

SINFONICA ²⁴ Geografie Musicali

ORCHESTRA FILARMONICA MARCHIGIANA

KLAVIERABEND: NEL CUORE DELL'EUROPA

Pianoforte e direzione
MICHELE CAMPANELLA

ANCONA Teatro Sperimentale

GIOVEDÌ 1 FEBBRAIO ORE 21.00

MACERATA Teatro Lauro Rossi

VENERDÌ 2 FEBBRAIO ORE 21.00

JESI Teatro Pergolesi

SABATO 3 FEBBRAIO ORE 21.00

FABRIANO Teatro Gentile

DOMENICA 4 FEBBRAIO ORE 17.00



F | R | M

FONDAZIONE ORCHESTRA
REGIONALE DELLE MARCHE

PROGRAMMA

Wolfgang Amadeus Mozart

Salisburgo, 1756 - Vienna, 1791

Concerto per pianoforte e orchestra n. 25 in do magg.

K. 503

- I. Allegro maestoso
- II. Andante
- III. Allegretto

Robert Schumann

Zwickau, 1810 - Endenich, Bonn, 1856

Konzertstück per pianoforte e orchestra in sol magg.,

Op. 92

- I. Introduction: Langsam (Lento)
- II. Allegro appassionato

Carl Maria von Weber

Eutin, Lubeca, 1786 - Londra, 1826

Konzertstück per pianoforte e orchestra in fa min.,

Op. 79, J. 282

Larghetto affettuoso. Allegro passionato.
Tempo di marcia. Più mosso. Presto gioioso

NOTE

DI CRISTIANO VEROLI

Nella sua breve esistenza, Mozart sperimentò tutti i generi e gli stili praticati nel tardo Settecento, viaggiando in lungo e in largo per l'Europa sotto la guida dell'ottimo padre, imparando da eccellenti maestri, confrontando le proprie idee con quelle di musicisti di genio. Ma soprattutto egli assorbì le azioni, i caratteri, i modi, le espressioni delle genti con cui entrò a contatto e, insieme a questi, i colori, la luce, le linee dei luoghi frequentati, riuscendo poi, grazie ad una personalità e ad una capacità di sentire fuori dal comune, a trasformare in arte questo immenso bagaglio di vita.

Obiettivo pienamente centrato nel concerto, dove Mozart fu insuperabile. Forse perché egli vide condensarsi in questa forma, basata sul confronto-scontro-dialogo musicale tra un singolo strumento (l'individuo) e l'orchestra (la comunità), la dinamica di fondo che governa la vita. In altri termini, la vita stessa divenne con lui "concertante".

Nel concerto per pianoforte, in particolare, Mozart portò a maturazione nel decennio viennese 1781-1791 una nuova forma di dialogo musicale estremamente libera, ricca e articolata, la quale, facendo leva su un rapporto di assoluta parità e reciproco interscambio tra il solista e l'orchestra, gli permise di dare corpo ad una visione dialettica dell'esistenza in cui tutto è "drama", cioè azione, movimento, trasformazione, e dove ciascuna idea, dalla più semplice alla più complessa, dalla più nobile alla più triviale, dalla più luminosa alla più oscura è rapportata alla profondità e alla mutevolezza della natura umana, che ogni cosa filtra attraverso di sé rendendola viva, palpitante. Una vera e propria "drammaturgia musicale", insomma, cui Mozart diede vita parallelamente in ambito sia strumentale, sia teatrale, portandola poi ad un livello di assoluta perfezione nelle opere drammatiche della maturità, da *Le Nozze di Figaro* a *La Clemenza di Tito*.

Se ascoltando i primi concerti per pianoforte del periodo viennese si ha la chiara sensazione che Mozart, in qualunque momento, possa sganciarsi dalla "facilità comunicativa", perseguita al fine di ingraziarsi il pubblico, per avventurarsi verso regioni lontane note a lui solo, di fronte ai suoi ultimi tre concerti, scritti tra la fine del 1786 e l'inizio del 1791, l'anno della morte, il distacco di Mozart da tutto ciò che è contingente e mondano emerge in tutta la sua evidenza – in quegli anni, parallelamente, si registra un progressivo scemare del favore del pubblico nei suoi confronti e, conseguentemente, il rarefarsi delle occasioni di scrittura e di pubblica esibizione del musicista nell'ambito del genere del concerto pianistico.

Nel terzultimo concerto, in particolare, il *n. 25 in do magg. K. 503*, terminato il 4 dicembre 1786 e scritto contemporaneamente alla *Sinfonia n. 38 "di Praga"*, Mozart travalica gli steccati tra i diversi generi strumentali fondendo insieme, con una impressionante naturalezza, il linguaggio concertante, l'atteggiamento cameristico – frequenti in tutto il concerto sono gli episodi di protagonismo dei legni – e la dimensione sinfonica. Quest'ultima, soprattutto, si impone sin dalla lunga, eccezionalmente varia e articolata introduzione orchestrale del Primo movimento, calata in una solare atmosfera "olimpica" che anticipa, anche nei particolari di diversi passi musicali, quella della *Sinfonia Jupiter* (con la quale il concerto condivide lo stesso impianto tonale di do maggiore), e che tuttavia scopre inattesi angoli bui in un libero trascolorare di luci e di tenebre, di densità e di rarefazione, di benessere e dolore; finché il pianoforte, unendosi al consesso degli strumenti con passo leggero e discreto, riflette e ribalta le immagini evocate dall'orchestra come in uno specchio. È la vita stessa, come osservata in solitudine, dall'alto e da diverse angolazioni, che scorre dentro questo splendido concerto con tutta la sua varietà e imprevedibilità di situazioni e sentimenti, assorbita e rigenerata da Mozart dentro una visione globale del Bene di cui il male è una componente necessaria e dunque accettabile.

L'enorme eredità mozartiana del concerto pianistico fu diversamente accolta e messa a frutto dai musicisti delle epoche successive. Robert Schumann, autore di uno dei capolavori del concertismo romantico, il Concerto in la minore Op. 54, sviluppò soprattutto l'idea mozartiana di libertà dialogica ed espressiva sulla base di un pensiero che, annotato già in gioventù in una pagina del diario, sintetizza in forma epigrafica la sua poetica: "L'oblio di sé stessi è la somma poesia; la consapevolezza la somma prosa – portati agli estremi si toccano spesso nel genio". È il concetto, tipicamente romantico, della creazione artistica intesa come superamento dialettico delle due opposte nature dell'animo umano: quella "poetica", tendente verso l'annullamento dell'io nella realtà assoluta dello spirito universale, e quella "prosastica", portata invece all'affermazione dell'individuo nella realtà del mondo sensibile.

Partendo da questo pensiero, Schumann forgiò un nuovo linguaggio musicale in cui le diverse strutture della poesia e della prosa si combinano tra loro per dar vita ad un eloquio libero e vario, fortemente assonante ma non rigidamente soggetto alla rima musicale, in continua e instabile trasformazione dal punto di vista ritmico-melodico, eppure ricco di rimandi interni ad un'unica idea originaria. Un linguaggio mutevolissimo, capace di far germogliare a catena visioni di sogno e immersioni nel ritmo pulsante della vita reale, incantamenti infantili lungo la scia di dolci progressioni discendenti e slanci appassionati a cavallo di energiche progressioni ascendenti. Come nel *Konzertstück* (Introduzione e Allegro appassionato) per pianoforte e orchestra in sol magg., Op. 92, scritto nel settembre del 1849 ed eseguito per la prima volta a Lipsia il 14 gennaio 1850 con Clara Wieck-Schumann, dedicataria dell'opera, al pianoforte: un lavoro che, come accade in altre musiche di Schumann, non inizia propriamente, ma sembra proseguire un discorso già avviato continuando una cantabile linea melodica al clarinetto, poi portata avanti dal corno, che si distende sugli arpeggi fluenti del pianoforte; e poi, nell'*Allegro appassionato*, dà luogo ad un'eroica esplosione di vitalità che, mitigata a tratti da onirici vagheggiamenti del solista, si esaurisce nella frenesia ritmica della brillante coda.

Carl Maria von Weber, diversamente, sviluppò ed esternò soprattutto l'intrinseca "teatralità" del concerto pianistico mozartiano. Considerato il fondatore dell'opera nazionale tedesca, l'autore del *Freischütz* fu anche un eccellente pianista, come dimostra la sua pregevole, sebbene esigua, produzione per pianoforte e orchestra, comprendente due concerti e il *Konzertstück* in fa min., Op. 79, J. 282, scritto a Berlino fra il maggio e il giugno del 1821, dopo i primi clamorosi successi del *Freischütz*, ed eseguito per la prima volta sempre a Berlino il 25 giugno dello stesso anno.

Un innato senso della scena ed una naturale propensione al gesto musicale di effetto teatrale animano questa affascinante composizione di Weber, articolata, pur entro un impianto linguistico e formale classicista, in quattro movimenti senza soluzione di continuità fra l'uno e l'altro che tracciano le diverse fasi di una ideale rappresentazione scenica – triste partenza di un soldato per le crociate, le battaglie, la parata per la vittoria, il ritorno festoso in patria – e avvolta, come nelle opere teatrali del compositore, da atmosfere espressive preromantiche scaturite dalla fantasia di un temperamento ad un tempo angelico e demoniaco. In essa, infatti, si alternano, come variopinti tableaux, visioni di foreste notturne dove risuonano canti malinconici sostenuti da armonie cangianti di natura già pienamente romantica, tempestosi accessi di humor nero beethoveniano, allegre sfilate di soldatini in marcia, eccitanti "inviti alla danza" rivolti all'orchestra dal pianoforte, galvanizzato, specie nel finale, da un virtuosismo aereo e smagliante.

MICHELE CAMPANELLA



PIANOFORTE E DIREZIONE

Biografia insolita

Sono napoletano di spirito, di famiglia, di scuola. Tendo al pessimismo ma mi salva l'autoironia.

Già a cinque anni cercavo la Musica, improvvisavo da autodidatta, poi ebbi la straordinaria fortuna di incontrare un grande maestro; concluso il liceo classico, ho incominciato a fare sul serio: ho partecipato a un solo concorso pianistico internazionale e l'ho vinto. Per cinquant'anni ho cercato il Suono e ancora sono per strada. Ho molti autori "preferiti" eppure mi definiscono "specialista" di Franz Liszt. Non amo questa etichetta, naturalmente, ma stimo altamente l'uomo. Ecco una sua sentenza che potrei prendere in prestito: "Tutto quello che si può fare è camminare dritto in tutta semplicità senza tanto spiegare agli altri il come e il perché...".

Nella mia vita ho incontrato persone meravigliose, non necessariamente musicisti. Vivo in Italia nonostante numerose controindicazioni me lo sconsiglierebbero. Insegno musica al pianoforte da quando avevo 37 anni, perché credo sia possibile farlo seriamente. Non mi chiamate pianista, preferisco il termine "musicista": con il primo si pensa alle mani, con il secondo al cuore e al cervello. La cosa più bella che possa capitarmi è incontrare persone che ricordano un mio concerto di 40 anni fa: qualcosa è rimasto, dunque. Non intendo considerare la mia carriera terminata, credo invece che il meglio debba ancora arrivare e lavoro affinché ciò avvenga.

Oltre alla musica mi bastano pochissime cose: la mia famiglia, la lettura di tanti libri, le belle arti, le passeggiate nei boschi. Sono un discreto micologo e non ho mai avvelenato nessuno con i funghi. Ho dovuto arrendermi al computer, ma non possiedo un tablet.

Orchestra Filarmonica Marchigiana

Violini I

Alessandro Cervo**
Giannina Guazzaroni*
Alessandro Marra
Lisa Maria Pescarelli
Paolo Strappa
Jacopo Cacciamani
Matteo Di Iorio

Violini II

Simone Grizi*
Laura Barcelli
Baldassarre Cirinesi
Simona Conti
Matteo Metalli
Andrea Esposto

Viola

Raffaele Mallozzi*
Massimo Augelli
Cristiano Del Priori
Lorenzo Anibaldi
Andrea Pomeranz

Violoncelli

Alessandro Culfiani*
Antonio Colocchia
Gabriele Bandirali
Denis Burioli

Contrabbassi

Luca Collazzoni*
Andrea Dezi

Flauti

Francesco Chirivì*
Alessandro Maldera

Oboi

Fabrizio Fava*
Marco Vignoli

Clarinetti

Danilo Dolciotti *
Michele Scipioni

Fagotti

Giuseppe Ciabocchi*
Giacomo Petrolati

Corni

Rosario Pruiti*
Roberto Quattrini

Trombe

Giuliano Gasparini*
Manolito Rango

Timpani

Daniele Sabatani*

** Primo violino di Spalla

* Prime parti

Ispettore d'Orchestra

Chiara Ulisse

FORM

ORCHESTRA FILARMONICA MARCHIGIANA

Piazza Cavour 23

60121 Ancona

T. 071 20 61 68

info@filarmonicamarchigiana.com

filarmonicamarchigiana.com