ORCHESTRA DELLA TOSCANA

ALEXANDER LONQUICH

direttore e pianoforte

musica DIVINA 2021

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

ALEXANDER LONQUICH

direttore e pianoforte

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concerto n.4 in sol maggiore
per pianoforte e orchestra op.58

Allegro moderato
Andante con moto
Rondò (Vivace)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonia n.41 in do maggiore K.551
Jupiter

Allegro vivace
Andante cantabile
Minuetto - Allegretto
Molto Allegro

concerto trasmesso
in streaming
sul canale YouTube e
sulla pagina Fb dell'ORT

gio_04 MARZO 2021 /
ore 21:00

riprese e streaming
a cura di **Sicrea**

registrazione e produzione
audio a cura di
SoundStudioService

pianoforte fornito da
Bussotti-Fabbrini

con il contributo di

FONDAZIONE CR FIRENZE

unicoop firenze

TEATRO VERDI FONDAZIONE ORT

LUDWIG VAN BEETHOVEN

/ Bonn 1770 / Vienna 1827

Concerto n.4 per pianoforte e orchestra op.58

durata: 34 minuti circa

nota di **Elisabetta Torselli**

Il *Concerto in sol maggiore op.58* per pianoforte e orchestra di Ludwig van Beethoven è il quarto dei cinque da lui composti e si colloca in una fase creativa felice e luminosa, intorno alla metà del primo decennio del secolo. *"Benché la progressiva sordità gli frapponga difficoltà sempre maggiori, Beethoven continua a suonare e a dirigere la propria musica in pubblico, riprende a frequentare assiduamente gli ambienti artistici e le case patrizie, come se fosse preso da una nuova febbre di vita e di attivismo"* (Giovanni Carli Ballola) dopo la crisi di sconforto degli anni immediatamente precedenti documentata dal celebre "testamento di Heiligenstadt" dell'autunno del 1802. Sono gli anni che vedono nascere le sinfonie *Quarta, Quinta* e *Sesta*, il *Fidelio*, le sonate *Waldstein* e *Appassionata*, la *Messa in do*. Il Titano dedicò il *Quarto* all'arciduca Rodolfo d'Asburgo, allievo augusto e prediletto, a cui sono legate in vario modo, oltre al celebre trio noto appunto come "l'Arciduca", alcune delle opere beethoveniane più ardue e più alte (la sonata *op.106 Hammerklavier*, la *Grande Fuga op.133* per quartetto d'archi, la *Missa Solemnis*). La prima esecuzione, con Beethoven solista, fu a Vienna, nel palazzo del principe Lobkowitz, nella primavera del 1807, successivamente l'esecuzione pubblica fu nello storico e clamoroso concerto all'An der Wien del 22 dicembre 1808 assieme alla *Quinta*, alla *Sesta* e alla *Fantasia Corale op.80*.

Nel quadro complessivo dei cinque concerti beethoveniani, la prossimità al modello e al concetto mozartiano dei lavori oggi classificati come *Primo* e *Secondo* (pur non essendo propriamente tali) è interrotta dal più fosco *Terzo in do minore* e concluso dal *Quinto* in una chiave più ampia, distesa e perentoria al tempo stesso, e infatti furono proprio *Terzo* e *Quinto* i concerti prediletti dai grandi pianisti romantici. Ma, in realtà fino al *Terzo* compreso, *"Beethoven si era limitato a ingigantire inusitatamente lo schema mozartiano* [...] *contrapponendo le due forze in maniera più vistosamente agonistica"*, mentre le meglio dissimulate complessità e novità del *Quarto*, in particolare l'elaborazione ricca di un fervore quasi cameristico fra il solista e l'orchestra, e la rinuncia ad un "carattere" predefinito (concerto brillante, concerto "marziale" e così via) a favore di una gamma espressiva più ricca e sottile, hanno ricevuto giustizia soprattutto dai grandi pianisti del Novecento, trasformandosi in molti casi in predilezione assoluta.
Il tono generale del *Quarto* è quello di una delicata e intima felicità, non eliminando, ma piuttosto smorzando e riassorbendo in un foro interiore, al riparo da tentazioni e accenti eroici e battaglieri, il piglio cavalleresco e marziale (che ritroveremo poi trasfigurato nella regale baldanza del *Quinto*) del *Primo*, o, al contrario, l'amabilità aristocratica del *Secondo*.

A questo tono generale fa però riscontro il secondo movimento, alla cui contrapposizione assoluta fra un soggetto (il pianoforte) e una collettività (l'orchestra) è quasi impossibile non guardare come all'immagine riflessa di un conflitto irredimibile fra solo e tutti, immagine figlia di un'epoca che nella cultura (l'individuo-titano e antisociale dei romanzi, del teatro e della poesia) come nella storia (Napoleone) conosce le speranze, i rischi e i drammi innescati dall'individualità sovvertitrice. Ma anche le battute introduttive del pianoforte solo (una novità sul piano della morfologia del concerto pianistico) nell'*Allegro moderato* iniziale, nel mentre che espongono il primo tema, lasciano aperta l'ipotesi di una sorta di primato dell'individuo che sembra esprimersi nella caratteristica figurazione assertiva delle note ribattute dell'*incipit* del tema.
Il carattere dell'*Allegro moderato* è peraltro, come si diceva, quello di una quieta e contemplativa felicità, data dai modi soavi e cangianti, dalle delicate rifrazioni ritmiche e armoniche, con cui il più inquieto e mobile secondo tema proposto dall'orchestra (e altro materiale che può considerarsi naturale espansione di questo) e il tema principale detto all'inizio dal pianoforte interagiscono nel piano della forma sonata, limpidamente ma effusivamente delineato. Ma, lo sottolineiamo ancora, è il secondo movimento, l'*Andante con moto* in mi minore, a staccarsi da quanto era stato mai scritto fino a quel momento, imponendo un grado zero della dialettica fra pianoforte e orchestra (questa ridotta ai soli archi) che non si sovrappongono mai: un risentito mormorare di note puntate, quasi un'ostile assise giudicante, l'orchestra, a cui si contrappone, secondo un sistema di antinomie quasi kantiane ben radicato nel fondo del sistema beethoveniano di rappresentazioni, il "principio implorante" del pianoforte (una consolidata tradizione biografica suggerisce infatti che l'autore possa aver voluto raffigurarvi Orfeo che cerca di ammansire le potenze infernali). Ma la dialettica solo-tutti è ripristinata nel *Vivace* conclusivo, un brioso e robusto *Rondò* in cui la collettività-orchestra sembra voler proporre un nuovo terreno d'intesa all'individuo-pianoforte.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

/ Salisburgo 1756 / Vienna 1792

Sinfonia n.41 K.551
Jupiter

durata: 29 minuti circa

nota di **Marco Mangani**

Nel suo diario di viaggio, l'editore inglese Vincent Novello così riferisce di una conversazione da lui avuta con Franz Xaver Mozart: "*Il figlio di Mozart disse di considerare il finale della sinfonia in do maggiore del padre – battezzata Jupiter da Salomon – come il vertice trionfale della composizione strumentale, e io sono d'accordo con lui*". Pare dunque che il nome col quale l'ultima sinfonia composta da Mozart è passata alla storia si debba all'impresario Johann Peter Salomon, il committente delle sinfonie "londinesi" di Haydn; la denominazione fu comunque universalmente accolta, tanto che nel 1823 Clementi, pubblicando la sinfonia, giunse ad accoglierla nel frontespizio. Il richiamo alla massima divinità del mondo antico è certamente legato all'idea del "sublime", una categoria estetica dominante nella seconda metà del Settecento, alla quale il lavoro mozartiano, coi suoi squarci di vertiginosa inafferrabilità, parve attagliarsi come nessun altro. Nel corso dell'800, poi, fu celebrato un vero e proprio mito avente per oggetto la *Jupiter*: descrizioni dense di linguaggio figurato, adesioni entusiastiche, analisi rigorose (soprattutto del finale) si avvicendarono, consegnando al Novecento (una volta oltrepassato l'affievolimento dell'estrema stagione tardo romantica), una messe di materiali imprescindibili. Come tutti i miti, anche quello della *Jupiter* finì per creare alcuni travisamenti: primo fra tutti, quello di un Mozart che, immerso in un mondo ingrato e incapace di cogliere la sua arte, non sarebbe mai riuscito ad ascoltare un'esecuzione delle sue ultime tre sinfonie, ivi compresa la *Jupiter*: oggi moltissimi indizi, e qualche prova, ci inducono a ritenere che quasi certamente Mozart potè udire questi suoi lavori.

L'anno della *Jupiter*, il 1788, in sé prolifico, fu il primo di una serie di tre che videro una progressiva crisi nell'attività creativa mozartiana: giungeva dopo il fatidico '87 (l'anno del *Don Giovanni*) ed era segnato da circostanze esterne sfavorevoli, prima fra tutte la dichiarazione di guerra ai turchi, che condusse Vienna a una crisi economica con forti ripercussioni sulle attività musicali pubbliche e private. Proprio al 1788 datano le prime lettere di Mozart all'amico (e fratello massone) Micheal Puchberg, lettere che, con le loro pressanti richieste di prestiti, sono una testimonianza delle difficoltà economiche nelle quali si dibatteva il compositore con la sua famiglia. Le tre sinfonie di quell'anno, (*n.39 in mib maggiore, n.40 in sol minore* e *n.41 in do maggiore*) che, stando al catalogo autografo mozartiano, videro tutte la luce nel giro di due mesi e mezzo (dal 25 giugno al 10 agosto) erano intese per una delle stagioni concertistiche dalle quali Mozart si attendeva consistenti entrate (e la possibiltà di far fronte ai debiti con Puchberg); è probabile, tuttavia, che la rapidità della composizione fosse stata dettata anche dal progetto di un viaggio a Londra, progetto che si protraeva da almeno due anni, ma che non trovò mai realizzazione. Comunque sia, molti elementi ci fanno supporre che Mozart avesse concepito le tre sinfonie come un ciclo unitario, una sorta di *excursus* attraverso tre differenti istanze espressive, sul modello dei cicli haydniani: non è improbabile, anzi, che l'ascendente diretto del ciclo mozartiano sia da ricercare nelle prime tre sinfonie "parigine" di Haydn (*82,83,84*), edite da Artaria nel dicembre 1787, che, tra le altre somiglianze, sono impostate nelle medesime tre tonalità, anche se in ordine inverso (*do maggiore, sol minore e mib maggiore rispettivamente*).

Comporre delle sinfonie per un ciclo di manifestazioni concertistiche significava al tempo di Mozart andare incontro ad aspettative molto precise. È opportuno tener presente che la struttura della serata musicale era all'epoca assai diversa da quella che si è imposta negli ultimi decenni, quando andare ad un concerto è venuto a significare, in un certo senso, recarsi in visita ad un ideale museo di capolavori del passato: nel secondo Settecento un concerto era una vera e propria rassegna di generi, forme e stili, nell'ambito della quale spettava alla sinfonia il compito di iniziare e finire con la dovuta solennità. Il fatto che tante sinfonie si aprono con dei gesti di richiamo potenti ed elementari (non fa eccezione l'inizio di *Jupiter*) ci rinvia alla necessità di attirare l'attenzione di spettatori altrimenti distratti sul prosieguo della serata: è quello che il musicologo László Somfai ha definito effetto "noise-killer" (lett. *ammazzarumori*). Lo stile sinfonico, di conseguenza, era caratterizzato da gesti melodici ampi e solenni, laddove lo stile di sonata, cameristico e intimo, ammetteva elaborazioni, sfumature e dettagli. Nessuna meraviglia, dunque, se Mozart intese coronare il suo ciclo di tre sinfonie con un lavoro estremamente sbilanciato sul versante retorico-oratorio, e caratterizzato da una magniloquenza evidente fin nella scelta della tonalità: il *do maggiore*, grazie anche all'apporto timbrico delle trombe in do, era universalmente considerato come la tonalità solenne per eccellenza. Questo tratto della *Jupiter* era ancora evidente a un raffinato esegeta mozartiano come l'aristocratico russo Aleksandr Ouilibicheff, che nel 1843 scriveva: "*Verrebbe da pensare che la Jupiter sia stata destinata a glorificare... una vittoria estremamente lieta e degna d'eterna memoria*".

Recentemente, alcuni studiosi hanno messo in relazione questo aspetto della sinfonia proprio con la guerra iniziata quell'anno dall'Austria contro i turchi, dato anche che il successivo numero nel catalogo mozartiano è costituito dal *Lied Beim Auszug in das Feld* ("La partenza per il campo").

In ogni caso, se un tratto veniva percepito

come sinonimo di stile elevato al tempo di Mozart, questo era il ricorso alla scrittura del contrappunto rigoroso: l'irrompere di un fugato nel contesto stilistico "galante" aveva l'effetto di una vera e propria figura retorica, di un richiamo inequivocabile. L'interesse per il contrappunto severo, del resto, non era mai venuto meno in area austro-tedesca. Se tuttavia fughe conclusive di lavori strumentali non erano in precedenza mancate (è il caso di tre dei sei quartetti dell'*op.20* di Haydn), ora, nel corso degli anni Ottanta, per Haydn e Mozart si trattava di compiere un'operazione più complessa: si trattava di far convivere le procedure della scrittura fugata con l'intelaiatura formale tipica dello stile classico. Si adottarono, a questo proposito, soluzioni varie: nel finale della *sinfonia n.70* di Haydn (1779), ad esempio, le diverse esposizioni dei tre soggetti di una fuga corrispondono alle parti di una forma sonata. Mozart adotta una soluzione differente già nel primo dei sei quartetti dedicati a Haydn (*K.387*, 1782), il cui finale "sdoppia", per così dire, ogni sezione della forma: ciascuna area tematica è divisa in un "a" rigorosamente fugato e in un "b" lieve e galante. Ma nessuna di queste soluzioni è paragonabile a quella adottata dal finale della *Jupiter*. Qui tutto il movimento (che, a differenza di quanto avviene nel *quartetto K.387*, non si apre con la scrittura fugata, ma la introduce in un secondo momento) si svolge a partire da un materiale tematico assolutamente unitario, ma articolato in cinque soggetti, che sono di volta in volta trattati tanto in contesti "galanti" quanto in contesti rigorosamente fugati, dando luogo ad una complessa forma sonata, culminante in una coda dove i soggetti sono presentati simultaneamente. Tutto ciò arriva dopo tre movimenti che, com'è stato messo in luce dalle analisi più recenti, preparano in vario modo, attraverso molteplici elementi, la sostanza musicale del finale. Con questo lavoro dunque, oltre a toccare il vertice dello stile sinfonico del suo tempo e ad attingere a quel sublime che aveva impegnato le penne di Burke e di Kant, Mozart apriva anche una nuova era: quella della sinfonia non più sbilanciata verso il primo movimento, ma orientata verso il finale; l'Ottocento, da Beethoven in poi, ne avrebbe fatto tesoro.

ALEXANDER LONQUICH

Pianista, fortepianista e direttore d'orchestra, nasce a Trier in Germania e vive fino all'età di 22 anni a Colonia per poi trasferirsi in Italia. Nel 1977 vince il Primo Premio al Concorso Casagrande, e da allora ha tenuto concerti in tutti i principali centri musicali del mondo, diretto da Claudio Abbado, Ton Koopman, Emmanuel Krivine, Heinz Holliger, Sandor Vègh e molti altri. Collabora con artisti del calibro di Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Joshua Bell, Isabelle Faust, Carolin Widmann e Jörg Widmann, per citarne alcuni. Ha ottenuto numerosi riconoscimenti quali il Diapason d'Or e il Premio Abbiati (come miglior solista del 2016). Il suo repertorio, che spazia dai Bach fino a Holliger e Widmann, l'ha visto impegnato in numerose incisioni per le più svariate case discografiche tra cui si distingue negli ultimi anni un rapporto privilegiato con la ECM. A partire dal 2014 è direttore principale dell'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, e nel luglio del 2020 è stato nominato Direttore Artistico della Fondazione Scuola di Musica di Fiesole. Ha dato masterclass in tutto il mondo e vive da circa vent'anni a Firenze, dove nel 2013 ha fondato con la moglie Cristina Barbuti e un gruppo di amici *Kantoratelier*, un open space dove musica, arte, psicoanalisi e teatro possano incontrarsi e dialogare.

kantoratelier.it

@alexander.lonquich

@kantoratelier

Alexander Lonquich

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

@orchestradellatoscana
Orchestra della Toscana
@ort_insta
pinterest.it/ortpin/

Violini Primi
Enrico Filippo Maligno *
Daniele Giorgi *
Paolo Gaiani **
Angela Asioli
Stefano Bianchi
Gabriella Colombo
Clarice Curradi
Francesco Di Cuonzo
Susanna Pasquariello

Violini Secondi
Clara Franziska Schötensack *
Marco Pistelli **
Patrizia Bettotti
Marcello D'Angelo
Chiara Foletto
Alessandro Giani
Yu Fang Annie Hsu

Viole
Stefano Zanobini *
Caterina Cioli **
Sabrina Giuliani
Pierpaolo Ricci
Francesco Venga

Violoncelli
Luca Provenzani *
Augusto Gasbarri *
Andrea Landi **
Simone Centauro
Giovanni Simeone

Contrabbassi
Amerigo Bernardi *
Luigi Giannoni **
Giovanni Ludovisi

Flauto
Fabio Fabbrizzi *

Oboi
Flavio Giuliani *
Marco Bardi

Clarinetti
Emilio Checchini *
Marco Ortolani *

Fagotti
Paolo Carlini *
Umberto Codecà *

Corni
Andrea Albori *
Paolo Faggi *

Trombe
Stefano Benedetti *
Luca Betti *
Donato De Sena *

Timpani
Tommaso Ferrieri Caputi *

* prime parti
** concertino

Ispettore d'orchestra e archivista
Alfredo Vignoli

FONDAZIONE ORCHESTRA REGIONALE TOSCANA
Via Verdi, 5 - 50122 Firenze
tel. (+39) 055 234 2722 - 0710
fax (+39) 055 2008035
orchestradellatoscana.it
info@orchestradellatoscana.it

Istituzioni Concertistiche Orchestrali

Consiglio di Amministrazione
Maurizio Frittelli *presidente*
Nazzareno Carusi *vice*
Maria Luisa Chiofalo

in attesa di nomina un altro consigliere

Revisore unico
Vittorio Quarta

Direttore artistico
Daniele Rustioni

Direttore principale
Eva Ollikainen

Direttore onorario
James Conlon

Direttore ospite principale
Beatrice Venezi

Direttore ospite principale
Nil Venditti

Direzione artistica
Cristian Carrara
Paolo Frassinelli
Tiziana Goretti

Direzione generale, sviluppo e personale
Marco Parri

Elisa Bonini
Andrea Gianfaldoni
Stefania Tombelli

Comunicazione
Riccardo Basile
Ambra Greco
Claudia Arcari

Amministrazione
Simone Grifagni
Cristina Ottanelli

Servizi tecnici orchestra
Angelo Del Rosso

Ospitalità e sala Teatro Verdi
Fulvio Palmieri
Paolo Malvini

Lisa Baldi
Francesco Bazzani
Pietro Carnera
Tommaso Cellini
Gaia Cugini
Matilde Delli Guanti
Lorenzo Del Mastio
Elena Fabbrucci
Leone Fossati
Vittoria Frassinelli
Enrico Guerrini
Pasquale Matarrese
Giulia Mazzone
Francesca Rigutini
Alice Zanobini

Palcoscenico Teatro Verdi
Walter Sica
Carmelo Meli
Sandro Russo
Alessandro Goretti

TEATRO VERDI
Via Ghibellina, 99
50122 Firenze
teatroverdifirenze.it

BIGLIETTERIA
Via Ghibellina, 97
50122 Firenze

Chiusa al momento

Per info
tel. (+39) 0550681726
teatro@orchestradellatoscana.it

Progetto grafico e impaginazione
Ambra Greco

Foto e Illustrazioni
Ivan Urban Gobbo (cop, 9)
Irene Trancossi (9bn)

FONDAZIONE
CR FIRENZE

SETTORE ARTE, ATTIVITÀ E BENI CULTURALI

TUTELIAMO IL PATRIMONIO DEL TERRITORIO
STIMOLIAMO L'INCLUSIONE SOCIALE E LA PARTECIPAZIONE
PROMUOVIAMO LO SVILUPPO LOCALE

FONDAZIONECRFIRENZE.IT / @FONDAZIONECRFIRENZE