

Nato a Budapest nel 1953, **András Schiff** inizia lo studio del pianoforte a 5 anni con Elisabeth Vadász proseguendo all'Accademia Ferenc Liszt con Pál Kadosa, György Kurtág e Ferenc Rados, quindi a Londra con George Malcolm. Recitals e cicli tematici particolari, tra tutti quelli dedicati a Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann e Bartók costituiscono parte significativa delle sue attività concertistiche. Sin dal 2004 ha eseguito l'intera serie delle trentadue sonate di Beethoven in ben 20 città. Per la registrazione delle "Geistervariationen" di Schumann (ECM) Schiff ha ricevuto l'International Classical Music Award 2012 per la categoria "Solo Instrumental Recording of the Year." Schiff ha collaborato con grandi orchestre e grandi direttori, ma attualmente predilige il compito di direttore e solista. Nel 1999 ha creato una propria orchestra da camera, la Cappella Andrea Barca, formata da solisti internazionali, musicisti da camera e amici. Collabora inoltre la Chamber Orchestra of Europe. Dall'infanzia ha molto amato il repertorio cameristico e dal 1989 al 1998 è stato Direttore Artistico dei "Musiktage Mondsee", festival cameristico con sede a Salisburgo. Nel 1995, con Heinz Holliger, ha fondato gli "Ittinger Pfingstkonzerte" a Kartause Ittingen, in Svizzera. Nel 1998 Schiff ha avviato una serie affine, con titolo "Omaggio a Palladio" al Teatro Olimpico in Vicenza. Schiff ha ricevuto numerosi premi internazionali. Nel 2006 è diventato membro onorario del Beethoven Haus a Bonn come riconoscimento per le sue interpretazioni beethoveniane. Nel 2008 ha ricevuto la Wigmore Hall Medal per 30 anni di esecuzioni in questa sala prestigiosa; nel 2011 ha ottenuto il Premio Schumann di Zwickau. Nel 2012 ha ricevuto la Golden Mozart-Medaille dall'International Stiftung Mozarteum. Nella primavera 2011 Schiff esprime il suo dissenso per gli sviluppi politici in Ungheria subendo le critiche dei nazionalisti ungheresi. Da quel momento ha deciso di non dare più concerti nella sua nazione.

Appunti per l'ascolto

La sonata opera 109, dedicata a Maximiliane Brentano, è stata composta tra il 1819 e l'autunno del 1820; viene pubblicata a Vienna dall'editore Artaria nel novembre del 1821. Il manoscritto originale di questo lavoro è oggi conservato nella Library of Congress of Washington. Abbozzi del primo movimento si trovano nel quaderno della 'Missa Solemnis', parti degli altri movimenti sono sparse in altri quaderni di appunti beethoveniani. Il primo tempo è di una forma particolare che tuttavia segue, nelle linee generali, lo schema tradizionale. Il primo tema, 'Vivace', è in otto battute, giocate in un

intreccio di piccole figurazioni legate che scorrono da una mano all'altra. La linea melodica del secondo tema, 'Adagio espressivo', di maggior rilievo, si dissolve però ben presto in una serie di fluttuazioni. Ritorna il primo tema, dando vita ad uno sviluppo imperniato su progressioni ascendenti, che poi, di colpo decresce e torna alla primitiva dolcezza. L'adagio espressivo è ripetuto in mi maggiore - secondo la legge della forma sonata - ma subito dopo muta radicalmente veste armonica per portarsi al do maggiore, 'fortissimo'; torna però alla tonalità 'ortodossa' di mi maggiore per introdurre ancora una volta il primo tema e poi spegnersi serenamente. Il Prestissimo che segue senza interruzione è un movimento di tutt'altra natura. Crudo, quasi spoglio. Consta della giustapposizione di blocchi simmetrici di quattro battute ciascuno; ha forma di sonata, con due temi di carattere espressivo affine, sviluppo, ripresa, conclusione. Tutta questa parte della sonata costituisce una monumentale premessa per la seconda, un tema seguito da sei variazioni, in cui il sentimento di quiete sognante trova più ampio svolgimento. Al tema Beethoven ha apposto, accanto a quella italiana, l'indicazione tedesca: 'Gesangvoll, mit innigster Empfindung' (molto cantabile, con intimo sentimento). Ritroviamo un ritmo familiare alla ciaccona ed un carattere intimamente melodico, tanto che vi echeggia un ricordo del ciclo liederistico 'An die ferne Geliebte' (All'amata lontana). La prima variazione è una sorta di radicalizzazione melodica della melodia; la seconda consta della successione di due figurazioni, l'una che impiega, come nel primo tempo, l'alternativo uso delle due mani in un leggero disegno punteggiato; l'altra tenera e scorrevole. La terza variazione (Allegro vivace, 2/4) è tumultuosa; il tema quasi sparisce nella figurazione del moto contrario alternata tra le due mani, e la sua seconda parte viene rappresentata in un modo che Romain Rolland chiamerà di 'deformazione buffonesca', paragonandola a quelle con cui Berlioz ha caricaturizzato, nel 'Sabba' della 'Sinfonia Fantastica', il tema dell'amata. La quarta variazione ('Etwas langsamer als das Thema', cioè 'un po' più lento del tema', 9/8) ritorna nell'atmosfera creata dal tema stesso, arrestando parzialmente il clima di rovente fervore del mutar delle forme. La quinta variazione (Allegro ma non troppo) piega la dolcezza melodica ad esigenze polifoniche. La sesta ed ultima (Tempo I del Tema), di più vaste proporzioni, corona l'edificio sonoro della sonata tutta, creando nella progressiva animazione del movimento, con l'intensificarsi delle vibrazioni ritmiche ed il graduale sovrapporsi dei trilli, una successione di immagini di smagliante fantasia che soltanto alla fine torna a ricomporsi nella quiete del tema originario.

La Sonata in la bemolle Op. 110 di Giovanni Biamonti

Il manoscritto originale si trova nella Deutsche Staatsbibliothek di Berlino. Vari abbozzi sono comunicati dal Nottebohm fra quelli della 'Missa solemnis'. Il primo tempo partecipa di quello spirito di dolcezza e di amabilità che dà la sua particolare fisionomia a tre quarti della materia musicale delle due Sonate in la maggiore Op. 101 e in mi maggiore Op. 109. Il tema iniziale consta di due parti distinte: la prima è fondamentale perché, oltre a costituire il nucleo dello sviluppo, contiene già in sé la base della fuga finale: riconnettendosi anche, attraverso questo suo secondo aspetto, ad un tipo di disegno melodico per intervalli di quarta ascendenti che Beethoven ha più d'una volta impiegato in varie sue opere. La seconda, di derivazione haydniana, come da tempo ha notato il D'Indy, e introdotta già da Beethoven in altre opere (Minuetto della Sonata Op. 30, n. 3 per pianoforte e violino, Fantasia per pianoforte Op. 77), si libra melodiosamente in un'atmosfera di limpide sonorità, le cui vibrazioni continuano poi, con aumentato senso di leggerezza, negli arpeggi che si diffondono per tutta l'estensione della tastiera. Il secondo tema è di una condotta più dinamicamente varia, pure insistendo nella stessa espressione. Lo sviluppo, come si è detto, ha per base la prima parte del tema iniziale la cui proposizione, ripetuta in tonalità discendenti sopra un continuo movimento del basso, assume un carattere di inquietezza. Anche la ripresa, in virtù di qualche amplificazione e modificazione, è di una fisionomia più agitata dell'esposizione, ma si risolve alla fine come in una rassegnata acquiescenza. Fra la gentilezza del primo tempo e la drammaticità del terzo, l'Allegro molto mediano adempie all'ufficio di intermezzo senza appigli espressivi con nessuno dei due suddetti e d'altra parte senza potersi neppure considerare come un elemento necessario di contrasto. Pagina tuttavia schiettamente beethoveniana. Le prime due parti sono d'una grande giovialità (vi affiora anche il frammento di una 'canzone delle strade slesiane' come la chiama il Rolland: Ich bin liederlich (Io sono disordinato). Il Trio all'opposto è di una aerea leggerezza nel suo vivace disegno discendente, legato, appena punteggiato dalle note in contrattempo della parte inferiore: nel complesso un passaggio di finezza, in seno al passaggio principale costituito dalle prime due parti. Queste si ripetono terminando poi in una serie di accordi ribattuti, stranamente (vorremmo dire provvisoriamente) nonostante la determinazione delle armonie finali, in fa maggiore. Il terzo ed ultimo tempo, come nella precedente Sonata Op. 109, è il più sviluppato;

mentre però ivi si riconnetteva idealmente allo stato d'animo del primo, qui ne appare come significato disgiunto, costituendo di per sé solo un poema di dolore e di superamento. La forma risulta, pur nelle sue varie articolazioni, chiara e definita. Si tratta di un Adagio e Finale di sonata sviluppati secondo il criterio di una compiuta vicenda drammatica. L'Adagio è preceduto da una introduzione con un Recitativo che, per estensione ed espressione, sta fra quelli della Sonata per pianoforte in re minore Op. 31, n. 2 e della Nona Sinfonia. Poi, introdotto dal murmure di un movimento di terzine (progressivamente integrato nel suo colore oscuro dall'entrata graduale per intervalli discendenti delle note dell'accordo minore) e da esso accompagnato, nasce l'Arioso dolente, in cui l'espressione appassionata, parlante del recitativo si scioglie, liricizzandosi, in una melodia spezzata ed anelante analoga per questa sua forma ad altre di Beethoven in composizioni del suo ultimo periodo creativo (per es. nella Cavatina del Quartetto in si bemolle maggiore Op. 130, nell'Adagio del Quartetto Op. 135). Si può vedere nel tema la reminiscenza, cosciente o no, di un tipico atteggiamento bachiano o il presentimento di qualche modo lirico belliniano: incontri che avvicinano, nell'essenzialità di un commosso linguaggio musicale umano, stili e forme di paesi ed epoche diversi. La melodia termina con un senso di chiuso sconforto. A contrasto la fuga in maggiore, che sorge dalla sua stessa nota finale con un tema ascendente per quarte, s'afferma come una ripresa di vita operante: in principio dolcemente, poi sempre più decisa ed energica; fino a che, in pieno sviluppo polifonico, improvvisamente non s'arresta sulle note d'un accordo sospeso, che modulando in altro tono, minore, introduce nuovamente l'Arioso: più triste, ora, sconcolato, spezzato. Lo spostamento dell'accentazione ritmica finale viene però a togliere alla sua conclusione il carattere squallidamente statico della prima volta, imprimendole invece un ché di sussultante (nel quale continua a suo modo l'anelito dell'ultima articolazione melodica), volgendola nel tempo stesso, con il repentino trapasso nel modo maggiore e la ripercussione degli accordi in sonorità sempre più larga e vibrante, ad altro significato. È, sotto l'impressione di questa consolante schiarita che viene ripreso il movimento della fuga in maggiore: in principio stentato con il suo tema capovolto, poi, nella originaria forma ascendente, sempre più sicuro: elevandosi, ingrandendosi, diffondendosi nella riconquistata tonalità fondamentale di la bemolle senza incontrare più ostacoli, e concludendosi, lasciata la stretta forma polifonica, in un inno trionfante.

La Sonata opera 111

di Lukas Rohrer

Beethoven cominciò a comporre tutte insieme le ultime tre Sonate verso la fine del 1819, e continuò a lavorarvi mentre componeva la Missa Solemnis. L'Op. 109 fu terminata alla fine del 1820, l'Op. 110 alla fine del 1821; l'Op. 111 fu terminata poco più tardi, e venne pubblicata nel 1823, con dedica all'arciduca Rodolfo, gran collezionista di dediche beethoveniane. Come dicevamo, le ultime tre Sonate furono scritte quasi contemporaneamente e, forse, senza un piano ben preciso per ciascuna Sonata, almeno agli inizi; negli schizzi si trova inoltre l'inizio di un'altra Sonata, in si bemolle maggiore, che fu poi abbandonata. Su uno degli schizzi del primo tema dell'Op. 111 si trova l'indicazione: 3tes Stück, presto (terzo pezzo, presto), il che lascia supporre che possano esserci stati dei trasferimenti di brani da una Sonata all'altra, come sarebbe avvenuto più tardi con gli ultimi Quartetti. In quello stesso schizzo il primo tema dell'Op. 111 è trattato come soggetto di una fuga a tre voci, di cui Beethoven annota le tre entrate e la conclusione. In un altro schizzo il tema è scritto in valori doppi, viene annotato un contro-soggetto, e viene abbozzato uno stretto. Ad ascoltare il primo tempo dell'Op. 111 sembrerebbe impossibile che Beethoven avesse pensato di fare, con il primo tema, qualcosa di diverso da ciò che poi fece. In realtà, gli studi sulle possibilità contrappuntistiche del tema vennero sfruttati da Beethoven nella versione definitiva, che presenta alcuni episodi in contrappunto doppio, con i quali Beethoven simula quasi dei fugati. Il primo tema dell'Op. 111 era stato annotato da Beethoven, in tonalità di fa diesis minore, in un Quaderno del 1801, e venne usato solo vent'anni più tardi. Il primo tema può anche essere stato suggerito a Beethoven da un tema del Dardanus di Sacchini (la scoperta è del von Frimmel); il Rosenberg si spaventa e tira giù una lunghissima lista di esempi, di Beethoven e di altri, in cui si trovano le tre note iniziali del tema; ma in Sacchini, oltre alle note, si trova anche la rapida terzina preparatoria, precisamente come in Beethoven. Non ci sarebbe proprio niente di scandaloso se Beethoven avesse preso un tema da Sacchini. Piuttosto è da notare, come ha fatto osservare il Prud'homme, che il primo nucleo del tema prefigura il tema del finale del Quartetto Op. 135. La conclusione del primo tempo è in modo maggiore. In tutte le Sonate in due tempi, se il primo tempo è in tonalità di modo minore, il secondo è nella tonalità dello stesso nome di modo maggiore. Ma la conclusione in modo maggiore di un pezzo in modo minore, conclusione arcaica, è un caso rarissimo in tutte le Sonate di Beethoven (la incon-

triamo solo nell'Op. 49 n. 1 e nell'Op. 111). Il secondo tempo è la celebre, estatica Arietta seguita da cinque variazioni (o sei, secondo alcuni commentatori, che considerano la quarta come una doppia variazione: Beethoven non numerava le variazioni). Il carattere del primo tempo, assai vicino ad alcune impetuose creazioni beethoveniane degli anni intorno al 1800, contrasta notevolmente con il carattere del secondo tempo. I giudizi negativi sul secondo tempo sono numerosi, nel secolo scorso, e numerosi sono per contro i tentativi di giustificare il contrasto; a complicare le cose venne anche una affermazione di Schindler, il quale aveva chiesto a Beethoven perché non avesse scritto un terzo tempo per la Sonata Op. 111: Beethoven aveva risposto che, essendo molto occupato, aveva preferito allungare un po' il secondo tempo per finire più alla svelta. Il commento di Schindler ('rimpiango il terzo tempo') è talmente sciocco da far sembrare superflue persino le solenni lavate di capo che alcuni commentatori impartiscono al suo autore. Ma il racconto di Schindler fu molto noto nel secolo scorso, e da esso, senza citarlo, prende lo spunto Thomas Mann per il suo commento all'Op. 111, che fa parte del Doctor Faustus: nel Doctor Faustus il musicista Wendell Kretzschmar tiene una conferenza su 'Perché Beethoven non ha aggiunto un terzo tempo alla sonata per pianoforte Op. 111', servendosi di un concetto-chiave, quello della fine della sonata come 'forma artistica tradizionale', che muore, appunto, con il secondo tempo dell'ultima Sonata di Beethoven. Non possiamo trascrivere qui tutto il lungo brano del Doctor Faustus riguardante l'Op. 111: tutti i nostri lettori, del resto, lo conosceranno. Proprio per questa ragione dobbiamo far notare che tutto il commento di Thomas Mann - non solo affascinante esteticamente, ma anche come sintesi culturale della critica beethoveniana tedesca del secolo scorso - si regge sul filo di affermazioni sempre contestabili e si conclude con un piccolo errore di fatto: 'Poi finisce. Un seguito di terzine dure e veloci si affretta a formare una conclusione qualunque, che potrebbe benissimo stare alla fine di altri brani'; il nucleo tematico generatore dell'arietta ricompare invece dopo le terzine 'dure e veloci', e senza il suono aggiunto che in precedenza aveva dato la sensazione di un 'addio per sempre'. L'episodio si inserisce, quasi come un simbolo, nel tema della morte dell'arte, uno dei temi prediletti di Thomas Mann. Difficile dire se il romanziere si identificasse con il suo personaggio, aderendo ai concetti esposti da questi e non avvedendosi della loro ambiguità, o se intendesse caratterizzare un ambiente sociale e di cultura, offrendo nello stesso tempo al lettore gli spunti per una controcritica.

prossimamente

Giovedì 27 marzo 2014 ore 20.00

Teatro La Fenice

Trio di Parma

Musiche di BEETHOVEN, BRAHMS

Concerto offerto da Chiara e Francesco Carraro

prossimamente SVC giovani

Giovedì 13 marzo 2014 ore 17.00

Giulio Andretta pianoforte

(Conservatorio "A. Pedrollo" - Vicenza)

Musiche di VILLA-LOBOS, GINASTERA

Introduce **Alessandro Zattarin**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee

Ingresso libero

SOCIETÀ VENEZIANA DI CONCERTI
Palazzo Querini - Dorsoduro 2693/B - 30123 Venezia
telefono e fax 041.2413105
socvenconcerti@alice.it - info@venicechambermusic.org
www.venicechambermusic.org



CITTÀ DI VENEZIA

ASSESSORATO ALLE ATTIVITÀ CULTURALI

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

FONDAZIONE
UGO E OLGA LEVI

CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA



ASSESSORATO ALLE
ATTIVITÀ CULTURALI



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

SOCIETÀ VENEZIANA DI CONCERTI
**STAGIONE DI MUSICA
DA CAMERA 2013 · 2014**

ALLEGRO CON FUOCO

14 ottobre 2013 · 26 maggio 2014

Scuola Grande di San Rocco

Domenica 2 marzo 2014, ore 20.00

Concerto fuori abbonamento

**András
Schiff**

pianoforte

Programma

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

**Sonata n. 30 per pianoforte
in mi maggiore Op. 109**

Vivace, ma non troppo

Prestissimo

*Andante con Variazioni. Gesangvoll,
mit inniger Empfindung*

**Sonata n. 31 per pianoforte
in la bemolle maggiore Op. 110**

Moderato cantabile, molto espressivo

Allegro molto

Adagio ma non troppo -

Fuga. Allegro ma non troppo

Sonata n. 32 in do minore Op. 111

Maestoso - Allegro con brio ed appassionato

Arietta - Adagio. Molto semplice e cantabile

**Concerto offerto
da Chiara e Francesco Carraro**