TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

concertistica
2017

ORCHESTRA DEL TEATRO LIRICO

direttore
ALPESH CHAUHAN

14-15 aprile

venerdì 14 aprile, ore 20.30 – turno A
sabato 15 aprile, ore 19 – turno B

ORCHESTRA DEL TEATRO LIRICO

direttore
ALPESH CHAUHAN

Programma

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Egmont, ouverture op. 84

Durata: 9' ca.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonia n. 31 in re maggiore "Parigina" K. 297

Allegro assai

Andantino

Allegro

Durata: 18' ca.

JOHANNES BRAHMS

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Allegro con brio

Andante

Poco Allegretto

Allegro

Durata: 42' ca.

Luca Chierici

Ludwig van Beethoven, *Egmont, ouverture op. 84*

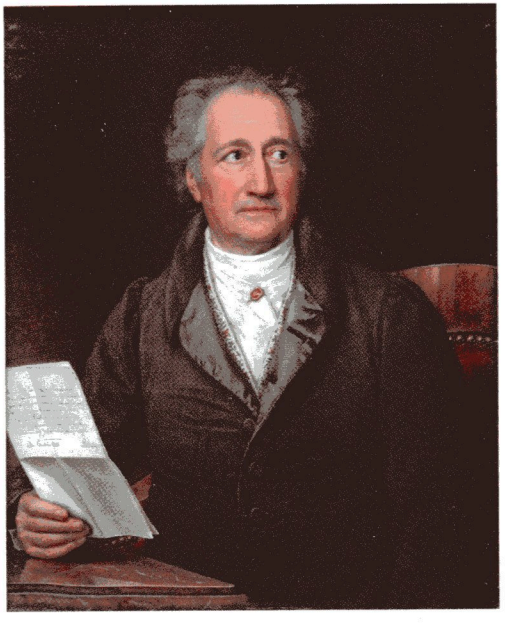
Catalogabili all'interno della categoria delle musiche di scena, alcuni lavori di Beethoven conobbero una certa fortuna, se non nella loro veste integrale, almeno in una selezione che spesso si riduce alla singola *Ouverture*. È il caso delle musiche per l'*Egmont* di Goethe, o di quelle per il *Coriolano* di Von Collin, lavori teatrali preceduti da veementi introduzioni orchestrali che si ascoltano con grande emozione. L'anno 1810 venne in gran parte dedicato da Beethoven alla composizione delle musiche di scena per l'*Egmont* di Goethe, che il massimo poeta tedesco aveva scritto nel lontano 1788 e che era stato giusto ripreso a Vienna al Burgtheater nel 1810. L'impianto dell'intervento di Beethoven prevede nove episodi, dislocati attraverso il testo goethiano secondo un disegno già prestabilito dal drammaturgo, con una *Ouverture* di straordinaria valenza espressiva (che è la parte che si ascolta tutt'oggi più di frequente), quattro intermezzi, due melologhi e a conclusione la "Sinfonia di Vittoria" che riprende il finale dell'*Ouverture*. Per il fatto di contenere alcune pagine vocali di grande spessore, l'esecuzione integrale dell'*Egmont* meriterebbe oggi un maggior numero di proposte, ma la presenza del testo recitato e dei melologhi (cioè le parti recitate accompagnate da uno sottofondo musicale) fa sì che molte esecuzioni avvengano in realtà solamente nei paesi di lingua tedesca. Beethoven si era gettato a capofitto nell'*Egmont* ancora una volta perché vi si parlava di ideali libertari (la lotta di liberazione delle Fiandre dal giogo spagnolo) e perché probabilmente l'antico contesto storico gli ricordava i recenti avvenimenti che avevano visto la propria città natale invasa dai nemici stranieri. La tragedia goethiana in cinque atti era stata rappresentata a Weimar nel 1791: vi si narra un episodio ambientato nel contesto della rivolta dei Paesi Bassi contro la Spagna di Filippo II, idealizzando la figura del conte Egmont, visto come eroe che tenta di mediare con grande lealtà ma senza successo le ragioni di Stato con le aspirazioni di libertà del suo popolo. La tragedia si consuma sia dal punto di vista storico-politico che da quello

Louis Gallait (1810-1887), Il conte Egmont prima della sua morte, *1848. Olio su tela. San Pietroburgo, Ermitage.*

puramente sentimentale, giacché ampio spazio viene qui dato alla figura di Chiarina, innamorata dell'eroe, che muore avvelenandosi per non essere riuscita a liberare il Conte, a propria volta condotto successivamente al patibolo, dove affronta la pena capitale con grande coraggio.

Alla figura idealizzata da Goethe si ispira ovviamente la musica di Beethoven, che nell'*Ouverture* sintetizza con mirabile concisione i momenti del dramma e dell'amore tra i due protagonisti. Aperta da una introduzione grave e solenne (*Sostenuto ma non troppo*), l'*Ouverture* prosegue con un episodio principale colmo di angoscia (*Allegro* in ¾) che sembra spegnersi nel nulla. Le parole di Massimo Mila ci ricordano in sintesi il susseguirsi degli eventi musicali:

> [...] pare che la sorte dell'eroe sia segnata: la sua voce sembra spegnersi in sommessi accordi tenuti e prolungati in un punto coronato. Ma, com'è destino dei martiri di trovar nella morte la vittoria, da quest'ultima serie di accordi [...] si sviluppa in un crescendo entusiasmante un nuovo movimento *Allegro con brio* in 4/4 che rapidamente culmina in una scampanante fanfara di vittoria, solcata a metà da un inciso contrappuntistico di folgorante energia.



Le musiche di scena di Beethoven furono composte tra l'ottobre del 1809 e il giugno dell'anno successivo; l'*Ouverture*, completata per ultima, risale al 1811. Per quanto riguarda il rapporto tra Beethoven e Goethe possiamo solamente ricordare che i due si incontrarono personalmente solo nell'estate del 1812 a Teplitz, località termale della Boemia, grazie

Joseph Karl Stieler (1781-1858), Ritratto di Johann Wolfgang von Goethe, *1828. Olio su tela. Monaco, Neue Pinakotek.*

all'intercessione della poetessa Bettina Brentano, amica del poeta. Incontro al vertice, come è stato da tutti sottolineato, ma dal quale non scaturì rapporto di alcun tipo, probabilmente a causa della troppo spiccata personalità dei due grandi personaggi.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonia in re maggiore "Parigina" K. 297*

Il terzo e ultimo soggiorno di Mozart a Parigi rimane nella biografia del musicista come esempio massimo dell'incomprensione dei contemporanei verso un'arte che già raggiungeva i vertici del sublime. Mozart aveva in precedenza visitato la capitale francese due volte: sia durante la prima (novembre 1763-aprile 1764) che durante la seconda permanenza (aprile-luglio del 1766) Wolfgang si era esibito nelle vesti di fanciullo prodigio a Versailles, era entrato a contatto con quel gusto francese piuttosto detestato dal padre Leopold e soprattutto aveva conosciuto musicisti come Schobert e Eckard che contribuirono in maniera importantissima all'evoluzione della sua arte.

Ma il terzo viaggio compiuto a dodici anni di distanza si rivelò un vero e proprio fallimento. La meta della capitale francese doveva essere, soprattutto negli intendimenti del padre Leopold, un'occasione irripetibile di lancio nell'ambiente musicale che allora più contava e che aveva accolto con simpatia, ma nulla di più, il piccolo prodigio nel 1764. Una sosta a Mannheim durante il percorso pone a contatto il ventunenne Wolfgang con la famosa scuola sinfonica che faceva capo all'orchestra di quella città, allora considerata la migliore d'Europa. L'ascolto di importanti novità, tra le quali l'*Alceste* di Gluck, e la frequentazione di ottimi strumentisti e colleghi risveglia in Mozart quella straordinaria attitudine ad assimilare gli stimoli culturali esterni per poi rielaborarli in maniera personalissima, attitudine che nell'angusto ambiente salisburghese era per forza di cose soffocata. Nello stesso tempo l'incontro con la giovane e avvenente soprano Aloysia Weber, avvenuto a Mannheim nel '77, sfocia presto in un sentimento, il primo vero sentimento amoroso che sostituisce per Wolfgang gli adolescenziali giochi proibiti con la cuginetta Tecla. Aloysia Weber ha altro per la testa e il suo spasimante sarà più tardi costretto a ripiegare su una delle sorelle di lei, Constanze: il rifiuto di Aloysia rappresenterà comunque un duro colpo per Wolfgang, che si trova improvvisamente di fronte alle difficoltà della vita reale. Accompagnato dalla madre, Wolfgang giunge a Parigi il 23 marzo 1778 e si trova catapultato nel bel mezzo di una querelle artistica – la contrapposizione tra lo stile operistico italiano di Piccinni e quello franco-tedesco di Gluck – destinata tra le altre cose a far passare del tutto inosservata la sua presenza nella capitale. All'insuccesso artistico si aggiunge il colpo dolorosissimo causato dalla morte della madre, avvenuta

considerati come riferimenti assoluti si pensava non fosse possibile aggiungere alcunché di significativo.

Brahms concentrò nella prima delle sue quattro sinfonie il lavoro e le meditazioni di una ventina d'anni e fu solamente il successo di pubblico e il più che significativo elogio da parte del severissimo (e d'ora in poi marcatamente favorevole a Brahms) critico Eduard Hanslick a convincere il

musicista a tentare una seconda operazione del genere a distanza di breve tempo. Se la prima *Sinfonia in do minore* (op. 68) era stata salutata da Hanslick come la 'decima di Beethoven', la successiva *Sinfonia in re maggiore*, terminata nell'autunno del 1877, diede luogo a forse inopportuni ulteriori paragoni beethoveniani a causa della sua imprevedibile diversità rispetto all'opera precedente. Considerare infatti l'op. 73 come una sorta di 'Pasto-

rale' brahmsiana significa lasciarsi prendere la mano da un accostamento basato su somiglianze piuttosto epidermiche.

La *Sinfonia n. 3,* scritta nell'estate del 1883 a Wiesbaden ed eseguita il 2 dicembre dello stesso anno a Vienna, venne pubblicata l'anno successivo come opera 90 e fu anch'essa oggetto di un paragone beethoveniano. Fu questa volta il direttore Hans Richter ad avanzare un accostamento con l'*Eroica*, che oggi ci pare piuttosto azzardato o per lo meno poco utile per comprendere lo spirito e l'atmosfera di un lavoro dai contorni talvolta sfuggenti e in continua evoluzione. L'*Allegro con brio* di apertura propone un *incipit* davvero originale e di grande impatto, una sorta di corale dei fiati che è al tempo stesso solenne e teatrale e che prepara l'esposizione di un primo tema altrettanto veemente affidato agli archi. Sia l'introduzione che questa prima idea verranno più volte richiamati nel seguito e il tema primo sarà addirittura citato in chiusura della sinfonia, sottolineandone l'aspetto di dolce commiato. La seconda idea è di carattere opposto, e richiama senz'altro un'atmosfera pastorale che viene comunque messa in discussione sia nel momento in cui si riaffaccia in secondo piano il ricordo del tema primo, sia soprattutto nel drammatico sviluppo, durante il quale il secondo tema appare esposto in tonalità minore. Questa suprema arte brahmsiana nel mostrare le valenze contrastanti e ambigue del carattere di un tema musicale non ha mai alcunché di artificioso: tutto sembra procedere secondo un ordine superiore, quasi implicito nei contorni del tema stesso, senza dare la minima impressione della complessità di un lavoro a tavolino che pure è necessario e inevitabile anche in questa occasione. E sempre secondo questo modo di procedere Brahms trova anche l'occasione di sottolineare il lato serioso e ricco di possibilità di sviluppi del tema primo, inserendo nella coda un fugato di alta valenza drammatica, quasi un luogo di accumulazione delle tensioni divenute oramai incontenibili. Altrettanto inaspettatamente il primo movimento si chiude in maniera distesa, grazie a un'ennesima trasformazione dell'idea principale, che qui viene riproposta serenamente, in un commiato temporaneo che verrà del resto ricordato al termine della sinfonia. L'*Andante* successivo va davvero eseguito seguendo le indicazioni «espressivo semplice» volute dall'autore; e qui si colgono con impressionante chiarezza i diversi interventi timbrici dei fiati, a illustrare le diverse sfaccettature descrittive del tema principale e le relative risposte. Tutto questo *Andante* viene rivissuto come una specie di sogno, con momenti di supremo lirismo nell'ultima pagina che si spegne in maestosa solennità. La stessa ricerca raffinata di impasti timbrici caratterizza il crepuscolare *Poco Allegretto* in do minore, nel quale si ascolta un tema brahmsiano famosissimo che ha fatto tra le altre cose anche da colonna

sonora a un celebre film. Il conclusivo *Allegro* introduce un inatteso clima di agitazione che andrà però a sfociare, al termine, nella ripresa del tema di apertura della sinfonia, come già accennato. Si ammira qui ancora una volta la capacità di trasformare il carattere di un tema cupo, soffocato, sino a raggiungere dei momenti di massima concitazione narrativa. Allo stesso modo c'è lo spazio per introdurre frasi appassionate dei violoncelli che sono in grado di mutare del tutto il clima espressivo sino a raggiungere i toni di una festosa perorazione.