

Beethoven

e

Schubert

Beethoven

e

Schubert

I Concerti per pianoforte e le Sinfonie

Rai



**Orchestra
Sinfonica Nazionale**

Rai - Orchestra Sinfonica Nazionale

Torino, aprile 2009

SOMMARIO

pag. 5

Indice dei concerti

pag. 7

Schubert e Beethoven: un incontro non avvenuto e sempre rinnovato

di Giorgio Pestelli

pag. 11

Tra Mozart e il Biedermeier: cinque Concerti fai-da-te

di Giovanni Carli Ballola

pag. 15

Le Sinfonie di Schubert: un repertorio affascinante e problematico

di Cesare Fertonani

pag. 21

A colloquio con Alexander Lonquich

di Paolo Cairoli

pag. 25

I Concerti di Beethoven e le Sinfonie di Schubert nel loro tempo

di Andrea Malvano

pag. 31

1° concerto, giovedì 30 aprile 2009

pag. 35

2° concerto, lunedì 4 maggio 2009

pag. 39

3° concerto, venerdì 8 maggio 2009

pag. 43

4° concerto, martedì 12 maggio 2009

pag. 47

5° concerto, sabato 16 maggio 2009

pag. 51

Alexander Lonquich

pag. 52

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
ALEXANDER LONQUICH, direttore e pianista
Auditorium Rai "A. Toscanini"

1°concerto

giovedì 30 aprile 2009 - ore 21

Franz Schubert, Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Ludwig van Beethoven,

Concerto n. 2 in si bemolle maggiore op. 19 per pianoforte e orchestra

Franz Schubert, Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

2°concerto

lunedì 4 maggio 2009 - ore 21

Franz Schubert, Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D 485

Franz Schubert, Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589 "*Piccola*"

Ludwig van Beethoven,

Concerto n. 1 in do maggiore op. 15 per pianoforte e orchestra

3°concerto

venerdì 8 maggio 2009 - ore 21

Franz Schubert, Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Ludwig van Beethoven,

Concerto n. 3 in do minore op. 37, per pianoforte e orchestra

Franz Schubert, Sinfonia n. 4 in do minore D 417 "*Tragica*"

4°concerto

martedì 12 maggio 2009 - ore 21

Franz Schubert,

Andante in si minore D 936A (strumentazione di Roland Moser)

Franz Schubert, Sinfonia n. 7 in si minore D 759 "*Incompiuta*"

Ludwig van Beethoven,

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

5°concerto

sabato 16 maggio 2009 - ore 21

Ludwig van Beethoven,

Concerto n. 5 in mi bemolle maggiore op. 73

per pianoforte e orchestra "*Imperatore*"

Franz Schubert, Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944 "*Grande*"

Schubert e Beethoven

Un incontro non avvenuto e sempre rinnovato

di Giorgio Pestelli

Il rapporto fra Schubert e Beethoven, per quanto unilaterale (nel senso che solo Schubert ebbe nozione di Beethoven e non viceversa), è uno dei più intricati e in parte non ancora schiariti, e allo stesso tempo dei più densi e ricchi di prospettive, fra quanti si propongano al centro dell'età classica della storia della musica; una volta Schumann definì Schubert un «Erstgeborenen Beethovens», un «primogenito di Beethoven»¹, ma si sa quanti segreti e ambiguità si nascondono nei meandri dei rapporti famigliari; più che un rapporto è forse da considerarsi un confronto di opere e di anime artistiche instaurato dai posteri per venire a capo di mondi inventivi e categorie espressive che in quei due compositori avevano avuto una simbolica e pregnante evidenza.

Non sarà inutile intanto ricordare che fra i due correverano ventisette anni di differenza, come da una generazione di padri a quella dei figli; ma da un certo momento in poi, all'incirca dal 1816 e fino al 1827, l'anno in cui muore Beethoven, e al 1828 in cui scompare Schubert, i due maestri sono anche due contemporanei, entrambi attivi, per di più, a pochi metri di distanza nella stessa città di Vienna. Ed è già un caso singolare che pur così vicini non si siano mai fisicamente incrociati, salvo in due occasioni del tutto tangenziali: la prima si trova nella raccolta di *Variazioni* che Anton Diabelli propose ai compositori austriaci nel 1819 su un proprio valzer: fra i tanti nomi, oltre a quello di Beethoven che fece saltare il banco con le sue *33 Variazioni* op. 120, c'è pure una paginetta di Schubert; per la seconda occasione bisogna aspettare i funerali solenni dell'autore della *Nona sinfonia*, quando, fra la corporazione dei musicisti schierati ai cordoni della bara, era presente anche quello Schubert che avrebbe seguito il grande scomparso appena un anno dopo. È chiaro che la distanza degli ambienti frequentati e dei caratteri avrà avuto la sua parte nell'impedire l'incontro: Beethoven frequentava specialmente principi e aristocratici (ma anche borghesi), era il primo musicista del mondo corteggiato dagli editori e curatore minuzioso delle sue opere; Schubert frequentava specialmente amici borghesi (ma anche aristocratici), era un timido maestro di scuola, aveva poche esecuzioni pubbliche, faceva musica per amici (le famose "schubertiadi" immortalate dai disegni di Kupelwieser e von Schwind), lasciando una quantità di opere maggiori inedite, disperse o pubblicate postume, e solo in anni recenti riordinate nel catalogo di Otto Erich Deutsch. Ma se Schubert avesse voluto, non sarebbero mancati amici che avrebbero fatto da tramite per avvicinare il Grande, il quale per altro verso ai colleghi musicisti aveva sempre mostrato interesse, seppure con impennate d'impazienza, come soci e compagni di una stessa avventura; molte cose lasciano pensare che Schubert non avesse voluto compiere il passo decisivo verso la dimora di Beethoven, per ragioni che timidezza, riservatezza e sottovalutazione di sé spiegano solo in parte e che forse si rifanno a opposizioni più profonde e inconfessate. È come se al fabbisogno

¹ Robert Schumann, *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-Lim 1991, Vol. I, p. 615.

spirituale di Schubert bastasse l'immagine idealizzata di Beethoven, senza il bisogno di una verifica della sua grandezza sulla persona vivente.

Entrano pure nel conto evidenti differenze epocali che incidono nel gusto. Tra gli abbozzi lasciati incompleti da Beethoven, ad esempio, figura anche un *Erlkönig*, sulla celebre ballata di Goethe, che darà a Schubert occasione per uno dei suoi più famosi capolavori; nel fatto che Beethoven non abbia condotto a termine la composizione è possibile intravedere uno dei suoi rifiuti al romanticismo estremo, rifiuto di cui lo stesso compositore ha dato prova con la sua dichiarata antipatia per la scena "della gola del lupo" nel *Freischütz* di Weber, a causa del suo terrore troppo materializzato. Simile è il discorso che riguarda la *Sinfonia "Pastorale"* con cui Beethoven apre le porte della natura alla musica dell'Ottocento, ma rifiutando proprio gli aspetti più tipici del romanticismo 'titolato': la natura beethoveniana infatti è sempre vista dall'occhio dell'uomo, come laboriosità, luogo di convivenza serena, laddove la natura dei veri romantici, e di Schubert in particolare, sarà animica, fatata, popolata di esseri misteriosi; un modo di sentire e pensare che trova conferma nelle perplessità beethoveniane verso la *Melusine*, il libretto propostogli da Grillparzer per un'opera teatrale, ma alla fine lasciato cadere nonostante le insistenze dell'illustre poeta. Beethoven, pur avendo percepito tutta la portata espressiva della nuova sensibilità romantica, si astiene dal proseguire in quella direzione fino a identificarsene: il compiuto, l'intelligibile, era la sua mèta, anche se vi era pervenuto sperimentando tutte le sfere della percezione consentite a un essere umano.

Nei confronti di Beethoven, Schubert sembra avere avuto un atteggiamento ambivalente, dovuto anche al loro diverso modo d'innestarsi nella tradizione: Schubert procede da Mozart e Haydn, non diversamente da Beethoven, il quale però assorbe altre fonti, Muzio Clementi, Cherubini e i francesi, cui Schubert è piuttosto refrattario (aperto se mai a gettare un occhio su Rossini, dilagante a Vienna nel 1822). Soprattutto differente era la posizione verso i modelli: Beethoven tendeva al superamento, animato da un clamoroso soggettivismo; Schubert preferiva l'omaggio deferente, rifiutando l'ideologia del superamento. È davvero curiosa un'annotazione confidata a diciott'anni sul suo diario (1816), in cui Schubert esalta Gluck e la scuola di Salieri come testimonianze di una «espressione naturale, senza tutte quelle bizzarrie oggi alla moda presso la maggioranza dei musicisti e di cui dobbiamo quasi esclusivamente ringraziare il nostro maggiore artista tedesco»;² questa tirata d'orecchi al genio di Bonn può ricordare l'imbarazzo di Weber di fronte agli scatenamenti bacchici della *Settima sinfonia*; ma non può attenuare l'impressione che quanto a "bizzarrie", specie sul terreno dell'armonia, lo Schubert degli ultimi anni non sia restato indietro a nessuno. D'altra parte, all'atto pratico, i riferimenti e gli omaggi alla musa beethoveniana depositati nella sua musica parlano chiaro, testimoniando senza meno una forma di venerazione; basta sfogliare fra i primi esempi che si affacciano a mente: il tema ritmico dell'*Allegretto* della *Settima sinfonia* non diventa forse il passo inarrestabile e senza meta del "Viandante" schubertiano? Tanto a fondo quella fatale scansione si era incisa nell'animo di Schubert da riconoscerci il suo *alter ego*; la presenza della *Nona sinfonia* echeggia in alcu-

² Franz Schubert, *Notte e sogni*, a cura di L. della Croce, Lucca, LIM 1996, p. 36.

ni passi della *Sinfonia 'Grande'* in modi vicini alla citazione; ma una citazione aperta del *Trio dell'Arciduca* fiammeggia nel *Gran Duo* per pianoforte a quattro mani D 812; e le tarantelle di Beethoven, nei finali della *Sonata* op. 31 n. 3 e nella *Sonata "a Kreutzer"*? Non riemergono forse, ancora più attizzate di bagliori demoniaci di quanto non fossero in Beethoven, nel finale del *Quartetto "La Morte e la Fanciulla"* e in quello della *Sonata in do minore* D 958? *Sonata* aperta da uno scoperto omaggio al tema delle *Variazioni in do minore* WoO 80 di Beethoven; ma anche nel microcosmo delle piccole idee, dei minimi gesti: un frammento ornamentale nella *Sonata* op. 26 di Beethoven, protagonista della seconda variazione nel primo movimento, diventa l'unico, insistente tema del *Lied Der Einsame* di Schubert: quello che in Beethoven era un tassello costruttivo, diventa in Schubert contemplazione fantasticante di un "solitario", che accompagna i suoi grilli gettando un nuovo ciocco nel camino. Un'analisi estesa e sistematica delle musiche dei due compositori registrerebbe una quantità incredibile di spunti beethoveniani che Schubert estrae dalla logica costruttiva per unicizzarli in "momenti musicali" di significato tutto diverso.

Semplificando molto, si può dire che Beethoven è essenzialmente attività, mira sempre oltre, in un progredire continuo e incalzante come il tempo lineare della sua musica; Schubert è essenzialmente contemplazione, non vuole andare da nessuna parte, sta bene dove sta, e anche se ci sta male ci sta lo stesso in spirito di sottomissione, come il tempo diffuso e circolare della sua musica. Schubert tiene compagnia sempre, non ci urta mai, Beethoven spesso ci scuote mettendoci a faccia di urgenze morali che non sempre amiamo trovarci di fronte e il cui urto frontale nessun consumo ha ancora potuto ammansire. Tuttavia, bisogna guardarsi da ogni grossolana contrapposizione: come Schubert non è solo un Mozart penetrato di romanticismo, un poeta che staziona nell'oasi del "ben fatto", così Beethoven è il primo che a un certo punto rifiuta l'imperativo eroico del suo dinamismo; basta pensare alle sonate op. 78, 90, 96, al *Trio dell'Arciduca*, alle ultime sonate e agli ultimi Quartetti; da sagace storico della musica Carl Dahlhaus ha colto molto bene le implicazioni future di questo nuovo fronte beethoveniano: «Beethoven allentò, per così dire, la rigida logica consequenziale dell'elaborazione tematico-motivica per far posto a un'enfasi lirica, che, in contraddizione con lo spirito della forma sonata permeava interi movimenti, invece di rimanere limitata al secondo tema»³; così in Schubert la cantabilità diventò il principio strutturale dominante, mettendo in crisi il processo tematico. È Schubert che guarda a Beethoven, ovviamente, il reciproco non esiste nella verità storica; ma oggi, con la visione panoramica dei posteri, possiamo dire con una punta di paradosso che anche Beethoven guarda a Schubert: nel senso che attinge a una sfera della sensibilità che poi sarà detta 'schubertiana', da Beethoven già intuita e prefigurata; ma solo prefigurata, e toccherà a Schubert condurla a compimento. Forse quel confronto ci dice sempre qualcosa di nuovo, toccandoci tanto a fondo, perchè si è ormai radicato nella nostra coscienza, combattuta fra due "tempi" diversi, tendere a un fine e prendere il buono che c'è nel cammino; il loro rapporto è diventato così un'alternanza del nostro io interiore: ora ci attira Beethoven, ora ci trattiene Schubert; ora "siamo" uno, ora l'altro.

³ Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, trad. it di L. Dallapiccola, Torino, Edt 1990, p. 206.

Tra Mozart e il Biedermeier

Cinque Concerti fai - da - te

di Giovanni Carli Ballola

Che cosa era rimasto nell'ultimo decennio del Settecento, quello che vede nascere i primi due concerti pianistici di Beethoven, della cateratta di capolavori riversata sulla Vienna degli anni Ottanta da un Mozart pianista a tempo pieno? Un'avventura, la sua, dal profilo estremamente variato, animata da una sperimentazione assidua e implacabile; proposte spericolate e ritorni concilianti, tragedia e commedia, interiorità e colloquialità, provocazione e belle maniere mondane: il brillante e "facile" KV 451 seguito dall'ambiguo KV 453, dal desolato KV 466, dall'amabile KV 467, dal terribile KV 491. Un'esperienza creativa formidabile lasciava ora il posto a un bassopiano uniforme frequentato dalla generazione dei pianisti-compositori votati al concerto-spettacolo: il nuovo genere, se così si può chiamare, che dominerà il sistema produttivo per tutta la durata del cosiddetto *Biedermeier*. Un termine di comodo, questo, che la storia della musica ha preso a prestito da quella delle arti minori a indicare un modo di concepire e produrre all'insegna della coscienza tranquilla e dei buoni affari professionali ed editoriali. Ne sono affaccendati e applauditi protagonisti i vari Hummel, Koželuh, Vaňhal, Gyrowetz, Jelinek, Steibelt ed altri ancora, che offrono al pubblico europeo un variopinto repertorio di sonate (anzi, "grandi sonate" ove la forma classica dilaga in un profluvio di bravuristiche, teatrali gestualità), variazioni su motivi in voga, pezzi "caratteristici": in breve, spettacolari intrattenimenti all'insegna di quel *boom* virtuosistico dal generalizzato formulario lessicale che in quegli anni sembra esplodere tra le mani di ogni strumentista di vaglia, si chiami il contrabbassista Domenico Dragonetti, il clarinetista Anton Stadler, il cornista Jan Václav Steck detto Giovanni Punto.

I primi lavori pianistici di Beethoven, dati alle stampe senza numero d'*opus* sullo scorcio del Settecento, riflettono puntualmente la sua attività, ancorché di breve durata, di concertista alla moda, brillantemente inserito nel sistema sopra illustrato. Sono per lo più variazioni su temi tratti da fortunati melodrammi di Salieri, Paisiello, Dittersdorf, Grétry, Süßmayr ed altri, concepite in una scrittura che fonde eleganza e *souplesse* mozartiane con vigore e smalto timbrico alla Clementi, l'emergente *patron* pianistico di raggio europeo - concertista, didatta, compositore, editore e fabbricante di pianoforti - che dalla sua Londra detta legge, laurea discepoli e/o seguaci come Cramer, Field, Kalkbrenner, Moscheles, Czerny e controlla il mercato. Rubesta bruschezza, gusto per la bizzarria provocatoria, discorso ellittico ricco di esclamativi e interiezioni conferiscono a queste pagine il colpo di pollice di una violenta originalità che già prende le distanze dal gergo lessicale circostante.

Le "opere prime" importanti, destinate a qualificarsi come carte di credito di una già dirompente personalità, escono consecutivamente dai torchi di Artaria tra il 1795 e il 1798: i tre *Trii* op. 1 per pianoforte, violino e violoncello, le tre *Sonate* pianistiche op. 2 e quella op. 7 (grandi sonate di fatto, nulla a che vedere con le "grandi sonate" della mercanzia editoriale di tipo corrente, sopra descritta), le due per pianoforte e violoncello op. 5, le tre

per pianoforte op. 10. A differenza di Mozart, il quale riversò sul capo dei viennesi una quindicina di capolavori da togliere il respiro, alla sua breve carriera di pianista alla moda Beethoven fece bastare tre concerti composti tra il 1795 e il 1802. Gli ultimi due nasceranno in date distanziate e da impulsi ideali che, per quanto concerne il *Concerto in mi bemolle maggiore* op. 73, mai eseguito dall'autore, prescindano da qualsiasi legame pratico con la persona del compositore. La cronologia editoriale farà sì che il *Concerto in si bemolle maggiore*, nato per primo, rechi il 19 come numero d'opus e sia noto come secondo, quando tale indicazione spetterebbe propriamente al fratello in do maggiore, composto successivamente ma pubblicato per primo come op. 15. Solo infatti nel 1801, e non senza averlo sottoposto a una rielaborazione in occasione di una sua esecuzione avvenuta a Praga due anni prima, Beethoven decise di pubblicare il *Concerto in si bemolle* insieme con altre composizioni, e le parole con le quali lo propose all'editore Hoffmeister non sono tra le più lusinghiere: «Il Concerto ve lo offro per soli 10 ducati perché non lo considero tra i miei migliori e non credo che il prezzo, tutto sommato, le sembri esagerato».¹

È comprensibile che l'autore delle sonate pianistiche op. 10, 13, 26 e 27, dei Quartetti op. 18 e della *Prima sinfonia* considerasse ormai con sufficienza i due cavalli di battaglia con i quali anni addietro si era mosso alla conquista di Vienna. Beethoven stava già lavorando al *Terzo concerto in do minore*, opera ambiziosa e meditata con cui compiva il massimo sforzo mirato a una definizione autonoma della propria concezione concertistica. Ma è proprio l'irripetibile felicità creativa che s'irradia da strutture mutate nelle loro linee generali dai modelli lasciati dal grande predecessore, a fare delle opere 19 e 15 due tra i lavori più seducenti e ricchi di sensuale bellezza della sua primavera compositiva.

Il *Concerto in si bemolle*, che è anche la prima, importante partitura sinfonica beethoveniana, ricorda una data memorabile: quella della sera del 29 marzo 1795 e delle due successive, quando il giovane pianista di Bonn, già noto in privato all'alta società viennese, affrontava per la prima volta la platea in un'"accademia" (come allora si denominavano i moderni intrattenimenti musicali pubblici e per abbonamento) organizzata da Haydn al Burgtheater a beneficio delle vedove dei caduti nella guerra con la Francia. «Il celebre maestro Ludwig van Beethoven ha ottenuto l'unanime approvazione del pubblico con un nuovissimo concerto per pianoforte composto da lui medesimo»: così il laconico resoconto della «Wiener Zeitung». Anche se, a possente viatico del proprio esordio pubblico, Beethoven si era scelto il *Concerto in re minore* KV 466 di Mozart (per il quale scriverà in seguito due imponenti cadenze) egli non seguì tale capolavoro nella sua ardua, complessa introspezione tragica, sintonizzandosi sull'onda di quell'*allure* marziale e brillante privilegiata dalla produzione coeva e destinata a divenire, in pieno *Biedermeier*, connotazione pressoché esclusiva della corrente produzione concertistica. L'esuberanza della parte pianistica, la pletorica dilatazione del quadro formale e l'impellente drammaticismo competitivo tra pianoforte e orchestra già hanno spezzato l'aureo equilibrio di Mozart, anche se tipolo-

¹ L. van Beethoven, *Beethoven Handbuch*, a cura di T. Frimmel, Leipzig, Breitkopf & Haertel 1926, p. 286

gicamente mozartiana è ancora l'orchestrazione, costituita da flauti, oboi, fagotti e corni in coppie unitamente agli archi.

Ultimato un paio d'anni più tardi, il *Concerto in do maggiore* op. 15 sfoggia un'orchestra smagliante con clarinetti e trombe e timpani che nell'amplissima introduzione al primo movimento offre episodi di raffinata elaborazione armonica e timbrica. La gemma del concerto è il magnifico *Rondò* che (come già avvenuto per l'op. 19) sembra sia stato scritto in epoca posteriore in sostituzione di un altro finale andato perduto. Dopo la compassata effusione neoclassica del *Largo*, ci scontriamo qui col Beethoven irruente e gioviale della *Prima sinfonia* e del *Settimino*: mai come in questo *Allegro scherzando* il giovane leone suona ormai più lontano nello spirito, non meno che nel linguaggio, da Mozart, strizzando un occhio semmai ad Haydn, quello del *Finale "all'ongarese"* del *Concerto in re maggiore*, il suo più significativo contributo al genere.

Il *Terzo concerto*, composto tra il 1800 e il 1802, edito nel 1803 come op. 37, assume come tonalità d'impianto il do minore già adottato nella *Sonata* detta "Patetica" op. 13 e che riapparirà nella *Quinta sinfonia*. Gli esiti saranno quelli di un nobile drammaticismo, di una patetica eloquenza in cui rivive quel severo, inquieto plasticismo tragico che l'estetica neoclassica aveva trasfuso nel melodramma di Gluck e di Cherubini, nel teatro di Schiller e di Goethe, nella coreutica di Gasparo Angiolini e Salvatore Viganò, nella grande architettura e pittura coeve; la stessa gestualità teatrale che era nell'aria e che stava penetrando nelle strutture della musica "assoluta" (si pensi solo alla *Didone abbandonata*, la più celebre sonata pianistica di Clementi).

Per quali strumenti Beethoven concepì i suoi concerti pianistici? Non diversi dai pianoforti suonati da Mozart furono certo quelli impiegati nei tre lavori sinora presi in considerazione. Si ricordano il Walter, posseduto dal compositore, lo Stein di mozartiana memoria, fortepiani entrambi di fabbricazione viennese e provvisti delle cinque ottave (dal FA al fa 5) dei clavicembali ancora in circolazione; cui va aggiunto successivamente l'Erard, di fabbricazione francese ma con meccanica inglese, sei ottave (dal DO al do 6), quattro pedali (di risonanza, una corda, piano, liuto). A quest'ultimo strumento, avuto in dono nel 1804, o ad altro dalla struttura simile, prodotto nel contempo e affermatosi sul mercato europeo (possiamo pensare allo Streicher, assai apprezzato da Beethoven e fabbricato da Nanette Stein, erede dall'esperienza di famiglia e amica del Maestro) vennero destinati gli ultimi due capolavori beethoveniani.



Disegno che ritrae Beethoven (Vienna, inizio Ottocento)

La più spiccata qualità del *Quarto concerto in sol maggiore* op. 58, composto nel 1805 quasi contemporaneamente al suo gemello spirituale, il *Concerto per violino*, ed eseguito il 22 dicembre 1808 al Theater an der Wien in una prodigiosa serata insieme con la *Quinta* e la *Sesta sinfonia* e la *Fantasia corale* op. 80, è la sua “tinta” (come avrebbe detto Verdi) improntata ai toni luminosi di una pacata letizia, di una calda, virile tenerezza. Fin dall'introduzione orchestrale dell'*Allegro moderato*, preceduta dalle cinque misure in cui il pianoforte solo presenta, dolcemente esitando, il motivo principale, s'instaura un clima di “corrispondenza d'amorosi sensi” tra lo strumento solista e un'orchestra trattata con leggerezza e finezza di particolari meravigliose. Breve e intensissimo al pari di altri movimenti centrali del sonatismo beethoveniano di quegli anni, l'*Andante con moto* contrappone drammaticamente alla cordiale effusione del primo tempo una rigorosa concentrazione espressiva, l'urto insanabile tra il violento recitativo degli archi e le sommesse risposte del pianoforte. Sui passi leggeri di un “pianissimo”, il luminoso finale giunge quasi improvviso, marziale e amabile come un eroe ariostesco.

Unico tra i suoi concerti pianistici, quello in mi bemolle maggiore op. 73, composto nel corso del 1809 mentre Vienna è stretta d'assedio dall'armata napoleonica, non vedrà Beethoven come autore-solista alla tastiera. Si parla di una prima esecuzione avvenuta a Lipsia il 28 novembre 1811 ad opera del pianista Friedrich Schneider, di una seconda a Vienna il 15 febbraio 1812 e dovuta al fedele Carl Czerny. Come l'*incipit* del precedente *Concerto in sol maggiore*, liricamente amabile e contemplativo, anche la superba impennata pianistica che apre l'*Imperatore* determina il carattere generale della composizione: che non è tanto quello di un titanismo spettacolare, quanto di una vigorosa oratoria tragica, non senza i trasalimenti fulminei e le gestuali violenze di un solitario Battista condannato a gridare nel deserto di una letteratura coeva e futura della quale avverte il vuoto artistico e ideale. Collegato senza soluzione di continuità col secondo tempo, il *Rondò* irrompe con un motivo pieno di slancio cavalleresco, la cui eccentrica struttura ritmica basata sulla cosiddetta *proportio hemiolia* (opposizione del ritmo binario superiore a quello ternario della mano sinistra), è l'ultima sfida alle buone maniere mondane che avevano fatto ritorno in quelle sale da concerto, dalle quali prima da Mozart, poi da Beethoven erano state scacciate.



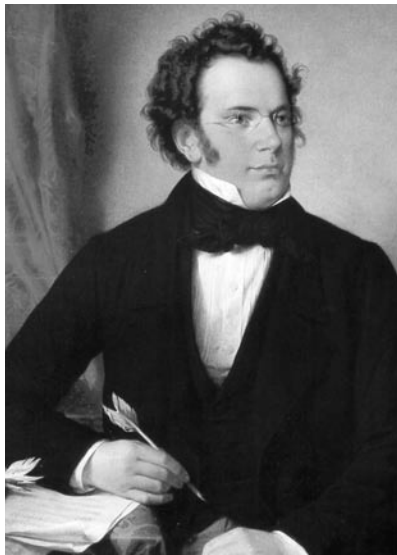
Le sinfonie di Schubert

Un repertorio affascinante e problematico

di Cesare Fertonani

Sinfonie, frammenti

Scrivere delle sinfonie di Franz Schubert significa confrontarsi con un repertorio affascinante ma problematico sotto diversi aspetti, a incominciare dalla genesi stessa, dalla destinazione e dalla recezione di queste composizioni. Proprio per questa problematicità, molteplice e diffusa, non sembra così importante prendere le mosse dal rapporto delle sinfonie di Schubert con la tradizione classica da un lato e con il nuovo clima romantico dall'altro. La questione di uno stacco generazionale, culturale e stilistico certo riguarda Schubert anche come autore di musica strumentale - l'autore di *Lieder* è da subito così originale e assoluto che non mette conto parlarne - ma forse è più propositivo cercare di comprenderne la produzione sinfonica alla luce del



W. A. Rieder, *Ritratto di Franz Schubert*, 1880, particolare

contesto e delle condizioni particolari in cui essa si manifesta. In fondo sarebbe troppo facile affermare che le prime sei sinfonie appartengono alla tradizione classica e che l'*Incompiuta* e la *Grande* sono probabilmente i primi esempi di sinfonismo romantico; se non sono discusse e interpretate, definizioni e categorie rischiano di restare involucri vuoti.

Per affrontare un discorso su un argomento così complesso si può forse partire da un paio di considerazioni di ordine generale. La prima: se Schubert fu in ogni ambito tranne che nel *Lied* un *outsider* eccezionale, ciò è tanto più vero per il genere per eccellenza pubblico e ufficiale della sinfonia. La seconda considerazione riguarda lo snodo cruciale rappresentato dai cosiddetti «anni di crisi» (1818-23), quando il compositore di *Lieder* si misura con la difficoltà di trovare una propria identità artistica anche nel teatro musicale e nei generi strumentali più elevati come la sonata, il quartetto e, soprattutto, la sinfonia. La «crisi» non era consistita tanto in un rallentamento creativo quanto piuttosto in un'accanita e sofferta sperimentazione sostenuta da lucido senso autocritico e mirata, nella musica strumentale, alla ricerca di strategie formali ed espressive che fossero per un verso innovative rispetto alla tradizione classica di Haydn e Mozart e per l'altro alternative a quelle di Beethoven. Il rimettere ogni volta in gioco poetica, tecnica e acquisizioni compositive comportava - come poi

in effetti avvenne - il rischio di andare incontro a insuccessi e fallimenti, alla frustrazione di abbozzare opere che mai sarebbero state completate: era una scelta necessaria, ma che richiedeva coraggio, determinazione e autostima.

Come si può vedere nello schema seguente, Schubert portò a termine nella sua breve vita sette sinfonie; a queste s'aggiunge il torso superbo dell'*Incompiuta*, l'esito sinfonico più alto degli «anni di crisi», accolto in virtù della sua dignità estetica e della sua aura enigmatica nel novero delle composizioni complete, e spesso interpretato alla stregua di un frammento «romantico» (ovvero, come un'opera in sé autosufficiente eppure al contempo incompiuta e che rimanda eventualmente ad altre opere).

D	Titolo	Tonalità	Composizione	Prima esecuzione	Prima edizione
82	Sinfonia n. 1	RE	28.10.1813	Londra 5.2.1881	Lipsia, Breitkopf und Härtel 1884
125	Sinfonia n. 2	SI bemolle	10.12.1814- 24.3.1815	Londra 20.10.1877	Lipsia, Breitkopf und Härtel 1884
200	Sinfonia n. 3	RE	24.5.1815- 19.7.1815	Londra 19.2.1881	Lipsia, Breitkopf und Härtel 1884
417	Sinfonia n. 4 «Tragica»	do	27.4.1816	Lipsia 19.11.1849	Lipsia, Breitkopf und Härtel 1884
485	Sinfonia n. 5	SI bemolle	settembre 3.10.1816	Vienna 17.10.1841	Lipsia, Breitkopf und Härtel 1885
589	Sinfonia n. 6 «Piccola»	DO	ottobre 1817 febbraio 1818	Vienna 14.12.1828	Lipsia, Breitkopf und Härtel 1885
759	Sinfonia n. 7 [anche n. 8] «Incompiuta»	si	30 ottobre 1822	Vienna 17.12.1865	Vienna Spina, 1867
944	Sinfonia n. 8 [anche n. 9] «Grande»	DO	estate 1825-1826?	Lipsia 21.3.1839	Lipsia Breitkopf und Härtel, 1840

Cronologia alla mano, appare evidente che le prime sei sinfonie risalgono agli esordi compositivi (1813-18) e formano un gruppo relativamente omogeneo. All'*Incompiuta* (1822), di cui l'autore portò a termine i primi due movimenti (del terzo, lo Scherzo, è pervenuto soltanto un frammento, in parte orchestrato, mentre del quarto non c'è traccia), già s'è accennato, mentre la *Grande* (1825-26) è la partitura in cui l'originalità sinfonica di Schubert trova sbocco e compimento negli ultimi anni. A proposito dei sottotitoli con cui le sinfonie sono oggi comunemente conosciute, vale la pena di ricordare come l'unico originale d'autore sia quello della *Quarta*, la *Tragica* [*Tragische*], mentre la *Sesta*, poi chiamata *Piccola* per distinguerla dall'altra *Grande* sinfonia in do maggiore, reca curiosamente l'indicazione autografa «Grande Sinfonia» [*Große Sinfonie*].

Nessuna sinfonia fu eseguita in pubblico mentre l'autore. Per le prime sei si suppone vi siano state esecuzioni in forma privata o semipubblica subito dopo

la composizione, da parte dell'orchestra dello Stadtkonvikt (dove Schubert studiava) oppure nell'ambito delle attività musicali organizzate da Otto Hatwig. Alla *Sesta* toccherà per prima di essere eseguita in pubblico, a Vienna, poco meno di un mese dopo la morte di Schubert, al posto della *Grande*, già programmata ma ritenuta troppo difficile per l'esecuzione, mentre per ascoltare in concerto l'*Incompiuta* e le prime tre si dovrà attendere la seconda metà del secolo. A riscoprire la *Grande* fu, com'è noto, Schumann: dopo averne ritrovata la partitura a Vienna nel 1839, presso il fratello di Schubert, Ferdinand, Schumann ne affidò la prima esecuzione a Mendelssohn dedicando anche all'opera una celebre recensione (*La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, 1840). Proprio dalla *Grande*, l'unica a essere pubblicata prima della metà del secolo, discende - nonostante le difficoltà della partitura a entrare in repertorio - la rinomanza europea di Schubert come autore di musica strumentale.

D'altro canto, una trattazione sulle sinfonie di Schubert non può tralasciare i lavori incompiuti: questi ultimi, infatti, costituiscono un capitolo importante quasi quanto quello delle sinfonie ultimate. Come si può vedere nello schema seguente, *Incompiuta* a parte, ci sono almeno quattro lavori di assoluto rilievo rimasti allo stato di abbozzo o di frammento:

D	Titolo	Tonalità	Composizione	Note	Prima edizione
615	Sinfonia	RE	Maggio 1818	2 movimenti (abbozzo per piano)	Lipsia, Peters 1982
708A	Sinfonia	RE	Maggio-giugno 1821?	4 movimenti (abbozzo per piano)	Lipsia, Peters 1982
729	Sinfonia [anche n. 7]	MI	Agosto 1821	4 movimenti (abbozzo in partitura)	Vienna, Universal 1934
936A	Sinfonia	RE	Autunno 1828	3 movimenti (abbozzo per piano)	Lipsia, Peters 1982

Significativamente, tre progetti risalgono agli «anni di crisi»; il quarto accompagnò Schubert nello scorcio della sua vita. I più ambiziosi sono quelli della *Sinfonia* D 729, concepita per un organico con quattro corni e tre tromboni e alla cui orchestrazione lavoreranno John Francis Barnett (1880-81) e Felix Weingartner (1934) dopo che Mendelssohn, Brahms e Sullivan avevano desistito dall'impresa, e della *Sinfonia* D 936A, i cui frammenti di vertiginosa bellezza emergono a tratti, come dalla nebbia di un tempo e di un mondo remoto, nello straordinario «restauro» ricompositivo firmato da Luciano Berio in *Rendering* (1989). L'attrazione per questi frammenti s'accompagna nel Novecento a una rivalutazione complessiva dello Schubert sinfonista: alla serie consistente di ricostruzioni e integrazioni non si sono sottratti neppure i due movimenti mancanti dell'*Incompiuta* (tra gli studiosi più attivi in questo campo si è segnalato soprattutto Brian Newbould).¹

¹ Brian Newbould, *Schubert and the Symphony: a new Perspective*, Toccata Press, 1992.

Proprio perché per decenni la *Grande*, nella quale Schumann coglieva un «carattere narrativo» simile a quello di «un ponderoso romanzo in quattro volumi per esempio di Jean Paul»², fu l'unica sinfonia davvero nota, l'ora autentica dello Schubert sinfonico scoccò soltanto nel secondo Ottocento. Sino a quel momento a lasciare il segno era stato più che altro - oltre naturalmente al liederista - il compositore di musica da camera e per pianoforte. Ciononostante, ancora sul finire del secolo le osservazioni entusiastiche formulate da Dvořák sulle sinfonie (*Franz Schubert*, 1894), specie in merito all'originalità dell'armonia e del colore orchestrale, sono piuttosto isolate e del resto anche Brahms, appassionato schubertiano coinvolto nell'edizione completa delle opere, considerava le prime sei sinfonie soltanto come «lavori preparatori» per la *Grande*. A questo proposito è un fatto che a pochi mesi dalla morte l'opinione dello stesso compositore sulle prime sei sinfonie non dovesse essere molto dissimile, se offrendo le proprie composizioni a Schott per la pubblicazione parlava soltanto di «una sinfonia» (appunto, la *Grande*). Oggi, tuttavia, a profilarsi nettissima non è soltanto l'importanza della *Grande* - e poi anche dell'*Incompiuta* - nella storia della sinfonia ottocentesca ma anche l'originalità di certi tratti che, in misura più o meno cospicua, si riscontrano nelle sinfonie precedenti, senza dubbio condizionate nell'insieme dai modelli illustri di Haydn (specie la *Prima* e la *Seconda*), Mozart (soprattutto la *Terza* e la *Quinta*), Beethoven (la *Quarta*) e Rossini (la *Sesta*).

La sperimentazione e «la via verso la grande sinfonia»

Sin dall'inizio l'apprendistato sinfonico non pregiudica in Schubert la sperimentazione formale. Si prenda l'introduzione lenta che, nel movimento iniziale della *Prima*, ritorna tra lo sviluppo e la ripresa; oppure l'esposizione a tre tonalità, che caratterizza i movimenti estremi della *Seconda* e i finali della *Terza*, della *Quarta* e della *Sesta*; o si prendano ancora le altre strategie che, nella forma sonata, puntano a sostituire o comunque a indebolire il tradizionale rapporto tonica-dominante con altre relazioni armoniche che privilegiano, come tonalità secondarie, la sottodominante, la medianta e la sopradominante abbassata. La *Quarta* rende inoltre di importanza strutturale i contrasti minore-maggiore e mette in mostra, in particolare nel primo movimento, un'invenzione armonica raffinatissima correlata a procedimenti di espansione e dilatazione formale. Con l'eccezione della *Quinta* le prime sei sinfonie si aprono con un'introduzione lenta, alla quale è peraltro attribuita in ciascuna un ruolo di volta in volta differente. Alla *Prima* già s'accennava, mentre nella *Sesta* l'introduzione assume peso e consistenza tali da apparire, al di là della sua funzione, quasi come una parte autonoma della forma. Laddove nella *Quinta* l'introduzione per così dire si trasfigura, riducendosi a una frase che prepara l'ingresso del tema principale e imprime retrospettivamente alla forma, connotata da una continua trama dialogica, una proiezione parateatrale.

² Robert Schumann, *Gli scritti critici*, cit., Vol. II, p. 727.

Tutti elementi, questi, che preannunciano gli esiti più maturi. Probabilmente l'*Incompiuta* restò tale perché schizza uno scenario compositivo preveggen- te ma ancora inattuale e che non lascia intravedere reali prospettive di compimento nell'ambito sinfonico del primo Ottocento. A tale scenario concorre l'interrelazione di vari aspetti: la tonalità di si minore, mai impiegata in una sinfonia da Haydn, Mozart e Beethoven (anche perché problematica per gli ottoni naturali), e in Schubert associata a una simbologia di bruciante intensità passionale ed emozionale; l'affinità tipologica dei due movimenti (tempo moderatamente mosso, metro ternario, forma sonata); il senso tragico dell'impronta soggettiva, con un tono da spietata confessione (il primo movimento trae spunto dall'autocitazione del *Lied* goethiano *Suleika I*, del 1821, che parla di separazione e insopprimibile nostalgia d'amore); l'arretramento del processo formale in quanto tale in favore del risalto di temi conclusi di ammaliante bellezza e di uno svolgimento per conflitti violenti e irrisolti, dove viene messo in musica anche il silenzio dell'ammutolire, e la cui coesione complessiva è assicurata da una rete latente di relazioni intervallari; l'integrazione delle contrastanti dimensioni lirica e drammatica; la fantasia della struttura e della condotta armonica; il trattamento spaziale dell'orchestra, con ampie articolazioni verticali della tessitura alternate ad assottigliamenti nel registro grave o in quello acuto; il valore strutturale del timbro (basti pensare alla frase iniziale, mormorio che si leva dalle profondità più misteriose dei bassi).

Uno scenario, quello dell'*Incompiuta*, ripensato ma non rinnegato nella *Grande*. Qui Schubert ha ormai già percorso «la via verso la grande sinfonia» che, nel 1824, intendeva spianarsi con i quartetti D 804 e D 810 e l'*Ottetto* D 803. Composta in ideale risposta alla *Nona* (1824) di Beethoven (con la melodia dell'*Inno alla gioia* citata nel finale all'inizio dello sviluppo), la *Grande* ha formato monumentale. Sebbene la tipologia dei movimenti e la fisionomia stessa delle idee tematiche, perlopiù costituite da brevi motivi anziché da melodie tornite, siano più tradizionali rispetto all'*Incompiuta*, Schubert riesce comunque a offrire una sinfonia nuova per concezione, stile e poetica. Per Beethoven il formato grandioso è connesso anzitutto con la realizzazione di un progetto strutturale innervato di tensione dialettica in grado di reggere proporzioni gigantesche; per Schubert esso comporta invece la dilatazione nella percezione del tempo e dello spazio musicale. In ogni ordine di grandezza formale l'invenzione e l'elaborazione musicale si fondano su processi di proliferazione cellulare, di derivazione ed espansione concentrica (grazie alle tecniche della ripetizione, della variante, della parafrasi), di moltiplicazione e graduale accumulazione degli elementi; la pulsazione ritmica assicura continuità a uno svolgimento in cui giocano un ruolo essenziale i blocchi di progressioni armoniche a largo raggio e i contrasti di addensamento e rarefazione della tessitura orchestrale.

Da qui il senso di una costruzione divagante, digressiva e «narrativa» del discorso sinfonico, dispiegato con un'ampiezza di respiro che s'irradia verso prospettive molteplici, virtualmente infinite come quelle che susseguono in un paesaggio vario, mosso e aperto. Al di sotto dell'apparenza dispersiva, la coesione formale è affidata a una rete fittissima di relazioni intervallari, ritmiche e armoniche che genera richiami, reminiscenze, associazioni, cor-

rispondenze su vasta scala. A delinearsi è un tracciato di segnali semantici diversi, isolati e ricorrenti, dalla forte pregnanza evocativa eppure sottratti alla comunicazione di un esplicito contenuto (motivo del *Wanderer*, richiami, rintocchi, fanfare, figure circolari, ritmi di marcia funebre e così via), che nel finale dà comunque l'impressione di pervenire a una meta, a una risoluzione utopicamente positiva. Insieme con l'inesauribile inventiva armonica, la sensibilità nel trattamento dei colori orchestrali, i processi di dilatazione ed espansione formale anche questa sottile ma penetrante allusività semantica contribuirà all'eredità schubertiana, preziosa per molti compositori a venire: da Schumann a Brahms, da Liszt a Dvořák, da Bruckner a Mahler.



A colloquio con Alexander Lonquich

di Paolo Cairoli

Il progetto Beethoven - Schubert che Alexander Lonquich realizza con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai presenta più di un motivo d'interesse: innanzitutto le Sinfonie di Schubert, non certo esuli dal comune repertorio sinfonico, solo raramente vengono proposte tutte insieme; in questo caso poi si giovano dell'interpretazione di un musicista da sempre considerato "schubertiano". Ma accanto a quella schubertiana, c'è un'altra produzione integrale: quella dei Concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven, che Lonquich, in veste di pianista, ha affrontato molte volte, a partire dagli anni Ottanta, e che adesso si accinge a interpretare non soltanto alla tastiera, ma contemporaneamente anche come direttore.

Due diverse produzioni integrali dunque, nelle mani di un unico interprete, chiamato a definire e plasmare nel modo più diretto e globale che si possa immaginare ogni aspetto di questo repertorio a lui tradizionalmente congeniale.

Alexander Lonquich, quali sono gli aspetti più interessanti di questo doppio integrale, che dal punto di vista dell'interprete unico è anche una sfida?

«La cosa che più mi affascina è osservare che cos'è la musica sinfonica in quel preciso momento storico, soprattutto da un punto di vista linguistico. Da una parte abbiamo il giovane Schubert, che quando inizia a scrivere la sua *Prima sinfonia* deve fare i conti con le sei che Beethoven ha già consegnato alla storia. Si mette allora alla ricerca di uno stile personale, definito e definitivo, che ovviamente non trova subito. Sperimenta: girando attorno a Beethoven, senza toccarlo direttamente. Le sue prime sinfonie, quelle comunemente dette "giovanili", che sono comunque dei capolavori, discendono piuttosto dal lascito di Haydn e Mozart, con contributi personali beninteso. Possiamo dire che si tratta di uno Schubert alla ricerca di se stesso, che poi esplode con la sua personalità nella *Settima* e *Ottava sinfonia*. Solo allora arriva il confronto con Beethoven. È come se smettesse di girargli attorno per affrontarlo direttamente. La cosa più interessante è che i due sono praticamente contemporanei: Schubert è più giovane di quasi trent'anni, ventisette per la precisione, ma sopravvive a Beethoven soltanto un anno. Il che vuol dire che tutta la sua produzione viene alla luce mentre Beethoven è in vita. Il periodo storico è il medesimo».

E l'evoluzione di Beethoven, nei Concerti per pianoforte, come si caratterizza?

«Quando Beethoven scrive il suo *Primo concerto* per pianoforte e orchestra, che è in realtà quello pubblicato come *Concerto n. 2*, in si bemolle maggiore, la sua arte è già piuttosto matura. Poi certo un'evoluzione è rintracciabile nel percorso che lo porta dal *Primo concerto* all'*Imperatore*: il

modello mozartiano viene progressivamente abbandonato per lasciar spazio a tratti stilistici diversi. Ma Beethoven, che è essenzialmente un grande costruttore di forme, fin dal primo approccio con questo genere si muove con fermezza, appare molto sicuro dei suoi mezzi e intradato verso un sicuro consenso. Schubert è psicologicamente più fragile, ma questa stessa fragilità è anche il punto di forza del suo mondo espressivo».

Dal confronto tra queste due personalità che cosa possiamo dedurre? Che cosa esprimono rispettivamente i due *corpora* dei Concerti per pianoforte di Beethoven e delle Sinfonie di Schubert?

«Il discorso di Schubert è essenzialmente pessimista, fin dall'inizio. Al di sotto della serenità che sembra caratterizzare ad esempio le prime sinfonie, cova una malinconia che è già percepibile, e che diventa sempre più evidente con il passare del tempo. È un percorso che ci conduce alla "tragedia" dell'*Incompiuta* e della *Grande*. Possiamo dire che proprio da queste sinfonie parte il grande filone sinfonico austriaco e pessimista che arriverà a Mahler e Berg. Questo aspetto riflessivo, interiore e filosofico, è già proprio dell'ultimo Schubert.

Quello di Beethoven è invece un discorso ottimista, che approda al luminoso trionfo del *Quinto concerto*. In fondo si tratta della contrapposizione tra una lettura positiva e una negativa della vita».

I mezzi orchestrali utilizzati in che cosa differiscono?

«Gli organici sono molto simili, fatta salva la differenza più evidente che è l'introduzione di tre tromboni, del tutto assenti nei Concerti di Beethoven, nelle ultime due sinfonie di Schubert. In effetti la cosa più affascinante è vedere come mezzi molto simili dal punto di vista dell'organico orchestrale possano essere utilizzati per ottenere risultati tanto diversi».

Lei nel 2008 ha affrontato i Concerti di Beethoven con strumenti originali e fortepiano, con l'Orchestre des Champs-Élysées. Cosa Le rimane di quell'esperienza?

«È una condizione completamente diversa da quella di una grande e moderna orchestra sinfonica come quella della Rai, dal punto di vista degli equilibri sonori e per il rapporto tra lo strumento solista e la compagine orchestrale. Conto comunque di utilizzare certi elementi di quell'esperienza con strumenti originali anche per questo ciclo».

In base a quale criterio ha scelto di abbinare Concerti e Sinfonie, e in quale ordine vengono presentati?

«I cinque Concerti di Beethoven sono affrontati uno per sera, in rigoroso ordine cronologico. Il primo è il *Concerto n. 2 in si bemolle maggiore* che, nonostante la numerazione, è il primo a essere stato composto. Per quanto riguarda l'abbinamento con le Sinfonie di Schubert, siccome la cronologia di queste ultime non è molto importante, ho cercato, quando possibile, un rapporto tra le tonalità delle varie opere: il *Secondo concerto* di Beethoven e la *Seconda sinfonia* di Schubert, proposti la prima sera, sono entrambi in si bemolle maggiore; la *Sesta sinfonia* e il *Primo concerto*, nella seconda sera, sono in do maggiore; mentre il *Terzo concerto* e la *Quarta sinfonia*, la terza sera, sono entrambi in do minore. Nell'ultimo concerto poi, l'abbinamento assume un significato particolare: l'*Imperatore* e la *Grande* sono due opere che usano moltissimo le fanfare. C'è un aspetto marziale che emerge in modo evidente in entrambe le opere...».

... che ha però significati molto diversi nei due casi.

«Certamente. L'*Imperatore* è nato in un momento storico difficile, di ribellione contro Napoleone, che nel 1809 invade Vienna con le truppe francesi. Beethoven ha scritto nella partitura vere e proprie imprecazioni contro Napoleone, e all'epoca chiunque poteva riconoscere nelle fanfare del primo movimento veri e propri richiami bellicosi, simili a quelli della *Battaglia di Wellington*. Il *Quinto concerto* doveva dar coraggio a chi lo ascoltava, nonostante si stesse andando verso tempi difficili: l'invasione del nemico, che era lo stesso uomo ammirato anni prima anche da Beethoven».

E le fanfare nella Grande invece, che significato hanno?

«Schubert, che storicamente e umanamente è in un'altra fase, conferisce a questi elementi musicali un tono veramente sinistro, ottenuto anche grazie all'utilizzo delle trombe e dei tromboni. Nell'ultimo tempo, scritto in un tono maggiore apparentemente ottimistico, la positività sembra spinta con la forza, con una frusta. È come se questo moto di ottimismo dovesse procedere a ogni costo, senza mai fermarsi. Naturalmente poi queste fanfare assumono anche un significato paesaggistico, come spesso accade quando Schubert sceglie di far esplicito riferimento alla natura alpina incontrata durante i suoi viaggi».

Nel programma fa capolino un brano che possiamo considerare corollario: l'*Andante in si minore* strumentato dal compositore svizzero Roland Moser. Di che cosa si tratta?

«È lo schizzo del secondo movimento di un'ennesima sinfonia scritta da Schubert nel suo ultimo anno di vita. Si tratta del medesimo materiale che ha utilizzato Luciano Berio per il suo *Rendering*. Moser si è limitato a strumentare

il materiale esistente, senza aggiungere nulla dal punto di vista armonico. All'ascolto appare come un vero e proprio schizzo, e si sentono armonie che sono già mahleriane, che ricordano moltissimo il secondo tempo della *Sonata in la maggiore* D 979 di Schubert, e anche un po' la *Winterreise*. Il brano a un certo punto viene portato avanti da un quartetto d'archi, per poi finire su questa traccia, perdendosi. Io ho scelto di farlo seguire dall'*Incompiuta*, che condivide con esso la tonalità di si minore e l'andamento».

Il *Quarto concerto* di Beethoven e l'*Incompiuta* di Schubert, abbinati nella quarta serata, sono davvero due poli opposti: l'apice della serenità, un'esperienza quasi celeste, contro il massimo dell'angoscia, esperienza invece molto umana.

«È così. Poi certo il *Quarto concerto* ha quel secondo tempo fatto di contrasti brutali, che approdano a una strana serenità. E una serenità anomala pervade anche il secondo tempo dell'*Incompiuta*. Come se fosse una "serenità malgrado tutto". Qualche elemento comune quindi c'è».

Tecnicamente affrontare nella stessa sera come pianista-direttore l'*Imperatore* di Beethoven e la *Grande* di Schubert sembra una sfida titanica.

«Il *Quinto* non è il più difficile tra i concerti di Beethoven, e non ci sono veri problemi di insieme. Il *Quarto* è molto più delicato. Certo la *Grande* è una sfida, ma lo sarebbe anche senza essere preceduta dall'*Imperatore*».



I Concerti per pianoforte di Beethoven e le Sinfonie di Schubert nel loro tempo

di Andrea Malvano

La morte dell'imperatore Giuseppe II nel 1790 gettò Vienna in una grave crisi istituzionale. Le riforme illuministe e antifeudali scomparirono nell'ombra, la repressione politica divenne un'arte per nobili ingegni, la conservazione dei privilegi un'esigenza primaria delle classi aristocratiche. Francesco I progettò un raffinato regime di polizia: controllo minuzioso della stampa ufficiale, sistematica apertura della corrispondenza, un'invisibile rete di delatori al servizio dell'impero. Era inevitabile che a cadere sotto gli occhi del regime fossero gli intrattenimenti pubblici, eventi necessari, ma pericolosi. I teatri dovevano essere sottoposti a un controllo infallibile; ogni manifestazione artistica doveva passare al vaglio della censura. Ma per la musica, paradossalmente, questa situazione finì per dimostrarsi estremamente favorevole. Andare a sentire Beethoven era molto meno rischioso che affollare un teatro per vedere una commedia di Beaumarchais: per il pubblico del tempo la musica non era ancora un potente veicolo di significati, in grado di trasmettere messaggi di natura sociale o politica.

In questo clima di rinnovato interesse per l'attività concertistica, Beethoven non tardò ad accaparrarsi i punti più illuminati del palcoscenico musicale viennese. Le sue apparizioni ben presto si trasformarono in eventi impedibili, in spettacolari esibizioni di un genio, che nel giro di poco tempo non avrebbe più avuto alcuna necessità di camuffare il 'van' delle sue origini olandesi in un 'von' di aristocratica assonanza. I suoi Concerti per pianoforte e orchestra conquistarono subito l'attenzione del pubblico; gli ascoltatori vedevano in quel repertorio una giusta mediazione tra le esigenze del virtuosismo *Biedermeier* e la profondità espressiva dei lavori mozartiani. Furono in particolare le prime due composizioni a suscitare i consensi più affermativi. L'apparizione del *Concerto in si bemolle* suscitò acclamazioni entusiastiche al Burgtheater di Vienna la sera del 29 marzo 1795, sotto la direzione di Antonio Salieri; nonostante una dura autocritica da parte dell'autore, l'opera continuò a mietere successi, come testimoniato dalle recensioni trascinate del cronista in forze alla «Wiener Zeitung». E destino simile fu riservato al *Concerto in do maggiore*, a Praga, nell'ottobre del 1798, quando il pianista Johann Wenzel Thomascek, dopo aver ascoltato un concerto nel quale erano in programma i primi due lavori per pianoforte e orchestra di Beethoven, fu costretto a commentare:

Il magnifico modo di suonare e il particolare gusto per le improvvisazioni mi smossero in profondità; fui così sconvolto che per diversi giorni non fui in grado di toccare il pianoforte. [...] Il *Concerto in si bemolle maggiore* lo ascoltai per la prima volta nella casa del Conte Clam-Gallas; [...] Ora mi sono concentrato con maggiore attenzione sui due lavori; ho ammirato non solo il suo pianismo brillante e potente, ma anche la frequente capacità di deviare da un motivo all'altro, senza sfuggire all'organicità di tutto il percorso.¹

Ma a partire dal *Concerto in do minore* le cose cominciarono a cambiare. La prima esecuzione, con l'autore al pianoforte e Ignaz von Seyfried sul podio,

¹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton University Press 1967, Vol. I, p. 208

avvenne a Vienna il 5 aprile del 1803. L'interesse dei critici fu calamitato dal nuovo oratorio intitolato *Cristo sul monte degli ulivi*; ma non mancarono alcune contrastanti osservazioni in merito al nuovo *Concerto* di Beethoven. Questo fu il commento del cronista della «*Zeitung für die elegante Welt*»:

Meno riuscito il *Concerto in do minore*, che il sig. Beethoven, già conosciuto per essere un eccellente pianista, eseguì senza sollevare la piena soddisfazione del pubblico.²

L'estensore del «*Frey müthige*» parlò di scarsa riuscita di tutte le nuove composizioni, compreso il *Concerto in do minore*. Solo dalle colonne dell'«*Allgemeine musikalische Zeitung*» si levò un accenno di ottimismo, che celebrava l'improvviso invecchiamento del linguaggio mozartiano:

Prova straordinaria. Questo conferma l'opinione secondo la quale Beethoven possa rivoluzionare nel nostro tempo la musica di Mozart.³

Beethoven, evidentemente, aveva colpito nel segno: la tiepida accoglienza del suo ultimo lavoro per pianoforte e orchestra testimoniava un cambiamento di rotta, alla volta di nuove mete stilistiche. La solita minoranza, quella che in tutte le epoche funge da cartina di tornasole del rinnovamento estetico, si era pronunciata in favore del nuovo Beethoven; ma non erano che pochi sparuti osservatori, voci fuori dal coro, fagocitate da un orizzonte d'attesa che aveva visto nei due precedenti concerti pianistici i geni di Czerny e Moscheles, non le radici di Schumann e dei fratelli romantici.

Con il *Concerto in sol maggiore* la situazione non era destinata a migliorare, visto che l'inviato della «*Leipziger Zeitung*» scrisse:

Nel concerto si trova tutto ciò che vi è di più strano, di più bizzarro, di più difficile.⁴

Ma fu una delle pochissime riflessioni emerse dal mare di inchiostro successivo a una delle Accademie più corpose della storia (22 dicembre 1808); il *Concerto in sol maggiore* non trovò modo di emergere accanto a *Quinta e Sesta Sinfonia*, *Fantasia corale* op. 80, nonché ad alcune parti della *Messa in do maggiore* op. 86. Il risultato fu un rumoroso silenzio, figlio di un'indifferenza più imbarazzante della più dura delle critiche. Beethoven con quel tema iniziale dal sapore improvvisativo, quel secondo movimento 'parlante', quel finale del tutto privo di retorica aveva lasciato senza parole il pubblico del Teatro An der Wien.

La voce della platea si fece sentire la sera del 28 novembre 1811, quando al Gewandhaus di Lipsia Friedrich Schneider eseguì per la prima volta il *Concerto in mi bemolle maggiore*, l'ultimo del catalogo beethoveniano. Il critico dell'«*Allgemeine musikalische Zeitung*» non risparmiò gli apprezzamenti:

Seguì il nuovo concerto di Beethoven per pianoforte. È questo senza dubbio il più originale, il più ricco di fantasia, il più pieno di effetti, ma anche il più difficile, di tutti i concerti esistenti. Il sig. maestro Schneider lo ha suonato con tanta maestria, che non potremmo immaginare niente di più perfetto. [...] Dato che anche l'orchestra, con evidente rispetto e amore verso il compositore, ha accompagnato l'opera e il solista proprio come si deve, non poteva essere altrimenti che il numerosissimo pubblico venisse trascinato in entusiasmo,

² A. Thayer cit., Vol. I, p. 330

³ A. Thayer cit., Vol. I, p. 330.

⁴ Amedeo Poggi, Edgar Vallora, *Beethoven. Signori il catalogo è questo!*, Torino, Einaudi 1995, p. 214.

che poté a stento limitarsi alle abituali manifestazioni di gratitudine e di gioia.⁵

Che cosa era successo? Beethoven, proprio in corrispondenza dell'ultimo capitolo, si era voltato a osservare il passato, e le convenzioni consolidate nell'orizzonte d'attesa contemporaneo? Oppure era stato il pubblico a maturare in maniera improvvisa e imprevedibile? Probabilmente nessuna delle due ipotesi è plausibile. Beethoven aveva continuato la sua riflessione avanguardista sulle forme tramandate dal classicismo; mentre il pubblico si era fatto trascinare da quella tinta eroica predominante, che urgeva come un grido di dolore in una Vienna invasa dalla truppe napoleoniche. Non a caso, nel giro di poco tempo, il *Concerto in mi bemolle maggiore* cadde nell'oblio dell'indifferenza, come rilevato da Theodor Körner⁶ e Ignaz Franz Castelli:

Se questa composizione non ottenne il plauso che meritava, il motivo va ricercato in parte nella soggettività di essa e nell'oggettività degli ascoltatori. Orgoglioso e sicuro di sé, Beethoven non scrive mai per la massa, pretende di suscitare comprensione e commozione, ma, a causa delle troppe volute difficoltà, ci riesce soltanto presso i raffinati, che non sono certo molti.⁷

Sepolto Napoleone, il *Concerto in mi bemolle maggiore* si sarebbe cominciato a muovere con gambe puramente artistiche; prima, era inevitabile che dell'innovazione formale, delle pieghe nascoste tra i colori netti delle affermazioni imperative, delle aperture visionarie direttamente rivolte all'immaginazione dei romantici, non fosse rimasta alcuna traccia nella fruizione di una generazione di ascoltatori che aveva bisogno di valori solidi come un canto di vittoria.

Più complessa è la caccia alle testimonianze dirette in merito alle prime esecuzioni delle Sinfonie di Schubert. Nessuna partitura arrivò nelle sale da concerto frequentate dai critici, quelle in cui si eseguiva Beethoven, quelle in cui avvenivano gli eventi destinati a lasciare un segno profondo nella cultura austro-tedesca della prima metà dell'Ottocento. La *Prima sinfonia* nacque per essere eseguita presso l'Imperial Regio Convitto di Vienna diretto da Innocenz Lang; le cinque sinfonie successive apparvero in occasioni semiprivato; l'*Incompiuta* e la *Grande*, come noto, rimasero chiuse in un cassetto fino alla morte dell'autore. Il primo vero ingresso di Schubert sinfonista in una sala da concerto prestigiosa avvenne solo il 21 marzo del 1839, quando la *Grande* approdò postuma al Gewandhaus di Lipsia, sotto la direzione di Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Non vi sono, quindi, documenti sufficienti per ricostruire con precisione l'impatto che le Sinfonie di Schubert ebbero sull'orizzonte d'attesa contemporaneo. Del resto non si trattava certo di lavori scritti su commissione: stiamo parlando di un *corpus* consegnato direttamente alle mani dei posteri. Fu la generazione immediatamente successiva, quella di Schumann e Mendelssohn, a gettare il repertorio sinfonico schubertiano in pasto al pubblico. Stando alla testimonianza, datata 1868, di Josef Hüttenbrenner, custode per alcuni decenni dell'autografo dell'*Incompiuta*, la rinascita di interesse per le Sinfonie di Schubert non fu parallela in Austria e in Germania:

⁵ Giovanni Guanti, *Invito all'ascolto di Beethoven*, Milano, Mursia 1995, p. 291.

⁶ Luigi Della Croce, *Beethoven*, Pordenone, Studio Tesi 1986, p. 291

⁷ L. Della Croce cit, p. 292.

A quel tempo né la società musicale di Vienna, né quella di Graz amavano la *Sinfonia in do maggiore*, che ora invece in Germania è considerata al primo posto dopo le sinfonie di Beethoven. La *Sinfonia in si minore*, che mio fratello e io consideriamo paragonabile a quelle di Beethoven, non venne accettata da nessuna orchestra! La *Sinfonia in do maggiore* fu presentata tra le critiche; la società musicale di qui all'epoca la fece suonare a degli studenti, ma mancavano molte parti e non andò per niente bene, neppure quando fu stampata non andò bene!⁸

Nel 1839 Schumann, da Lipsia, aveva gridato al miracolo, dopo la riscoperta della *Sinfonia in do maggiore*; la sua recensione entusiastica era stata un moto di giubilo per una generazione di compositori che finalmente aveva trovato la ricetta per fare invecchiare Beethoven; forse la gioia aveva superato la fedele adesione alla realtà; ma, di fatto, le sue parole avevano raccontato la storia di un sostanziale successo:

Chi sa quanto tempo anche la sinfonia, di cui oggi parliamo, sarebbe rimasta coperta di polvere e nell'oscurità, s'io non mi fossi tosto inteso con Ferdinand Schubert d'inviarla a Lipsia alla direzione del Gewandhaus e all'artista stesso che li dirige, al cui acuto sguardo difficilmente sfugge la più timida bellezza sboccianti, e perciò tanto meno quella splendida e magistralmente abbagliante. Così si realizzò la cosa. La sinfonia giunse a Lipsia, venne udita, compresa, di nuovo udita con gioia e quasi universalmente ammirata. L'operosa casa editrice Breitkopf und Haertel comprò l'opera e la privativa, ora finalmente è pronta nelle parti, e presto lo sarà in partitura, come noi desideriamo per l'utilità e il bene di tutti.⁹

Schumann aveva esordito con toni imperativi: «Chi non conosce questa sinfonia conosce ancora poco di Schubert». Un colpo di ghigliottina, che sembrava tagliare la testa anche a tutta quella produzione pianistica, liederistica e cameristica, di cui Schumann stesso si sarebbe nutrito con voracità. Ma era una di quelle piccole forzature critiche che troviamo spesso negli scritti schumanniani; poco più in là appare un riflesso rassicurante: «Il trovarsi di fronte alla sua *Settima sinfonia*,¹⁰ senza aver conosciuto le precedenti e senza aver assistito allo sviluppo delle medesime, è forse l'unico inconveniente a cui potrebbe dar luogo la sua pubblicazione». Le «divine lunghezze» della *Sinfonia in do maggiore* avevano ricordato a Schumann i romanzi in quattro volumi di Jean Paul Richter, lavori destinati a non finire mai, proprio perché inclini a far volare l'immaginazione del lettore. La *Grande* sostituiva la narrazione al dramma, estendendo le sue proporzioni in direzione orizzontale, materializzando sconfinati paesaggi sonori. Era un mondo nuovo, che si congedava da Beethoven, per guardare in avanti; e proprio per questo motivo Schumann aveva espresso alcune perplessità in merito all'immediato futuro del rinato lavoro schubertiano:

Forse dovranno passare degli anni prima che la sinfonia sia resa familiare in Germania; tuttavia non c'è da dubitare che essa venga trascurata; essa porta in sé l'eterno germe della giovinezza.¹¹

⁸ Schubert. *L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei*, a cura di Otto Erich Deutsch, ed. it. a cura di E. Restagno, Torino, Edt 1999, p. 184.

⁹ Robert Schumann, *La musica romantica*, a cura di L. Ronga, Torino, Einaudi 1942, pp. 150-151.

¹⁰ Schumann non conosceva la *Sinfonia D 759 "Incompiuta"*, che sarebbe rimasta ignota al pubblico fino al 1865.

¹¹ Robert Schumann, *La musica romantica* cit. p. 155.

Ma le considerazioni scritte alla fine degli anni Sessanta da Hüttenbrenner, come abbiamo visto, accennano proprio a una consolidata affermazione del *corpus* in ambito tedesco. Schumann era stato eccessivamente severo con il gusto dei suoi contemporanei. Solo Vienna dovette attendere l'avvento di Johannes Brahms per guardare alle Sinfonie di Schubert con rinnovato interesse. Le attenzioni dei romantici erano state integralmente fagocitate dalla *Grande*; ma quella visione selettiva aveva garantito la sopravvivenza di una produzione a rischio di estinzione. Johannes Brahms partecipò, assieme all'editore J. P. Gotthard, al progetto di pubblicazione delle opere di Schubert: un catalogo rimasto inghiottito dal tempo, che meritava la conoscenza di lavori spesso rimasti all'ombra dei grandi dibattiti culturali della prima metà dell'Ottocento. Solo in quel momento la riflessione sul sinfonismo schubertiano cominciò a richiedere una panoramica integrale. Basti pensare alla *Seconda sinfonia in si bemolle maggiore*: negli anni Sessanta dell'Ottocento per molti era una perfetta sconosciuta; ma per Brahms era un lavoro degno di essere messo a confronto con la *Grande*:

Questa importante alterazione acquista particolare rilievo soprattutto se la accostiamo alla trasformazione insignificante in apparenza, ma ben più importante in realtà, che subì il primo tema della grande *Sinfonia in do maggiore*. Questo modo di alterare i temi, quando ormai hanno dato vita a una parte più o meno ampia del movimento, è una prova significativa della freschezza e della noncuranza con cui Schubert concepiva, ma anche scriveva le sue opere. [...] Siamo di nuovo di fronte a un procedimento caratteristico di Schubert: il tema è raddoppiato in ampiezza nella seconda versione. Contrariamente a Beethoven, che mira costantemente a raggiungere un'estrema concisione espressiva, Schubert ci dimostra, con queste alterazioni nei suoi lavori, l'autentico piacere che prova nel servirsi di mezzi musicali ampi, liberi, che non possono soffermarsi con sufficiente precisione sul materiale sonoro in essi contenuto.¹²

Brahms aveva colto già nella *Seconda sinfonia* il peso di quel sottile lavoro di alterazione ritmica che Schubert avrebbe portato alle estreme conseguenze nella sua ultima pagina sinfonica. L'osservazione, al di là del suo indiscutibile peso analitico, testimoniava uno dei primi veri contatti sistematici con una produzione che per più di mezzo secolo era stata confinata esclusivamente al suo ultimo capitolo; ma, in realtà, sottintendeva l'idea che le prime sei composizioni fossero solo tappe intermedie, opere di passaggio verso una riflessione stilistica in corso d'opera. Non era ancora arrivato il momento della rivalutazione di un intero *corpus*: ci sarebbe voluto ancora molto tempo perché le Sinfonie di Schubert non fossero più solo la *Grande*.

¹² Alfred Einstein, *Schubert*, trad. it di D. Teatini, Milano, Edizioni Accademia 1978, pp. 105-106.



1° concerto

giovedì 30 aprile 2009 - ore 21

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
ALEXANDER LONQUICH direttore e pianista

Franz Schubert (1797-1828)

Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Adagio – Allegro vivace

Andante

[Minuetto] Allegro – Trio

Allegro vivace

durata 29' circa

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto n. 2 in si bemolle maggiore op. 19
per pianoforte e orchestra

Allegro con brio

Adagio

Rondò. Allegro

durata 28' circa

Franz Schubert

Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

Largo – Allegro vivace

Andante – Variazioni I – V

Minuetto. Allegro vivace – Trio

Presto vivace

durata 30' circa

Il concerto è trasmesso in collegamento diretto su Radio 3



Franz Schubert

Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Schubert completò la sua *Prima sinfonia* il 28 ottobre del 1813, dedicandola a Innocenz Lang, il direttore dell'Imperial Regio Convitto di Vienna. Quell'uomo «molto serio e molto triste» lo aveva accolto con generosità nel suo istituto per cinque anni: un periodo denso di insegnamenti proficui sotto la guida di illustri didatti quali Wenzel Ruczika, il vecchio organista di Corte, e il *Kapellmeister* Antonio Salieri. Non fu un apprendistato facile: la disciplina al Regio Convitto era un valore prioritario, da infondere negli allievi con metodi militari; le stanze dei residenti erano celle minuscole e prive di ogni *confort*; e anche la mensa non brillava per luculliana abbondanza. Ma Schubert avrebbe sempre ricordato con nostalgia quel periodo di formazione. La *Prima sinfonia* nacque per essere eseguita, con tutta probabilità, durante una cerimonia interna all'istituto: non devono stupire pertanto una serie di omaggi a quella cultura accademica, che Schubert stava per abbandonare definitivamente. La tonalità di re maggiore, l'organico e la scelta di inserire un'introduzione in *Adagio* rimandano chiaramente alla *Seconda sinfonia* di Beethoven; ma le analogie non si fermano solo all'apparenza, perché non è difficile rinvenire anche una evidente affinità espressiva nei toni giovali che percorrono tutta la partitura.

L'*Allegro vivace* continua il gioco di specchi con il modello beethoveniano, lasciandosi sfuggire un chiaro riferimento all'*ouverture* dal balletto *Le creature di Prometeo*. Le cadenze e le elaborazioni dello sviluppo ricordano il linguaggio di Haydn; ma l'interesse per gli interventi solistici dei legni dichiara già apertamente una delle caratteristiche più tipiche del sinfonismo schubertiano. L'*Andante* in 6/8 è forse il movimento più originale: la sua leggiadria priva di torbide affettazioni, sempre in bilico tra tonalità maggiore e minore parla già la lingua matura della produzione liederistica. Il *Minuetto* torna a muoversi all'ombra del modello, avanzando con una drammaticità che ricorda lo *Scherzo* della *Seconda sinfonia* di Beethoven. Conclude l'opera un *Allegro vivace* denso di reminiscenze mozartiane, nel quale Schubert sembra pensare al teatro: tra echi di opera buffa e spunti nervosi l'impressione è quella che l'orchestra si trasforma in un piccolo palcoscenico animato da numerosi personaggi timbrici.



Ludwig van Beethoven

Concerto n. 2 in si bemolle maggiore op. 19
per pianoforte e orchestra

Risale al 1794 la stesura del *Concerto in si bemolle maggiore*. Beethoven aveva ventiquattro anni, ma da tempo stava lavorando in profondità sulle risorse espressive del pianoforte; fu lui il primo compositore ad archiviare definitivamente in cantina clavicembali, clavicordi e spinette. Fin da giovanissimo aveva manifestato una grande attenzione per le tecniche costruttive, che proprio in quegli anni stavano contribuendo ad aumentare la sonorità e la versatilità dello strumento. «Si può far cantare il pianoforte», scrisse proprio intorno al 1794, alludendo a una ricerca timbrica che si può toccare con mano in ogni pagina delle sue prime sonate per pianoforte. Non a caso il *Concerto in si bemolle*, dopo essere stato eseguito per la prima volta il 29 marzo del 1795 al Burgtheater di Vienna con Beethoven al pianoforte, fu rimaneggiato fino al 1801, quando venne pubblicato come *opus 19*; motivo per cui, pur essendo nato prima del *Concerto in do maggiore* op. 15, da sempre viene considerato il secondo lavoro del *corpus*.

L'esposizione del *Concerto in si bemolle* rivela la stessa esigenza di rinnovamento formale, che si legge anche nelle coeve sonate op. 10. Nel momento in cui ci si aspetterebbe l'apparizione del secondo soggetto, l'orchestra improvvisamente modula verso un ambito totalmente inaspettato, iniziando ad elaborare alcuni spunti del primo tema; proprio come se la forma fosse già approdata alla sezione dedicata allo sviluppo. L'intervento del pianoforte è altrettanto ricco di ambiguità: a presentarsi è un nuovo tema, mai citato nel corso dell'introduzione orchestrale. L'idea era già stata sperimentata da Mozart nel *Concerto in re minore* KV 466, lavoro che lascia alcune tracce anche nel dialogo tra solista e insieme orchestrale. Mentre nessuna eco settecentesca prende forma nella cadenza solistica, scritta dallo stesso Beethoven nel 1809, quasi quindici anni dopo la prima stesura del *Concerto*. La voglia di far cantare il pianoforte emerge nel secondo movimento, dove si fa largo un tema lineare e rassicurante come una parola materna; ma al centro della scena non c'è solo il pianoforte, perché l'orchestra assume un ruolo dialogante, capace di dare spessore emotivo alle riflessioni del solista: nell'apparizione del flauto che chiude il movimento si avvertono già i toni bucolici della *Sinfonia Pastorale*.

La prima versione del *Concerto in si bemolle* terminava con un *Rondò* dal sapore spiccatamente mozartiano, che Beethoven decise di sostituire in un secondo momento (il brano apparve come pezzo sciolto nel 1825 in una versione rimaneggiata da Carl Czerny). Il movimento che venne pubblicato nel 1801 si allinea meglio alla fisionomia degli altri finali beethoveniani: un tema



tutto ironia si combina con una serie di episodi estremamente variegati che non disdegnano alcune inflessioni zingaresche.

Franz Schubert

Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

Iniziata a circa un anno di distanza dalla *Prima*, la *Seconda sinfonia* fu composta nell'arco di quattro mesi, tra il 10 dicembre del 1814 e il 24 marzo del 1815. Erano gli anni in cui Schubert stava scoprendo la sua inclinazione per il genere liederistico; il suo tavolo di lavoro era pieno di testi a cui dare un volto sonoro; strano che un simile *coup de foudre* non abbia fagocitato integralmente l'ispirazione di un compositore che stava scoprendo la sua strada. Tanto più che la commissione per un nuovo lavoro sinfonico non venne da nessun ente, e Schubert, come spesso avrebbe fatto, si mise a lavorare alla nuova partitura solo per soddisfare un'esigenza artistica personale.

La scelta di inserire un'introduzione in tempo lento e un minuetto rispecchia fedelmente i lineamenti formali della *Prima sinfonia*; ma anche la maschera emotiva dei singoli movimenti sembra ricalcare il tracciato già sperimentato nel 1813: primo movimento drammatico, secondo etereo e immateriale, terzo irruente e quarto nervoso e scattante. La vera novità viene dal taglio dei singoli temi, che hanno una fisionomia decisamente meno convenzionale, e dall'orchestrazione continuamente alla ricerca di impasti timbrici originali nella sezione dei legni.

Il primo tema dell'*Allegro vivace*, con la sua forsennata parabola melodica, è una pennellata incisiva, che resta solidamente impressa nella memoria dell'ascoltatore. Il suo volto inconfondibile fornisce il materiale ideale per la formulazione di uno sviluppo profondamente contrastato, percorso da riflessioni evanescenti e da nervose intemperie. Certo, anche in questo caso, il debito nei confronti del tema che apre la *Seconda sinfonia* di Beethoven è esplicito; ma la flessibilità del tessuto armonico è già tipicamente schubertiana. L'*Andante* è formato da cinque variazioni e un finale: il materiale di partenza strizza l'occhio al Settecento, nel suo incedere danzante e composto; ma progressivamente ogni galanteria si fa da parte per lasciare posto alla temperatura emotiva di chi stringe con forza un bene che ormai sente di aver irrimediabilmente perduto. La violenza dinamica del successivo *Minuetto* evidenzia un profilo melodico perfettamente pronunciato, che non sarebbe rimasto indifferente all'ispirazione sinfonica di Robert Schumann. Il *Presto vivace* colpisce per la sua fantasiosa esuberanza, che parte in punta di piedi per poi spiegare le ali di un tumultuoso concertato strumentale dal sapore inequivocabilmente operistico. (a.m.)



2° concerto

lunedì 4 maggio 2009 - ore 21

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
ALEXANDER LONQUICH direttore e pianista

Franz Schubert (1797-1828)

Sinfonia n. 5 si bemolle maggiore D 485

Allegro

Andante con moto

Minuetto. Allegro molto - Trio

Allegro vivace

durata 30' circa

Franz Schubert

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589 "Piccola"

Adagio - Allegro

Andante

Scherzo. Presto - Più lento - Presto

Allegro moderato

durata 31' circa

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto n. 1 in do maggiore op. 15

per pianoforte e orchestra

Allegro con brio

Largo

Rondò. Allegro

durata 35' circa

Il concerto è trasmesso in collegamento diretto su Radio 3



Franz Schubert

Sinfonia n. 5 si bemolle maggiore D 485


È il Settecento il mondo vagheggiato dalla *Quinta sinfonia* di Schubert. Per la storia era il 1816; al catalogo delle sinfonie di Beethoven mancava solo la *Nona*; del classicismo rimanevano solo più alcuni sedimenti frammentari. Eppure Schubert, dopo due tentativi sinfonici avanguardisti, sceglieva di voltarsi indietro ad osservare il passato: nelle prime tre sinfonie i modelli di Mozart e Haydn si erano presentati spontaneamente; nella *Quinta*, invece, le ombre del secolo passato sembrano essere cercate con ostinazione, in una prospettiva dichiaratamente anacronistica.

L'intento *rétro* si legge già nella fattura dell'organico: un flauto, due corni, due fagotti e gli archi; niente clarinetti, trombe e timpani. E l'assottigliamento timbrico si allinea a un atteggiamento formale, che evita ogni artificio costruttivo. A cadere per prima sotto la scure della sensibilità passatista è l'introduzione in tempo lento. L'opera entra subito *in medias res*, proprio come la maggior parte delle sinfonie giovanili di Mozart e Haydn; un *Allegro* punto e basta, senza nessuna complessa elaborazione dei sentimenti. L'impressione è quella di addentrarsi nel mezzo di un discorso già cominciato, con due temi ingenui come una fanciulla in giro per margherite, e alcuni tratteggi dalla serietà credibile tanto quanto un gioco tra bambini. L'*Andante con moto* avanza con composta eleganza, proprio come un'immagine rituale in una corte dell'*ancien régime*; ma sotto il manto regale non mancano alcune pennellate drammatiche che potrebbero suggerire un produttivo confronto con l'*Allegretto* della *Settima sinfonia* di Beethoven. Sul *Minuetto* si allunga l'ombra dell'analogo movimento della *Sinfonia* KV 550 di Mozart, modello indiscutibile della prima stagione sinfonica schubertiana. E altrettanto evidente è il tono mozartiano del finale nel quale sembrano incontrarsi in una colorita metamorfosi i toni contadini del *Don Giovanni* e il canto della natura del *Flauto magico*.

Franz Schubert

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589 "Piccola"

Da sempre si definisce *Die kleine* (la piccola), in opposizione alla successiva sinfonia nella medesima tonalità di do maggiore (*Die grosse*, la grande). Ma la *Sesta sinfonia* di Schubert, nonostante le piccole dimensioni, non è affatto un lavoro di



concezione cameristica, come la coeva *Quinta* (entrambe sono del 1816). A parlare chiaro è proprio il sottotitolo che compare nell'autografo, *grosse Symphonie*. L'organico torna ad arricchirsi di clarinetti, trombe e timpani; ma non è nell'irruenza timbrica che la *Sesta sinfonia* cerca un distacco dal Settecento; Schubert lavora piuttosto sulla sintassi, su quell'ampliamento delle geometrie condensate dal classicismo, che stava avanzando verso gli spazi aperti e sconfinati della successiva *Sinfonia D 944*.

L'*Adagio* introduttivo è di natura estremamente ambigua: dietro gli accordi tragici dell'apertura sembra rivivere lo spettro del *Don Giovanni* di Mozart; ma nel tono leggero dei legni soffia già una brezza serena e impalpabile. Poi il sipario si apre su un tema danzante esposto da flauti, oboi e clarinetti soli: sono loro i protagonisti indiscussi dell'*Allegro*, con i loro cinguettii leggiadri e graziosi. Schubert li trasforma in una presenza pressoché solistica: in alcuni momenti l'impressione è quella di assistere al bipolarismo tra tutti e soli della tradizione barocca. Ma l'opposizione ha un sapore profondamente drammatico, come se dietro quel confronto tra impasti cristallizzati si nascondesse un colorito dialogo tra personaggi antitetici. L'*Andante* si apre con uno di quei motivi che non sembrano far male a nessuno: bello e innocente come un ragazzo di buona famiglia. Ma la sua metamorfosi è presto compiuta, perché dietro al candore si nascondono emozioni profonde e stratificate.

Con il terzo movimento fa per la prima volta il suo ingresso in una sinfonia di Schubert lo *Scherzo*, fino ad allora rimasto all'ombra dei minuetti. Il passo non poteva che essere pericoloso per un compositore che stentava a trovare una strada personale in ambito sinfonico; ed ecco allora tornare a galla quell'esigenza di aggrapparsi a un modello che Schubert era riuscito ad arginare fin dalla *Quarta sinfonia*: la scansione ritmica iniziale e la ruspante solidità ritmica del Trio rimandano senza troppi scrupoli allo *Scherzo* della *Settima sinfonia* di Beethoven. Occorre l'*Allegro moderato* finale per tornare nuovamente a sentire la voce di Schubert; e il brano non tradisce le aspettative, perché nel suo incedere, curiosamente senza fretta, lascia spazio a un'inventiva melodica che possiede tutta l'orecchiabilità contagiosa delle migliori idee schubertiane. Ma non basta per gridare all'imbocco di una strada definitivamente originale, perché tra le pieghe del discorso emergono alcuni rimandi ai sublimi meccanismi di Rossini, il genio che proprio in quegli anni stava travolgendo l'Europa con la follia organizzata delle sue opere.



Ludwig van Beethoven
Concerto n. 1 in do maggiore op. 15
per pianoforte e orchestra

Fu nel 1795, in seguito al successo del *Concerto in si bemolle maggiore*, che Beethoven decise di intraprendere un secondo lavoro per pianoforte e orchestra. La stesura si protrasse fino all'ottobre del 1798, quando il *Concerto in do maggiore* venne eseguito, con l'autore al pianoforte, a Praga. Pur essendo nato dopo il *Concerto si bemolle maggiore* op. 19, da sempre viene considerato il primo lavoro del *corpus* poiché venne pubblicato, nel 1801, come *opus* 15. L'organico orchestrale comprende clarinetti, trombe e timpani, strumenti assenti nel precedente *Concerto*; ma è soprattutto l'ispirazione a segnare uno scarto, avanzando in una direzione più matura e decisamente meno incerta. L'intento sperimentale continua a essere presente; il bipolarismo della tradizione sonatistica si fa da parte in favore di una maggiore ricchezza di spunti tematici; il pianoforte entra in scena completando quanto lasciato interrotto dal ritornello orchestrale; esposizione e ripresa ospitano scaglie di sviluppo. Ma l'insieme risulta molto più organico e compatto, grazie a quell'inciso per rintocchi che bussa continuamente alla porta, inaugurando una tecnica di aggregazione per piccoli spunti ritimici tipica dello stile beethoveniano maturo. Inoltre sono già presenti quei momenti di distensione contemplativa e sognante, che emergono come fantomatiche anomalie del discorso. Tutto lo sviluppo del primo movimento si muove su questo tessuto immateriale e visionario, che, anche in ambito sinfonico, stava per fare le sue prime devastanti comparse. Il *Largo* esibisce una cantabilità ricca di inserti arabescati, adagiandosi sul timbro accogliente e disteso di flauti, oboi, trombe e archi. Gli abbellimenti del pianoforte non hanno una funzione decorativa, ma sono strumenti essenziali al fine di lavorare sull'espressività dei sentimenti. Il clarinetto di tanto in tanto dialoga faccia a faccia con il solista, conferendo una curiosa atmosfera cameristica a tutto il movimento.

Il *Rondò* è un perfetto esempio di quel virtuosismo tanto caro a compositori-pianisti quali Hummel, Moscheles e Ries. Di squisitamente beethoveniano ci sono l'impronta ritmica, vero *primum movens* di tutto il movimento, e la perla di sospensione che precede il finale. Lo stile, spigoloso e incalzante come nella *Prima sinfonia*, avanza travolgendo l'ascoltatore, abbandonandosi con foga alla temperatura emotiva dei finali tutti danza tanto amati dal pubblico di fine Settecento. Le tre cadenze, a cui il solista può attingere per la chiusura del primo movimento, furono tutte composte dallo stesso Beethoven tra il 1807 e il 1809. (a.m.)



3° concerto

venerdì 8 maggio 2009 - ore 21

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
ALEXANDER LONQUICH direttore e pianista

Franz Schubert (1797-1828)

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Adagio maestoso – Allegro con brio

Allegretto

Minuetto vivace – Trio

Presto vivace

durata 24' circa

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto n. 3 in do minore op. 37

per pianoforte e orchestra

Allegro con brio

Largo

Rondò. Allegro

durata 36' circa

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417 "Tragica"

Adagio molto – Allegro vivace

Andante

Minuetto. Allegro vivace – Trio

Allegro

durata 32' circa

Il concerto è trasmesso in collegamento diretto su Radio 3



Franz Schubert

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Due mesi dopo aver completato la *Seconda sinfonia*, Schubert iniziò la *Terza*. Era il 24 maggio del 1815, il lavoro sembrava avviato verso una rapida conclusione, ma, dopo solo 47 battute, la stesura si interruppe bruscamente, per essere ripresa e completata in luglio. Difficile ricostruire i motivi di quella pausa; ma fu senza dubbio rigenerante per l'ispirazione schubertiana, che riprese con maggior vigore e fantasia. In particolare è la coerenza a emergere come tratto distintivo della *Terza sinfonia*: quella fisionomia frammentaria, che in alcuni momenti sembra ostacolare la linearità dei lavori immediatamente precedenti, si fa da parte in favore di una vena popolare continua dalla prima all'ultima nota. L'introduzione in tempo lento dichiara una certa ambizione stilistica: Schubert apre con una solennità un po' posticcia, che si sgretola subito in due temi bucolici affidati alle tinte pastello di clarinetto e oboe. Lo sviluppo del primo movimento elabora alcune cellule dei personaggi melodici principali, mettendo in scena intensi contrasti dinamici. Ma è nella ripresa, quando riappare il gorgheggio del clarinetto che si torna a respirare a pieni polmoni tutto il genio di Schubert: le idee principali sono così perfette che verrebbe voglia di salvarle dalle fauci cervelotiche dell'elaborazione motivica. L'*Allegretto* non si preoccupa di avanzare con cristallina ingenuità, proprio come quelle costruzioni lineari che sembrano gridare la loro semplicità alla faccia di tutti gli artifici. Il *Minuetto*, anche in questo caso, si segnala per la sua fresca immediatezza: accenti rubati alla musica popolare che conquistano l'ascoltatore con la loro andatura genuinamente zoppicante. Tocca a una tarantella furibonda il compito di chiudere con irresistibile *joie de vivre* la sinfonia: un *Presto vivace* che scorre con abbagliante luminosità, anticipando i toni mediterranei su cui Mendelssohn chiuderà un paio di decenni dopo la sua *Sinfonia "italiana"*.



Ludwig van Beethoven

Concerto n. 3 in do minore op. 37
per pianoforte e orchestra

Benché il manoscritto originale del *Terzo concerto per pianoforte e orchestra* di Beethoven rechi l'indicazione «Concerto 1800», pare che la gestazione del lavoro sia durata dal 1798 al 1803 circa. La prima esecuzione, con l'autore al pianoforte e Ignaz von Seyfred sul podio, avvenne a Vienna il 5 aprile 1803. Così il pianista Ferdinand Ries, che in quell'occasione ebbe l'ingrato compito di girare le pagine a Beethoven, ricordò l'evento:

La cosa era più facile a dirsi che a farsi, poiché non vedevo avanti a me quasi altro che fogli vuoti, tutt'al più qualche spunto da servire come promemoria, come un geroglifico egiziano, incomprendibile per me. Beethoven suonava la parte principale quasi tutta a memoria, non avendo avuto, come quasi sempre gli accadeva, il tempo di fissarla completamente sulla carta: egli faceva soltanto un impercettibile segno quando era alla fine di tali passaggi.

Il tono generale della composizione e la comune tonalità di do minore avvicinano il *Terzo concerto* di Beethoven al *Concerto KV 491* di Mozart. Ma il lavoro beethoveniano si nutre di un'ambiguità stilistica che non può essere allineata a nessun precedente. Già l'ingresso del solista in doppie ottave acquista una sonorità imponente, sconosciuta al repertorio settecentesco. Ma è soprattutto la violenza dei conflitti drammatici ad annunciare il clima della coeva *Sinfonia "Eroica"*. Il primo tema avanza con piglio marziale, quasi epico, mentre il secondo scorre all'insegna della melanconia e dell'inquietudine. La loro fisionomia emerge in maniera inconfondibile, tratteggiando personaggi e lineamenti unici. Le clausole della forma-concerto sfumano nell'ambiguità, rendendo ogni volta imprevedibile l'andamento del discorso: destabilizzante è l'ingresso dell'orchestra dopo la cadenza del solista, in un'area tonale indefinibile, che mantiene desta l'attenzione dell'ascoltatore fino all'ultima nota del movimento. Il *Largo* segna un vertice di integrazione tra solista e orchestra: al clima notturno dell'introduzione segue una sezione centrale in cui il pianoforte sgrana una serie di limpidi arpeggi sotto agli interventi solistici dei fiati. Il finale, invece, è un rondò in sette episodi. Non c'è la cadenza del pianoforte, e, quando l'orchestra si ferma, il solista introduce un breve episodio di collegamento alla coda, in movimento accelerato. La scena è dominata da un tema arguto e scintillante, che conferisce a tutto il movimento un tono umoristico, ricco di sorprese.



Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417 "Tragica"

Schubert terminò la *Quarta sinfonia* il 27 aprile 1816, a diciannove anni. L'esigenza di dare una svolta al suo linguaggio sinfonico appare evidente fin dalla scelta della tonalità di do minore, la stessa, per intenderci, della *Quinta sinfonia* di Beethoven. Dopo tre lavori chiaramente imparentati con l'universo raziocinante del Settecento, Schubert sentiva il desiderio di aggredire la forza espressiva dell'irrazionale. I primi biografi vi lessero l'orgogliosa voglia di reagire a una condizione castrante, all'impiego in un'umile scuola elementare, che Schubert avrebbe definitivamente abbandonato in autunno. Ma i presupposti della *Quarta sinfonia*, che ben presto prese il sottotitolo di "Tragica", erano più plausibilmente legati a una riflessione di tipo estetico, all'ansia di affondare le mani nella sensibilità dell'Ottocento, in quel lato oscuro delle emozioni che proprio in quei mesi stava prendendo forma nella produzione liederistica. Ci pensa l'*Adagio molto* introduttivo a dare pennellate fosche, lavorando su tragici accordi riverberati dai timpani; è lui a fare da sfondo all'inquietudine nervosa dell'*Allegro vivace*, con quel tema frettoloso a cui Schubert cerca di dare spessore angosciante. Ma è solo un'impressione momentanea, perché ben presto tornano a dominare inflessioni solari, e la tragicità iniziale si fa da parte: proprio come se i colori scuri della tavolozza schubertiana non riuscissero a conquistarsi una posizione dominante. La chiusura in maggiore del primo movimento prelude al definitivo superamento del tragico nel successivo *Andante*, nel quale emerge una melodia malinconica, del tutto incapace di gesti violenti. Anche il *Minuetto*, con il suo Trio dalle movenze popolareggianti, non lascia spazio alle inquietudini: l'orchestra si presenta al gran completo con tanto di trombe e timpani – mancano all'appello solo due dei quattro corni – conferendo a tutto il brano una ruspante pienezza sonora. Nell'*Allegro* finale torna a fare capolino lo sguardo di Beethoven, con le sue occhiate rabbiose e scomposte; Schubert sembra sedersi ad osservare, senza dare spazio alla magia della sua travolgente ispirazione melodica: l'elaborazione, tutta ritmo, segue fedelmente il modello beethoveniano; e la voce di Schubert appare solo nei momenti in cui si attenuano le tinte tragiche, testimoniando un'esigenza espressiva più cercata che realmente sentita. (a.m.)



4^o concerto

martedì 12 maggio 2009 - ore 21

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
ALEXANDER LONQUICH direttore e pianista

Franz Schubert (1797-1828)

Andante in si minore D 936A

(strumentazione di Roland Moser)

durata 12' circa

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 "Incompiuta"

Allegro moderato

Andante con moto

durata 23' circa

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto n. 4 in sol maggiore op. 58

per pianoforte e orchestra

Allegro moderato

Andante con moto

Rondò. Vivace

durata 32' circa

Il concerto è trasmesso in collegamento diretto su Radio 3



Franz Schubert


Andante in si minore D 936a
(strumentazione di Roland Moser)

La storia delle Sinfonie di Schubert non si chiude con *La grande*, perché al 1828 risalgono alcuni schizzi di una nuova sinfonia in re maggiore, rimasta incompiuta a causa della morte del compositore. Ci sono pervenuti tre movimenti abbozzati, stesi su due soli righi, con pochissime annotazioni in merito alla strumentazione. L'*Andante* è l'unica parte completa, sotto il profilo della struttura formale, mentre gli altri due movimenti mancano di ampie sezioni, che Schubert, probabilmente, avrebbe voluto stendere in un secondo momento. Diversi sono stati i musicisti che si sono cimentati con l'arduo lavoro di ricostruzione e orchestrazione degli abbozzi schubertiani; tra questi si annoverano Peter Gülke, Brian Newbould, Pierre Bartholomée e Roland Moser, l'autore della strumentazione in programma. Anche Luciano Berio si è interessato nel 1989 agli schizzi della sinfonia in un lavoro intitolato *Rendering*; ma il suo omaggio non si propone affatto di completare una pagina rimasta irreversibilmente mutilata, ma di reinterpretare in maniera soggettiva il materiale lasciato incompiuto da Schubert. L'*Andante in si minore* colpisce per il suo carattere spoglio e desolato, non lontano dal congelato grido di dolore su cui si chiude il ciclo di *Lieder* della *Winterreise* (*Viaggio d'inverno*). La tonalità è la stessa dell'altra sinfonia incompiuta (si minore), e la scrittura tende senza mezzi termini a un contrappunto, che Moser ha ricostruito cercando di decifrare tutto il non detto dello schizzo schubertiano.

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 "Incompiuta"

Nell'autunno del 1822 Franz Schubert manifestò i primi sintomi della malattia che nel giro di pochi anni lo avrebbe condotto alla morte. Ma, nonostante ciò, non smise affatto di comporre: la partitura della *Wanderer Fantasie*, coeva e altrettanto impegnativa, fu portata a termine. Per questo le ragioni che pesano sull'incompiutezza della *Sinfonia in si minore* non sono affatto chiare. Dopo aver scritto di getto i primi due movimenti, e aver abbozzato il terzo, Schubert si interruppe e consegnò il manoscritto all'amico Anselm Hüttenbrenner, probabilmente per consentirne una prima esecuzione a Graz. Ma il concerto non avvenne mai, e il compositore non riprese più



in mano quella partitura, che negli anni finì per trasformarsi nel ricordo fastidioso di un periodo denso di insuccessi artistici. Si dovette attendere il 17 dicembre del 1865 per ascoltare per la prima volta l'opera a Vienna, a trentasette anni dalla morte di Schubert, grazie all'interessamento del compositore e direttore d'orchestra austriaco Johann von Herbeck.

Insomma un torso, perfetto e sconvolgente pur nella sua enigmatica incompiutezza. Nel sinuoso movimento d'apertura affidato a violoncelli e contrabbassi c'è tutto il mistero di un messaggio indecifrabile. Non bastano né la magia scorrevolezza del tema esposto de oboe e clarinetto, né l'apertura da lacrime agli occhi dei violoncelli, per cancellare il turbamento ineffabile di quel richiamo introduttivo. La sua ombra si allunga su tutta l'esposizione, per trasformarsi in presenza viva e agghiacciante nel corso dello sviluppo: episodio in cui bussa alla porta come un'ossessione lo spettro del *Don Giovanni* di Mozart. Ma è nella coda che quell'oscurità primigenia trova il suo prolungamento ideale, affondando le mani in una riflessione inquietante, densa di interrogativi senza risposta.

Verrebbe da chiedersi come ci si possa risollevar da simili nebbie dell'ignoto; ma Schubert lo fa con la massima semplicità, voltando pagina e inoltrandosi in un terreno altro, che parte dal lirismo per approdare all'appassionata riconciliazione con la vita. Le tinte fosche non sono del tutto sparite, ma l'insieme spinge lo sguardo verso l'alto, in una sorta di mistica apparizione del trascendente. E quando nel finale tutto si spegne in un pianissimo etereo e impalpabile, l'impressione è che questi due soli movimenti della *Sinfonia in si minore* rappresentino due visioni perfettamente complementari dell'esistenza: volti opposti in grado di combaciare plasticamente, sotto le mani onnipotenti di Schubert.

Ludwig van Beethoven

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

Il *Quarto concerto* per pianoforte e orchestra fu composto da Beethoven tra il 1805 e il 1806. La prima esecuzione avvenne nel marzo del 1807 in forma privata a Vienna, nel palazzo del principe Lobkowitz. Ma per la prima presentazione pubblica si dovette attendere il 22 dicembre del 1808, quando al Teatro An der Wien di Vienna lo stesso Beethoven eseguì al pianoforte il suo nuovo lavoro, in una serata memorabile che prevedeva anche l'esecuzione di *Quinta* e *Sesta sinfonia*, della



Fantasia corale op. 80, nonché di alcune parti della *Messa in do maggiore* op. 86: totale, circa quattro ore di musica rigorosamente beethoveniana.

L'abbuffata fu ai limiti dell'indigestione. Ma a qualche isolato spettatore fu subito perfettamente chiaro l'alto grado rivoluzionario del *Quarto concerto*. A lasciare gli ascoltatori a bocca aperta non fu tanto il fatto che l'apertura fosse affidata al pianoforte; già il *Concerto "Jeunehomme"* di Mozart aveva sperimentato la stessa soluzione formale. Fu piuttosto la sua apparizione in forma pressoché improvvisativa a far trasecolare un pubblico abituato a considerare l'esposizione una solida dichiarazione di intenti: il solista sembra posare le mani quasi per caso su un accordo di sol maggiore; poi prende a ripeterlo, come se cercasse qualcosa; ma non si tratta di un'introduzione: sotto le sue dita sta già respirando il tema principale di tutto il primo movimento. Come avviene in molta parte della produzione matura di Beethoven è il ritmo a portare per mano il discorso, lavorando su cellule minuscole perfette per tornare a bussare in tutte le sezioni della forma. Anche il conflitto tra i temi principali nasconde un DNA comune; ed è proprio il continuo picchietto ritmico della prima idea a garantire l'emersione di numerosi episodi visionari in cui Beethoven sembra dimenticarsi momentaneamente del tempo.

Con l'*Andante con moto* l'impressione è che la sala da concerto si trasformi improvvisamente in teatro. Beethoven lavora sul drammatico confronto tra due personaggi contrastanti: da una parte i soli archi, alle prese con un'idea brusca e tagliente; dall'altra il pianoforte con il suo tema serafico e immateriale, che non tarda a contagiare la furia dell'orchestra. Ma proprio quando le forze sembrano essersi definitivamente spente, ecco apparire dall'ultima nota dell'*Andante* un *Rondò* energico e vivace, che nasce sottovoce prima di esplodere in tutta la sua robustezza emotiva. Il tema sembra perfetto per un finale virtuosistico da consegnare allo stupore del pubblico; ma non è nelle acrobazie del solista che risiede l'interesse di Beethoven: inflessioni cameristiche, episodi cantabili, oasi di distensione lirica e divagazioni sognanti si allineano in un percorso del tutto incapace di esuberanze puramente spettacolari. (a.m.)



5° concerto

sabato 16 maggio 2009 - ore 21

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
ALEXANDER LONQUICH direttore e pianista

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto n. 5 in mi bemolle maggiore op. 73
per pianoforte e orchestra "*Imperatore*"

Allegro

Adagio un poco mosso

Rondò. Allegro

durata 38' circa

Franz Schubert (1797-1828)

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944 "*Grande*"

Andante - Allegro ma non troppo - Più moto

Andante con moto

Scherzo. Allegro vivace - Trio

Allegro vivace

durata 55' circa

Il concerto è trasmesso in collegamento diretto su Radio 3



Ludwig van Beethoven

Concerto n. 5 in mi bemolle maggiore op. 73
per pianoforte e orchestra "Imperatore"

Benché i primi abbozzi del *Concerto in mi bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra risalgano al 1808, l'opera fu portata a compimento solo nel 1809. Beethoven ormai lottava con la sordità da quasi un decennio; con il *Quarto concerto* si era reso conto di non essere più in grado di affrontare i problemi dell'esecuzione d'insieme; e così chiese al pianista Friedrich Schneider di interpretare la parte solistica del suo ultimo lavoro per pianoforte e orchestra la sera del 28 novembre 1811 presso il Gewandhaus di Lipsia. Il sottotitolo *Imperatore* resta un enigma: potrebbe riferirsi alla presenza di Napoleone a Vienna, che nel luglio del 1809 aveva attaccato e sconfitto l'Austria a Wagram; oppure potrebbe essere un'allusione all'Imperatore d'Austria Francesco II, costretto a fuggire da Vienna per lasciare il posto ai francesi: ipotesi accreditata dalla dedica all'Arciduca Rodolfo, il quale, oltre a essere allievo di Beethoven, era anche cugino dell'Imperatore. L'unica cosa certa è che l'intitolazione non è autografa: probabilmente fu una consuetudine consolidata nella recezione dei contemporanei, e successivamente estesa anche alla pratica editoriale. Ma c'è qualcosa di profondamente 'imperioso' nell'attacco del *Quinto concerto*: una vampata di volume sonoro che si abbatte con imponenza sulla sensibilità dell'ascoltatore. La tecnica è figlia delle evoluzioni stilistiche che avrebbero reso il pianoforte uno degli strumenti privilegiati dal romanticismo. Ma anche in questo lavoro, come nel *Quarto concerto*, restano abbaglianti i momenti di sospensione lirica, nei quali Beethoven alleggerisce i toni eroici in favore di un gioco di cristalleria fragile e luminescente.

L'esuberanza del primo movimento si rovescia nella cantabilità evanescente dell'*Adagio un poco mosso*. Il suono del pianoforte appare come una voce in lontananza: il suo tema si aggrega con delicatezza, prima di frammentarsi in un disegno per trilli ascendenti che parla già il linguaggio delle ultime sonate pianistiche. Una simile levitazione espressiva non poteva infrangersi improvvisamente contro la fisionomia muscolosa del *Rondò* conclusivo; ecco perché l'avvento dell'ultimo movimento è preparato da una sfumata anticipazione del tema principale: una sorta di apparizione nebulosa, che non tarda a prendere forma in tutta la sua irruenza ritmica. L'ultimo lampo di genio è incastonato nella coda, quando il pianoforte rimane solo con il timpano, in un irreal prosciugamento delle masse sonore esibite nel corso dell'opera.



Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944 "Grande"

Si deve a Robert Schumann la scoperta della *Sinfonia "Grande"*. Era il 1839; Schumann si era recato a Vienna, per visitare la casa del fratello di Schubert, Ferdinand; e fu in in quell'occasione che scoprì il manoscritto di una sinfonia in do maggiore, compiuta in tutte le sue parti. Una settimana dopo la partitura era già nelle mani di Felix Mendelssohn, il quale non esitò a organizzare un'esecuzione la sera del 21 marzo nella sala del Gewandhaus di Lipsia; occasione in cui l'opera postuma prese immediatamente il sottotitolo di *Grande* per distinguerla dalla sinfonia nella stessa tonalità nota come *La piccola*.

La scoperta era sensazionale non solo per l'enorme arricchimento del catalogo schubertiano, ma anche perchè apriva un capitolo nuovo nel sinfonismo ottocentesco, direttamente rivolto alle esperienze di fine secolo. La fulminea citazione dalla *Nona* di Beethoven, che compare nell'ultimo movimento, suona quasi come un congedo da una tradizione prossima all'estinzione. L'atto mancato di Schubert era proprio quello che Schumann e compagni stavano cercando con disperazione: una via altra rispetto al modello beethoveniano. La *Grande* sostituiva la narrazione al dramma, estendendo le sue proporzioni in direzione orizzontale, materializzando sconfinati paesaggi sonori: temi perfetti fin dalla loro prima apparizione lasciati al riparo dalle cervelotiche tortuosità dell'elaborazione motivica. In ambito cameristico Schubert aveva avuto il coraggio di esprimere questa nuova concezione formale nel *Quintetto* per archi, nelle ultime due sonate per pianoforte, nella *Wanderer-Fantasie*. Ma la *Grande* era la conferma che si poteva provare ad andare al di là di Beethoven anche con le sonorità della grande orchestra. Basta il richiamo dei due corni iniziali per gridare all'apparizione di un'espressività capace di lasciare sul posto i problemi della collettività cittadina, in favore di un'atmosfera *en plein air*; quasi come se Schubert fosse più vicino a Berlioz che al sinfonismo classico. L'*Allegro non troppo*, con le sue lunghe architetture melodiche, le sue modulazioni per terze, la circolarità del suo tracciato formale, manifesta un ideale del tutto disinteressato alla frontalità dei poli opposti; è come se la leggerezza di Haydn e Mozart riuscisse a liberarsi dal giogo dell'opposizione dialettica, per avanzare nella direzione dell'accostamento tra episodi affini: un percorso che allontana l'ascoltatore dal punto di partenza offrendogli il privilegio di non avvertire il peso di un lungo viaggio. In alcuni momenti Schubert lavora sulle sfumature, sugli accenni a contenuti extramusicali impercettibili, sull'ambigua temperatura emotiva delle idee musicali: succede con la melodia dell'oboe che domina nel secondo movimento, un oggetto indefinibile



in bilico tra la danza, la marcia, la grazia pastorale; ma succede anche nel Trio dello *Scherzo*, che dietro la sua immateriale delicatezza nasconde un significato ineffabile, enigmatico come un segreto da custodire al riparo da sguardi indiscreti; e non ne esce del tutto immune nemmeno la fragorosa festosità dell'ultimo movimento, che illumina l'ascoltatore con un sorriso arcano, con quella stessa impressione di stordimento che Schumann descriveva con queste parole: «In questa sinfonia si cela qualcosa di più di una semplice melodia e dei sentimenti di gioia e di dolore che la musica ha già espresso altre volte in cento modi; essa ci conduce in una regione dove non possiamo ricordare d'essere già stati prima». (a.m.)

Alexander Lonquich

Nato a Trier, in Germania, ha vinto nel 1977 il Primo Premio al Concorso "Casagrande" dedicato a Schubert e da allora ha iniziato una carriera internazionale che lo ha portato a tenere concerti in Giappone, Stati Uniti e nei principali centri musicali europei. Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Claudio Abbado, Kurt Sanderling, Ton Koopman, Emmanuel Krivine, Heinz Holliger, Marc Minkowski. Con Sandor Vègh e la



Camerata Academica Salzburg collabora regolarmente nella veste di direttore-solista.

In ambito cameristico ha collaborato con grandi musicisti quali Christina Tetzlaff, Joshua Bell, Heinrich Schiff, Steven Isserlis, Isabelle Faust, Isabelle Von Keulen, Boris Pergamenschikov, Heinz Holliger e Frank Peter Zimmermann, ottenendo numerosi riconoscimenti dalla critica internazionale: il Diapason d'Or 1992, il Premio "Abbiati" nel 1993 e il

Premio "Edison" in Olanda nel 1994. Dall'estate del 2003 ha inoltre formato un duo pianistico con la moglie Cristina Barbuti, con cui si esibisce regolarmente in Italia, Austria, Svizzera, Germania e Norvegia.

In veste di direttore-solista, collabora stabilmente con l'Orchestra da Camera di Mantova e con l'Orchestra della Radio di Francoforte, la Royal Philharmonic Orchestra, la Deutsche Kammerphilharmonie, la Camerata Salzburg e la Mahler Chamber Orchestra.

Nei primi mesi del 2008 si è esibito in *recital* per rinomati enti musicali quali la Società dei Concerti Barattelli dell'Aquila e il Teatro La Fenice di Venezia; nel mese di febbraio è apparso inoltre in qualità di direttore-solista al Teatro alla Scala di Milano, dove ha diretto la Filarmonica della Scala.

In ambito discografico, dopo aver effettuato alcune incisioni per EMI, ha iniziato una collaborazione con l'etichetta discografica tedesca ECM registrando musiche del compositore israeliano Gideon Lewensohn e un CD di musica pianistica francese dell'inizio del XX secolo.

Ai numerosi impegni concertistici, affianca un intenso lavoro didattico tenendo *masterclasses* in Europa, Stati Uniti e Australia. Ha collaborato inoltre in forma stabile con l'Accademia Pianistica di Imola e la Hochschule für Musik di Colonia.

Orchestra Sinfonia Nazionale della Rai

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994: i primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Jeffrey Tate è stato Primo direttore ospite dal 1998 al 2002, assumendo quindi il titolo di Direttore onorario. Dal 2001 al 2007 Rafael Frühbeck de Burgos è stato Direttore principale. Nel triennio 2003-2006 Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite. Dal 1996 al 2001 Eiahu Inbal è stato Direttore onorario dell'Orchestra.

Altre presenze significative sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Marek Janowski, Dmitrij Kitaenko, Aleksandr Lazarev, Valery Gergiev, Gerd Albrecht, Yutaka Sado, Mikko Franck.

L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche, affiancandovi spesso cicli primaverili o speciali: fra questi fortunatissimo quello dedicato alle nove Sinfonie di Beethoven dirette da Rafael Frühbeck de Burgos nel giugno 2004. Dal febbraio 2004 si svolge a Torino il ciclo Rai NuovaMusica: una rassegna dedicata alla produzione contemporanea che si articola in concerti sinfonici e da camera.

L'Orchestra - protagonista anche di trasmissioni televisive - svolge una ricca attività discografica, specialmente in campo contemporaneo. Dai suoi concerti dal vivo, sempre trasmessi su Radio 3, sono spesso ricavati CD e DVD.

Numerosi premi e riconoscimenti sono stati conferiti all'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai sia in ambito discografico, sia per produzioni e rassegne specifiche.



