

Sabato 21 aprile 2018, ore 17.30
Auditorium Biagi, Modena

Zoltán Fejérvári, pianoforte
I PREMIO CONCORSO INTERNAZIONALE DI MONTREAL 2017

Robert Schumann (1810-1856)

Sonata in sol minore n. 2 op 22

So rasch wie möglich

Andantino

Scherzo. Sehr rasch und markirt

Rondò. Presto

Humoreske in si bemolle maggiore op. 20

Franz Liszt (1811-1886)

dagli *Années de pèlerinage. Deuxième Année. Italie, S 161*

1. *Sposalizio*

2. *Il Pensieroso*

5. *Sonetto 104 del Petrarca*

7. *Après une lecture de Dante*, "fantasia quasi sonata"

Segue aperitivo a km 1.000 e 10.000(a offerta):

Bresaola della Valtellina con sottoli dell'Irpinia

Formaggi piemontesi e miele in favo dell'Appennino modenese

Torte salate e dolci con prodotti del commercio equo e solidale

Vini Isola, Cantina della Volta e altri produttori

Zoltán Fejérvári

Primo premio al Concorso di Montreal del 2017 e del Borletti Buitoni Trust Fellowship, ha tenuto recital in Europa e negli USA esibendosi in prestigiose sala da concerto quali la Carnegie Weill Hall a New York, il Kimmel Center di Filadelfia, la Biblioteca del Congresso di Washington, il Gasteig di Monaco, il Lingotto di Torino, il Palau de Musica a Valencia, la Biblioteca Nazionale di Buenos Aires e l'Accademia Liszt di Budapest. Come solista, ha collaborato con la Budapest Festival Orchestra, l'Hungarian National Orchestra, il Festival di Verbier, la Concerto Budapest Orchestra, con direttori quali Ivan Fischer, Zoltan Kocsis, Kenichiro Kobayashi e Gábor Takács-Nagy. Zoltan Fejérvári ha una grande passione per la Musica da Camera. Ha collaborato con i quartetti Keller e Kodaly e, nel corso del 2018, si esibirà anche con l'Elias Quartet, con i violoncellisti Ivan Monighetti, Gary Hoffman, Istvan Vardai, Frans Helmerson e Steven Isserlis, con il cornista Radovan Vlatkovic. Ha partecipato al progetto della Kronberg Academy Prussia Cove's Open Chamber Music, Lisztomania a Chateauroux, al Festival pianistico di Tiszadob e all'Encuentro de Musica a Santander. Su invito della pianista Mitsuko Uchida, ha partecipato al Festival di Marlboro nelle estati dal 2014 al 2016. Il suo disco delle Malédiction di Liszt con la Budapest Chamber Symphony è stato premiato con il "Gran Prix du Disque" nel 2013. Nel 2014 ha inciso un secondo CD edito da Hungaroton, dedicato alle Sonate di Mozart per violino, in duo con il violinista Ernő Kállai. Il pianista Andras Schiff ha scelto Zoltán Fejérvári per il suo progetto "Building Bridges", ideato per la valorizzazione dei migliori giovani talenti del pianoforte e, grazie a questa iniziativa, Zoltán si esibirà a Berlino, Bochum, Bruxelles, Zurigo e Ittingen. Dal 2014 Zoltán Fejérvári è docente presso il Dipartimento di Musica da Camera dell'Accademia Liszt di Budapest.

Guida all'ascolto

La stesura della *Sonata in sol minore op. 22* fu per **Schumann** particolarmente lunga e travagliata. Il primo tassello di questo cammino lo rinveniamo nel 1828, quando il musicista scrive il Lied per canto e piano dal titolo *In Herbste*: due anni più tardi questo stesso lavoro viene trascritto per pianoforte solo, verosimilmente con l'intento di inserirlo in una serie di alcuni brani. Qualche anno dopo, nel 1833, il compositore mette mano al primo e al terzo movimento della *Sonata*, cui aggiunge come tempo intermedio il Lied del 1828 nella versione per pianoforte. Nel 1835 Schumann scrive anche l'ultimo tempo, ma il giudizio negativo di Clara Wieck, che lo considera di eccessiva difficoltà, lo fa desistere dall'inserirlo nella *Sonata* e questo movimento originale rimane così parte a sé stante rispetto all'opera. Tale finale verrà poi pubblicato postumo come *Presto passionato in sol minore*: oggi si usa eseguirlo come pezzo autonomo, oppure ancora lo si inserisce come finale della *Sonata op. 22*. Alcuni esecutori preferiscono talvolta aggiungerlo al vero finale della *Sonata*, che **Schumann** aveva successivamente composto nel 1838. La *Sonata* completa e con quest'ultimo finale fu pubblicata da Breitkopf & Härtel nel 1839 a Lipsia. Clara poteva finalmente presentarla al pubblico in un concerto a Berlino l'anno successivo.

La nascita di questa composizione è annunciata da **Schumann** a Clara in una lettera dell'11 marzo 1839: «*Tutta la settimana sono stato al pianoforte e ho composto, riso e pianto allo stesso tempo; troverai l'impronta di tutto ciò nella mia grande*

Humoreske». Dunque, un filo intrecciato di gioia e dolore, congiunti in modo inestricabile, come senso profondo del lavoro, traccia e legame di collegamento, secondo la mescolanza più tipica dell'anima schumanniana: già Eusebio e Florestano ne erano stati consapevoli nell'alternarsi alla ribalta dell'*op. 6*, le *Danze dei compagni di David* sul cui frontespizio Schumann aveva riportato un antico proverbio che incomincia: "in ogni tempo piacere e dolore si annodano insieme"; non diversamente, l'uccellino del *Siegfried* si proclamerà ancora "lustig im Leid", "allegro nel dolore", come simbolo araldico della nobiltà romantica più eletta.

Con il termine "Humoreske" **Schumann** si riferiva appunto a quel pendolo sentimentale, a quella ironica compresenza umorale che è il primo centro della sua invenzione poetica; e scrivendo all'amico belga Simonin de Sire, sempre nel marzo 1839, considerava impossibile tradurre quel termine in francese temendone la troppo tagliente precisione. Per Jean Paul Richter, "Humor" è quasi una forma di conoscenza in cui il soggetto trionfa sull'oggetto; è individualità, originalità collegata all'ispirazione, rapida come una nuvola temporalesca; i frequenti "mit Humor" del catalogo schumanniano portano a totale compiutezza quelle intuizioni, quasi patrimonio inalienabile dell'anima romantica tedesca (si può ricordare che ancora Mahler chiamerà "Humoresken" alcuni suoi Lieder sul *Corno magico del fanciullo*).

Il concetto poetico-musicale di "scena", tipico prodotto della fantasia di Schumann, è presente anche nell'*op. 20*; non ci sono titoli, come in *Kreiseriana*, ma soprattutto c'è di nuovo un desiderio di campire scene più vaste superando lo zampillare frammentario delle *op. 2, 6 e 9* in un senso formale di più ampio respiro, anche se lontanissimo dalla forma di sonata.

Liszt è stato ritenuto, a giusta ragione, il pianista per eccellenza, colui che continuò e sviluppò la via già indicata da Clementi, Beethoven e Weber e nello stesso tempo gettò le fondamenta del pianismo moderno, come riconobbe Ferruccio Busoni. Certo, il pianismo di **Liszt** fu unico nel suo genere e riempì di sé tutto il periodo romantico, distinguendosi nettamente dal pianismo di Chopin, che pure ebbe una importanza fondamentale nell'ambito dell'arte romantica. Chopin usò il pianoforte in funzione di un intimismo espressivo che rifuggiva da qualsiasi perorazione oratoriale e retorica; il pianoforte venne inteso da lui come strumento delle confessioni dell'animo e non come mezzo di esibizionismo e di autoesaltazione dell'io, categoria creatrice e dominatrice del pensiero romantico. Per **Liszt** il pianoforte fu, sì, la tastiera dei sogni, delle contemplazioni e delle evasioni dalla realtà, ma anche lo strumento in cui egli seppe riversare tutta la piena dei sentimenti, con una ricerca di effetti timbrici e coloristici senza precedenti e con una invenzione di trovate, come ad esempio i passi di estrema agilità nella zona acuta dei tasti, che non sempre erano sfoghi esteriori di un temperamento scapigliato ed esuberante.

Non per nulla è stato affermato da Busoni che, se Bach è l'alfa della composizione pianistica, **Liszt** ne è l'omega, in quanto riassume dal punto di vista della struttura tutte le esperienze precedenti maturate sotto la sigla del classicismo e preannuncia quelle libertà formali che troveranno ampio sfogo e attuazione nella musica sul finire dell'Ottocento e nel secolo ventesimo. Lo stile pianistico lisztiano è presente nella sua ampiezza e ricchezza timbrica e ritmica nella poderosa (più di 50 minuti di musica) raccolta delle *Années de pèlerinage* dedicata all'Italia e composta durante i viaggi compiuti nel nostro paese dall'autore tra il 1838 e il 1839. Il primo brano "*Sposalizio*" vuole essere una libera rievocazione delle impressioni provate alla vista della celebre tela di Raffaello sulle nozze tra Maria e Giuseppe che si trova nel museo di Brera a Milano. Liszt costruisce una tessitura sonora quanto mai dolce e di intonazione religiosa, nel solenne cadenzare degli accordi tesi verso una trasfigurazione quasi mistica, come un antico canto chiesastico. Il pezzo successivo "*Il Penseroso*" è ispirato alla statua scolpita da Michelangelo per la tomba di Lorenzo e Giuliano dei Medici a Firenze, nella chiesa di San Lorenzo. È un tema di marcia funebre che si ripete in forma ossessiva, tenendo presente la quartina scritta dallo stesso Michelangelo, che dice: "Caro m'è il sonno, e più l'essere di sasso / Mentre che'l danno e la vergogna dura. / Non veder, non sentir m'è gran ventura; / Però non mi destar, deh! parla basso!". Il "*Sonetto 104*" in mi maggiore si apre con un recitativo patetico, ma poi acquista una intensità e uno slancio cantabile, fra tonalità diverse e con precise indicazioni di esecuzione (*Vibrato-Con esaltazione-Languido-Dolce dolente*) in cui c'è tutta l'anima pianistica lisztiana. Ecco i versi del sonetto: "Pace non trovo, e non ho da far guerra; / E temo e spero, ed ardo, e son un ghiaccio; / E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra; / E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio. / Tal m'ha in prigion che non m'apre né serra, / Né per suo mi ritien né scioglie il laccio; / E non m'ancide Amor e non mi sferra, / Né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio. / Veggo senz'occhi; e non ho lingua, e grido: / E bramo di perir, e chieggo aita; / Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui: / Pascomi di dolor; piangendo rido; / Eguale mi spiace morte e vita. / In questo stato son, Donna, per vui".

L'ultimo brano della raccolta, "*Après une lecture de Dante*", prende il motivo ispiratore dalla Divina Commedia, un testo molto amato da **Liszt**, per una raffigurazione sonora di tre momenti tipici del poema: l'inferno, l'angosciosa supplica dei dannati e l'episodio di Paolo e Francesca. L'intero movimento, che si articola in più tempi, ha l'ampiezza e il respiro di una vera e propria Sonata e sul piano formale ha molti punti di contatto con la ben più celebre *Sonata in si minore* del 1852-'53. Il tritono, un tempo definito dagli articoli teorici del contrappunto, il "diabolus in musica", caratterizza il tema principale su ottave discendenti, quasi ad indicare il significato dei versi danteschi dell'inizio del terzo canto dell'Inferno: "Per me si va nella città dolente, / Per me si va nell'eterno dolore, / Per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse il mio alto fattore: Fecemi la divina potestate, / La somma sapienza e 'l primo amore. / Dinanzi a me non fuor cose create / Se non eterne, e io eterna duro. / Lasciate ogni speranza voi ch'entrate". Una frase cromaticamente vivace e dai colori accesi evoca la supplica dei dannati e la terribile pena che ognuno di essi reca nel corpo e nella mente. L'atmosfera si schiarisce e diventa liricamente appassionata nella scena d'amore tra Paolo e Francesca, concepita come una variazione dei temi già ascoltati. Ritornano i temi dell'inferno e dell'amore di Francesca, quest'ultimo in forma sincopata, e alla fine, dopo un'esplosione sonora in cui sono ricapitolati i vari motivi, tutto s'acqueta su accordi gravi e solenni: la porta dell'inferno si chiude definitivamente alle spalle delle "genti dolorose c'hanno perduto il ben dell'intelletto", come recita Dante, mentre sta per entrare nel girone degli ignavi e dei vigliacchi.