

LA **T** OSCANINI

XLVI STAGIONE DI CONCERTI
2021 / 2022



3 e 4 dicembre 2021

ENRICO ONOFRI
Direttore

VADYM KHOLODENKO
Pianoforte

FILARMONICA ARTURO TOSCANINI

LA T OSCANINI

XLVI STAGIONE DI CONCERTI
Parma | Auditorium Paganini
Venerdì 3 dicembre 2021, ore 20.30
Sabato 4 dicembre 2021, ore 18.00 | *La Toscanini per tutti*

ENRICO
ONOFRI
Direttore
VADYM
KHOLODENKO
Pianoforte

FILARMONICA ARTURO TOSCANINI

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto n. 5 in mi bemolle maggiore op. 73
Imperatore per pianoforte e orchestra

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92



Main Partner La Toscanini



Main Sponsor La Toscanini



Partner Istituzionale La Toscanini



Major Sponsor Stagione Filarmonica



Sponsor Stagione Filarmonica e Femenini



Sponsor Stagione Filarmonica



Sponsor Stagione Femenini



Sponsor Stagione Femenini



Sponsor Stagione Filarmonica



Sponsor



Sponsor unico



Partner Tecnico



Partner Tecnico



Partner Tecnico



Media Partner



Tour Operator Partner



In collaborazione con



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Concerto per Pianoforte e Orchestra n. 5 in mi bemolle maggiore,
op. 73 *Imperatore*

Allegro

Adagio un poco mosso

Rondò. Allegro

Sinfonia n. 7 in la maggiore, op. 92

Poco sostenuto - Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

Durata del concerto: 75 minuti

Si ringrazia

FAZIOLI
GRAND AND CONCERT PIANOS

Vadym Kholodenko suona un pianoforte grancoda FAZIOLI modello F278.

Abbellimenti

Beethoven è noi, sintesi di tutti gli sviluppi storici secolari della nostra storia, di tutte le raffigurazioni del nostro senso, di tutti gli incitamenti perenni del pensiero e del sentimento, di tutte le rivelazioni trascendenti dell'ideale, di tutti i misteri inviolati dall'essere nostro. Beethoven è noi, alfa e omega, labaro e viatico, sogno e luce, realtà e mistero, fonte e custodia di tutto quanto noi, nascendo, ereditiamo nella vita e noi, morendo, raccomandiamo alla vita.

De profundis clamavi ad te di Giuseppe Vannicola
(Primo Violino dell'Orchestra del Teatro alla Scala con la guida di Arturo Toscanini)



Lichtgebet (La preghiera della luce) di Hugo Höppener (Fidus)
(olio su lino, 150cm x100 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlino, 1894)

Un uomo in procinto di rompere i suoi legami e salire alle stelle è il soggetto di *Lichtgebet* "La preghiera della luce" creata dall'illustratore di libri, pittore ed editore Hugo Höppener conosciuto come "l'artista dell'illuminabile". Un'opera che non è un soggetto preciso, dato che il pittore vuole piuttosto comunicare un concetto, una sensazione. Nell'*Allegro con brio*, Finale della *Settima Sinfonia*, Wagner s'immagina che Beethoven inviti al ballo la natura: "chi mai potesse vederla danzare crederebbe di vedere materializzarsi di fronte ai suoi occhi un nuovo pianeta in un immenso movimento a vortice." Proprio questo è il momento in cui la musica "rompe i legami e sale alle stelle" e tutto s'inonda di luce. Tra gli intendimenti di Hugo Höppener (soprannominato Fidus) un progetto che mai si concretizzò: aveva immaginato, nel 1911-1912, un tempio dedicato a Beethoven composto da un edificio a pianta circolare, coronato da una cupola, che avrebbe ospitato una scultura monumentale del compositore. "La testa di Titano, scuro come il basalto affronta la luce del tetto azzurro, che sembra gocciolare dalla cupola viola scuro in comete blu con chicchi d'oro. Le stelle cadono in coppe devozionali viola, in cui iniziano a brillare, dietro il canto di marmo alla gioia". (g.b.)



Beethoven, grande masque tragique di Émile-Antoine Bourdelle
Parigi. Musée Bourdelle (1900, bronzo)

Forse per prima, la musica di Beethoven rimanda a passioni intime e squarci profondi, laceranti, come rivela - unitamente a tormenti, visioni, gioie incontenibili o angosce metafisiche - il *Concerto Imperatore*. "Beethoven ha viziato la musica - commenta il filosofo Emil Cioran -, ha introdotto gli sbalzi d'umore, ha lasciato entrare la rabbia". Questo avvento del sensibile, prefigurato dalle sue opere, oltre ad anticipare la temperie romantica, ha affascinato numerosi artisti e tra essi lo scultore Émile-Antoine Bourdelle per il quale "Beethoven ci ha dischiuso al regno della nuda emozione, così ora permette tutte le possibilità e tutte le passioni". Sono circa 80 i ritratti scolpiti che fece del compositore dal 1888 fino alla sua morte nel 1929. Una volta scoperta la musica di Beethoven, suo intento fu cogliere ossessivamente l'anima del maestro. In una di queste, la *Grand masque tragique* Beethoven rappresenta per l'ennesima volta la lotta di Bourdelle per esprimere la sofferenza umana attraverso l'uso della materia. "La musica e la scultura sono la stessa cosa. Gli scultori creano con la massa e il volume, e i musicisti con il suono". (g.b.)

ENRICO ONOFRI, VADYM KHOLODENKO, LA TOSCANINI E BEETHOVEN

La prassi esecutiva storicamente informata (in inglese HPP: Historical Performance Practice oppure HIP: Historically Informed Performance), sviluppatasi soprattutto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento come espressione del movimento dell'*Early Music*, può essere considerata il fenomeno più rilevante nella storia dell'interpretazione musicale del Novecento, se non altro perché ha comportato la necessità di sottrarsi ai rischi dell'uniformità e del livellamento esecutivo grazie al nesso tra una più precisa consapevolezza storica e stilistica in merito alle specifiche particolarità riguardanti i periodi, gli stili, gli autori, le fonti utilizzate e la sensibilità interpretativa contemporanea. Dagli anni Novanta si è tuttavia assistito a una moltiplicazione degli incroci tra interpreti votati alla prassi storicamente informata e interpreti che fanno invece riferimento a una prassi esecutiva attualizzante; basta pensare da una parte a Nikolaus Harnoncourt che dirige Brahms, Bruckner e Verdi con i Wiener Philharmoniker e Bartók e Gershwin con la Chamber Orchestra of Europe e dall'altra a Claudio Abbado che trae importanti indicazioni dalla prassi storicamente informata per la sua ultima registrazione delle *Sinfonie* di Beethoven con i Berliner Philharmoniker e che incide i *Concerti brandeburghesi* di Bach con l'Orchestra Mozart. La ricerca di un incontro tra prospettive di appartenenza almeno in linea di principio diverse – ma non per questo esclusive l'una nei confronti dell'altra – si è rivelata insomma negli ultimi trent'anni una dimensione molto fruttuosa considerati gli esiti artistici. In fin dei conti ciò che importa pare essere soprattutto la qualità dell'interpretazione, pur nell'ambito di alcune coordinate di stile e di gusto ormai acquisite e che oggi sembrano irrinunciabili: coordinate di stile e di gusto che certo andranno storizzate, al pari di tutte le altre che le hanno precedute nel corso del Novecento, in un futuro forse nemmeno poi così lontano.

Da una cultura performativa tradizionale e attualizzante si sono aperti e interessati alla prassi esecutiva storicamente informata Viktoria Mullova e Mario Brunello, Giuliano Carmignola e András Schiff, Alexander Melnikov e Isabelle Faust e direttori come Pablo Heras-Casado si muovono con disinvoltura tra un approccio e un altro in funzione dell'epoca della musica da interpretare. Il percorso inverso, che muove da una formazione nell'ambito dell'*Early Music* per abbracciare una visione inclusiva della prassi esecutiva corrente, è stato intrapreso, oltre che da Nikolaus Harnoncourt, da John Eliot

Gardiner, Philippe Herreweghe, Giovanni Antonini, Ottavio Dantone, Stefano Montanari ed Enrico Onofri. A lungo primo violino e solista del Giardino Armonico, fondatore di Imaginarium Ensemble, Enrico Onofri è un direttore che porta con sé l'esperienza in molti gruppi di punta dell'*Early Music* come il Concentus Musicus Wien di Harnoncourt e La Capella Reial di Jordi Savall ma anche una cultura cameristica in cui la forza del pensiero interpretativo si associa all'interazione viva e diretta con le qualità e individualità dei musicisti dell'orchestra. Quella di Onofri è la visione non impositiva ma semmai persuasiva di un direttore che suona con e per i musicisti; il programma tutto Beethoven con il *Quinto Concerto op. 73 «Imperatore»* per pianoforte, solista Vadym Kholodenko, e orchestra e la *Settima Sinfonia op. 92* è lì a confermarlo.

L'ultimo dei cinque concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven fu composto nel 1809 e dedicato all'Arciduca Rodolfo, l'illustre allievo e mecenate che già aveva ricevuto la dedica del *Quarto Concerto op. 58* (1805-1806). Fu proprio l'Arciduca Rodolfo a suonare per la prima volta il concerto come solista nel palazzo del principe Joseph Lobkowitz a Vienna il 13 gennaio 1811. La prima esecuzione pubblica avvenne il 28 novembre 1811 al Gewandhaus di Lipsia, pianista Friedrich Schneider e direttore Johann Philipp Christian Schultz. Poi il 12 febbraio 1812 Carl Czerny, a sua volta allievo di Beethoven, presentò il concerto a Vienna: all'ammirazione quasi dovuta corrispose tuttavia una certa freddezza della critica e del pubblico nei confronti di alcuni tratti recepiti come bizzarri. Il titolo «Imperatore» che accompagna il lavoro non è originale ma risale a quanto pare al pianista, compositore ed editore Johann Baptist Cramer: appellativo ormai storicizzato, rispecchia in qualche modo il tono solenne e l'impianto grandioso della partitura. Nel *Quinto Concerto*, il più sinfonico tra tutti i concerti di Beethoven, si coniugano infatti in modo memorabile le istanze diverse poste dalla concezione classica del genere: l'elaborazione compositiva e formale da un lato il virtuosismo e la componente pubblica, spettacolare dall'altro. I rapporti tra il solista e l'orchestra si dispiegano via via nel segno di un equilibrio e di una varietà che comprendono la contrapposizione, la condivisione e la fusione in una cornice di ampio respiro e attraverso un tessuto sinfonico sostanziato da una fitta rete di relazioni tematiche e tonali che percorre i tre movimenti: l'Adagio un poco mosso deriva la tonalità dalla struttura tematica e armonica dell'Allegro iniziale mentre le sue ultime battute consistono nell'anticipazione del Rondò finale.

L'impressione è di un concerto costruito non tanto intorno al pianoforte, la cui parte è peraltro improntata a un virtuosismo spesso scintillante, quanto piuttosto sulla base dell'integrazione di solista e orchestra e del processo formale da essa implicato. L'attacco dell'Allegro iniziale è già di per sé significativo al riguardo: tra gli accordi fondamentali della tonalità di mi bemolle maggiore (mi bemolle maggiore, la bemolle, si bemolle) scanditi dall'orchestra il pianoforte entra per così dire a scena aperta, in modo del tutto inatteso, con una cadenza che ha la funzione di dare un senso di libertà alla parte del solista (cui non sarà concesso spazio per una cadenza improvvisata prima della conclusione del movimento: «NB Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente» scrive Beethoven in italiano) e al contempo ne sottolinea l'integrazione rispetto all'orchestra. Questo attacco rivelerà poi la sua portata tematica nel prosieguo del movimento, le cui idee sembrano nascere già con una configurazione orchestrale, dal sontuoso primo tema al secondo in tempo di marcia sino al terzo di carattere trionfale. Nell'Adagio un poco mosso, che ha la forma di libere variazioni, gli archi suonano con la sordina e i legni dialogano con il solista: il corale intensamente contemplativo e insieme affettuoso dell'orchestra è oggetto di un trattamento rapsodico e quasi improvvisativo del solista che lo rende simile a un intimo notturno, sino a quando s'affaccia la prefigurazione del *refrain* del Rondò conclusivo, la cui esplosione di energia, non priva di una certa eleganza salottiera e di buonumore, innerva l'intero movimento in cui risplende ancora la lucentezza virtuosistica della parte pianistica.

La *Settima Sinfonia* giunge quattro anni dopo la *Sesta*, completata nel 1808, dunque segnando uno stacco anche cronologico rispetto alle prime sei sinfonie di Beethoven, composte l'una dopo l'altra o addirittura l'una accanto all'altra in una progressione di sostanziale continuità. Certo, alcune idee poi utilizzate nella *Settima* (come quella per il tema iniziale del celeberrimo Allegretto) si trovano già nei quaderni di abbozzi del 1806, ma la composizione della partitura si concentra tra l'autunno del 1811 e la primavera del 1812, sovrapponendosi in parte con il lavoro intorno all'*Ottava*. Così è indubbio che, se da un lato nella *Settima* si possono cogliere richiami alle sinfonie precedenti, dall'altro essa risente delle prospettive stilistiche aperte da Beethoven dal 1809 con le *Sonate* per pianoforte op. 78 e op. 90, i *Quartetti* op. 74 op. 95 e il *Trio* op. 97; prospettive segnate da un allargamento a vasto raggio della ricerca formale ed espressiva e da una nuova importanza attribuita alla cantabilità.

La prima esecuzione della *Settima* risale all'8 dicembre 1813, nell'ambito di un concerto organizzato con finalità assistenziali e patriottiche da Johann Nepomuk Mälzel nella sala dell'Università di Vienna e che aveva in programma anche *La vittoria di Wellington o La battaglia di Vittoria*. Il successo trionfale con cui quest'ultima fu accolta dal pubblico oscurò un poco quello della *Settima*, anche se l'Allegretto piacque a tal punto da essere subito ripetuto. In effetti, la storia della recezione della sinfonia nella prima metà dell'Ottocento è costellata di opinioni critiche molto diverse e perfino contrastanti: agli apprezzamenti di Spohr, Berlioz e Schumann fanno per esempio da contraltare i giudizi negativi di Weber e Friedrich Wieck, il padre di Clara Schumann, concordi nello sconcerto per l'ebbrezza e tutto ciò che in essa appariva eccessivo e bizzarro. Sarà Wagner a rendere giustizia definitiva alla *Settima* ne *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849), dove si legge che «questa sinfonia è l'apoteosi della danza in se stessa: è la danza nella sua essenza suprema». Ed è appunto nella forza dionisiaca del movimento, nella spinta di un'energia vitale pulsante e inarrestabile che si deve riconoscere l'«idea poetica» che percorre la *Settima* e che, come una corrente, ne plasma la forma in un corso unitario da cima a fondo.

Con ciò si spiega l'importanza determinante dell'elemento ritmico, sin dalla grandiosa introduzione lenta, dove iniziano a risuonare le figure dattiliche destinate a svolgere un ruolo generativo per tutti i temi principali della sinfonia e che, attraverso la sua metamorfosi nel Vivace, libera lo sprigionarsi spettacolare dell'energia. Il primo movimento mostra con limpidezza assoluta come il pensiero compositivo di Beethoven rinunci qui all'esplicita drammatizzazione per lasciare piuttosto spazio al dispiegarsi di un processo di ampio respiro in cui i contrasti sono vissuti e risolti su un piano di astrattezza metaforica, all'interno di un percorso che pure ricorda il senso propulsivo e utopico dell'esperienza umana. Così lo stesso slancio vitale impronta la sostanza dei quattro movimenti, concretandosi in ciascuno di essi nel ruolo pervasivo di un nucleo tematico principale (attorno al quale s'aggregano le idee secondarie), e ne orienta la successione. Nell'intensa elegia dell'Allegretto il riferimento alla marcia funebre, con tanto di parte centrale in maggiore (poi ripresa nella coda), si configura come sovrapposizione di due temi, via via riproposta in una serie di varianti sino a generare, nella ricapitolazione, un fugato. La pressione ritmica, d'altronde, non viene meno neppure, e semmai è solo contenuta, nell'amabilità del Trio dello Scherzo, replicato due volte, per poi erompere incontenibile nel vortice, vertiginoso e travolgente, del finale.

Cesare Fertonani
Università degli Studi di Milano

ENRICO ONOFRI

Direttore principale della Filarmonica Toscanini, direttore ospite principale della Haydn Philharmonic, direttore associato dell'Orchestre National d'Auvergne e direttore musicale dell'Academia Montis Regalis, Enrico è cresciuto nell'atelier antiquario dei genitori a Ravenna, circondato dalla bellezza del passato fin dall'inizio dei suoi studi, sviluppando così una profonda passione per le esecuzioni storiche. Come direttore e solista ha perciò esplorato il repertorio dal diciassettesimo al ventesimo secolo creando un proprio linguaggio, attraverso la conoscenza delle antiche prassi, intese quali straordinarie fonti di ispirazione per nuovi panorami interpretativi. La sua carriera inizia ancora studente con l'invito di Jordi Savall come primo violino de La Capella Real, e collabora poi con il Concentus Musicus Wien e Il Giardino Armonico, di cui è stato primo violino solista dal 1987 al 2010. Nel 2002 intraprende la carriera di direttore, ricevendo numerosi inviti da orchestre, teatri d'opera e festival in tutta Europa, Giappone e Canada. Gli inviti come direttore ospite o in residenza includono Munich Chamber Orchestra, Akademie für Alte Musik, Camerata Bern, Vienna Chamber Orchestra, Orquesta Barroca de Sevilla, Bochumer Symphoniker, Festival Strings Lucerne, Kammerorchester Basel, Tafelmusik Toronto, Orchestra Ensemble Kanazawa, Maggio Musicale Fiorentino, Real Orquesta Sinfonica de Sevilla, Opéra de Lyon, Orquesta Sinfonica de Galicia, Metropolitana di Lisbona, Real Filharmonia de Galicia, Riga Sinfonietta ecc. È il fondatore di Imaginarium Ensemble, ed è stato insignito di numerosi premi discografici internazionali. Nel 2019 gli è stato conferito il premio *Franco Abbiati* come miglior solista dell'anno.



VADYM KHOLODENKO

Vincitore del concorso internazionale “Van Cliburn” nel 2013, è tra i pianisti musicalmente più dinamici e tecnicamente dotati della sua generazione. Nato a Kiev, ha studiato Conservatorio di Mosca sotto la guida di Vera Gornostayeva, tenendo i suoi primi concerti negli Stati Uniti, in Cina, in Ungheria e in Croazia. Collabora con illustri direttori e prestigiose orchestre tra le quali la Royal Philharmonic Orchestra; è stato pianista in residenza presso il Mariinsky dove Valerij Gergiev lo ha nominato “Artista del Mese”, invitandolo per dei concerti e delle registrazioni, mentre la Fort Worth Symphony Orchestra lo ha eletto “Artist in Partnership”. In qualità di musicista da camera, collabora con Vadim Repin, Alëna Baeva e il violoncellista Alexander Buzlov. È ospite assiduo delle principali orchestre, festival, sale da concerto negli Stati Uniti, in Giappone e Australia e lo scorso anno è stato *artista in residenza* della Filarmonica Arturo Toscanini.



FILARMONICA ARTURO TOSCANINI

ENRICO ONOFRI *Direttore*

VIOLINI PRIMI Mihaela Costea** , Caterina Demetz, Valentina Violante, Sara Colombi,
Maurizio Daffunchio, Elia Torreggiani, Mario Mauro, Camilla Mazzanti, Federica Vercalli

VIOLINI SECONDI Viktoria Borissova* , Daniele Ruzza, Jasenka Tomic, Cellina Codaglio,
Claudia Piccinini, Sabrina Fontana, Elisa Mancini° , Marina Miola° , Davide Simonelli°

VIOLE Behrang Rassekhi* , Carmen Condur, Sara Screpis, Diego Spagnoli, Daniele Zironi,
Ilaria Negrotti

VIOLONCELLI Pietro Nappi* , Vincenzo Fossanova, Fabio Gaddoni, Filippo Zampa, Audrey Lafargue°

CONTRABBASSI Antonio Mercurio* , Claudio Saguatti, Antonio Bonatti, Maurizio Villeato°

FLAUTI Sandu Nagy* , Alice Sabbadin°

OBOI Gian Piero Fortini* , Massimo Parcianello

CLARINETTI Daniele Titti* , Miriam Caldarini

FAGOTTI Davide Fumagalli* , Fabio Alasia

CORNI Ettore Contavalli* , Davide Bettani

TROMBE Fabrizio Mezzari*° , Marco Catelli

TIMPANI Gianni Gingrasso*

** spalla / * prima parte

° professore aggiunto



Progetto grafico-editoriale

Emanuele Genuizzi

con

Ufficio Strategie e progetti editoriali

Marilena Laforvara, Giulia Bassi, Cecilia Taietti

Realizzazione

Arianna Santoro