sonate sono intimamente legate. Sembrava che negli ultimi anni egli si fosse allontanato dalle grandi forme della Sonata per dedicarsi a forme più libere e più brevi. L'esplosione vulcanica che si libera nelle tre sonate potrebbe in un certo senso sorprendere se non si realizzasse nello stesso tempo il ritorno trionfale ad altri generi lasciati: quello della sinfonia e quello della messa. **(Brigitte Massin)**

DISCOGRAFIA

DVOŘÁK

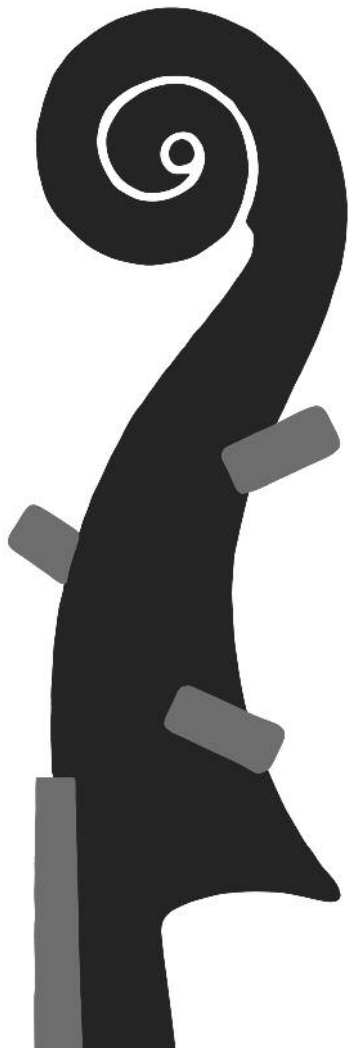
R. Firkušný	Candide
S. Vasselka	Naxos
I. Poroshina	Brilliant

HARTMANN

A. Orvieto	Fonit Cetra
A. Brewster Franzetti	Naxos
B. Koehlen	Col Legno

SCHUBERT

A. Lonquich	Alpha
S. Richter	Olympia
K. Zimerman	DGG
A. Schiff	ECM
A. Brendel	Decca
A. Schnabel	Warner
W. Kempff	DGG
R. Lupu	Decca
M. Pollini	DGG
R. Serkin	Sony
D. Barenboim	Elatus
A. Fischer	Hungaroton



PROSSIMI CONCERTI

66^a Stagione concertistica **2022|2023**

Martedì 25 ottobre 2022

ciclo B - Anticamente

Auditorium Pollini, Padova ore 20.15 **La prima volta con noi**

ORCHESTRA AD ASTRA DELLA SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

con strumenti originali

LEILA SCHAYEGH concertazione e violino solista

Nardini e i suoi contemporanei

musiche di **Nardini, Tartini, Cambini, Mozart**

Venerdì 4 novembre 2022 ciclo A - Anticamente

Auditorium Pollini, Padova ore 20.15

LA FONTE MUSICA ensemble di musica medievale

FRANCESCA CASSINARI soprano

ALENA DANTCHEVA soprano

GIANLUCA FERRARINI tenore

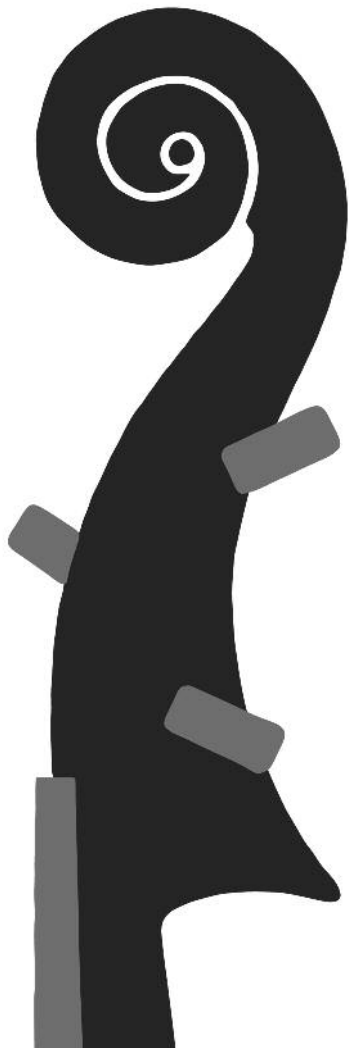
EFIX PULEO viella da braccio

TEODORO BAU' viella da gamba

MICHELE PASOTTI liuto e direzione

DanteNova: Musica dalla Commedia di Dante

Dante e la musica (2° concerto)



PROSSIMI CONCERTI

66^a Stagione concertistica **2022|2023**

CONCERTI D'ORGANO

Domenica 30 ottobre 2022

Fuori abbonamento

Duomo dei Militari, via S. Prosdocimo 82, Padova ore 17:00

ILARIA CENTORRINO

musiche di **Franck, Saint-Saëns**

Anniversario C. Franck (1822-1890)

in collaborazione con



Comando Forze
Operative Nord
dell'Esercito Italiano

Ingresso libero