121

121

120

SHOREWOOD PACKAGING

A business of INTERNATIONAL PAPER

Page 24

Page 1

121

121

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)
IMPROMPTUS

	4 Impromptus D899, op. 90	**30:06**
1	No.1 in C minor · C-Moll · ut mineur Allegro molto moderato	11:06
2	No.2 in E flat major · Es-Dur · mi bémol majeur Allegro	4:46
3	No.3 in G flat major · Ges-Dur · sol bémol majeur Andante	6:17
4	No.4 in A flat major · As-Dur · la bémol majeur Allegretto	7:57
	4 Impromptus D935, op. posth. 142	**37:49**
5	No.1 in F minor · F-Moll · fa mineur Allegretto moderato	11:53
6	No.2 in A flat major · As-Dur · la bémol majeur Allegretto - Trio	7:54
7	No.3 in B flat major · B-Dur · si bémol majeur Thema, Andante; Variations 1-5	11:48
8	No.4 in F minor · F-Moll · fa mineur Allegro scherzando	6:14

ANDREA LUCCHESINI, piano

120

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

120

By the early 1820s the piano sonata was being eclipsed by the small-scale, 'characteristic' keyboard piece, reflecting the rapid growth of the lucrative amateur domestic market. The most famous examples of this trend are Beethoven's sets of bagatelles and the impromptus and *Moments musicaux* Schubert produced in the last few years of his life. The Bohemian composer Jan Voříšek, who moved in the same Viennese musical circles as Schubert, was the first to use the term 'impromptu', for a set of piano miniatures published in Vienna in 1822 – co-incidentally the year of Beethoven's final piano sonata, Op. 111. Capitalising on the commercial success of Voříšek's collection, the ever-canny Tobias Haslinger affixed the title impromptus to four piano pieces Schubert composed in Vienna during the summer of 1827, between holidays in Dornbach (a village in the hills north-west of Vienna) and Graz. Haslinger, Schubert's most loyal publisher, initially issued only the C minor and E flat impromptus, Op. 90 Nos 1 and 2. Perhaps sales were disappointing. In any event, Nos 3 and 4 did not appear in print until 1857, nearly three decades after Schubert's death.

The scale and expressive reach of the first impromptu would doubtless have alarmed any prospective amateur purchaser expecting the simple melodic charm of Voříšek's miniatures. Beginning with a peremptory unison G and a forlorn unaccompanied melody in the piano's right hand, this music has something of the grim, stoical trudge of several songs in *Winterreise*, composed (in two parts) the same year. When Schubert slips (modulates is too decisive a word) from C minor to A flat major, declamation is transmuted into yearning song. A cadential phrase from the theme's lyric metamorphosis then spawns an exquisite consolatory melody over gently pulsing triplets, repeated as a duet between soprano and alto voices. The triplets subsequently underpin a stormy development of the opening theme, with a pre-echo of the gloomy song 'Aufenthalt' published in *Schwanengesang.* After a reappearance of the consolatory melody, now in C major, the main theme equivocates at length between C major and C minor. Typically of Schubert, the soft C major close sounds less like a resolution than a dreamlike withdrawal.

The second impromptu, in E flat, is a dazzling *étude*, with cascades of *moto perpetuo* triplets in the outer sections – though, characteristically, Schubert offsets major-key brilliance with sudden *pianissimo* dips to E flat minor. The central trio, in the key of C flat minor (written for notational convenience as B minor), is an aggressive Hungarian-flavoured peasant dance that exploits the depths of the keyboard, with intermittent snatches of the triplets from the outer sections. In the coda – as ferocious a page as Schubert ever wrote for the keyboard – the peasant dance drags the cascading triplets into its orbit; and a work that had begun in a glistening E flat major ends in a barnstorming E flat minor.

Daunted by the six flats in the key signature, the original publishers of the third impromptu transposed it up from G flat to the easier (and 'brighter') key of G major. But for Schubert the veiled, dusky associations of the extreme flat keys were crucial to the mood of this quintessential Romantic nocturne, with its long-drawn-out right-hand melody above a gently purling *moto perpetuo* accompaniment. At the centre of the movement the mood of crepuscular enchantment is faintly threatened with a turn to E flat minor and a nagging rhythmic figure in the bowels of the keyboard.

Like the second, the fourth impromptu is an *étude* based on cascading *moto perpetuo* arpeggios, with a trio strongly contrasted in mood and tonality. In the opening section Schubert approaches the home key of A flat major obliquely, via A flat minor and B minor. He then counterpoints the arpeggios with a *cantabile* theme in the tenor register which finally, and magically, rises to the surface of the texture. With his trademark harmonic sleight-of-hand, Schubert spirits the music to C sharp minor for the central trio, a darkly impassioned melody over throbbing quavers that suggests an Italian opera aria imagined in terms of the keyboard.

At the end of 1827, shortly after completing *Winterreise*, Schubert composed four more impromptus, this time using the title himself. In his autograph he numbered them 5-8, evidently intending them as a sequel to the Op. 90 impromptus. But their expressive and (especially in No. 4) technical demands again put them beyond the reach of most amateurs. No publisher offered for them during the remaining year of Schubert's life. And it was only after Robert Schumann had taken up the cause a decade later that they finally appeared in print, as Op. 142.

The sequence of movements in the Op. 142 impromptus, with two substantial pieces in F minor framing a quasi-minuet in A flat and a slow(ish) set of variations in B flat, led Schumann to suppose, wrongly, that Schubert intended the work as a piano sonata. True, No. 1 does suggest the outline of sonata form, with a stern, compact opening theme and a gentler contrasting idea that finds its lyrical fulfilment in the assuaging 'second subject'. But the central section is more fantasia than 'development': a calm, almost hypnotic dialogue between treble and bass that unfolds with the utmost leisure, first in A flat minor and then (after some Schubertian harmonic *legerdemain*) in A flat major. This episode returns, now in F minor-major, as an extended coda, before the opening theme has the last word.

The second impromptu is Schubert at his most confidingly intimate: a wistful dance piece in A flat (a favourite Schubertian key) poised somewhere between a classical minuet and a romantic intermezzo. The third movement, likewise in A flat, of Beethoven's Piano Trio Op. 70 No. 2 may have been a distant model here. In

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

120

the D flat major trio a shadowy outline of melody emerges from the continuous triplet figuration.

Next comes a set of five variations on the charming, *gemütlich* theme that Schubert had already used in his *Rosamunde* incidental music and the A minor String Quartet D804. At the movement's centre the third variation, in B flat minor, suggests a tragic operatic *scena*. The fourth variation, in G flat, reduces the tune to its harmonic skeleton above persistent leaping figures in the bass; the fifth then restores the home key of B flat with a coquettish display of triplets. Finally the theme acquires an unsuspected solemnity in the *più lento* coda, with its deep, rich keyboard textures and nostalgic chromatic harmonies.

The last impromptu, again in F minor, is in effect a Scherzo and Trio. There is a distinct whiff of the Hungarian *puszta* in this brilliant, spicily humorous piece, with its disruptive cross-rhythms (duple versus triple time) and riotous, dissonant trills. The middle section, by turns delicate and vehement, oscillates between A flat major/minor and a far-flung A major, and builds to a climax in a wild flurry of scales. Then, just as the reprise of the main section seems imminent, Schubert keeps us guessing as to the exact moment of return with teasing pauses *à la* Haydn and Beethoven.

© Richard Wigmore 2010

ANDREA LUCCHESINI

Student of Maria Tipo, Andrea Lucchesini was the first Italian ever to win the Dino Ciani International Competition at La Scala in Milan. This event in 1983 marked the beginning of a brilliant career, during which he has performed as a soloist with the most prestigious orchestras in the world such as Berlin Philharmonic, Munich Philharmonic, Concertgebouw Orchestra, Vienna Symphony, Houston Symphony, London Philharmonic, Royal Scottish National Orchestra and the Gustav Mahler Youth Orchestra under conductors including Claudio Abbado, Roberto Abbado, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Dennis Russell Davies, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, John Neshling, Gianandrea Noseda, Carlo Rizzi and Giuseppe Sinopoli.

In 1994 Lucchesini was awarded the prestigious Accademia Chigiana Award by a jury of international musicologists and, in 1995, he received the F. Abbiati Critics Award. In July 2001 he performed the world premiere of Berio's *Sonata per pianoforte* at the Zurich Festival in Switzerland, followed by performances in major concert series in France, Spain, Portugal, Holland and the UK. His close association with Luciano Berio began when he performed the composer's piano concerto *Echoing curves* all over the world, which he subsequently recorded in 1995 for BMG with the London Symphony, conducted by the composer himself.

His deep involvement in contemporary music is demonstrated by his recordings - Berg Kammerkonzert and Schönberg Pierrot Lunaire with the Dresden Staatskapelle and Giuseppe Sinopoli for Teldec – and by his close collaboration with composers such as Ivan Fedele, Fabio Vacchi and Jörg Widmann.

Lucchesini's live recording of Beethoven's 32 Piano Sonatas for the Stradivarius label was awarded the Fonoforum Preis in August of 2004.

In 2007 Avie Records released the complete solo piano works by Luciano Berio: the CD was immediately received with unanimous enthusiasm by the international critics as demonstrated by the 5-star rating given by BBC Music Magazine, Gramophone, and International Record Review. It also garnered the Classic Voice Prize of 2007 and was nominated as one of the three best CDs of contemporary music for the year at the Cannes Classical Awards of 2008.

Formerly Associate Director of the prestigious School of Music of Fiesole together with Piero Farulli, in September 2008 he was named Artistic Director. In June 2008 he was also named *Accademico* of Santa Cecilia.

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

120

Au début des années 1820, la sonate pour piano a commencé à être éclipsée par les petites pièces « de caractère » pour piano, reflet du développement rapide du marché lucratif de la pratique familiale. Les exemples les plus célèbres de cette tendance sont les recueils de bagatelles de Beethoven et les impromptus et *Moments musicaux* que Schubert a écrits au cours des dernières années de sa vie. Le compositeur bohémien Jan Voříšek, qui évoluait dans les mêmes cercles musicaux viennois que Schubert, a été le premier à employer le terme « impromptur piano (op. 111) de Beethoven. En tirant parti du succès commercial du recueil de Voříšek, Tobias Haslinger, toujours malin, a apposé le titre impromptus à quatre morceaux de Schubert composés à Vienne au cour de l'été 1827, entre des vacances à Dornbach (village situé dans les collines au nord-est de Vienne) et Graz. Haslinger, le plus fidèle éditeur de Schubert, n'a publié au départ que les impromptus en ut mineur et mi bémol majeur, op. 90 n°s 1 et 2. Les ventes ont peut-être été décevantes. En tout cas, les n°s 3 et 4 n'ont paru sous forme imprimée qu'en 1857, près de trente ans après la mort de Schubert.

L'ampleur et la portée expressive du premier impromptu ont probablement effrayé les amateurs potentiels qui s'attendaient au charme mélodique simple des miniatures de Voříšek. Cette musique, qui commence par un péremptoire sol à l'unisson et une morne mélodie sans accompagnement à la main droite du piano, rappelle la marche pénible, stoïque et sinistre de plusieurs lieder du *Winterreise* (« Voyage d'hiver »), composé (en deux parties) la même année. Lorsque Schubert glisse (module est un mot trop décisif) d'ut mineur à la bémol majeur, la déclamation est transmuée en un chant plein de désir. Une phrase cadentielle issue de la métamorphose lyrique du thème engendre ensuite une charmante mélodie consolante sur des triolets au rythme doux, reprise ensuite comme un duo entre les voix de soprano et d'alto. Les triolets étayent ensuite un développement houleux du thème initial, avec un pré-écho du lied lugubre « Aufenthalt » publié dans le *Schwanengesang* (« Le Chant du cygne »). Après une réapparition de la mélodie consolante, maintenant en ut majeur, le thème principal use longuement de faux-fuyants entre ut majeur et ut mineur. Typique de Schubert, la douce conclusion en ut majeur ressemble moins à une résolution qu'à une irréelle rétractation.

Le deuxième impromptu, en mi bémol majeur, est une étude éblouissante, avec des cascades de triolets *moto perpetuo* dans les sections externes — bien que, comme d'habitude, Schubert compense l'éclat de la tonalité majeure par de soudaines inclinaisons *pianissimo* en mi bémol mineur. Le trio central, dans la tonalité d'ut bémol mineur (écrit pour des raisons de commodité d'écriture en si mineur), est une danse paysanne agressive au parfum hongrois qui exploite les profondeurs du clavier, avec des bribes intermittentes des triolets des sections externes. Dans la coda — l'une des pages les plus redoutables jamais écrites par Schubert pour le clavier — la danse paysanne tire les cascades de triolets dans son orbite ; et cette œuvre qui avait débuté dans un brillant mi bémol majeur s'achève dans un tonitruant mi bémol mineur.

Découragés par les six bémols de l'armure de la clef, les premiers éditeurs du troisième impromptu l'ont transposé de sol bémol majeur à la tonalité plus facile (et « plus brillante ») de sol majeur. Mais pour Schubert, les connotations voilées et sombres des tonalités bémolisées extrêmes étaient essentielles à l'atmosphère de ce nocturne romantique par excellence, avec son interminable mélodie à la main droite sur un accompagnement *moto perpetuo* comme un doux murmure. Au centre du mouvement, l'atmosphère d'enchantement crépusculaire est légèrement menacée par un virage en mi bémol mineur et une figure rythmique tenace dans les profondeurs du clavier.

Comme le deuxième impromptu, le quatrième est une étude basée sur des arpèges en cascade *moto perpetuo*, avec un trio fortement contrasté en terme d'atmosphère et de tonalité. Dans la section initiale, Schubert s'approche indirectement de la tonalité d'origine de la bémol majeur, via la bémol mineur et si mineur. Il fournit ensuite un contrepoint aux arpèges avec un thème *cantabile* dans le registre ténor qui s'élève finalement et comme par enchantement à la surface de la texture. Avec l'agilité harmonique qui le caractérise, Schubert fait passer la musique comme par magie en ut dièse mineur pour le trio central, une mélodie sombre et passionnée sur des croches lancinantes qui évoque une aria d'opéra italienne imaginée en termes pianistiques.

À la fin de l'année 1827, peu après avoir achevé le *Winterreise*, Schubert a composé quatre autres impromptus, cette fois en utilisant lui-même le titre. Sur son autographe, il les a numérotés 5-8, les considérant manifestement comme une suite aux impromptus, op. 90. Mais leurs exigences expressives et techniques (surtout dans le n°4) les met une fois encore hors de portée des amateurs. Aucun éditeur ne s'est proposé de les prendre pendant la dernière année de la vie de Schubert. Et c'est seulement lorsque Robert Schumann a pris la cause en mains une dizaine d'années plus tard qu'ils ont finalement été publiés, sous l'op. 142.

Dans les impromptus op. 142, la séquence des mouvements, avec deux pièces substantielles en fa mineur encadrant un quasi-menuet en la bémol majeur et un ensemble (assez) lent de variations en si bémol majeur, a conduit Schumann à supposer, à tort, que Schubert envisageait cette œuvre comme une sonate pour piano. Il est vrai que le n°1 fait penser au profil de la forme sonate, avec un thème initial

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

compact et grave et une idée contrastante plus douce qui trouve son accomplissement lyrique dans un « second sujet » apaisant. Mais la section centrale est plus une fantaisie qu'un « développement » : un dialogue calme, presque hypnotique entre l'aigu et le grave qui prend tout son temps pour se dérouler, tout d'abord en la bémol mineur, puis (après un tour de prestidigitation harmonique schubertien) en la bémol majeur. Cet épisode revient, maintenant en fa mineur-majeur, sous forme d'une longue coda, avant que le thème initial n'ait le dernier mot.

Le deuxième impromptu est du Schubert très intime et confiant : une pièce de danse mélancolique en la bémol majeur (l'une des tonalités préférées de Schubert) suspendue quelque part entre un menuet classique et un intermezzo romantique. Le troisième mouvement du *Trio avec piano*, op. 70 n°2, de Beethoven, également en la bémol majeur, en a peut-être été un modèle éloigné. Dans le trio en ré bémol majeur, un vague contour de mélodie émerge de la figuration continue de triolets.

Viennent ensuite cinq variations sur un charmant thème *gemütlich* que Schubert avait déjà utilisé dans sa musique de scène pour *Rosamunde* et dans le *Quatuor à cordes en la mineur*, D 804. Au centre du mouvement, la troisième variation, en si bémol mineur, évoque une *scena* lyrique tragique. La quatrième variation, en sol bémol majeur, réduit le thème à son squelette harmonique au-dessus de figures qui ne cessent de bondir à la basse ; la cinquième restaure la tonalité d'origine de si bémol majeur avec son déploiement aguichant de triolets. Finalement, le thème acquiert une solennité insoupçonnée dans la coda *più lento*, avec ses textures pianistiques profondes et riches et ses harmonies chromatiques nostalgiques.

Le dernier impromptu, à nouveau en fa mineur, n'est autre qu'un scherzo et trio. Il y a une bouffée de la *puszta* hongroise dans cette pièce brillante à l'humour croustillant, avec ses superpositions rythmiques perturbatrices (deux temps contre trois temps) et ses trilles dissonants exubérants. La section centrale, tour à tour délicate et véhémente, oscille entre la bémol majeur/mineur et un la majeur lointain ; elle parvient à un sommet dans un tourbillon sauvage de gammes. Ensuite, juste au moment où la reprise de la section principale semble imminente, Schubert nous laisse dans l'expectative du moment exact du retour avec des silences moqueurs *à la* Haydn et Beethoven.

© Richard Wigmore 2010

ANDREA LUCCHESINI

Élève de Maria Tipo, Andrea Lucchesini est le premier Italien à avoir remporté le Concours international Dino Ciani à la Scala de Milan. Cet événement, qui date de 1983, a marqué le début d'une brillante carrière, au cours de laquelle il a joué en soliste avec les orchestres les plus prestigieux au monde tels l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Houston, l'Orchestre philharmonique de Londres, le Royal Scottish National Orchestra et l'Orchestre des jeunes Gustav Mahler sous la direction de chefs d'orchestre tels Claudio Abbado, Roberto Abbado, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Dennis Russell Davies, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, John Neshling, Gianandrea Noseda, Carlo Rizzi et Giuseppe Sinopoli.

En 1994, Lucchesini a remporté le prestigieux prix de l'Accademia Chigiana décerné par un jury de musicologues internationaux et, en 1995, il a reçu le Prix de la critique F. Abbiati. En juillet 2001, il a donné la création mondiale de la *Sonata per pianoforte* de Berio au Festival de Zurich, en Suisse, puis l'a jouée dans de grandes séries de concerts en France, en Espagne, au Portugal, en Hollande et au Royaume-Uni. Son étroite collaboration avec Berio a commencé lorsqu'il a joué le concerto pour piano *Echoing curves*de ce compositeur dans le monde entier ; il l'a ensuite enregistré en 1995 pour BMG avec l'Orchestre symphonique de Londres, sous la direction du compositeur lui-même.

Sa profonde implication dans la musique contemporaine se traduit par ses enregistrements — le *Kammerkonzert* de Berg et le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg avec la Staatskapelle de Dresde et Giuseppe Sinopoli chez Teldec — et par son étroite collaboration avec des compositeurs comme Ivan Fedele, Fabio Vacchi et Jörg Widmann.

Son enregistrement « live » des trente-deux sonates pour piano de Beethoven pour la marque Stradivarius a reçu le Fonoforum Preis en août 2004.

En 2007, Avie Records a publié l'intégrale des œuvres pour piano seul de Luciano Berio : ce CD a été accueilli d'emblée avec un enthousiasme unanime par la critique internationale comme le montrent les cinq étoiles décernées par le *BBC Music Magazine, Gramophone* et l'*International Record Review*. Il a aussi recueilli le Classic Voice Prize en 2007 et a figuré parmi les trois meilleurs CD de musique contemporaine de l'année au Classical Award de Cannes en 2008.

Ancien directeur associé de la prestigieuse École de musique de Fiesole avec Piero Farulli, il a été nommé directeur artistique en septembre 2008. En juin 2008, il a également été nommé *Accademico* de Santa Cecilia.

SHOREWOOD PACKAGING A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

In den frühen 1820er Jahren wurde die Klaviersonate von dem geringer dimensionierten, „charakteristischen“ Klavierstück in den Schatten gestellt. Darin spiegelte sich das rapide Wachstum des lukrativen Hausmusikmarktes für Amateurmusiker wider. Die berühmtesten Beispiele für diesen Trend liefern Beethovens Bagatellen sowie die Impromptus und *Moments musicaux*, die Schubert in den letzten Jahren seines Lebens schuf. Der böhmische Komponist Jan Voříšek, der sich in den gleichen Wiener Musikkreisen wie Schubert bewegte, war der erste, der die Bezeichnung “Impromptu” wählte, für eine 1822 in Wien veröffentlichte Reihe von Klavierstücken – zufällig im gleichen Jahr wie Beethovens letzte Klaviersonate, op. 111. An den kommerziellen Erfolg von Voříšeks Sammlung anknüpfend überschrieb der schlaue Tobias Haslinger vier Klavierstücke Schuberts mit dem Titel Impromptu. Schubert hatte die Stücke im Sommer 1827 in Wien komponiert, zwischen seinem Urlaub in Dornbach (einem Dorf in den Bergen nordwestlich von Wien) und Graz. Haslinger, Schuberts treuester Verleger, gab zuerst nur die Impromptus in c-Moll und Es-Dur heraus, als op. 90, Nr. 1 und 2. Vielleicht verkauften sie sich nicht so gut. Wie dem auch sei, Nr. 3 und 4 erschienen erst 1857 im Druck, fast drei Jahrzehnte nach Schuberts Tod.

Die Größenordnung und das Ausdrucksspektrum des ersten Impromptus haben wohl alle potentiellen Amateurmusiker abgeschreckt, die den einfachen melodischen Charme von Voříšeks Miniaturen erwarteten. Schuberts erstes Impromptu beginnt mit einem gebieterischen unisonen G und einer hilflosen unbegleiteten Melodie in der rechten Hand des Klaviers. Es herrscht hier etwas von dem grimmigen, stoischen, mühseligen Marsch aus einigen Liedern der *Winterreise*, die (in zwei Teilen) im gleichen Jahr entstand. Wenn Schubert von c-Moll nach As-Dur rutscht (moduliert wäre ein zu starkes Wort), wird das Deklamieren in ein sehnsuchtsvolles Singen verwandelt. Eine kadenzierende Passage aus der lyrischen Metamorphose des Themas gebiert sodann über sanft pulsierenden Triolen eine wunderbar tröstliche Melodie, die in Form eines Duetts zwischen Sopran- und Altstimme wiederholt wird. Die Triolen untermauern im weiteren Verlauf eine stürmische Durchführung des einleitenden Themas. Hier hört man auch eine Vorwegnahme des im *Schwanengesang* veröffentlichten düsteren Liedes „Aufenthalt“. Nach dem Wiederauftauchen der tröstenden, nun in C-Dur erklingenden Melodie, schwankt das Hauptthema lange zwischen C-Dur und c-Moll. Typisch für Schubert klingt der weiche Abschluss in C-Dur weniger wie eine Lösung als ein traumhafter Rückzug.

Das zweite Impromptu, in Es-Dur, ist eine berauschende Etüde mit Kaskaden von *Perpetuum - mobile* - Triolen in den Außenabschnitten. Jedoch kontrastiert Schubert typischerweise die leuchtende Durtonart mit plötzlichen Abstürzen ins

120

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

120

Pianissimo und es-Moll. Das in der Mitte erklingende Trio, in der Tonart ces-Moll (zur Vereinfachung des Notenbildes in h-Moll notiert), ist ein aggressiver, ungarisch angehauchter Bauerntanz, der die Tiefen des Klaviers erkundet und gelegentliche Triolenfetzen aus den Außenteilen enthält. In der Koda – Schubert hat wohl nie eine wildere Seite für Tasteninstrumente komponiert – zieht der Bauerntanz die kaskadenartig herabstürzenden Triolen in seinen Wirkungskreis, und ein Werk, das in einem funkelnden Es-Dur begonnen hatte, endet in einem hinreißenden es-Moll.

Von den sechs Be-Vorzeichen eingeschüchtert transponierte der ursprüngliche Verleger des dritten Impromptus das Stück von Ges-Dur nach dem leichteren (und „helleren“) G-Dur. Aber für Schubert waren die verschleierten, dämmrigen Assoziationen der weit entfernten Be-Tonarten entscheidend für die Stimmung dieses Stücks, das im Wesentlichen ein romantisches Nocturne ist. Hier erklingt eine lang ausgesponnene Melodie in der rechten Hand über einer sanft kräuselnden, ständig fortlaufenden Begleitung. In der Satzmitte wird die Stimmung dämmriger Verzauberung sanft erschüttert mit einer Wendung nach es-Moll und einer quälenden rhythmischen Figur im Bauch des Klaviers.

Wie das zweite ist auch das vierte Impromptu eine Etüde auf der Grundlage unermüdlich kaskadenartig hinabstürzender Bewegungen, in diesem Falle Arpeggios. Es enthält ein in Stimmung und Tonart stark kontrastierendes Trio. Im einleitenden Abschnitt nähert sich Schubert über as-Moll und h-Moll vorsichtig der Grundtonart As-Dur. Als Kontrapunkt zu den Arpeggios führt er dann ein lyrisches Thema im Tenorregister ein, das schließlich, und zauberhaft, an die Oberfläche der Textur dringt. Mit einem für Schubert typischen Kunstgriff treibt der Komponist die Musik nach cis-Moll für das eingeschlossene Trio, eine dunkle, leidenschaftliche, über hämmernden Achteln erklingende Melodie, die an eine mit den Mitteln des Klaviers verwirklichte italienische Opernarie erinnert.

Gegen Ende 1827, kurz nach Abschluss der Arbeit an der *Winterreise*, komponierte Schubert vier weitere Impromptus. Diesmal nutzte er die Bezeichnung selber. In seinem Manuskript gab er ihnen die Nummern 5-8, offenbar beabsichtigte er sie als Folge zu den Impromptus op. 90. Allerdings waren ihre gestalterischen und (besonders in Nr. 4) spieltechnischen Anforderungen für die meisten Amateurmusiker wiederum zu hoch. Kein Verleger fand an ihnen Interesse, solange Schubert noch lebte. Erst als sich Robert Schumann ein Jahrzehnt später ihrer annahm, erschienen sie endlich im Druck, als op. 142.

Die Reihenfolge der Impromptus op. 142, wo zwei gewichtige Stücke in f-Moll eine Art Menuett in As-Dur und eine langsam(ere) Variationsreihe in B-Dur einrahmen, führte Schumann zur fälschlichen Annahme, Schubert habe die Stücke als eine Klaviersonate geplant. Sicherlich weist die Nr. 1 Züge einer Sonatenform auf: Hier gibt es ein strenges, kompaktes erstes Thema und einen sanfteren kontrastierenden Gedanken, der seine lyrische Erfüllung in dem beschwichtigenden „zweiten Thema“ findet. Aber der Mittelteil ist eher eine Fantasie als eine „Durchführung“: ein ruhiger, fast hypnotischer Dialog zwischen Ober- und Unterstimme, der sich total entspannt entfaltet, zuerst in as-Moll und dann (nach einigen schuberteigenen harmonischen Kunstkniffen) in As-Dur. Diese Episode wird als eine ausgedehnte Koda wiederholt, nun in f-Moll/F-Dur, bis das Thema vom Anfang das letzte Wort spricht.

Das zweite Impromptu zeigt Schubert in seiner vertraulichsten Stimmung: ein wehmütiges Tanzstück in As-Dur (eine Lieblingstonart Schuberts) im Stile zwischen einem klassischen Menuett und einem romantischen Intermezzo. Der ebenfalls in As-Dur stehende dritte Satz aus Beethovens Klaviertrio op. 70, Nr. 2 mag hier flüchtig Modell gestanden haben. In dem in Des-Dur gehaltenen Trio schälen sich vage Umrisse einer Melodie aus den fortlaufenden Triolenranken heraus.

Darauf folgt eine Reihe von fünf Variationen über ein charmantes, „gemütliches“ Thema, das Schubert schon in seiner Schauspielmusik *Rosamunde* sowie im Streichquartett in a-Moll D 804 verwendet hatte. Im Zentrum des Stückes schafft die dritte Variation, in b-Moll, den Eindruck einer tragischen Opernszene. Die vierte Variation, in Ges-Dur, reduziert über beharrlich springenden Gesten im Bass die Melodie auf ihr harmonisches Gerüst. Die fünfte Variation mit einer koketten Schaustellung von Triolen stellt die Grundtonart B-Dur wieder her. Am Ende färbt sich das Thema in der mit *più lento* überschriebenen Koda unerwartet feierlich. Satte, volle Stimmensätze und nostalgische chromatische Harmonien kennzeichnen diesen Abschnitt.

Das letzte Impromptu, wiederum in f-Moll, ist de facto ein Scherzo und Trio. In diesem brillanten, geschärft humoristischen Stück mit seinen störenden Gegenrhythmen (Zweier- gegen Dreiertakt) und lärmenden, dissonanten Trillern verbreitet sich ein unverwechselbarer Hauch ungarischer Puszta. Der sowohl delikate als auch vehemente Mittelteil oszilliert zwischen As-Dur/as-Moll und dem weit entfernten A-Dur und steuert in einem wilden Aufruhr von Klavierläufen auf einen Höhepunkt zu. Gerade, wenn die Wiederaufnahme des Hauptabschnitts nahe bevorzustehen scheint, spielt Schubert vermittels stichelnder Pausen *à la* Haydn und Beethoven mit unseren Erwartungen über den genauen Zeitpunkt dieser Rückkehr.

© Richard Wigmore 2010

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

120

ANDREA LUCCHESINI

Andrea Lucchesini war Student von Maria Tipo und der erste Italiener, der den internationalen Wettbewerb „Dino Ciani“ an der La Scala in Mailand gewann. Dieses Ereignis 1983 bildete den Anfang einer strahlenden Karriere, in der Andrea Lucchesini als Solist mit den renommiertesten Orchestern der Welt wie zum Beispiel den Berliner und Münchner Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest, den Wiener Symphonikern, dem Houston Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra und dem Gustav Mahler Jugendorchester unter solchen Dirigenten wie Claudio Abbado, Roberto Abbado, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Dennis Russell Davies, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, John Neshling, Gianandrea Noseda, Carlo Rizzi und Giuseppe Sinopoli auftrat.

1994 wurde Andrea Lucchesini von einer internationalen Jury aus Musikwissenschaftlern mit dem hoch geschätzten *Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana* [Internationaler Musikpreis der Akademie Chigiana] geehrt, und 1995 erhielt er den *Premio Abbati*, Preis des italienischen Vereins der Musikrezensenten. Im Juli 2001 spielte er die Uraufführung von Berios *Sonata per pianoforte* bei den Züricher Festspielen in der Schweiz, gefolgt von Aufführungen in bedeutenden Konzertreihen in Frankreich, Spanien, Portugal, Holland und Großbritannien. Seine enge Beziehung zu Luciano Berio begann, als er dessen Klavierkonzert *Echoing curves* in der ganzen Welt aufführte und dann 1995 mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten bei BMG einspielte.

Andrea Lucchesinis starkes Engagement für zeitgenössische Musik spiegelt sich in seinen Aufnahmen wieder – als Beispiel seien hier Bergs Kammerkonzert und Schönbergs *Pierrot Lunaire* mit der Dresdner Staatskapelle unter Giuseppe Sinopoli bei Teldec genannt – sowie in seiner Zusammenarbeit mit solchen Komponisten wie Ivan Fedele, Fabio Vacchi und Jörg Widmann.

Andrea Lucchesinis Liveaufnahmen von Beethovens 32 Klaviersonaten für das Label Stradivarius wurde im August 2004 von der Zeitschrift FonoForum zur besten CD des Monats gekürt.

2007 veröffentlichte Avie Records die gesamten Klavierwerke von Luciano Berio. Die CD wurde sofort von den internationalen Rezensenten mit einstimmiger Begeisterung aufgenommen, wie das zum Beispiel die Beurteilung der englischen Zeitschriften *BBC Music Magazine, Gramophone* und *International Record Review* mit fünf Sternen beweist. Die CD erhielt 2007 auch den italienischen Schallplattenpreis für klassische Aufnahmen *Classic Voice* und gehörte 2008 zu den drei besten CDs des Jahres in der Kategorie „Zeitgenössische Musik“ bei der Preisverleihung MIDEM Classical Awards.

Andrea Lucchesini war zusammen mit Piero Farulli amtierender Leiter der renommierten Scuola di Musica in Fiesole und wurde im September 2008 zum künstlerischen Leiter ernannt. Im Juni 2008 erfolgte auch seine Ernennung zum Professor [Accademico] an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, der Musikakademie in Rom.

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

120

A partire dai primi anni ‘20 del XIX secolo, rispecchiando il rapido sviluppo del redditizio mercato amatoriale interno, la sonata per pianoforte è stata messa in ombra dalla caratteristica composizione per tastiera su scala ridotta. Gli esempi più famosi di questa tendenza sono rappresentati dalla serie delle Bagatelle di Beethoven e dagli Improvvisi e dai Momenti musicali che Schubert diede alla luce negli ultimissimi anni della sua vita. Il primo a usare il termine ‘improvviso’ fu il compositore boemo Jan Voříšek, che frequentava gli stessi circoli musicali viennesi di Schubert; l’occasione fu data dalla pubblicazione a Vienna di una serie di miniature per pianoforte, nello stesso anno, il 1822, in cui fu data alle stampe l’ultima sonata per pianoforte di Beethoven, l’op. 111. Approfittando del successo commerciale della raccolta di Voříšek, l’astuto Tobias Haslinger diede il titolo di improvvisi a quattro pezzi per pianoforte che Schubert compose a Vienna nell’estate del 1827, tra Dornbach, il villaggio tra le colline a nord-ovest di Vienna in cui trascorreva le vacanze, e Graz. Inizialmente Haslinger, il più fedele degli editori di Schubert, pubblicò solamente gli Improvvisi op. 90, n. 1 e 2, in do minore e in mi bemolle. Forse per colpa delle vendite, che risultarono inferiori alle aspettative, per la stampa dei n. 3 e 4 si dovette attendere fino al 1857, quasi trent’anni dopo la morte di Schubert.

Indubbiamente la scala e la portata espressiva del primo improvviso avrebbero disorientato il potenziale acquirente amatoriale che avesse avuto in mente l’elementare fascino melodico delle miniature di Voříšek. L’inizio segnato da un perentorio unisono in sol e da una triste melodia non accompagnata della mano destra, conferisce a questa musica qualcosa dello stoico, cupo cammino di diversi lieder del *Winterreise*, composto, in due parti, nello stesso anno. Quando Schubert scivola (‘modula’ sarebbe un termine eccessivo) dal do minore al la bemolle maggiore, la declamazione si trasforma in un cantato struggente. Successivamente, una frase cadenzale originata dalla metamorfosi lirica del tema genera una squisita melodia consolatoria con terzine dal ritmo delicato, che si ripetono come un duetto tra voci di soprano e di contralto. Le terzine vanno poi a sostenere uno sviluppo tumultuoso del tema iniziale, con un’eco premonitrice del tetro lied ‘*Aufenthalt*’ (Sosta) pubblicato nello *Schwanengesang* (Il canto del cigno). Dopo una ripresa della melodia consolatoria, ora in do maggiore, il tema principale gioca a lungo sull’equivoco tra do maggiore e do minore. Nello stile tipico di Schubert, la tenue conclusione in do maggiore suona piuttosto come un abbandono onirico che come elemento risolutivo.

Il secondo improvviso, in mi bemolle, è uno studio sfolgorante, con cascate di terzine in *moto perpetuo* nelle sezioni esterne, anche se, come è tipico di Schubert, la brillantezza della tonalità maggiore si stempera in improvvisi *pianissimo* che si immergono nel mi bemolle minore. Il trio centrale, nella tonalità di do bemolle minore (scritto in si minore per agevolare la notazione musicale), è un’aggressiva danza contadina di gusto ungherese che sfrutta a fondo le possibilità della tastiera, con brevi intermittenze delle terzine dalle sezioni esterne. Nella coda, una delle pagine più spietate che Schubert abbia mai scritto per il pianoforte, le cascate delle terzine vengono trascinate nell’orbita della danza contadina; così un’opera nata in un brillante mi bemolle maggiore si conclude in un acrobatico mi bemolle minore.

Scoraggiato dai sei bemolli in chiave, il primo editore del terzo improvviso lo traspose dall’originario sol bemolle maggiore nella più semplice, e più ‘vivace’, tonalità di sol maggiore. Per Schubert però, le oscure associazioni nascoste nelle estreme tonalità in bemolle erano essenziali per rendere l’atmosfera di questo tipico notturno romantico, con le sue prolungate melodie della mano destra che sovrastano il turbinio del moto perpetuo di accompagnamento. Al centro del movimento, l’incanto dell’atmosfera crepuscolare subisce la vaga minaccia di un passaggio al mi bemolle minore e di un’assillante figura ritmica nelle viscere della tastiera.

Come il secondo, anche il quarto improvviso è uno studio, basato su arpeggi a cascata in moto perpetuo, con un trio dall’atmosfera e dalla tonalità fortemente contrastate. Nella sezione d’apertura Schubert si avvicina alla tonalità principale di la bemolle maggiore in modo indiretto, passando per il la bemolle minore e il si minore. Successivamente sviluppa un contrappunto tra gli arpeggi e un tema cantabile nel registro tenorile, il quale si conclude salendo magicamente alla superficie della tessitura. Con il segno distintivo della sua destrezza armonica, per il trio centrale Schubert fa entrare la musica come per magia nella tonalità del do diesis minore, con una melodia appassionata e tenebrosa su crome palpitanti che rimandano all’aria di un’opera italiana trasferita sulla tastiera del pianoforte.

Alla fine del 1827, poco dopo avere completato il *Winterreise*, Schubert compose altri quattro improvvisi, questa volta scegliendo egli stesso la denominazione. Il manoscritto autografo riporta la numerazione 5-8, che lascia supporre l’intenzione di configurarli come il seguito degli improvvisi op. 90. Ancora una volta però le esigenze tecniche ed espressive, soprattutto nel caso del n. 4, hanno posto queste composizioni nella maggior parte dei casi al di là della portata dell’ascolto amatoriale. Nessun editore si offrì di pubblicarli durante l’ultimo anno di vita di Schubert. Solo dopo che Robert Schumann ne perorò la causa, oltre un decennio più tardi, essi furono dati alle stampe come op. 142.

La successione dei movimenti degli improvvisi op. 142, con due pezzi di rilievo in fa minore a fare da cornice a un quasi-minuetto in la bemolle e una serie di variazioni (piuttosto)

SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER

lente in si bemolle, portò Schumann a supporre, erroneamente, che Schubert avesse concepito l'opera come una sonata per pianoforte. In realtà il n. 1 suggerisce lo schema della forma sonata, con un tema di apertura solenne e conciso e un'idea contrastante più lieve che si compie liricamente mitigandosi nel 'secondo soggetto'. La sezione centrale però, si configura più come fantasia che come 'sviluppo': un dialogo tranquillo, quasi ipnotico tra acuti e bassi che procede senza fretta, prima in la bemolle minore e poi, dopo qualche artificio armonico schubertiano, in la bemolle maggiore. Lo stesso episodio si ripresenta, in fa minore-maggiore, come una coda estesa, prima di lasciare l'ultima parola al tema d'apertura.

Il secondo improvviso tocca le corde più profonde dell'autore: un nostalgico brano di danza in la bemolle (una delle tonalità preferite da Schubert) sospeso tra un minuetto classico e un intermezzo romantico. In questo caso Schubert potrebbe avere preso a modello, benché lontano, il terzo movimento, anch'esso in la bemolle, del trio per pianoforte di Beethoven op. 70 n. 2. Nel trio in re bemolle maggiore il profilo misterioso della melodia emerge dalla figurazione continua delle terzine.

Segue una serie di cinque variazioni sul tema incantevole e confidenziale già utilizzato da Schubert nella sua opera minore *Rosamunde* e nel quartetto per archi in la minore D804. Al centro del movimento, la terza variazione in si bemolle minore rimanda a una scena operistica tragica. La quarta variazione, in sol bemolle, riduce il motivo alla sua struttura armonica, sospesa sulle persistenti impennate delle figure del basso, mentre la quinta recupera la tonalità principale di si bemolle con una civettuola esibizione di terzine. Infine il tema acquista una inattesa solennità nella coda in *più lento* , con la ricchezza e la profondità delle tessiture e armonie cromatiche dense di nostalgia.

L'ultimo improvviso, di nuovo in fa minore, è in realtà uno scherzo e un trio. Questo brano brillante e allegramente speziato, mostra una traccia evidente della *pustza* ungherese, con i suoi ritmi incrociati (a due e a tre tempi), e i trilli chiassosi e dissonanti. La sezione centrale, ora delicata, ora appassionata, oscilla tra il la bemolle maggiore e minore e un ampio la maggiore, raggiungendo il culmine in una tempestosa frenesia di scale. Quindi, proprio quando sembra imminente la ripresa della sezione principale, Schubert ci lascia in dubbio sul momento esatto del ritorno, con pause provocatorie che fanno il verso a Haydn e a Beethoven.

© Richard Wigmore 2010

ANDREA LUCCHESINI

Andrea Lucchesini, formatosi alla scuola di Maria Tipo, si impone all'attenzione internazionale nel 1983 con la vittoria al Concorso "Dino Ciani", presso il Teatro alla Scala di Milano. Da allora ha suonato con le più prestigiose orchestre, collaborando con direttori quali Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Roberto Abbado, Riccardo Chailly, Dennis Russell Davies, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, John Neshling, Gianandrea Noseda e Giuseppe Sinopoli.

Nel 1994 gli è stato conferito il prestigioso Premio "Accademia Chigiana", cui si è aggiunto nel 1995 il Premio della Critica "F. Abbiati".

Nel luglio 2001, Andrea Lucchesini ha eseguito la nuova *Sonata per pianoforte* di Luciano Berio in prima mondiale a Zurigo, proseguendo così una felice collaborazione che aveva preso l'avvio con il *Concerto Il "Echoing curves"* dello stesso Autore, eseguito da Lucchesini in tutto il mondo e registrato con la London Symphony per la BMG. La *Sonata* è stata poi eseguita in Francia, Portogallo, Belgio, Olanda e Inghilterra

L'interesse per il repertorio novecentesco, oltre che nella scelta dei programmi, è testimoniato oltre che da alcune incisioni discografiche – *Pierrot Lunaire* di Schoenberg e *Kammer-konzert* di Berg – effettuate per la Teldec con la Dresdner Staatskapelle diretta da Giuseppe Sinopoli, anche dalla stretta collaborazione con compositori come Ivan Fedele, Fabio Vacchi e Joerg Widmann.

Intensa l'attività concertistica di Andrea Lucchesini sia in Italia che sulla scena internazionale, affiancando agli impegni come solista , numerosi progetti di musica da camera.

L'integrale *live* delle *Sonate per pianoforte* di Beethoven, incisa per la Stradivarius, ha avuto il riconoscimento di disco del mese nell' agosto 2004 da Fonoforum.

Nel 2007 ha ottenuto un grande successo di critica e di vendita l'integrale delle opere per piano solo di Luciano Berio, incisa per la Avie Records di Londra. Il disco, oltre a contenere importanti contributi di musicologi di fama internazionale, propone alcuni brani inediti di Luciano Berio e ha ricevuto importanti riconoscimenti tra cui le 5 stelle del *BBC Music Magazine*, di *Grammophon*, di *International Record Review*, il Premio come miglior disco dell'anno Classic Voice 2007 ed è stato nominato tra i tre migliori dischi di musica contemporanea del 2007 alla prestigiosa manifestazione Cannes Musica Award 2008.

Dal settembre 2008 è direttore della Scuola di Musica di Fiesole e nel giugno 2008 è stato eletto Accademico di Santa Cecilia.

SHOREWOOD PACKAGING A business of INTERNATIONAL PAPER

121

121

120

Recorded 27 & 28 November 2009, Saloncino del Teatro della Perfola, Firenze, Italy

Recording Producer: Andrea Dandolo
Sound Engineer: Matteo Costa

Design and Art Direction: Hugh O'Donnell

Cover and Inner Inlay Photographs: Giovanni Squatriti
Inside Front Cover: Franz Schubert - by Wilhelm August Rieder (1825)
Back cover and inlay photographs: Juliet Hanlon

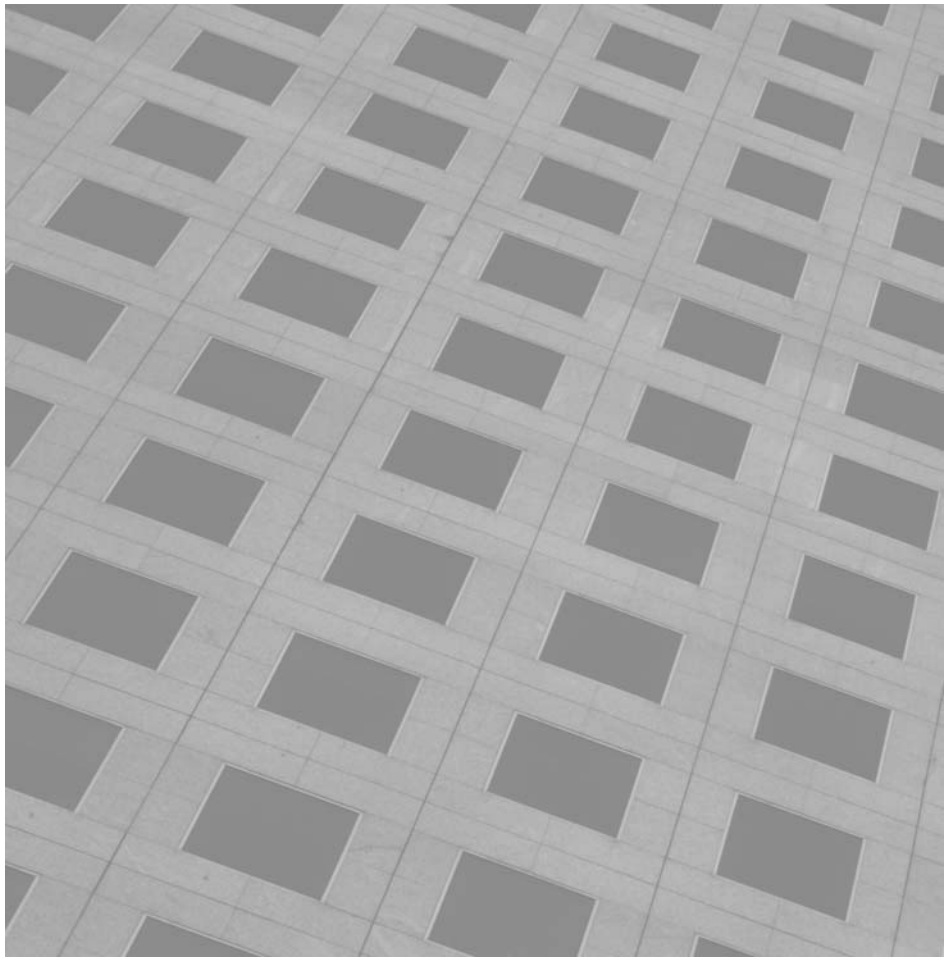
Translations:
German – Elke Hockings
French – Marie-Stella Pâris
Italian (Richard Wigmore notes) – Aurora Prudentino

Also available from AVIE Records

AV2104

Piano Music by Luciano Berio
Andrea Lucchesini, piano

AVIE



SHOREWOOD PACKAGING
A business of INTERNATIONAL PAPER