

domenica 26 settembre 2004
ore 15

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

I Filarmonici di Roma
Uto Ughi, direttore e violino

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Concerto in la minore per violino,
archi e continuo BWV 1041

[senza indicazione di tempo]

andante

allegro assai

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Concerto in sol maggiore
per violino e orchestra K. 216

allegro

adagio

rondò - allegro

Niccolò Paganini

(1782-1840)

Quarto Concerto in re minore
per violino e orchestra

allegro maestoso

adagio flebile con sentimento

rondò galante - andantino gaio

I Filarmonici di Roma

Uto Ughi, direttore e violino

L'Orchestra da camera **I Filarmonici di Roma** (già Orchestra da camera di Santa Cecilia), sorta per iniziativa di alcuni componenti dell'organico orchestrale dell'Ente Ceciliano, fin dal suo apparire ha riscosso i più ampi consensi di critica e di pubblico. Ha tenuto concerti sotto la direzione, fra gli altri, di Wolfgang Sawallisch, Carlo Zecchi e Yehudi Menuhin e con solisti come Milstein, Menuhin, Stefanato, Asciolla, Campanella, Vasary, Gazzelloni, Szeryng, Rostropovič, suonando in varie formazioni secondo le necessità di un repertorio assai vasto che spazia dalla musica barocca a quella contemporanea: attualmente svolge un'intensa attività con Uto Ughi in veste di solista e direttore. Molti concerti sono stati trasmessi dalla televisione italiana e in mondovisione e ha effettuato numerose incisioni discografiche. A Venezia ha partecipato alla manifestazione per il centenario della nascita di Respighi, al Festival "Omaggio a Venezia" in onore di Arthur Rubinstein e al premio "Una vita per la musica" in onore di Carlo Maria Giulini. Inserito nelle stagioni ufficiali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il complesso collabora con le più importanti società concertistiche prendendo parte anche a iniziative di alto senso umanitario promosse da Amnesty International, dall'Associazione per la Ricerca sul Cancro, da Madre Teresa di Calcutta, dalla FAO. L'Orchestra ha effettuato diverse tournée all'estero: particolarmente significative quelle a Beirut, in occasione dei festeggiamenti per il cinquantesimo anniversario della liberazione del Libano e in India con Uto Ughi su invito del Ministero degli Esteri italiano, per il 50° anniversario dell'indipendenza del Paese. Ha ricevuto numerosi premi, fra cui il Premio "Caelsia" per l'arte e la cultura, ed è stata insignita di medaglia d'oro in Campidoglio e di una targa del Parlamento Europeo che dice testualmente: «All'Orchestra I Filarmonici di Roma che ha elevato ai massimi livelli l'espressione della musica italiana nel mondo intero».

Uto Ughi ha mostrato uno straordinario talento sin dalla prima infanzia: all'età di sette anni si è esibito per la prima volta in pubblico eseguendo la *Ciaccona* dalla Partita n. 2 di J.S. Bach e alcuni Capricci di Paganini. Ha compiuto gli studi sotto la guida di George Enescu, già maestro di Yehudi Menuhin. Autentico erede della tradizione violinistica italiana, ha iniziato le sue grandi tournée esibendosi nelle più importanti capitali europee. Ha suonato in tutto il mondo nei principali festival e con le più prestigiose orchestre sinfoniche tra cui Concertgebouw Amsterdam, Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Washington Symphony

Orchestra sotto la direzione di maestri quali Sargent, Celibidache, Colin Davis, Leitner, Rostropovič, Sinopoli, Sawallisch, Mehta, Masur, Barbirolli, Cluytens, Chung, Maazel.

Considerato tra i maggiori violinisti del nostro tempo, Uto Ughi non limita i suoi interessi alla sola musica, ma è in prima linea nella vita sociale del Paese e il suo impegno è volto soprattutto alla salvaguardia del patrimonio artistico nazionale. In quest'ottica ha fondato il Festival "Omaggio a Venezia" al fine di segnalare e raccogliere fondi per il restauro dei monumenti storici della città lagunare. Nel 1997 il Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro gli ha conferito l'onorificenza di Cavaliere di Gran Croce per i suoi meriti artistici. Nel 2002 ha ricevuto la Laurea Honoris Causa in Scienza delle Comunicazioni. Intensa è l'attività discografica con le Sonate e Partite per violino solo di Bach, i concerti di Beethoven e Brahms con Sawallisch, il Concerto di Čajkovskij con Sanderling, i concerti di Mendelssohn e Bruch con Prêtre, il Concerto di Dvořák con Slatkin e con la Philharmonia di Londra, le sonate di Beethoven con Lamar Crowson e alcune sonate di Beethoven e Schumann con Sawallisch al pianoforte. Nella veste di direttore-solista ha inciso l'integrale dei concerti di Mozart, i concerti di Viotti e Vivaldi e i concerti n. 1, 2 e 4 di Paganini. Ha registrato *Il trillo del Diavolo*, un disco live con i più importanti pezzi virtuosistici per violino, il concerto di Schumann diretto da Sawallisch con la Bayerischen Rundfunks Orchestra e alcuni concerti di Vivaldi per i Filarmonici di Roma.

Uto Ughi suona con un violino Guarneri del Gesù del 1744, strumento dal suono caldo e dal timbro scuro, e con uno Stradivari del 1701 denominato "Kreutzer", in quanto appartenuto all'omonimo violinista cui Beethoven dedicò la famosa sonata.

Per lungo tempo inserito nella fitta messe di concerti per strumento solista e per gruppi di strumenti compiuti intorno al 1720 a Cöthen (tra cui figurano gli indimenticabili *Brandeburghesi*), il *Concerto in la minore* appartiene verosimilmente alla fase precedente della carriera bachiana, il cosiddetto periodo di Weimar, e va dunque retrodatato di almeno qualche anno. Oltre alla necessità di alleggerire l'enorme catalogo dei primi anni di Cöthen che, al limite del prodigioso, sconfinerebbe nell'improbabile, sono soprattutto alcuni elementi stilistici che inducono a inquadrare il lavoro nei canoni di una ripresa dei modelli concertistici di derivazione italiana più che nella furia innovatrice e sperimentatrice che contraddistingue la successiva insonne fase creativa. Non si tratta qui ancora, cioè, di veleggiare verso le grandi conquiste che, ad esempio, renderanno il solista concertatore un virtuoso di serio calibro con una propria spiccata autonomia, o che emanciperanno il clavicembalo dal suo ruolo gregario per promuoverlo a quel protagonismo che inaugurerà in pochi decenni nientemeno che la grande stagione del concerto solistico per pianoforte, o che ancora eleveranno la cadenza finale dei movimenti da concerto da vetrina esibizionistica del solista a momento costruttivo della forma complessiva del brano. Ci troviamo piuttosto, al solito, di fronte a un lavoro di perfetta fattura e di assoluto equilibrio, che sa assumere in modo originale la tradizione italiana smussandone le spigolosità e i tagli formali troppo netti verso una maggiore fluidità e ampiezza di disegno. La retrodatazione, inoltre, benché difficilmente quantificabile, permette di avvicinare la composizione del lavoro alla giovinezza di Bach, quando ancora la padronanza organistica non aveva considerevolmente sopravanzato la perizia sul violino che, ci assicura il figlio Carl Philipp Emanuel in una lettera a Forkel, egli suonava «in modo puro e penetrante».

In questi albori del concerto solista e, in ogni caso, nella produzione bachiana in genere, siamo ancora lontani dal rispetto di forme consolidate e dal bitematismo a cui ci abituerà il classicismo. Anzi, il concerto solista, che nella modernità avanzata (e così è ancora per noi) verrà classificato come un grande genere "per orchestra", veniva classificato all'epoca come "musica da camera", poiché il criterio era quello dell'autonomia e della completezza della scrittura delle parti strumentali e non, come più di recente, le dimensioni dell'organico e la necessità o meno di avere un direttore. Ecco perché nel primo movimento non si trova una vera e propria esposizione bitematica, ma piuttosto un dialogo tra l'orchestra e il solista su due idee melodiche, entrambe nella

tonalità d'impianto, che inizialmente appartengono in modo distinto ai due ruoli concertanti e solo nel vario percorso di progressioni e modulazioni che segue raggiungono poli tonali diversi, si invertono scambiandosi i ruoli, si estendono e si sviluppano in un ricco ordito nel quale la fluida cantabilità fa sempre a gara con un implacabile rigore ritmico. Il secondo movimento, l'*andante*, sviluppa una vena più lirica, totalmente affidata al solista. L'orchestra è posta sullo sfondo, ma l'ostinato ritmico e l'immobilità pedalizzante che la contraddistinguono le conferiscono l'ampiezza di cui ha bisogno per sorreggere il libero canto del violino solo. L'*allegro assai* che conclude il concerto presenta un'ampia gamma di soluzioni nella distribuzione dei ruoli. La separazione tra tutti e solo viene addirittura abolita nelle esposizioni dell'idea tematica principale, dove il violino solista raddoppia i primi violini dell'orchestra, a favore di una dialogicità più interna all'orchestra stessa che lascia spazio a esposizioni tematiche dei secondi violini e delle viole, con un effetto di intenso intreccio polifonico. A questa intensità si contrappongono e si alternano zone più scariche e aeree dove il solista ha lo spazio che gli compete e l'orchestra realizza misurate interpunzioni tra piccoli spunti tematici. Alcuni spunti virtuosistici accendono un poco il finale, realizzato ancora in un concorde "tutti".

Nel marzo 1775 il diciannovenne Mozart rientra a Salisburgo dopo un soggiorno di tre mesi a Monaco, dove era stata rappresentata, su invito del principe di Sassonia, *La finta semplice*. Oltre a un notevole successo, egli porta a casa un bagaglio di esperienze musicali assai varie e stimolanti, tra cui l'influsso di quel gusto francese, allora diffuso nella capitale bavarese, che sapeva comunicare una radiosità galante e raffinata assolutamente aliena da ogni piglio troppo serio e da ogni esternazione virtuosistica. Appena rientrato nella città natale, Mozart riceve dall'arcivescovo suo datore di lavoro la commissione di un'opera in due atti su libretto di Metastasio, *Il re pastore*, la solita favola bucolica di stampo allegorico che doveva dare lustro alla corte salisburghese in occasione della visita del principe elettore di Colonia di lì a poche settimane. Ed è proprio un brano di quest'opera, l'aria di Aminta *L'amerò, sarò costante*, a proporre il tema musicale che verrà di lì a poco impiegato come tema principale del primo tempo di questo solare e vitale *Concerto in sol* per violino. Mancano ancora un paio d'anni al drammatico (ma voluto e provocato) licenziamento che porterà Mozart lon-

tano da Salisburgo, dalla protezione asfissiante dell'arcivescovo e dalla onnipresente tutela del padre Leopoldo. Quello che troviamo in queste pagine è già un superbo musicista di sicuro talento, che però, per così dire, si sta ancora guardando intorno, raccogliendo gli stimoli del suo tempo e guardando ancora sempre ai grandi modelli barocchi prima di affrontare l'avventura della propria maturità artistica nella cosmopolita Vienna. Il genio si muove, qui, entro dei limiti quasi visibili: una forma sonata ancora embrionale, un gusto dei contrasti ancora prudente, un'espressività leggerissima che sembra non voler ancora mettere i piedi per terra e sporcarsi le mani. È già del tutto sviluppata, invece, la facondia dello stile, quell'incontenibile fiume di idee a profusione che si inanellano con la più naturale (apparente) semplicità, ancora oggi enigma dell'invenzione spiegabile forse solo con il tocco della grazia. Ed è già completamente maturata, lo sappiamo a posteriori, quella diffidenza nei confronti degli eccessi tecnici dei virtuosi che informerà tutta la produzione solistica, fino ai lavori più maturi, come grande lezione di misura e di stile.

L'esposizione dell'*allegro* è per molti versi più vicina alla forma del concerto barocco che alla forma sonata matura del periodo viennese. I materiali tematici principali, infatti, non vengono esposti completamente prima dell'ingresso del solista, ma si ascoltano solo il primo tema e alcune idee connettive che verranno riprese più avanti come elementi di snodo formale. Il secondo tema, inoltre, ha una vitalità più ritmica che melodica e non cerca alcun contrasto con la consequenzialità del discorso musicale, che si frange solo, a tratti, con gli inserti in minore dello sviluppo. L'aspetto innovativo è invece che compaiono materiali dedicati, cioè idee musicali che propone solo il violino e che l'orchestra non riprende mai e viceversa, come ad esempio la risposta al tema principale proposta dal solista. Questo gioco inventivo aiuta moltissimo la freschezza e l'esuberanza sempre nuove che non ci abbandonano mai per tutto il movimento. L'*adagio* vive di un tenero lirismo, cullato sulle movenze ondegianti delle terzine d'accompagnamento e del pizzicato dei bassi. Tutto si gioca su due temi molto individuali e in un continuo, cortese invito dell'orchestra al solista, che si presta volentieri a dispiegare più ampiamente gli spunti melodici. Il caldo uso dei legni ammorbidisce ulteriormente i tratti di questo avvolgente canto. Molto galante e ammiccante si presenta infine il *rondò*, che ripropone la separazione dei materiali già vista nel primo tempo. Il solista ha dei temi tutti suoi, che riducono a pura funzione accompagnatrice l'orchestra che invece, per parte sua, sa trovare in

botte e risposte tra archi e fiati ampie ragioni di vivacità. L'alternanza tra maggiore e minore è più equa, in questo movimento, e sembra qua e là voler raggiungere una qualche profondità espressiva. Ma si tratta solo di un gioco di specchi, non c'è alcun indugio e la leggera varietà è tutto ciò che conta, tanto che si sceglie di introdurre a metà del movimento due frammenti, un *andante* in tono minore e un popolare *allegretto* in tono maggiore per portare ancora più lontano la rincorsa che deve ripiombare nel gaio cerchio iniziale. Curiosa, e quasi sospesa, la leggera chiusa affidata ai fiati, una strizzata d'occhio prima di dileguarsi con eleganza.

La tenebrosa figura del virtuoso geniale e demoniaco, eccessivo e sovrumano che Paganini inaugura e offre in pasto alle romantiche ansie di trascendentalismo, rimane, al di là della colorita leggenda che gli fa da scorza, il nocciolo vero della sua personalità musicale. L'inquieto autodidatta genovese, che già da adolescente non aveva più nulla da imparare da nessuna delle grandi scuole violinistiche europee, sembra effettivamente sbocciato dal nulla con delle esigenze del tutto nuove riguardo allo strumento prediletto (ma non dobbiamo dimenticare che egli non fu da meno sulla chitarra), pronto a vitalizzare (e a impressionare) la scena concertistica europea con un inedito, esoterico carisma da solista. La tournée che egli svolse tra il 1827 e il 1831 nelle principali capitali del vecchio continente non fu tuttavia solo l'esibizione esteriore e circense dell'abilità prodigiosa di un talento fuori dal comune (come qualcuno, per alcuni versi a buon diritto, la interpretò), ma anche, e soprattutto, la proposta del virtuosismo come strumento chiave di una possibile trascendenza espressiva della musica.

Così seppero leggerla alcuni giovani romantici come Liszt, Chopin e Schumann, portandola agli esiti indiscutibili che tutti conoscono e che mostrano come il virtuosismo – e già quello di Paganini – sia una cosa seria. Questo tuttavia significa anche che troveremo il Paganini migliore dove la sperimentazione tecnica informa l'idea musicale dall'interno, vitalizzando la capacità inventiva del compositore e offrendo nuove vie e soluzioni alla costruzione musicale, senza sovrapporsi all'esistente e senza infarcire gratuitamente il già noto.

I famosi Capricci per violino solo e le numerose variazioni su temi tradizionali costituiscono il capolavoro di questa (apparentemente) piccola ma significativa rivoluzione (il

Novecento pretenderà di reinventarla), che rinnova il linguaggio a partire dalla tecnica. Anche i Concerti per violino e orchestra offrono numerosi esempi di questa riuscita, ma con un equilibrio più problematico, data la necessità di confrontarsi con una grande forma in sé complessa e già carica della pesante eredità dei vertici assoluti del classicismo. Troveremo perciò in questi lavori delle pagine violinistiche di indiscutibile valore e interesse, spesso cucite però in una forma un po' discontinua sia per consequenzialità musicale sia per tono espressivo. Il ricco e impegnativo repertorio di scale e arpeggi velocissimi, registri estremi, corde doppie e triple, pizzicati della mano sinistra, armonici, colpi d'arco variegatissimi, non sempre ha un degno contraltare nel trattamento dell'orchestra e non sempre si fonde in un logico sviluppo del discorso musicale. I materiali impiegati talvolta mostrano un'esteriorità reciproca troppo marcata e l'urgenza espressiva viene spesso incanalata in modo un po' troppo disinvolto ora verso il sublime, ora verso il magniloquente, ora verso il popolare.

L'*allegro maestoso* del *Quarto concerto* si apre con un tema nobile e slanciato, di carattere energetico e volitivo, cui risponde una frase dolce e lirica, decisamente femminile, contrassegnata dall'impasto timbrico di violini e fagotti. La stessa scelta timbrica caratterizzerà (un po' discutibilmente) la risposta del secondo tema, una frase distesa e narrativa colorata dal caldo timbro dei legni. Lo scoppio energetico e la distensione lirica diventano così i due registri su cui si gioca la vitalità dell'intero movimento, anche se i tasselli inseriti dalle prodezze pirotecniche del violino solista portano più volte il discorso verso toni inattesi, così come l'esplosione melodica dei violini, all'inizio dello sviluppo (che tornerà più tardi per introdurre la cadenza), confonde ulteriormente le carte. L'orchestra si rivela un deuteragonista piuttosto sottomesso, tutto pizzicati e scarse formule di accompagnamento, sotto il dominio della schiacciante superiorità virtuosistica del solista. La conclusione è un perentorio lieto fine di una storia non completamente narrata. L'*adagio* propone una notevole movenza luttuosa iniziale, presa quasi di peso dalla *Marcia funebre* dell'*Eroica* di Beethoven, ma sull'intensità prevale presto l'esteriorità espressiva, con un gusto da suspense teatrale alla fine dell'introduzione. Lo spunto melodico iniziale è assolutamente struggente, ma resiste a stento, poco dopo, alla convenzione e alla retorica. I momenti più intensi sono le progressioni in dialogo con il bellissimo amalgama scuro dell'orchestra che, verso la fine, conducono alla ripresa della melodia iniziale e quindi alla coda. Il *rondò* è una variante meno brillante e fortunata, ma

quasi altrettanto divertente e scorrevole della notissima “*Campanella*” che conclude il *Secondo concerto*. L’aggettivo “galante” la dice lunga sugli estremi che questo musicista passionale pretende di far giocare sullo stesso tavolo con l’estro inventivo e la prodezza tecnica. Il gioco riesce meglio, al solito, quando non esagera nella coloritura a tinte forti e nelle estremizzazioni stilistiche, mantenendo la spensieratezza un po’ svagata del tema melodico principale e lasciando l’enfasi drammatica alla furia virtuosistica, la sola che sa davvero reggerla.

Pietro Mussino