



# R. STRAUSS WOLF-FERRARI SCHUMANN

Direttore  
Boian Videnoff



In collaborazione con



CONCERTO STRAORDINARIO - 2017





---

## **R. STRAUSS**

*Träumerei am Kamin*

Interludio sinfonico dall'opera *Intermezzo*

---

## **WOLF-FERRARI**

Concerto per violino

---

## **SCHUMANN**

Sinfonia n. 4

---

## **Mannheimer Philharmoniker**

Violino **Francesca Dego**

Direttore **Boian Videnoff**

# Richard Strauss

Monaco di Baviera, 1864 – Garmisch-Partenkirchen, 1949



## *Träumerei am Kamin* (Sogno davanti al camino)

Interludio sinfonico dall'opera *Intermezzo*

### Composizione

1921-24

### Durata

7' ca.

**Organico** 2 flauti, 2 oboi (uno corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni; timpani; arpa, archi

**Prima esecuzione dell'opera** 4 novembre 1924, Dresda, Staatsoper, direttore Fritz Busch

*Intermezzo*, su libretto dello stesso compositore, narra una vicenda insolitamente privata e dagli spunti autobiografici. La trama è incentrata su un equivoco che accade in casa Storch: in assenza del marito compositore Robert, la moglie Christine ospita il barone Stroh per sdebitarsi di averlo urtato sciando. Qui gli viene recapitato un invito amoroso per lettera, che però capita nelle mani di Christine. La lettera è sì indirizzata al barone, ma a causa di un errore ortografico risulta di fatto destinata al marito. Christine chiede il divorzio, ma Robert scioglie l'equivoco e i coniugi fanno pace. Strauss aveva già fissato in musica uno scorcio di vita familiare con la *Sinfonia domestica* del 1904, ma con l'opera in questione i parallelismi arte-vita si fanno più espliciti, anche grazie alla complicità del libretto, che cela (in modo per niente criptico) dietro Robert e Christine, Richard stesso e la moglie Pauline de Ahna.

L'interludio *Träumerei am Kamin* è una pagina sinfonica di delicato lirismo, che eredita i toni onirici di pagine romantiche d'analogia ispirazione tematica (prima tra tutte quella schumanniana delle *Kinderszenen* op. 15, in cui peraltro si susseguono i due schizzi *Träumerei* e *Am Kamin*) per conferire loro però un tocco di familiarità e concretezza domestica, derivante dal contesto dell'opera "borghese". Per circa sei minuti si dipana un legato incessante: lunghe frasi dalle ampie inarcature, in cui gli archi fanno da struttura architettonica portante per gli innesti dei fiati. Un continuo fluire, senza significative ripartizioni strutturali: così come il libretto manca d'azione drammatica (motivo di critiche ad esempio da parte di Hofmannsthal), così la partitura dell'opera si presenta come una successione di quadri statici (di cui forse il presente Preludio è il più bello). E Strauss si difende (in risposta allo stesso Hofmannsthal): per quanto insignificante sia lo spunto di quest'opera, essa – e la sua musica soprattutto – mostra "i più profondi conflitti che possono nascere in un animo umano".

Francesco Marzano

# Ermanno Wolf-Ferrari

Venezia, 1876 - 1948

## Concerto per violino in Re maggiore op. 26



---

### Composizione

1943

### Durata

35'

---

**Organico** violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti; 4 corni, 3 trombe, 3 trombone; timpani; archi

---

**Movimenti** 1. *Fantasia* - 2. *Romanza* - 3. *Improvviso e Rondo Finale*

---

**Prima esecuzione** 7 gennaio 1944, Monaco, Orchestra Filarmonica violino Guila Bustabo, direttore Oswald Kabasta

---

Di padre tedesco (pittore) e madre italiana, (di qui il cognome bilingue), prolifico operista con lo sguardo rivolto all'eleganza formale del Settecento (fortunate le opere tratte da Goldoni), Ermanno Wolf-Ferrari si ritagliò uno spazio d'autonomia non toccato dalle novità delle coeve avanguardie. Adriano Lualdi, nel saggio *Il rinnovamento musicale italiano* (1931) già lo definiva un "precursore della ripresa della musica *pura* e pioniere" di quell'operazione di ricerca di un idioma musicale nazionale poi perseguita sistematicamente dalla "generazione dell'Ottanta" (Respighi, Malipiero, Casella, Pizzetti). La cifra stilistica di Wolf-Ferrari – prosegue Lualdi – sta nella sua "assoluta spontaneità" e nell'unione di una "gustosa patina arcaica" allo "spirito moderno". Negli ultimi anni intensificò la produzione strumentale e contribuì al genere del concerto solistico coi particolarissimi concerti per fagotto, per corno inglese, per violoncello e per violino. Il *Concerto per violino e orchestra* vide la luce nel 1943, ma solo su carta: i bombardamenti di Lipsia e Monaco costrinsero a spostare la *première* all'anno successivo, affidata alla Filarmonica di Monaco diretta da Oswald Kabasta e alla solista americana Guila Bustabo, cui va "con ammirazione" la dedica in partitura.

La tonalità d'impianto (Re maggiore) è quella violinistica per eccellenza (per motivi tecnico-acustici), che tanti capolavori aveva e avrebbe dato nel genere del concerto (Beethoven, Brahms, Čajkovskij, ecc.). Il primo movimento (*Fantasia*) si apre sommessamente, con un episodio introduttivo bipartito: dapprima il *molto tranquillo*, in cui il violino solista dialoga col flauto sopra un tappeto di tremoli degli archi e propone una melodia dal sapore vagamente tzigano (dovuto agli intervalli di seconda eccedente), poi il *più mosso*, con cui l'orchestra si fa più presente e che, con un crescendo, conduce alla sezione dell'esposizione di questo movimento in forma sonata. Il primo tema, espo-

sto dal violino in *forte* e raddoppiato all'ottava, riprende in maniera enfatica la melodia anticipata nell'introduzione, per poi sciogliersi in frasi più ampie e virtuosisticamente slanciate. Il secondo gruppo tematico è individuabile laddove l'intervento dell'orchestra, alla tonalità della dominante, placa le evoluzioni del solista in favore di un'atmosfera più pacata. Anch'esso contiene più frasi, e addirittura più metri (dal 3/4 al 6/8 al 12/8, ecc.). Conclusa l'esposizione dei due gruppi tematici, è il momento dello sviluppo, il cui inizio è segnato dalla presentazione del primo tema in tonalità minore. La scrittura procede per giustapposizione di episodi, in cui è ben delimitato l'ambito tonale e il materiale melodico cui si attinge: ad una sezione in Si bemolle minore segue la rielaborazione del primo e del secondo gruppo tematico (ordinatamente ripresi in tutte le loro suddette ripartizioni interne). La ripresa riporta la tonalità in Re maggiore; il primo tema, tuttavia, è ben fiorito dalle volate virtuosistiche del solista, inserite tra le note ben marcate della melodia principale. La coda propone un'ultima volta, in forma maestosa, il primo tema.

Il secondo movimento, strutturalmente tripartito (forma ABA), è una *Romanza* à la Richard Strauss; di carattere dispiegatamente lirico, presenta increspature nella sottilmente inquieta parte centrale. Il lungo movimento finale (*Improvviso e Rondo finale*) risulta in realtà composto da due movimenti senza soluzione di continuità. Il tema dell'*Improvviso* tesse un filo diretto col primo movimento, in cui è già stato esposto (intercalato nello sviluppo); qui viene ampliato e sfocia nell'incalzante e al contempo solare *Rondo*, in cui è incastonata l'immane cadenza, vera *summa* delle possibilità tecniche dello strumento, nonché antologia di temi musicali ripresi da tutti i movimenti del concerto.

Non altrettanto pacifico di quello di Lualdi fu il riconoscimento del compositore da parte dei colleghi della stessa generazione. Alfredo Casella, in diversi articoli per il quotidiano "The Christian Science Monitor" (ora in A. Casella, *La musica al tempo dell'aereo e della radio*, a cura di Francesco Lombardi, EDT 2014, pp. 10-12), pur stimandolo, ne prende le distanze. Il suo limite sarebbe quello di non riuscire a sintetizzare in un unico organico gli elementi divergenti che si affacciano nella sua scrittura: quello italiano e quello tedesco: "È come se si sentisse uno straniero parlare molto bene la nostra lingua, ma con un forte accento d'oltralpe" e – aggiunge, parlando a nome dei colleghi paladini della nuova musica italiana – "non lo possiamo considerare uno dei nostri. È per noi un cugino, ma non un fratello". Il Casella-critico aveva le sue ragioni e le sue urgenze rinnovatrici nello scrivere queste parole, ma con la lucidità che una settantina d'anni di distanza garantisce, quello che a Casella appariva un limite (il "bilinguismo musicale" di Wolf-Ferrari) a qualcuno oggi potrebbe sembrare piuttosto una cifra stilistica. La sua posizione volutamente e ironicamente defilata (viveva nei pressi di Monaco, alcuni lo credevano morto e lui ne rideva: i successi "da morto" sono i soli che contano), ne ha senz'altro garantito l'autonomia di pensiero e d'espressione, al servizio di quella *bellezza* che è *una* – come scriveva Wolf-Ferrari stesso nelle *Considerazioni attuali sulla musica* – e c'è *tutta* in ciascuna sua incarnazione singola.