



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

stagione concertistica 2016

ORCHESTRA DEL TEATRO LIRICO

direttore

GÉRARD KORSTEN

soprano

EVA MEI

Festival di Sant'Efsio

13-14 maggio

Programma

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Le nozze di Figaro K. 492: Ouverture

Alma grande, e nobil core K. 578

Chi sa, chi sa, qual sia K. 582

Bella mia fiamma, addio! K. 528

Durata: 35' ca.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore "Eroica" op. 55

Allegro con brio

Marcia funebre: Adagio assai

Scherzo: Allegro vivace. Trio

Finale: Allegro molto. Poco andante. Presto

Durata: 50' ca.

Guida all'ascolto

Luca Chierici

Wolfgang Amadeus Mozart; *Le nozze di Figaro* K. 492: *Ouverture*; *Alma grande, e nobil core* K. 578; *Chi sa, chi sa qual sia* K. 582; *Bella mia fiamma, addio!* K. 528

La prima pagina in programma questa sera ci proietta in quel clima di intensa e meravigliosa attività artistica contraddistinta, nel caso di Wolfgang Amadeus Mozart, dall'annata 1786. *Le nozze di Figaro*, prima opera della famosissima terna di lavori teatrali scritti con la collaborazione del librettista Lorenzo da Ponte, vennero concepite nei primi mesi di quell'anno e proprio dalla irresistibile *Ouverture* delle *Nozze* si può capire quale vertiginosa girandola di idee affollasse in quel periodo la mente del musicista. Quasi un abbagliante condensato di quella che è la *'folle journée'* trascorsa dai protagonisti del capolavoro di Beaumarchais dal quale il Da Ponte trasse il libretto per l'opera, l'*Ouverture* è un frammento più che adatto ad aprire una serata mozartiana e allo stesso tempo una delle pagine introduttive più straordinarie del teatro musicale di tutti i tempi. Il capolavoro di Mozart-Da Ponte è del resto uno dei massimi esempi della straordinaria facilità con la quale il musicista austriaco assimilò e fece proprie le convenzioni teatrali dell'opera italiana del '700, innalzandone i valori e soprattutto infondendo nei meccanismi troppo logorati, e ridotti a uno schema ripetuto senza entusiasmo, una vena di umanità e una sensibilità fino ad allora sconosciute.

Del resto l'abilità innata nel cogliere gli aspetti stilistici essenziali della musica del proprio tempo era un dono che si palesò ben presto nella carriera del musicista ed è una caratteristica che si coglie perfettamente non solo nelle opere complete per il teatro ma anche nelle scene o arie da concerto, nelle quali Mozart raggiunge l'obiettivo di descrivere con intuito perfetto uno scorcio teatrale in un formato che dura al massimo una decina di minuti, senza che l'ascoltatore sia preventivamente calato in un contesto fatto di personaggi, luoghi e tempi dell'azione. Il naturalista inglese Daines Barrington sottopose il piccolo Wolfgang, durante il suo primo soggiorno

Thomas Eakins (1844-1916), Il concerto di canto, 1890-1892. Olio su tela. Philadelphia, Museum of Art.

londinese del 1764-65, a un curioso esperimento i cui esiti vennero pubblicati nelle *Philosophical Transactions of the Royal Society*. Barrington chiese in quella occasione al ragazzo di improvvisare al clavicembalo dei recitativi su diversi temi scelti di volta in volta («Affetto», «Canzone di rabbia», «Perfidia»), cosa che Wolfgang fece prontamente suscitando l'ammirazione dello studioso. Le oltre sessanta arie da concerto che Mozart scrisse in seguito, indipendenti da specifiche commissioni teatrali o al massimo inserite nel contesto di opere altrui o come arie alternative per il *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* o *Idomeneo*, costituiscono un comparto preziosissimo dell'opera omnia e contengono dei capolavori assoluti spesso inseriti nei programmi concertistici. In molte occasioni queste arie venivano ideate per porre in risalto le doti canore di qualche grande cantante dell'epoca, in vista di una nuova esecuzione del lavoro originale.

Le prime due arie da concerto in programma questa sera furono composte da Mozart per le qualità espressive di Louise Villeneuve, che sarà nel 1790 la prima Dorabella in *Così fan tutte*. L'aria in si bemolle maggiore (*Allegro assai*) per soprano e orchestra *Alma grande e nobil core* K. 578 venne scritta nell'agosto del 1789 per l'opera di Cimarosa *I due baroni di Rocca Azzurra*, su testo di Giuseppe Palomba, ed eseguita per la prima volta a Vienna, al Burgtheater, il 6 settembre di quell'anno. Nell'«Intermezzo comico» di Cimarosa, ai due ruoli sopranili (Madama Laura e la giovane Sandra) sono affidate diverse arie virtuosistiche e qui Mozart interviene da par suo affidando a Laura una nuova aria di grande spessore espressivo, nella quale si legge l'indignazione della protagonista nei confronti dell'amato.

MADAMA LAURA

Alma grande, e nobil core
le tue pari ognor disprezza.
Sono dama al fasto avvezza
e so farmi rispettar.
Va, favella a quell'ingrato,
gli dirai che fida io sono.
Ma non merita perdono,
sì, mi voglio vendicar.

Frederic Leighton (1830-1896), Il ritorno di Persefone, 1891. Olio su tela.
Leeds, Leeds City Art Gallery.

A p. 10: Gaetano Previati (1852-1920), L'eroica (pannello centrale del trittico), 1907. Olio su tela.
Roma, Associazione Nazionale fra Mutilati e Invalidi di Guerra.

La seconda aria scritta per Louise Villeneuve, *Chi sa, chi sa qual sia* in do maggiore K. 582, venne inserita nell'opera *Il burbero di buon cuore* di Vicente Martín y Soler, tratta da Goldoni e arrangiata da Lorenzo da Ponte. La composizione risale all'ottobre del 1789 e l'occasione di ascolto per i viennesi avvenne appunto il 9 novembre di quell'anno per una ripresa dell'opera di Soler, che era già stata eseguita nella capitale nel gennaio di tre anni prima. Per la stessa rappresentazione Mozart compose una terza aria destinata alla Villeneuve (*Vado, ma dove?* K. 583). In *Chi sa, chi sa qual sia* il clima di smarrimento della protagonista, Madama Lucilla, ignara delle vicissitudini economiche del marito Giocondo, viene espresso attraverso un *Andante* in do maggiore dai toni pacati che si muove con un caratteristico disegno sincopato degli archi alle parole «Voi che sapete, o Dei».

MADAMA LUCILLA

Chi sa, chi sa, qual sia
l'affanno del mio bene?
Se sdegno, gelosia,
timor, sospetto, amor.

Voi che sapete, o Dei
i puri affetti miei,
voi questo dubbio amaro
toglietemi dal cor.

Il recitativo *Bella mia fiamma, addio!* seguito dall'aria *Resta, oh cara!* K. 528 risale al novembre del 1787: Mozart si trovava a Praga per la rappresentazione del *Don Giovanni* e l'aria è dedicata alla cantante Josefa Duschek che in quella occasione aveva ospitato il musicista nella propria residenza. I testi in questione appartengono al poeta Michele Sarcone, che li aveva destinati alla Festa teatrale *Cerere placata* di Jommelli:

TITANO

RECITATIVO

Bella mia fiamma, addio!
Non piacque al cielo di renderci felici.
Ecco reciso, prima d'esser compito,
quel purissimo nodo che strinsero fra lor
gli animi nostri con il solo voler.
Vivi! Cedi al destin! Cedi al dovere!
Della giurata fede la mia morte t'assolve;

a più degno consorte... o pene!
 unita vivi più lieta e più felice vita.
 Ricordati di me, ma non mai turbi
 d'un infelice sposo la rara rimembranza
 il tuo riposo!
 Regina, io vado ad ubbidirti;
 Ah, tutto finisca il mio furor
 col morir mio.
 Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!

ARIA

(a Proserpina)

Resta, oh cara! Acerba morte
 mi separa, oh Dio, da te.

(a Cerere)

Prendi cura di sua sorte,
 consolarla almen procura.

(ad Alfeo)

Vado... ahi lasso!
 addio per sempre!

Quest'affanno, questo passo
 è terribile per me.

Ah, dov'è il tempio? dov'è l'ara?

(a Cerere)

Vieni, affretta la vendetta!

Questa vita così amara
 più soffribile non è.

(a Proserpina)

Oh cara, addio per sempre!

Un recitativo in mi minore precede la vera e propria aria, in do maggiore (entrambi in tempo *Andante*) accompagnata da un elaborato strumentale. Ma un *Allegro* sulle parole «Vieni, affretta la vendetta!» innalza il tono a livelli di drammaticità che ricordano i momenti più concitati del *Don Giovanni*.

Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore "Eroica" op. 55*

La *Terza Sinfonia* di Ludwig van Beethoven venne ideata presumibilmente tra maggio e novembre del 1803 ed eseguita in pubblico per la prima volta

a Vienna il 7 aprile del 1805, sotto la direzione dell'Autore. È a tutti nota la vicenda che si accompagna all'iniziale dedica della Sinfonia al Primo Console Napoleone Bonaparte, vicenda testimoniata dai particolari di una copia manoscritta della Sinfonia posseduta dal compositore e da una corrispondenza tra Ferdinand Ries e l'editore Simrock datata 22 ottobre 1803, nella quale si cita chiaramente la volontà del musicista nell'indirizzare la dedica proprio al Bonaparte. In una successiva corrispondenza tra Beethoven e l'editore Breitkopf (26 agosto 1804), il titolo della nuova Sinfonia cita ancora il nome di Bonaparte, ma è solamente nella prima edizione a stampa del 1806 che la Sinfonia appare «composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo» e «dedicata a Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkovitz», che nel frattempo aveva acquisito per 400 Ducati i diritti temporanei sulla nuova composizione. L'offerta economica, sommata a un aumento dell'appannaggio concesso da Lobkovitz al musicista; la delusione seguita alla notizia dell'incoronazione di Napoleone a Imperatore dei Francesi (2 dicembre del 1804); il tramontare di un progetto che avrebbe dovuto vedere il trasferimento di Beethoven da Vienna a Parigi furono tutti argomenti che giustificarono il cambio di rotta. L'opera celebrativa del grande condottiero, simbolo per Beethoven di un nuovo modo di concepire la guida di uno Stato secondo i principi di libertà e democrazia sanciti dal-

la Rivoluzione Francese, si ammanta così di un significato funebre che investe tutto l'ideale affettivo e umanitario del grande musicista.

La grandiosità dei temi, soprattutto quello più caratteristico che si ascolta nel primo movimento, ci appare allora come distorta in una immagine di catastrofe che ha la capacità di annullare ogni senso di speranza verso il futuro. *L'Eroica* rappresenta uno dei casi più rappresentativi, nella storia della musica, in cui la tensione psicologica dell'individuo non solo entra in una specie di risonanza universale, ma riesce ad esprimersi mediante il segno musicale, ampliandone smisuratamente la sintassi e ricorrendo – in modo particolare nell'elaborato sviluppo del primo movimento – a un uso fin lacerante del linguaggio. Non è un caso che l'immensa architettura del primo movimento sia fondata su una prima idea – esposta dai violoncelli e annunciata da due secchi accordi di mi bemolle maggiore – che è germinata dal semplice accordo fondamentale della tonalità di base, inaugurando così un esempio di variazione strutturale che parte da un soggetto ridotto ai minimi termini e sottoposto a un processo di metamorfosi continua, processo che sarà assai caro a Brahms e a Richard Strauss. Quest'ultimo utilizzerà proprio il tema della *Marcia funebre* dal secondo movimento dell'*Eroica* come idea germinale delle proprie magistrali *Metamorphosen*, simbolo in questo caso del crollo degli ideali vissuto al termine della seconda guerra mondiale da un intellettuale che credeva fermamente nella superiorità della cultura tedesca. Se oltrepassiamo la reiterazione del tema primigenio dell'*Eroica* nel colossale *fortissimo* dell'intera orchestra e ci addentriamo nella complessa dialettica della forma-sonata, alimentata dalla comparsa di una seconda idea meno appariscente e da almeno quattro ulteriori incisi tematici, andiamo incontro a più di un momento nel quale le regole dell'armonia classica sembrano stravolte. Beethoven propone peraltro qui un nuovo modello formale che si impone perentoriamente con la verità dei fatti assoluti.

Nella *Marcia funebre*, l'affermazione dell'Io nei confronti del mondo sembra cedere il posto all'espressione di un dolore universale. Nessuna misura dà comunque la sensazione della rinuncia, della sconfitta, in una miracolosa espressione di fermezza e di accettazione coraggiosa del destino. Le ragioni extra-musicali che stanno alla base dei primi due movimenti della Sinfonia sembrano dissolversi nel nulla quando si giunge all'ascolto dello *Scherzo* e del *Finale*. Il primo comunica l'impressione di un lento ritorno alla vita dopo la straziante meditazione dell'*Adagio*, mentre il secondo – edificato su un celebre motto già utilizzato da Beethoven tra le altre cose nelle musiche per il balletto *Le creature di Prometeo* e nelle *Variazioni* op. 35 per pianoforte – raggiunge uno stato di felicità spensierata che dà a volte l'impressione di una insufficiente adeguatezza nei confronti della prima parte del lavoro, dove il discorso era stato del resto condotto con una intensità espressiva non più eguagliabile.