



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

stagione concertistica

2016

ORCHESTRA DEL TEATRO LIRICO

direttore

GRZEGORZ NOWAK

pianista

HERBERT SCHUCH

11-12 marzo

venerdì 11 marzo, ore 20.30 - turno A
sabato 12 marzo, ore 19 - turno B

ORCHESTRA DEL TEATRO LIRICO

direttore

GRZEGORZ NOWAK

pianista

HERBERT SCHUCH

Programma

LUDWIG VAN BEETHOVEN

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

Allegro moderato
Andante con moto
Rondò: Vivace

Durata: 35' ca.

***Die Geschöpfe des Prometheus (Le creature di Prometeo)
musiche di scena op. 43***

Ouverture: Adagio. Allegro molto con brio

ATTO I

Introduction: Allegro non troppo

n. 1 Poco Adagio. Allegro con brio

n. 2 Adagio. Allegro con brio

n. 3 Allegro vivace

ATTO II

n. 4 Maestoso. Andante

n. 5 Adagio. Andante quasi Allegretto

n. 6 Un poco Adagio. Allegro

n. 7 Grave

n. 8 Allegro con brio. Presto

n. 9 Adagio. Allegro molto

n. 10 Pastorale: Allegro

n. 11 Andante

n. 12 Maestoso. Adagio. Allegro

n. 13 Allegro

n. 14 Andante. Adagio. Allegro. Allegretto

n. 15 Andantino. Adagio. Allegro

n. 16 Finale: Allegretto. Allegro molto. Presto

Durata: 60' ca.

Ludwig van Beethoven, *Concerto n. 4 in sol maggiore per pianoforte e orchestra op. 58*

Considerato dai musicologi come il più innovativo tra i cinque Concerti beethoveniani per pianoforte e orchestra, il *Quarto* venne composto tra il 1802 e il 1807 ed eseguito per la prima volta dall'autore durante una leggendaria serata del 22 dicembre 1808 al Theater an der Wien, accanto ad altri due lavori di straordinaria importanza: la *Quinta* e la *Sesta Sinfonia*.

Ribaltando una consuetudine che voleva quasi sempre far precedere l'entrata del solista da una introduzione orchestrale, consuetudine solo in parte modificata da alcuni musicisti come Mozart (nel *Concerto* K. 271), Beethoven lascia al pianoforte la responsabilità di rompere il ghiaccio e lo fa non con un tema principale vigoroso e ricco di sonorità, bensì attraverso un'idea semplicissima, di tono teneramente affettuoso, quasi mormorata. Il carattere indimenticabile della prima idea di questo concerto finisce per diventare l'elemento portante di tutto il primo movimento, peraltro solidamente costruito secondo la forma-sonata e quindi ricco di temi secondari – se ne contano tre, dei quali il primo in tonalità minore – e di complessi sviluppi. Ma è sempre il tema conduttore ad attirare l'attenzione, e con esso il meraviglioso rapporto dialettico tra solista e orchestra. Il solista può scegliere per questo primo *Allegro moderato* due diverse cadenze autografe di Beethoven (meno eseguite sono oggi le cadenze di Busoni o di altri musicisti, scelte peraltro a suo tempo da grandi pianisti come Backhaus).

Il ponte di collegamento tra il primo movimento e il *Rondò* finale è un breve *Andante* in mi minore di carattere cupo e austero. Si tratta di una meditazione che ricorda da vicino la funzione transitoria che nella *Sonata "Waldstein"* ha l'analogo movimento centrale. In questo caso grande importanza riveste anche la netta contrapposizione tra orchestra e solista: quest'ultimo sembra infatti rispondere in maniera supplicante alle grandi frasi degli archi, secondo i ben noti principi (*di opposizione* e *implorante*) mutuati dal pensiero kantiano.

La comparsa del tema principale del *Rondò* (da parte dell'orchestra, in *pianissimo*) costituisce un ulteriore motivo di sorpresa, tanto la lieve sua allegrezza contrasta con la desolazione funebre dell'*Andante*. Questa bellissima idea viene ripresa prima elegantemente dal pianoforte, poi a piena voce dal *tutti* orchestrale, celebrando quell'idea di olimpica grandiosità che è propria del Beethoven della cosiddetta 'seconda maniera'. La ricchissima ed eufonica scrittura pianistica diviene anch'essa elemento prezioso del discorso che sempre più tende a equiparare e a fondere i ruoli tra solista e orchestra. Una 'cadenza breve', secondo le indicazioni dell'autore, porta alla irresistibile coda e alla chiusura trionfale del capolavoro beethoveniano.

Ludwig van Beethoven, *Le creature di Prometeo, musiche di scena* op. 43

Antichissimo è il mito di Prometeo, il Titano discendente da Urano e Gea che dapprima è in lotta con Zeus e successivamente ne asseconda i voleri, modellando dal fango gli esseri umani e mostrando verso di loro una naturale simpatia, con il dono dell'intelligenza e della memoria. Raggiurato in seguito da Prometeo e geloso dell'indipendenza degli uomini, Zeus toglie a costoro l'uso del fuoco, ma Prometeo con un inganno lo riconquista e per questo motivo subisce la condanna perpetua: sarà incatenato a una rupe e un'aquila gli divorerà in eterno il fegato. Il mito dell'eroe amico dell'umanità che si ribella contro il potere sarà presto oggetto di interesse da parte di poeti, pittori, scultori, musicisti e non stentiamo certo a credere che Beethoven abbia sposato con entusiasmo l'offerta di scrivere su questo soggetto una sorta di colonna sonora per un grande balletto da porre in scena alla Corte Imperiale di Vienna nel 1801.

Nella storia della danza, il ballerino, coreografo e musicista napoletano Salvatore Viganò (1769-1821) occupa un posto di rilievo come creatore di una forma di balletto denominata coreodramma, che univa certe caratteristiche della danza classica a quelle dell'antica pantomima e che si collocava storicamente come evoluzione del *ballet d'action* secondo le linee riformistiche già delineate da Jean Georges Noverre. Ma il nome di Viganò è anche legato a numerose composizioni scritte appositamente per i suoi balletti o a lui dedicate. Figlio d'arte (il padre Onorato era il ballerino favorito di Maria Teresa d'Austria e la madre, Maria Ester, era la sorella di Luigi

Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844), Prometeo crea l'uomo al cospetto di Atena, 1826 (dal dipinto di Jean Simon Berthélemy, 1802). Affresco. Parigi, Musée du Louvre.

Boccherini), Salvatore giunge a Vienna con la moglie nel 1793 e si ferma nella capitale fino al 1795, per ritornarvi nel 1798. L'intersezione tra la carriera di Viganò e quella di Beethoven avvenne appunto in occasione di uno spettacolo ispirato al mito di Prometeo, un balletto 'eroico-allegorico' nel quale il mito era rivissuto in chiave illuminista. All'epoca della prima rappresentazione del lavoro, avvenuta al Burgtheater di Vienna il 28 marzo del 1801, Viganò era *Maitre de ballet* nella capitale dell'Impero e il trentenne Beethoven si era già fatto un nome di assoluto rispetto nella città dove vivevano i suoi più importanti sostenitori e benefattori. Le musiche di scena per il balletto che in origine aveva come titolo *Gli uomini di Prometeo* e che poi divenne *Die Geschöpfe des Prometheus*, ossia *Le creature di Prometeo*,



rivestono un'importanza particolare all'interno del catalogo beethoveniano perché consistono nell'unico esperimento in tal senso lasciato dal grande musicista. I musicologi hanno qui da sempre sottolineato la non particolare preoccupazione di Beethoven verso questioni formali che lo assillavano nella gestione della forma-sonata. Beethoven si sarebbe in altre parole abbandonato all'invenzione musicale pura interpretando il carattere del ballo di Viganò, anch'esso non particolarmente legato al canovaccio mitologico bensì rivolto a una esaltazione della potenza del messaggio musicale congiunto alla danza. Fu solo alla fine degli anni '70 del secolo scorso che Constantin Floros, nel suo *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*, riuscì a illustrare nel dettaglio la corrispondenza tra la partitura beethoveniana e la coreografia di Viganò, basandosi sull'esame di tutte le fonti originali disponibili, e soprattutto avanzò delle interessanti osservazioni rivolte a dimostrare come diversi numeri fossero collegati tra loro anche dal punto di vista della struttura musicale, secondo un disegno che richiamerebbe la concatenazione delle parti nella *Sinfonia "Eroica"*.

L'accoglienza piuttosto tiepida della critica (e tra i critici vi fu anche Joseph Haydn, principale responsabile della 'alta formazione' viennese del giovane Beethoven) nei confronti di quella che verrà pubblicata come opera 43 all'interno del denso catalogo delle opere del musicista di Bonn, fece sì che questo titolo non divenisse certo uno dei punti di riferimento dell'esegesi beethoveniana. Ma lo spettacolo, forse anche per la presenza di Maria Casentini, affascinante prima ballerina alla Corte Imperiale, ebbe più di venti repliche e oggi non siamo certo autorizzati a parlare di insuccesso dell'impresa. Sta di fatto che l'intero complesso delle musiche di scena per il balletto di Viganò conobbe una scarsa presenza nei programmi dei teatri, tanto che dell'opera 43 si salvò solamente il primo dei sedici numeri, l'*Overture*, e lo stesso coreografo si guardò bene dall'utilizzare il lavoro completo in occasione di una nuova produzione del balletto avvenuta al Teatro Carcano di Milano nel 1813. Nel frattempo Viganò era stato nominato *Maitre de ballet* al Teatro alla Scala e arrangiò per questa ripresa un *pastiche* di musiche tratte da lavori di Haydn e Joseph Weigl. Della originaria partitura beethoveniana si salvarono in quella occasione solamente quattro numeri. Il pubblico milanese reagì con grande entusiasmo all'evento, tanto che Carlo Porta citò la straordinaria affluenza di spettatori da ogni dove nel suo *Desgrazzi de Giovannin Bongee* e personaggi

Heinrich von Füger (1751-1818), Prometeo ruba il fuoco per l'umanità, 1817. Olio su tela. Vienna, Palazzo Liechtenstein, Princely Collections.

come Stendhal, Ugo Foscolo e Pietro Verri si unirono autorevolmente al coro delle lodi. Il balletto venne recuperato nel '900 da Aurel M. Milloss, che ne curò l'allestimento a partire dal 1933 (nel 1952 alla Scala) e le musiche di Beethoven conobbero un rinnovato, anche se modesto interesse, nelle sale da concerto in anni piuttosto recenti.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, le edizioni a stampa del *Prometeo* di Beethoven nelle differenti versioni (le parti orchestrali, le riduzioni per pianoforte e per altri *ensemble*) non furono poche e non si limitarono alla semplice *Ouverture*. Si conserva oggi una copia della prima edizione pubblicata da Artaria a Vienna, per pianoforte solo, con correzioni a mano del compositore («*Gli uomini di Prometeo* di Luiggi (sic) van Beethoven, del giugno 1801»). Ma altre edizioni si susseguirono poco più tardi, fino a quando il titolo prese la sua declinazione in lingua tedesca.

Della coreografia originale non esiste traccia, sebbene i contorni dell'argomento si possano attingere da un documento pubblicato dal biografo di Viganò, Carlo Ritorni, a un anno dalla morte dell'autore. Nel primo atto si celebrava il quadro della creazione dei primi due esseri umani da parte di Prometeo (impersonati dallo stesso Viganò e dalla già ricordata Casentini) e della sua disperazione nel vederli inerti, senza intelligenza né ragione. Nell'atto successivo Prometeo chiede ad Apollo di infondere vitalità e razionalità alle sue creature, cosa che viene accordata ricorrendo innanzitutto alla musica di Euterpe e Anfione, Arione e Orfeo. Vi è poi un succedersi di danze con Tersicore e Bacco e una scena tragica rappresentata da Melpomene, e ancora danze e suoni con Pan e i fauni fino alla 'conclusione della favola'.

Per lungo tempo le musiche di scena di Beethoven sono state ricordate, come si diceva, grazie all'*Ouverture* e soprattutto al *Finale* (il n. 16) nel quale è citato uno di quei temi che sembrano costituire una sorta di invariante nel percorso creativo di certi musicisti (si pensi ad esempio al tema di quattro note che troviamo in Mozart nella prima e nell'ultima delle Sinfonie e in altri luoghi). Qui si ha invece la citazione di un'idea che viene da Beethoven enunciata nella quinta delle *Contraddanze* WoO 14 (del 1802, secondo il Catalogo Kinsky-Halm)



e soprattutto nelle *Variazioni per pianoforte* op. 35 (1803) e nel Finale della *Terza Sinfonia* (“*Eroica*”) dove ancora una volta è il basso del tema ad assumere un carattere primario.

Nella partitura del *Prometeo*, già a partire dall’*Ouverture* riconosciamo facilmente il Beethoven della *Prima Sinfonia*, che sa amministrare molto bene il contrasto tra le prime battute (*Adagio*) e il successivo *Allegro molto con brio*, secondo una tradizione ben nota dai classici esempi di Haydn e Mozart. Pur nella sua genericità, il materiale tematico è fresco e accattivante, l’orchestrazione particolarmente efficace, lo spunto descrittivo – Prometeo che si appropria del fuoco – felicemente commentato. La fuga di Prometeo è brevemente citata nell’Introduzione, alla quale compete il sottotitolo de “La tempesta”, mentre nel primo numero si propone un parallelo tra gli esitanti accordi del *Poco adagio* seguiti dal gioioso motivo dell’*Allegro con brio* e il lento prendere vita dei due primi esseri creati da Prometeo. Nel secondo e nel terzo capitolo della nostra storia assistiamo alla crescita della coppia in uno stato di ingenua contemplazione del mondo, mentre la vera e propria azione ha luogo con l’inizio del secondo atto. In successione alla breve introduzione del n. 4, l’elaborato quinto numero commenta la presentazione delle due creature ad Apollo e alle Muse (si noti il suono delle arpe e la dolce melodia al flauto ripresa dal fagotto e dal clarinetto, seguiti dalla cadenza del violoncello e dalla sua melodia in 6/8). Nel n. 7 la coppia, oramai in grado di intendere sentimenti di amore e di riconoscenza, si getta ai piedi del suo creatore: questa potrebbe essere, secondo il Floros, l’interpretazione del contrasto tra l’introduzione in ritmo puntato e la melodia successiva. Bacco e i suoi danzano una scena di guerra nel n. 8 e nel n. 9 si descrive la grande scena tragica di Melpomene cui accennavamo poc’anzi, ricca di spunti che ci ricordano altri luoghi beethoveniani, come ad esempio l’*Ouverture* del *Coriolano*. Il clima viene rischiarato dalla danza di Pan che ascoltiamo nel n. 10, la *Pastorale*, e nei numeri 11, 12 e 13 che ancora secondo Floros accompagnavano le danze di Bacco e dei Fauni. Il n. 14 è dedicato alla creatura femminile, e quindi alla danzatrice Casentini, con una struttura relativamente complessa e l’utilizzo di interventi solistici del corno di bassetto, strumento amatissimo da Mozart e impiegato da Beethoven solamente in questa occasione. Allo stesso Viganò interprete del ruolo maschile è dedicato il penultimo numero del ballo, con una introduzione che precede la melodia quasi belliniana dell’*Adagio*, intonata dai violini e ripresa da fagotti e clarinetti, seguita da un *Allegro* che sembra esaltare i virtuosismi del primo ballerino. La successione di motivi di danza si fa più incalzante nel *Finale*, quasi uno studio per l’ultimo movimento dell’*Eroica*, dove già le mille potenzialità espressive del tema originato dalla *Contraddanza* WoO 14 vengono sfruttate con grande abilità formale e compiutezza narrativa.