

**MEISTERKAMMER
KONZERTE**
INNSBRUCK 24|25



6. KAMMERKONZERT

LISE DE LA SALLE
05. MÄRZ 2025

PROGRAMM

6. KAMMERKONZERT

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23 (1831–36)

Largo – Moderato – Presto con fuoco

FRANZ LISZT (1811–1886)

Sonate h-Moll S. 178 (1852–53)

I Lento assai – Allegro energico – Grandioso –

Allegro energico – Recitativo ritenuto –

II Andante sostenuto – Quasi Adagio –

III Allegro energico – Più mosso –

IV Stretta quasi Presto – Prestissimo – Allegro moderato –

Lento assai

– Pause –

FRÉDÉRIC CHOPIN

Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52 (1842/43)

Andante con moto

FRANZ LISZT

Aus: Harmonies poétiques et religieuses S. 173

(1848–1853)

X Cantique d'amour

Lento, quasi improvvisato – Andante

Réminiscences de Don Juan S. 418

Grande Fantaisie pour le Piano (1841)

I Grave – Andantino –

II Duetto. Andantino – Allegretto piacevole –

III Variazione 1mo. [ohne Bez.] – Adagio – Prestissimo –

IV Var. 2do. Tempo giusto –

V Presto – Più animato – Prestissimo – Andante

LISE DE LA SALLE

Klavier

MI 05. MÄRZ 2025 · 19.30 Uhr

Haus der Musik Innsbruck, Großer Saal

Einführungsgespräch: 18.45 Uhr im Großen Saal

Wir danken unseren Subventionsgeber*innen.



**INNS'
BRUCK**

REVOLUTIONÄRES IM BALLADENTON



„Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“, schrieb Robert Schumann 1831 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung und lenkte das Interesse damit auf einen Komponisten, der – wie er selbst – im Jahr 2010 seinen 200. Geburtstag gefeiert hätte: den Polen Frédéric Chopin.

Geboren am 22. Februar (laut Geburtsurkunde) oder am 1. März (nach eigener

Angabe) 1810 in der Nähe von Warschau, gilt Chopin noch heute als der bedeutendste Komponist seines Landes. Trotz seines zurückhaltenden Wesens kann er gleich in mehrfacher Hinsicht als ‚radikal‘ gelten: Zum einen komponierte er – von wenigen Ausnahmen abgesehen – ausschließlich für sein eigenes Instrument, das Klavier. Zum anderen entwickelte er in dieser Konzentration einen völlig neuartigen Stil, der, hochvirtuos und intim zugleich, auch harmonisch weit in die Zukunft weist. Radikal, um nicht zu sagen revolutionär, sind seine Werke nicht zuletzt auch aufgrund ihres polnisch-folkloristischen Einschlags, der in Zeiten von polnischen Unabhängigkeitsbestrebungen als politisches Bekenntnis gelten musste und Schumann zu der häufig zitierten Formulierung veranlasste, Chopins Werke seien „unter Blumen eingesenkte Kanonen“.

In Dresden machte Chopin 1835 die Bekanntschaft mit der erst 16-jährigen Maria Wodzińska, der er ein Jahr später einen Heiratsantrag machte. Die Ehe wurde durch Marias Eltern vereitelt. In seinem Nachlass fand sich ein Umschlag mit den Worten „Moja bieda“ („mein Leid“), in dem die Erinnerungsstücke an Maria aufbewahrt waren. In diese Zeit fällt auch die Komposition von Chopins erster Ballade in g-Moll op. 23. Sie leitet eine Reihe von insgesamt vier Balladen ein, die im Schaffen des Komponisten eine einzigartige

Stellung einnehmen: Es sind die einzigen Werke, für die er sich durch literarische Vorlagen anregen ließ. Dabei handelt es sich um die „Litauischen Balladen“ des polnischen Dichters Adam Mickiewicz, dessen Pariser Salon ein Treffpunkt polnischer Emigrant*innen war. Den Ausführungen Schumanns zufolge lassen sich allen vier Balladen konkrete Texte zuordnen. So läge der ersten Ballade etwa die Geschichte des litauischen Volkshelden Konrad Wallenrod zugrunde, der den Widerstand der Mauren gegen die spanischen Unterdrücker rühmte und erklärte, auch er werde Tod über seine Feinde bringen. In der Musik folgt auf eine düstere Largo-Einleitung jedenfalls ein Moderato im 6/4-Takt, dessen Themen – vor allem das hymnische zweite davon – in immer neuen Metamorphosen erscheinen.

Die zweite Ballade in F-Dur op. 38 (1839), die Schumann persönlich gewidmet ist, und die dritte Ballade in As-Dur op. 47 (1841) wurden der „Nixe vom Switez-See“, einer poetischen Nacherzählung der Sage von der Wassernymphe Undine zugeteilt. Die vierte und letzte Ballade in f-Moll op. 52 (1842) schließlich soll der Erzählung von den drei Brüdern Budry folgen: Vom Vater in den Krieg geschickt und zwischenzeitlich für tot geglaubt, kehren diese zwar ohne die erwarteten Reichtümer, dafür aber jeweils mit einer Braut zurück, die dem Volk der Lendiken (auch Lachen, Ljachen, Lechen) entstammen. Formal verschmolz Chopin hier Elemente aus Sonate, Variation und Rondo, die aber spätestens in der Coda durch Rückbezüge auf die beiden Hauptthemen zu einer geschlossenen Einheit geformt werden.

Mit den Balladen setzte Chopin fernab der großen Konzertsäle, die er (in späteren Jahren) ohnehin mied, ein patriotisches Zeichen. In der Intimität der Pariser Salons brachte er mit diesen Werken seine Sehnsucht nach der verlorenen Heimat leidenschaftlich zum Ausdruck. Die Texte von Mickiewicz dienten ihm dabei wohl nur als Anregung: Chopin schrieb keine Programmmusik, sondern poetische Klavierkompositionen, deren epischer Tonfall nicht zuletzt durch das 6/4- oder 6/8-Metrum des altpolnischen Tanzliedes „Ballata“ hervorgerufen wird.

VOM FEUER DER INNEREN FÜLLE

Als Franz Liszt die ersten Takte seiner Sonate h-Moll komponierte, war er einundvierzig Jahre alt. Mit Carolyne zu Sayn-Wittgenstein liiert, hatte er gerade seine Konzertkarriere beendet, um sich ganz der Komposition zu widmen. Er, der Europa mit seiner Virtuosität begeistert hatte, bündelte seine melodische Ausdrucksstärke in dieser Klaviersonate, der einzigen in seinem Oeuvre, die eigentlich aus einem langen, sich ständig verändernden Satz besteht, der die Zuhörenden in einem tosenden Musikrausch mitreißt. Diese Sonate war so neu, so zukunftsweisend, dass die Reaktionen der ersten Hörer*innen geradezu diametral auseinanderklafften. Richard Wagner, beispielsweise, war überwältigt. 1855 schrieb er Liszt: „Deine Sonate ist über alle Maßen schön, groß, anmutig, tief, edel, erhaben, so wie du es bist. [...] Sie hat mich in meinem tiefsten Inneren berührt.“ Clara Schumann hingegen vernahm nur ein einziges Chaos. Nachdem Johannes Brahms ihr das Werk vorgespielt hatte, schrieb sie in



ihr Tagebuch: „Kein gesunder Gedanke bleibt, alles ist verworren.“ Vielleicht war die Reaktion der großen Pianistin umso entsetzter, da die Widmung des Werks an ihren Mann Robert ausgerechnet zu jenem Zeitpunkt erfolgt war, als dieser sich auf eigenen Wunsch bereits in die „Anstalt für Behandlung und Pflege von Gemütskranken und Irren in Eendenich“ hatte einliefern lassen.

Indem Franz Liszt in seinem 1853 vollendeten und ein Jahr später bei Breitkopf und Härtel in Leipzig im Druck erschienenen Werk die drei oder vier Sätze der traditionellen Klaviersonate zu einem einzigen Satz verschmelzen lässt, gelingt ihm der vielleicht größte formale Fortschritt auf diesem Gebiet seit Beethovens späten Sonaten. Liszt entfaltet drei trauernde oder wehmütige Themen die, sich

verwandelnd und Dissonanzen streifend, seine letzten Klavierwerke ankündigen. So zum Beispiel mit der absteigenden Tonleiter des einleitenden **Lento assai**, „des Teufels Atem, gefolgt von einem Lachen“, wie Lise de la Salle den später wiederkehrenden Formteil beschreibt: „Diese duale Natur berührt mich, weil wir sie in unserem Leben erfahren. Sie kann verwirrend, komplex und beängstigend sein! In der Tat kann Musik die Reinheit solcher Emotionen, die ebenso lebhaft wie ungeschliffen sind, oft sehr gut ausdrücken.“

Viele haben Liszts Sonate sowie ihre zeitgleich entstandene Sinfonie („Faust-Sinfonie“, 1854) mit Goethes „Faust“ in Zusammenhang gebracht. Liszt, der eigentlich erklärende Bezeichnungen liebte, gab seiner Sonate jedoch keinen Titel. Sie entfaltet sich gemäß den Stimmungen einer fast ebenso legendären Figur: die des Komponisten selbst. Lise de la Salle zufolge ist der autobiografische Aspekt offensichtlich: „Man kann die Sonate als eine Lisztsche Metapher sehen, im Spannungsfeld zwischen seinen großen romantischen, leidenschaftlichen, zärtlichen und verführerischen Themen auf der einen Seite und seiner Affinität zum Reich der Finsternis auf der anderen.“

Obwohl das Werk in einer Fortissimo-Sintflut hätte enden können, bevorzugte Liszt einen besinnlichen Abschluss. **Lento assai**, wie zu Beginn. „Beim Ende bekomme ich jedes Mal eine Gänsehaut“, gesteht Lise de la Salle. „Prüfungen wurden durchgestanden, verbunden mit Stürmen, Sonnenschein, Leidenschaft, Zärtlichkeit, Wut ... und am Ziel der Reise erstrahlt dieses innere Licht, das so stark ist, dass es nach außen dringt. Ich sehe es nicht als göttliches Licht, sondern als ein Feuer der inneren Fülle, das so stark ist, dass es die Welt erleuchtet, in einer aufstrebenden Bewegung vom Menschen zum Himmel.“

Der „**Cantique d'amour**“ („Hymne der Liebe“), das letzte Stück der 1853 publizierten und von der Lyrik des Dichters Alphonse de Lamartine inspirierten „*Harmonies poétiques et religieuses*“ („Poetische und religiöse Harmonien“), bietet eine notwendige Atempause, bevor wir in ein weiteres „ungeheures Werk voller Wirbel und anderer Ungeheuerlichkeiten“ eintauchen.

ERINNERUNGEN AN DON JUAN

Die „**Réminiscences de Don Juan**“ von Franz Liszt, ein Werk dem Ferruccio Busoni später eine „fast symbolische Bedeutung als Höhepunkt in der Welt des Klavierspiels“ zuschrieb, entstand im Jahr 1841. Liszt war jedoch nicht der erste Romantiker, der Mozarts Oper über den legendären Verführer seine Aufmerksamkeit schenkte. Bereits 1827 hatte beispielsweise Chopin seine eigenen Variationen op. 2 über „*Là ci darem la mano*“ komponiert und ließ diese am 11. August 1829 während eines Wien-Aufenthalts erstmals vor einem größeren Publikum erklingen. (Die Verdienste selbiger Komposition waren offenbar groß genug, um Robert Schumann in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 7. Dezember 1831 den berühmten Ausruf „Hut ab, ihr Herren, ein Genie“ zu entlocken, und den Variationen in weiterer Folge einen fixen Platz im Repertoire zahlreicher Pianist*innen zu sichern.) Es gab jedoch wesentliche Unterschiede zwischen Chopins Variationen und Liszts „*Réminiscences*“:

Während ersterer die Melodie der berühmten Mozart-Nummer als Thema für nicht weniger als fünf Variationen samt Coda verwendete, die jeweils andere Facetten seiner kompositorischen und pianistischen Begabung unter Beweis stellt, ging Liszt noch einen entscheidenden Schritt weiter. In seinem Fall wird die Paraphrase des Duetts von Don Juan und Zerlina – samt den beiden sich daran anschließenden ausgedehnten Variationen – Teil einer komplexen Struktur, welche nicht weniger als die gesamte Oper umfasst und sich zugleich einer schier unendlichen Vielfalt pianistischer Effekte bedient. Überdies ist zu bemerken, dass sich Liszt von Chopin in Sachen Melodieführung darin unterschied, ob die jeweilige Phrase ursprünglich von Don Juan und Zerlina gesungen wurde und diese sodann im Abstand einer Oktave erklingen ließ. Außerdem ergänzte er die Anweisungen „*piano e dolce*“ für ihn und „*parlando*“ für sie – ein ebenso einfaches wie wirkungsvolles Mittel, um die

beiden Protagonist*innen voneinander zu unterscheiden. Diese Registrierung wurde in beiden Variationen beibehalten und half Liszt dabei, die Geschichte auf idiomatische Weise zu erzählen. Im Übrigen findet sich in dem gesamten Stück keine einzige Phrase, die nicht unmittelbar von Mozart abgeleitet ist. Obwohl Liszt das musikalische Material großzügig umgestaltete, verlor er nie dessen ursprüngliche Dramaturgie aus den Augen.

Vom Komponisten mit „*Grande Fantasia pour Piano*“ untertitelt, basieren die „*Réminiscences*“ auf vier verschiedenen Szenen des Mozartschen „*Don Juan*“. Die Einleitung beschwört die Szenen 11 und 15 des Zweiten Akts herauf (beide betreffen den Titelhelden und den von ihm im Duell

erstochenen Commendatore). Es folgen die Variationen über das bereits beschriebene „*Duettino*“ (Erster Akt, Szene 9) und schließlich das Finale, das die sogenannte Champagner-Aria (Erster Akt, Szene 15) bearbeitet, bevor der Schluss allmählich von der (bereits angekungenen und in der Oper gegen Ende wiederkehrenden) Musik des Commendatore unterwandert wird. Diese praktische Umkehrung der Handlung rechtfertigt auch den Titel „*Réminiscences*“, der wie Charles Rosen einst feststellte, „nicht als eine Serie isolierter Erinnerungen verstanden werden sollte, sondern als synoptischer Blick auf die Oper, in dem die verschiedenen dramatischen Momente gleichzeitig existieren.“



Franz Liszts Bemühungen um die Verbreitung der Musik anderer Komponist*innen waren stets sehr verdienstvoll – in diesem Zusammenhang sei nur auf seine Transkriptionen diverser Schubert-Lieder verwiesen. Zugleich bleiben die „*Réminiscences de Don Juan*“, die auf der Höhe seiner triumphalen Erfolge als reisender Virtuose entstanden, eine seiner originellsten Kompositionen, ein betörender und eleganter Tribut an seinen pianistischen Genius.

LISE DE LA SALLE

Eine Karriere von bereits über 20 Jahren, preisgekrönte Aufnahmen und internationale Konzertauftritte – Lise de la Salle hat sich als eine der aufregendsten jungen Künstlerinnen unserer Zeit und als eine Musikerin von echter Sensibilität und Reife etabliert. In dieser Saison gibt sie ihr Debüt beim Sydney Symphony Orchestra und kehrt zum Philharmonia Orchestra und NHK Symphony Orchestra unter der Leitung von Fabio Luisi zurück. Außerdem wird sie Rezitale in renommierten Konzertsälen wie der Shanghai Concert Hall, der Sydney City Recital Hall und Paris Seine Musicale geben. Zu den Höhepunkten der letzten Zeit gehören Auftritte im Théâtre des Champs-Élysées mit dem Orchestre de Chambre de Paris, die Rückkehr zum RTÉ National Symphony Orchestra, zu den Stuttgarter Philharmonikern und dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.

Im Jahr 2004 gewann Lise de la Salle die Young Concert Artists International Auditions in New York. Sie begann im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel und gab ihr erstes Konzert fünf Jahre später in einer Live-Sendung von Radio France. Später studierte sie am Pariser Conservatoire und hat eng mit dem Klavierlegenden Pascal Nemirovski und Geneviève Joy-Dutilleux zusammengearbeitet.

Zu ihren von der Kritik hochgelobten Tonträgern gehört eine Chopin-CD mit einer Live-Aufnahme des Klavierkonzerts Nr. 2 mit Fabio Luisi am Pult der Staatskapelle Dresden. 2011 wurde ihr erstes Liszt-Album mit dem Diapason d'Or des Diapason Magazine und dem Editor's Choice von Gramophone ausgezeichnet. Auf ihr Album „When do we Dance?“ (2021), eine Odyssee von Tänzen aus den Jahren 1850 bis 1950, folgte jüngst ihr zweites Album mit Werken von Franz Liszt: Fantasmagoria, auf dem auch die Werke des heutigen Abends vertreten sind.



De la Salle hat mit führenden Orchestern in der ganzen Welt gespielt: Chicago, Boston und Washington Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic und Philadelphia Orchestra, Philharmonia, BBC und London Symphony Orchestras, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Münchner Philharmoniker, Staatskapelle Dresden, hr-Sinfonieorchester, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Filarmonica della Scala, Orchestra Sinfonica Nazionale Della RAI, Rotterdamer und St. Petersburger Philharmoniker, Royal Stockholm Philharmonic, NHK, Singapore und Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und viele andere mehr. Sie arbeitete mit Dirigent*innen wie Herbert Blomstedt, Fabio Luisi, James Conlon, Gianandrea Noseda, Krzysztof Urbanski, Antonio Pappano, Rafael Payare, Karina Kanellakis, Lioner Bringuier, Thomas Søndergård, Fabien Gabel, Marek Janowski, Robin Ticciati, Osmo Vanska, James Gaffigan, Semyon Bychkov und Dennis Russell Davies zusammen.

Die Pianistin ist in den renommiertesten Konzertsälen der Welt zuhause (Musikverein Wien, Concertgebouw Amsterdam, Herkulessaal in München, Berliner Philharmonie, Tonhalle Zürich, KKL Luzern, Bozar Brüssel, Wigmore und Royal Festival Hall London, Théâtre des Champs-Élysées, Hollywood Bowl) sowie bei zahlreichen Festivals zu erleben (Klavier-Festival Ruhr, Kissinger Sommer, Verbier Festival, La Roque d'Anthéron, Bukarest Enescu Festival, San Francisco Performances, Chicago Symphony Recital Series, Aspen und Ravinia Festival). Auch engagiert sie sich auch in der Bildungsarbeit und gibt in vielen Städten, in denen sie auftritt, Meisterkurse.

Impressum: Meister&Kammerkonzerte Innsbruck, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, Österreich, T +43 512 571032, meisterkammer@altemusik.at; Kaufmännischer Direktor: Dr. Markus Lutz; Künstlerische Direktorin: Eva-Maria Sens; Redaktion: Christian Moritz-Bauer, Simon Lehner, Leonie Schiessendoppler; Texte: Christian Moritz-Bauer (Chopin: Balladen, Liszt: Reminiscences de Don Juan), Jennifer Lesieur & Lise de la Salle (Liszt: Sonate h-Moll & Cantique d'amour); Konzeption & Design: Citygrafic, Innsbruck; Fotos: Stephane Gallois (S. 1), Philippe-Porter (S. 10); Druck: Alpina Druck GmbH, Innsbruck. Diese Ausgabe wurde auf FSC-zertifiziertem Papier (FSC® C089437) und klimaneutral gedruckt. Näheres zum unterstützten Klimaschutzprojekt finden Sie unter climatepartner.com/13973-2407-1004; Druck- und Satzfehler sowie Besetzungs- und Programmänderungen vorbehalten.

VORSCHAU 24|25

5. MEISTERKONZERT, DI 01. APRIL 2025

AMSTERDAM SINFONIETTA

CANDIDA THOMPSON Violine & Leitung

BRUCE LIU Klavier

Mieczysław Weinberg, Frédéric Chopin,

Peter Iljitsch Tschaikowsky

7. KAMMERKONZERT, DI 06. MAI 2025

BENJAMIN HERZL Violine

INGMAR LAZAR Klavier

Arvo Pärt, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms,

Fritz Kreisler, Edvard Grieg, Maurice Ravel

6. MEISTERKONZERT, DO 08. MAI 2025

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA

KAZUKI YAMADA Dirigent

KIAN SOLTANI Violoncello

Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns,

Gabriel Fauré, Maurice Ravel

Mit den Öffis zum Konzert

Ihr Konzertticket gilt zwei Stunden vor und nach der Veranstaltung als IVB-Ticket in der Kernzone Innsbruck. Informationen zu Fahrplänen und Verbindungen finden Sie auf der Webseite der Innsbrucker Verkehrsbetriebe, www.ivb.at.

Konzertbeginn ist jeweils um 19.30 Uhr.

Bei den Einführungsgesprächen um 18.45 Uhr erfahren Sie aus erster Hand mehr über die Hintergründe, Inspirationen und kreativen Prozesse hinter den Konzerten – auch von den Künstler*innen selbst!



meisterkammerkonzerte.at