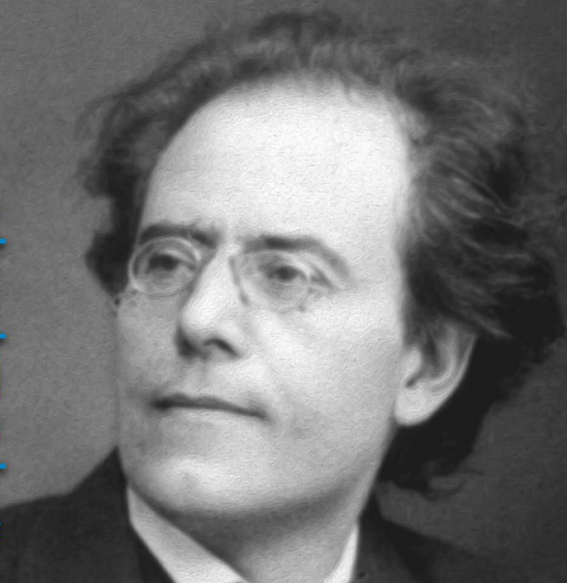


GUSTAV MAHLER

MUSIKWOCHE
SETTIMANE MUSICALI

TOBLACH
DOBBIAICO

13. – 29.07.2024



MONTAG | LUNEDÌ

15.07.2024 | ORE 18.00 UHR

SALA GUSTAV-MAHLER-SAAL



© Xiamara Bender

Lucas Debargue, Klavier | pianoforte

GUSTAV MAHLER

MUSIKWOCHE N SETTIMANE MUSICALI

TOBLACH DOBBIACO

13. – 29.07.2024

PROGRAMM · PROGRAMMA

Gabriel Fauré (100. Todestag/Centenario della morte):

9 Préludes op. 103

Preludi op.103 – Tema e variazioni op. 73

Prélude Des-Dur/re bemolle magg., op. 103; 1

Prélude cis-Moll/do diesis min., op. 103; 2

Prélude g-Moll/sol min., op. 103; 3

Prélude F-Dur/fa magg., op. 103; 4

Prélude d-Moll/re min., op. 103; 5

Prélude es-Moll/mi bemolle min., op. 103; 6

Prélude A-Dur/la magg., op. 103; 7

Prélude c-Moll/do min., op. 103; 8

Prélude e-Moll/mi min., op. 103; 9

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 27 in e-Moll op. 90

Sonata per pianoforte n. 27 in mi minore, op. 90

1. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

2. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

Frédéric Chopin: Scherzo Nr. 4 op. 54 in E-Dur

Scherzo n. 4 in mi maggiore op. 54

GUSTAV MAHLER

MUSIKWOCHE N SETTIMANE MUSICALI

TOBLACH DOBBIACO

13. – 29.07.2024

PROGRAMM · PROGRAMMA

Gabriel Fauré: Thema und Variationen in cis-Moll op. 73
Tema e variazioni in do diesis minore op. 73

Ludwig van Beethoven:

Klaviersonate Nr. 14 in cis-Moll op. 27 Nr. 2 („Mondscheinsonate“)
Sonata per pianoforte n. 14 in do diesis minore op. 27 n. 2 (Sonata al
chiaro di luna)
I Adagio sostenuto
II Allegretto
III Presto agitato

Frédéric Chopin: Ballade Nr. 3 in As-Dur op. 47
Ballata n. 3 in la bemolle maggiore op. 47

Zum Programm

Gabriel Fauré (1845-1924): 9 Préludes op. 103

Die Musikwelt feiert heuer den 100. Todestag des französischen Komponisten.

Die neun Préludes gehören zu den am wenigsten bekannten großen Klavierkompositionen Faurés. Sie entstanden, als der Komponist Mitte sechzig mit der beginnenden Taubheit zu kämpfen hatte. Nach Faurés Maßstäben war dies eine Zeit ungewöhnlich produktiver Produktion. Die Préludes entstanden 1909 und 1910, also mitten in der Zeit, in der er die Oper Pénélope schrieb, die Barcarolen Nr. 8–11 und Nocturnes Nr. 9–11. Koechlin meint: „Abgesehen von den Préludes von Chopin kann man sich kaum eine Sammlung ähnlicher Stücke vorstellen, die so wichtig wären.“ Der Kritiker Michael Oliver schrieb: „Faurés Préludes gehören zu den subtilsten und schwer fassbaren Klavierstücken, die es gibt; sie drücken tiefe, aber gemischte Emotionen aus, manchmal mit intensiver Direktheit ... häufiger mit äußerster Sparsamkeit und Zurückhaltung und mit geheimnisvoll komplexer Einfachheit.“ Jessica Duchon nennt sie „ungewöhnliche Splitter magischen Erfindungsreichtums“. Das komplette Set dauert zwischen 20 und 25 Minuten. Der kürzeste Teil des Satzes, Nr. 8, dauert kaum länger als eine Minute; die längste, Nr. 3, dauert zwischen vier und fünf Minuten.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 27 in e-Moll op. 90

Beethoven ließ vier Jahre verstreichen, bis er nach Opus 81a wieder eine Klaviersonate folgen ließ. Inzwischen hatte sich in Europa Entscheidendes getan. Was der Komponist mit seiner „Eroica“ letztlich bekundet hatte - die Verachtung für den Usurpator Napoleon, der die Ideale der Französischen Revolution um der persönlichen Eitelkeit willen verraten hatte -, war nun zum bewaffneten Widerstand gegen den selbstgekrönten Kaiser der Franzosen geworden. Nicht umsonst war die (musikalisch weniger wertvolle) dem politischen Tagesgeschehen gewidmete Partitur „Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria“ zum für lange Zeit populärsten Opus des Komponisten geworden.

1814 hatte Napoleon bereits die Völkerschlacht bei Leipzig verloren, war zum Abdanken gezwungen und auf die Insel Elba verbannt worden, In jenem Jahr starb auch Carl von Lichnowsky, dem Beethoven die Sonaten op. 13 und op. 26 gewidmet hatte. Das im August 1814 komponierte neue

Werk widmete er dem Bruder des verbliebenen Graf Moritz von Lichnowsky.

Mit der hier erstmalig auch in Deutsch formulierten, paradox scheinenden Bezeichnung für den ersten Satz charakterisiert Beethoven treffend dessen dialektische Ambivalenz: Lebhaft und empfindsam soll die Musik klingen. Leicht lassen sich die kurz hintereinander folgenden Gestalten diesen Charakterisierungen zuordnen; schwerer fällt es, hieraus einen großen Bogen zu spannen, da Beethoven auch auf Virtuos-Spielerisches bewusst verzichtet.

Diese Künstlichkeit (man höre das genial auskomponierte Ritardando am Ende der Durchführung!) wird völlig aufgesogen durch die fast volksliedhaft strömende Melodik des komplementären zweiten Satzes. In keinem Stück war Beethoven der lyrischen Sprache Franz Schuberts so nah wie in diesem. Immer wieder erklingt das nach dem Satzmodell des Klavierlieds gestaltete Rondothema. Die Zwischenspiele setzen kaum Kontraste, verarbeiten thematisches Material und stehen einer sich entwickeln wollenden „unendlichen Melodie“ kaum im Wege.

Frédéric Chopin: Scherzo Nr. 4 op. 54 in E-Dur

Dieses Presto-Scherzo aus dem Jahr 1842 besteht aus einer erweiterten Sonatenform mit doppelter Durchführung und doppelter Reprise (spiegelbildlich angeordnet) und einem nach der ersten Reprise eingeschobenen Trio (Gesamtlänge 860 Takte). Zu den schönsten melodischen Erfindungen Chopins gehört der vom Spätstil geprägte Triogesang. Der Komponist verbindet ihn mit allmählichem Anreichern der Begleitung, mit Orgelpunktbildungen und dem subtilen Pendeln zwischen Moll und Dur. In dem lichten Stück arbeitet er mit der vollen Palette des Klavierlyrikers: perlendes Fingerspiel, Terzentriller, getupfte Akkordpassagen, geschliffene Verzierungen und nicht zuletzt warme, kantable Melodik.

Gabriel Fauré: Thema und Variationen in cis-Moll op. 73

Faurés bedeutendstes Klavierwerk wurde 1895 komponiert. Die Komposition steht mit ihrem relativ strengen Habitus und ihrem würdevoll »gehobenen« Ausdruck etwas außerhalb der sensitiven Charakterstücke. Obwohl deutlich nach dem Vorbild von Schumanns »Symphonischen Etüden« angelegt, lebt in ihr ein ganz persönlicher, leidenschaftlicher und zugleich beherrschter Ton, der vor Faurés Vorliebe für den bachschen Kontrapunkt herrührt. Es handelt sich um ausgeprägte Charaktervariationen, die ähnlich Beethoven oder Brahms alle

konstruktiven Mittel aufweisen und sich weit vom Typus der vorwiegend figurierenden Variation entfernen. Das in regulär fünfteiliger Liedform (a-b- a-b-a) gebaute, in fünfmal vier Takte gegliederte, majestätisch lapidare und harmonisch reich ausgestufte Thema liefert dafür entwicklungsfähiges Grundmaterial.

Die elf Variationen, die den formellen Grundriss beibehalten, zeigen eine erstaunliche Mannigfaltigkeit und Kontrasthaftigkeit der melodischen Transformation, strenger und freier Kontrapunktik, rhythmischer und agogischer Abläufe. Trotz dieser Vielfalt kommt eine echte, spannungsgeladene Entwicklungsdramaturgie zustande, die über unterschiedliche Ausdrucksbereiche zu einem hymnisch gelösten, zart verklingenden Finale in Cis-Dur führt.

Die erste Variation bleibt im langsamen Tempo des Themas und bringt das Thema im Bass. In der etwas schnelleren zweiten Variation wechseln sich Staccato- und Legato-Partien ab. Auch in der dritten Variation nehmen die Beschleunigung und kontrapunktische Verdichtung (Thema gleichzeitig in Umkehrung) bei virtuoser Steigerung zu. Die vierte Variation zergliedert das Thema in kraftvolle und zarte Segmente, während die fünfte Variation seine expressiven Seiten im Stile eines linear gebundenen brahmsschen Intermezzos entfaltet, die sechste Variation im Tempo Molto adagio noch vertieft. Variation 7 bringt das figurierte Thema nach dem Muster einer bachschen Invention als enggeführten Kanon in der Oktave. Ähnlich streng ist die kantable achte Variation angelegt - im Gegensatz zu Variation 9, die sich als ein klanglich sanftes, melodisch frei und weit ausschwingendes Adagio-Gebilde exponiert. Die zehnte Variation ist ein leicht trippelndes und synkopisch wippendes Scherzo vor der Finalvariation - einer zarten, kantablen und ausdrucksvollen Choralfantasie ähnlich, die dem meditativen Ernst des Themas entspricht und dem Ganzen endgültig das Siegel der konstruktiven Seriosität verleiht.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 14 op. 27/2 in cis-Moll „Mondscheinsonate“

Obwohl Beethoven selbst wieder nur von einer „Sonata quasi una fantasia“ spricht, wurde dieser Sonate der überflüssige, aber fest etablierte und daher wohl unausrottbare Beiname „Mondschein-Sonate“ beigegeben. Urheber war der Kritiker und Dichter Ludwig Reilstab (bekannt als Textdichter von Franz Schuberts letztem Lied aus dem „Schwanengesang“). Die Beliebtheit dieser Sonate beruht auf ihrem leicht zugänglichen, offen romantischen Gestus und der überschaubaren formalen Struktur. Auch kommt insbesondere im dritten Satz, der titanhafte Beethoven der

„Pathetique“ wieder zum Tragen. Beethoven schätzte andere Werke deutlich höher ein.

Im ersten Satz überzeugt und überrascht die über das gesamte Stück durchgehaltene einheitliche Faktur. Gestützt von weichen Oktavbässen, sorgt ein durchgängiges Triolenband in der Mittellage für die Harmonien zu einer wehmütigen Melodie, die für sich genommen mehr als ärmlich dastünde, im harmonischen Kontext aber von berückender emotionaler Wirkung ist. Man muss die unendlichen Differenzierungen gehört haben, die große Pianisten aus der Deklamation der Melodie, aber auch aus den Abstufungen der drei Klangschichten hervorzaubern, um den Wert dieser Musik zu ermessen und auch zu erahnen, warum poetische Naturen beim Anhören sich in die nächtliche Welt des Vierwaldstädter Sees (Rellstab) oder einer Sonnenuntergangsstimmung in der Campagna (Berlioz) versetzt fühlten.

Dramatisches Gegenstück zu diesem lyrischen Juwel ist der dritte Satz, ein furioses Presto, dessen erregt stürmende Sechzehntelfiguren von Auflehnung, Wut und Verzweiflung zu sprechen scheinen. Beethoven gönnt sich und den Hörern keine Ruhe, selbst das Seitenthema des in Sonatenhauptsatzform angelegten Stücks ist mit brodelnden Figurationen unterlegt: ein perfekter Kontrast zum ersten Satz.

Wie eine „Blume zwischen zwei Abgründen“ (Franz Liszt) dann der mittlere Satz. Es ist ein lyrisches Charakterstück ohne die Leichtigkeit eines Scherzo oder das Zeremoniell des Menuetts. Vielmehr hat der Satz von beidem etwas; seine gewisse anrührende Scheu in den nur halb ausgesprochenen Charakteren kann in überzeugender Interpretation mehr sein als förmliches Intermezzo; es wird Mittelachse und Ruhepol zwischen der ungebrochenen Darstellung zweier extremer Gefühlswelten.

Frédéric Chopin: Ballade Nr. 3 in As-Dur op. 47

Zwei typische 6/8-Themen speisen die Entwicklung dieses bekannten Werkes von 1841. Die Ähnlichkeit ihres Materials wird aufgehoben durch die Verschiedenartigkeit von Phrasierung, Verlaufsrichtung und Bewegungstyp. Das Kopfthema verleiht dem Stück den epischen Anflug, das zweite Thema ist abwärtsgerichtet. Ihm gehört dann auch der erste dynamische Gipfel, von ihm gehen die rieselnden Sechzehntel-Passagen aus, die an Mickiewicz' Vorlage »Undine« und das Reich der Wassergeister erinnern. Die eigentliche Steigerung bringt das jetzt in massigem ff wiederkehrende Erzählthema.

Zum Interpreten

Lucas Debargue

wurde 1990 in Paris geboren. 1999 zog die Familie nach Compiègne, etwa 90 km nördlich von Paris, wo Debargue im Alter von 11 Jahren seinen ersten Klavierunterricht erhielt. Mit 15 Jahren gab Debargue den Klavierunterricht auf, da er keinen musikalischen Mentor gefunden hatte, mit dessen Hilfe es ihm möglich gewesen wäre, seine Leidenschaft für die Musik mit anderen zu teilen, und es ihm nicht genügte, alleine Musik zu machen. Stattdessen konzentrierte er sich auf seine Schullaufbahn und die Abiturvorbereitung und wurde Mitglied einer Rockband.

Mit 17 Jahren zog er in die französische Hauptstadt, um an der Universität Paris-Diderot ein Studium der Kunst- und Literaturwissenschaften zu beginnen und kehrte dem Instrument für drei Jahre den Rücken zu. Debargue nahm das Klavierspiel erst wieder auf, als ihn ein früherer Bekannter aus Compiègne bat, dort ein Recital im Rahmen des nationalen Musikfestivals Fête de la Musique zu geben. Durch diesen Auftritt fand er zurück zum Klavier und man vermittelte ihm den Kontakt zu der berühmten russischen Klavierlehrerin Rena Shereshevskaya. Diese erkannte, dass aus Debargue ein großartiger Pianist werden könnte und nahm ihn sofort in ihre Pariser Klavierklasse auf. Er begann somit erst im Alter von 20 Jahren mit einem ernsthaften Klavierstudium.

2014 gewann er den 1. Preis beim 9. Internationalen Gaillard-Klavierwettbewerb (Frankreich), bevor er beim 15. Tschaikowsky-Wettbewerb zu den Preisträgern gewählt wurde. Wenig später unterzeichnete Debargue einen Vertrag bei Sony Classical und nahm in seiner Heimatstadt Paris als Debüt ein Live-Rezital mit Musik von Ravel, Liszt, Chopin und Scarlatti auf. Der ungewöhnliche Künstler, in dessen Konzerte zahlreiche junge Hörer strömen, wurde für die ersten vier, von Sony Classical veröffentlichte Alben mit Lob überschüttet, alle Alben wurden Klassikchart-Bestseller: „Debargue beweist, dass er nicht nur über ein genialisch-originelles Talent verfügt, sondern auch genügend musikalischen Weitblick und künstlerische Integrität besitzt, um in sich stimmige, hoch nuancierte und ausgearbeitete Interpretationen zu formen“, schrieb die Süddeutsche Zeitung. Auch Debargues Einspielung von 52 Sonaten von Scarlatti wurde weltweit gefeiert: „Debargue formt jede Sonate zu einer Feinbläserarbeit. Filigran, fein, graziös“(concerti); „Irrwitzig punktgenau, dabei mit ansteckendem Feuer. Debargue erweist sich einmal mehr in absoluter Höchstform, was Drive, Plastizität und die

Anschlagkultur mit ihren unzähligen Klangabstufungen angeht. Debargue nimmt jede Sonate als kleines, in sich geschlossenes, einzigartiges, zauberhaft poetisches Wunderwerk“ (Rondo). Anfang 2021 erschien sein Album "Zal – The Music of Milosz Magin".

Zum 100. Todestag von Fauré im Jahr 1924 hat Debargue Faurés Klavierwerke aufgenommen. Das sowohl auf CD als auch digital erhältliche Album erreichte in Frankreich rekordverdächtige Zahlen und belegte in mehreren Kategorien Platz 1: klassische Veröffentlichung in den französischen Charts, Piano Classics (Cover), Qobuz Pop Charts (Hören) und Qobuz Classical Charts (Herunterladen und Anhören).

Auch international feiert das Boxset Erfolg und landet in den TOP 10 der offiziellen UK-Charts.

Note d'ascolto

G. Fauré: Preludi op.103 – Tema e variazioni op.73

Il ricorso al titolo di "Preludio", ancorché diffusissimo nella storia della letteratura pianistica, non sembrerebbe l'unico debito di Fauré nei confronti di Chopin; basta scorrere l'elenco delle composizioni pianistiche del maestro francese per riconoscere che l'omaggio sfiora il plagio: barcarolles, nocturnes, una mazurka, una ballade, alcune valse ed ovviamente i préludes. In realtà non c'è nulla di imitativo, in senso superficiale, della produzione chopiniana.

Se è vero che il pianismo di Fauré richiama modi di un romanticismo storicamente prossimo all'esaurimento, è tuttavia nella grazia discreta, nei ricercati e morbidi equilibri delle forme, nella fiduciosa poetica dei dettagli che si scorge la sua sincerità di artista riservato.

Eppure nella sua stagione di compositore si scorgono almeno due fasi: una prima limpida, generosa, sostanzialmente mossa sull'onda di una comunicativa avvincente, ed una seconda che si arricchisce di un intellettualismo anche un po' ombroso, sfiorando l'ermetismo con un linguaggio via via sempre più sofisticato che si fonda su una sensibilità armonica estremamente cangiante.

A quest'ultima appartiene la bellissima raccolta di 9 Preludi scritti tra il 1910 ed il 1911 la cui complessità dà misura di un ingegno non comune, ingegno che si manifesta anche nella ricercatezza delle vere e proprie problematiche tecniche, di notevolissimo rilievo ma sempre in funzione di un'azione introspettiva.

Risale invece al 1897 il Thème et Variations che curiosamente espone il tema nella tonalità di do diesis minore, la medesima scelta da Schumann per i suoi Studi sinfonici editi nel 1837. Ma le analogie si fermano qui, non foss'altro che se gli Studi sinfonici sono tra le pagine più significative del compositore tedesco, così anche il Tema e Variazioni di Fauré spicca come uno dei suoi capolavori, dove l'impronta sempre diversa di ogni variazione concorre tuttavia ad un quadro d'insieme estremamente saldo ed ispirato. La fantasiosità della scrittura, la penetrante ricerca timbrica, la virtuosità che non si avventura mai nel regno dell'esteriorità, e soprattutto la rilevanza di una cifra espressiva profondamente meditativa, spiegano bene il successo di questa opera, della quale Alfred Cortot fu un fervido ammiratore: "per la ricchezza musicale, per la profondità di espressione, per la qualità della materia strumentale, è senza dubbio uno dei più singolari e nobili monumenti della letteratura pianistica di tutti i tempi".

L.v. Beethoven: Sonata op.90

Sonata certamente non fra le più eseguite del ciclo delle 32 beethoveniane (ciclo realizzato fra il 1794 e il 1822) l'opera 90 in mi minore in realtà è del tutto immeritevole di questa marginalizzazione.

D'altra parte il fatto che appaia chiaramente, oggi a noi, come un laboratorio percorso da molte novità, e nell'ambito di un pensiero musicale essenzialmente lirico, può spiegare l'orientamento non favorevole a questa pagina da parte degli interpreti: i quali a loro volta debbono qualcosa al gusto del pubblico, come ben si sa.

L'opera 90 in questo senso non concede nulla allo spettacolo e non sfiora minimamente quel versante eroico, patetico o estatico-sentimentale tanto mitizzato; bensì apre una dimensione del tutto indifferente alla necessità di convincere con argomenti "forti". Questa Sonata si potrebbe perciò dire una solitaria esplorazione poetica, l'atto dell'espandersi di una intimità nuda.

Nel processo creativo riferito al ciclo sonatistico si verifica un progressivo allontanamento dalle ragioni di una affermazione ottenuta, per così dire, con la forza; e la Sonata op.90 dimostra di appartenere in pieno a questa evoluzione del pensiero, che ha ovvie conseguenze sulla forma. Se è vero che Beethoven mai si esprime secondo schermi preconfezionati, contrari al suo carattere, è altrettanto vero che la Sonata in questione può essere presa ad esempio di un'autonomia non condizionata da codici comunicativi condivisi. A partire dalla suddivisione in due soli movimenti, l'uno un fantasticare frammentato, addirittura pre-schumanniano, e l'altro un "Rondò" – l'ultimo fra le sonate – che insiste su un episodio di singolare affettuosità melodica, semplice e diretta.

E poi, all'interno, tutta una serie di elementi linguistici che preannunciano lo stile ultimo, pervaso dal senso del trascendente: l'accentuazione melodica, appunto, le scarse linee imitative a cànone, il continuo affiorare della rarefazione di scrittura.

Ma soprattutto un divenire che coglie in sé i semi dello sviluppo, autoalimentandosi dunque all'insegna di una continuità e coerenza straordinarie.

Per tali motivi si è fortemente dubitato che l'opera 90 possa essere stata ciò che Anton Schindler, amico e biografo del compositore, ebbe a rivelare: e cioè il ritratto del contrastato amore del conte Moritz Lichnowsky, dedicatario della Sonata, per una cantante di modeste origini. E di qui i supposti contenuti: che fossero "Lotta fra mente e cuore" o "Conversazione con l'amata". Perché tutto ciò ha il sapore della forzatura in un lavoro così proteso verso il futuro e così libero da condizionamenti. Apparve a Vienna

nel 1815, per la stampa di Steiner, accompagnata da didascalie in lingua tedesca, dettagliate e riferite alla chiave esecutiva: altro strappo alla tradizione.

L. v. Beethoven: Sonata op.27 n.2

“Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino”. Questa la didascalia originale che accoglie l'interprete della quattordicesima Sonata beethoveniana, la quarta fra tutte che non è avviata da un movimento vivace (i casi precedenti si individuano nell'opera 13 “Patetica”, nell'opera 26 e nel primo numero dell'opera 27).

Pubblicata nella primavera del 1802 e dedicata alla Contessina, al tempo diciottenne, Giulietta Guicciardi la Sonata in Do diesis minore – opera 27 n.2 – si segnala innanzitutto per la celebrità di cui gode, legata senz'altro alla retorica del titolo (Chiaro di luna), ma anche all'originalità del carattere come alla frequenza delle letture. Caso raro di perfetta identificazione di un artista nella sua opera, nella quale convergono, appunto, motivi essenziali. Se ne accorsero anche i primi commentatori, dicendo questa Sonata “ispirata da un sentimento nudo, profondo ed intimo, e per così dire tagliato in un sol blocco di marmo” (Allgemeine Musikalische Zeitung, 1802), ed indicandola “tra le migliori “ (Le Pianiste, 1835). E tra gli estimatori illustri anche Liszt e Berlioz: il primo suggestionato dal limpido movimento “Allegretto” (“un fiore fra due abissi”); il secondo rapito dalla “oscura armonia” dell'iniziale “Adagio”, “una di quelle poesie che il linguaggio umano non giunge a definire” (Voyage musical en Allemagne et in Italie, 1844).

Il lavoro, in maniera subito eloquente sviluppa una forma non accademica; quasi una Fantasia, specifica l'autore presentando tre movimenti concatenati, senza soluzione di continuità: un “Adagio sostenuto” in tempo tagliato (quindi non troppo lento), che fiorisce assorto su un ritmo incessante di terzine, un conciso “Allegretto” dal tono rasserenante, in Re bemolle maggiore, ed un finale “Presto agitato”, dall'impeto carico di tensione.

L'opera si è ben prestata alle riletture romantiche: sullo sfondo l'infatuazione del compositore – presto sfiorita da parte di lei – per la contessina sua allieva; poi la testimonianza del violinista Karl Holz (secondo cui Beethoven avrebbe immaginato l'“Adagio” come commento funebre per la morte di un amico); e ancora il titolo, desunto nel 1832 da un commento del poeta berlinese – caro a Schubert – Ludwig Rellstab, capace di scorgere nel movimento iniziale “una barca che passa nel selvaggio paesaggio del lago dei Quattro Cantoni in un chiaro di luna”.

Al di là di tutto ciò, la Sonata in Do diesis minore ci racconta un maestro perfettamente consapevole di una nuova ramificata impresa: quella di piegare a fini intimamente ed esclusivamente espressivi formule collaudate di meccanica pianistica, scovando la forma nella spinta propulsiva di un progetto drammatico. In tal senso, e sul filo di una scrittura che non lascia spazio al superfluo, c'è in questo lavoro il senso di un'etica senza compromessi, che vorremmo dire moderna.

F. Chopin: Ballata n.3 op.47 – Scherzo n.4 op.54

Franz Liszt riconosceva, nel suo appassionato e riconoscente libro dedicato alla memoria dell'amico "Frédéric Chopin" (così adottando il suo nome tradotto in francese), per molto tempo frequentato a Parigi, l'impossibilità di prodursi in "un'analisi intelligente delle opere di Chopin senza trovarvi bellezze di un ordine molto elevato, di un'espressione assolutamente nuova, di un tessuto armonico originale e sapiente. In lui le arditezze si giustificano sempre; la ricchezza, la stessa esuberanza non escludono la chiarezza; l'originalità non degenera in bizzarrie barocche; le cesellature non sono disordinate; il lusso dell'ornamentazione non appesantisce l'eleganza delle linee principali".

Giudizio precoce (siamo alla metà dell'ottocento, l'indomani della morte di Chopin) eppure già esattissimo, confermato dalla rilevanza con la quale le musiche del maestro polacco sono rimaste nella storia della musica e del pianoforte.

Strumento quest'ultimo pressoché esclusivo delle sue prove d'artista ipersensibile ed aristocratico, disponibile verso l'alta società – specie quella femminile che gli fornì numerose allieve – ed al tempo stesso restio ad affermarsi nel rito mal sofferto del concerto pubblico, che ben presto divenne un evento raro.

Fu pianista di notevolissime doti, eppure l'esibirsi non fece parte delle sue ambizioni: dovremmo ricordarlo quando di Chopin ascoltiamo i suoi Scherzi, le sue Polacche, le sue Ballate e Sonate. La spettacolarità è quasi ovunque un accessorio dell'espressione. E massimamente chiariscono il concetto le opere degli ultimi anni, quando le conquiste definitive nei vari generi furono arricchite dall'esperienza.

Dei quattro Scherzi, l'ultimo opera 54 (1842), che non è dei più eseguiti, dedicato a "Mademoiselle Clotilde de Caraman" interpreta la forma con il massimo della chiarezza (due sezioni estreme ed una centrale contrastante, di intensa cantabilità) e con una vera e propria economia della scrittura, raggrumata e distesa in funzione di un disegno che porta l'elemento lirico a farsi gradualmente drammatico. Sembra esserci un

grado di nostalgia pungente in questo Scherzo, che nella virtuosità trova intensificazione.

Nell'ambito delle brevi composizioni attraverso le quali Chopin trovò così spesso generosa ispirazione, si colloca anche il gruppo delle quattro ballate, scritto non senza difficoltà (in specie, difficoltà di ordine formale) sull'arco del decennio abbondante compreso tra il 1831 ed il 1842. Utile è notare come il termine "ballata" non trovi precedenti in ambito musicale, mentre comune risulta in quello poetico e letterario. A questo proposito in Polonia vennero conosciute a quel tempo le ballate di Niemcewicz e di Mickiewicz, poeti nazionalisti, per cui non sembrerebbe difficile credere, nel caso specifico, ad una appropriazione ragionata, noti gli interessi e le simpatie di Chopin per l'arte popolare, nonché per una nuova arte nazionale.

Del resto fu Schumann a riferire che proprio l'ispirazione per le Ballate, secondo le stesse parole di Chopin sarebbe stata dovuta alla conoscenza dei lavori del Mickiewicz, compagno d'esilio in Francia.

Nel caso specifico della Terza Ballata (1840-1841), l'influenza del lavoro letterario "Le ondine" assume tuttavia soltanto il senso di una curiosità. Il virtuosismo trova qui una delle sue traduzioni più gentili ed appassionate, e si svolge su vari piani di difficoltà, assecondando la saldezza di una scrittura dai forti legami interni, dove motivi e temi si presentano come radici di un medesimo tronco. Mentre, per citare Giulio Confalonieri, "le sfumature armoniche e le aperture su più vasti orizzonti del concetto tonale spesseggiano ed aggiungono incanto ad incanto".

L'interprete

Lucas Debargue

Nato nel 1990, ha iniziato a studiare pianoforte a 11 anni al Conservatorio di Compiègne. Da subito affascinato dal repertorio classico, decide però di lasciare gli studi musicali per completare la sua carriera scolastica.

Ritorna allo strumento dopo oltre dieci anni di assenza e dopo aver conseguito un diploma di maturità scientifica, per dedicarsi definitivamente allo studio musicale. Dopo un anno di studi presso il Conservatorio di Beauvais nella classe di Philippe Tamborini, nel 2011 Rena Shereshevskaya, la sua attuale insegnante, lo scopre a Compiègne,

cittadina della Piccardia da cui proviene, in occasione della Festa della Musica.

Rena Shereshevskaya, lo accetta nella sua classe presso l'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot per prepararlo per le grandi competizioni internazionali. Successivamente è stato ammesso al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, nella classe di Jean- François Heisser, dove ha conseguito la laurea nel 2015, non interrompendo i suoi studi presso la Scuola Cortot. Nel 2014 ha vinto la IX edizione del Concorso Gaillard International (Francia) e l'anno successivo conquista pubblico e critica della 19esima edizione del premio Caikovskij. Lucas trionfa, ma non vince il prestigioso Concorso Internazionale.

Vince però il gran premio della critica «per il suo dono unico, la sua libertà creatrice, la bellezza delle sue interpretazioni». Nella classifica è quarto.

Da allora è invitato a esibirsi da solo o con le più famose Orchestre filarmoniche e con direttori quali Valery Gergiev, Vladimir Fedoceev, Vladimir Spivakov, Vladimir Jurowsky, Anrey Boreyko, Gidon Kremer, Vassili Petrenko solo per citarne alcuni, e ha suonato nelle più prestigiose sale da concerto del mondo: in Russia, in Italia, nel Regno Unito, in Canada, negli Stati Uniti, in Messico, in Giappone, in Corea del Sud, e in Cina. Lucas Debargue coltiva anche la passione per la letteratura, la pittura, il cinema e il jazz, sogna di scoprire la musica rara (Medtner, Roslavetz, Maykapar, Karol Szymanowski,) e di riuscire a sviluppare interpretazioni molto personali di un repertorio accuratamente selezionato.

In occasione del centenario della morte di Faurè (1924) Debargue ha inciso i brani pianistici del compositore francese. L'album è uscito in versione digitale e su CD e ha raggiunto in Francia un record di vendite e in numerose categorie si è aggiudicato il primo posto, p.e. Piano Classics, Qobuz Pop Charts, Qobuz Classical Charts ecc. La compilation ha avuto anche molto successo nel Regno Unito dove si colloca tra i TOP 10.

Nächstes Konzert / Prossimo concerto

*Dienstag / martedì 16.07., ore 18.00 Uhr
Gustav-Mahler-Saal / Sala Gustav Mahler*

Arcadia Quartet & friends

Künstlerische Leitung / Direzione artistica: Dr. Josef Lanz

In Zusammenarbeit mit / In collaborazione con



Die 44. Gustav Mahler Musikwochen stehen unter der Schirmherrschaft
des italienischen Staatspräsidenten Sergio Mattarella.

La 44esima edizione delle Settimane Musicali Gustav Mahler
è sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella.

Toblach - Dobbiaco



Gemeinde der Drei Zinnen
Comune delle Tre Cime



gustav-mahler.it

#gustavmahlermusicweeks1981  

gefördert von
Stiftung Fondazione
Sparkasse
sostenuto da

alperia

 **Raiffeisen**

 **ZELGER**
Ihre Bäckereien



Cultural Partner

