

venerdì 14 settembre 2001
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Orchestra del Teatro Regio di Torino
Arthur Fagen,
direttore

*In collaborazione con il
Teatro Regio di Torino*

Franz Joseph Haydn

(1732-1809)

Suite dalla musica di scena per *Re Lear*
di William Shakespeare Hob. XXXA

Overture

Intermezzo I - *Hass gegen die Undankbarkeit*

Intermezzo II - *Das Gewitter*

Intermezzo III - *Das Mitleid*

Intermezzo IV - *Die Schlacht*

Marsch

Mauro Avogadro, voce recitante

Johannes Brahms

(1833-1897)

Variazioni su un tema di Haydn per orchestra op. 56a in si
bemolle maggiore

Chorale St. Antoni - *andante*

Variazione I - *poco più animato*

Variazione II - *più vivace*

Variazione III - *con moto*

Variazione IV - *andante con moto*

Variazione V - *vivace*

Variazione VI - *vivace*

Variazione VII - *grazioso*

Variazione VIII - *presto non troppo*

Finale - *andante*

Franz Joseph Haydn

Sinfonia Hob. I n. 103 in mi bemolle maggiore (*Col rullo di
timpani*)

adagio - allegro con spirito

andante più tosto - allegretto

menuetto

finale - allegro con spirito

L'Orchestra del Teatro Regio di Torino è l'erede del complesso fondato alla fine del secolo scorso da Arturo Toscanini, che ne fu direttore stabile e artistico. Dal 1967 è l'orchestra stabile della Fondazione lirica torinese, ed è il fulcro della stagione lirica e di balletto. Negli ultimi anni il complesso è stato protagonista di spettacoli di grande successo, come *La damnation de Faust* di Berlioz nell'allestimento di Luca Ronconi, *La bohème* di Puccini in occasione del centenario con Mirella Freni e Luciano Pavarotti, *l'Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti con Ruggero Raimondi, *la Fedora* di Giordano con Mirella Freni e Plácido Domingo. In ambito lirico e sinfonico l'orchestra si è sempre esibita con i solisti più celebri. Protagonista di registrazioni radiotelevisive e di incisioni discografiche (da segnalare l'integrale delle sinfonie di Čajkovskij con Vladimir Delman) è stata ospite di vari festival e teatri stranieri. Nel 2000 ha rappresentato *Sly* con Josè Carreras all'Acropolis di Nizza e *Zazà* con Leo Nucci all'Opéra, e nella primavera 2001 ha compiuto una grande tournée sinfonica in Francia. Sotto la guida del maestro Mauceri ha inciso per la Decca un cd di arie d'opera con Angela Gheorgiu. Insieme al Coro del Teatro Regio ha inoltre inciso per la Nuova Era *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e il *Don Pasquale* di Donizetti con Bruno Campanella, e nel 1997 la Hardy Classic ha pubblicato il video della rossiniana *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, direttore Gabriele Ferro, protagonisti Lella Cuberli, Daniela Dessì e Rockwell Blake.

Newyorkese, diplomato all'Università di Wesley, **Arthur Fagen** ha studiato direzione d'orchestra con Max Rudolf e Hans Swarowsky, prima di vincere il concorso "Baltimore Symphony Conductors" e di iniziare la carriera come assistente di Christoph von Dohnanyi al Teatro d'Opera di Francoforte. Al momento direttore musicale della Queens Symphony Orchestra, Fagen è ospite di gran parte dei teatri americani, come il Metropolitan e la New York City Opera, e delle più prestigiose istituzioni europee: dirige regolarmente ai Teatri dell'Opera di Amburgo, Berlino, Stoccarda, Francoforte, oltre che ai festival di Spoleto e Praga, un vasto repertorio operistico che va da Mozart a Wagner, passando attraverso Rossini, Verdi, Puccini, Janáček. La prossima stagione lo vedrà nuovamente impegnato alla Staatsoper di Vienna con *Don Carlos*, *Turandot*, *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *Macbeth*; il 16 ottobre prossimo inaugurerà la stagione del Teatro Regio di Torino con *Lear* di Aribert Reimann.

Mauro Avogadro è nato a Torino nel 1951; dopo aver frequentato l'Accademia d'arte drammatica "Silvio D'Amico" di Roma ha lavorato nella compagnia Valli-De Lullo prima di iniziare la lunga collaborazione con Luca Ronconi, con la partecipazione all'allestimento e poi alla regia di molti dei suoi spettacoli tra cui *Utopia* di Aristofane, *Spettri* di Ibsen, *La commedia della seduzione* di Schnitzler, *La torre* di Hofmannstahl, *Calderon* di Pasolini, *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus, *Misura per misura* di Shakespeare, *Venezia salva* di Simone Weill, *La damnation de Faust* di Berlioz e *Il caso Makropulos* di Janáček per il Teatro Regio di Torino. Nel 1987 inizia la sua attività di regista, allestendo con la sua compagnia, l'Associazione Culturale Isola, *Histoire du soldat* di Stravinskij, *Sogno di un tramonto d'autunno* di D'Annunzio-Malipiero, *Il cavaliere e la dama* di Goldoni, *I ciechi* di Maeterlinck. Fra le sue regie più recenti ricordiamo *La traviata* di Verdi al San Carlo di Napoli nel 1999 e *Massimo Puppieno* di A. Scarlatti per il Teatro Massimo di Palermo nel 2000. Nel febbraio 2001, con i neo-diplomati della Scuola del Teatro Stabile di Torino, di cui è direttore, ha allestito *Visita dell'uomo grigio* di Dario Buzzolan.



Il principe Nicolaus Esterházy ospitava regolarmente compagnie di attori nei suoi palazzi di Eisenstadt ed Esterháza: negli anni 1770 ingaggiò per cinque stagioni consecutive la troupe di Carl Wahr, nel cui repertorio spiccavano le tragedie di Shakespeare. Alle rappresentazioni di *Re Lear* dirette da Wahr sono da collegare le parti strumentali manoscritte conservate nell'Archivio Esterházy a Budapest ed una partitura di mano di Johann Elssler, il copista di Haydn, conservata presso la Società degli Amici della Musica di Vienna. Né l'una né le altre recano il nome dell'autore. Lo stesso Carl Geiringer, che sottoscrivendo il giudizio di E. Mandyczewski aveva attribuito il lavoro ad Haydn - curandone l'edizione - si rivelò in un secondo momento più incline ad attribuire la musica di scena per *Re Lear* a W.G. Stegmann, il cui nome figura su un esemplare conservato presso la biblioteca di Schwerin. È peraltro verosimile, come suggerisce H.C. Robbins Landon, che Haydn abbia quantomeno ristrutturato il lavoro, che costituisce comunque una significativa testimonianza del tipo di musica di scena che il maestro utilizzava per le rappresentazioni drammatiche ad Esterháza.

La musica per *Re Lear*, che Geiringer ha raccolto in una suite da concerto, è aperta da un'Introduzione in forma di ouverture francese in tre tempi (*adagio - allegro - adagio*). I successivi Intermezzi manifestano uno stretto rapporto con lo

svolgimento drammatico, presentandosi come brevi composizioni “a programma”. Così il I Intermezzo (*L'odio verso l'ingratitude*) esibisce un acceso drammatismo sottolineato dalle pause generali e dalle inflessioni cromatiche. Il II Intermezzo (*La tempesta*) è un tipico esempio di realismo descrittivo, mentre quello successivo (*La compassione*) esprime i sentimenti suscitati dalla sorte dell'infelice re. L'ultimo intermezzo (*La battaglia*) è introdotto dagli oboi “alla tromba”, cui rispondono minacciosamente i timpani soli. La composizione si conclude con la *Marcia* per il corteo funebre del re.

La musica per *Re Lear* è indicativa della varietà dei compiti e delle funzioni di Haydn, impegnato, come direttore musicale della corte degli Esterházy, in filoni collaterali a quelli cui tradizionalmente si ricollega la sua figura: in particolare il quartetto e la sinfonia, della quale, secondo un'immagine stereotipata, è considerato il “padre”. Lo sviluppo della sinfonia, nel tardo Settecento, è in effetti da ricollegare ai mutamenti della società, e in particolare all'ascesa della borghesia che, soppiantando l'aristocrazia come classe dominante, ne andava assumendo le prerogative anche nel campo delle arti: ne ricevettero impulso la prassi del concerto pubblico e la sinfonia, elevata da musica di intrattenimento a forma “spettacolare” per eccellenza. La recente critica haydniana ha messo in primo piano proprio “la ricostruzione del quadro ideologico e normativo, delle convenzioni d'ascolto, degli orizzonti concettuali e simbolici in cui la musica di Haydn chiese udienza e acquistò senso” (A. Lanza). Da questo punto di vista può apparire curioso che Haydn avesse acquisito popolarità internazionale come sinfonista restando praticamente confinato ad Esterháza, lontano dal confronto diretto con il pubblico delle grandi capitali europee. Per L. Somfai, Haydn poté dar vita ad un corpus sinfonico caratterizzato tra l'altro da una marcata ricerca sperimentale e da un'evoluzione incessante componendo per un pubblico virtuale: “le trasformazioni dello stile di Haydn e la sua intensa sperimentazione devono essere messe in rapporto con la condizione psicologica di un compositore alla conquista di un pubblico solo immaginario”.

In questa prospettiva l'interesse degli studiosi è attirato dalle Sinfonie Londinesi: dodici lavori, divisi in due gruppi corrispondenti ai due soggiorni di Haydn in Inghilterra tra il 1791 e il 1795. “In nessun gruppo di capolavori haydniani – scrive David P. Schröder – l'influsso del pubblico si presenta così palese come nelle sinfonie londinesi”. La ricerca del consenso del pubblico va d'altra parte intesa soprattutto alla luce di una nuova consapevolezza della funzione etica dell'arte. Dal concerto il pubblico si attendeva qualcosa di più di un mero svago: “la connessione tra musica e morale era di antica data e ben

radicata nel pubblico inglese grazie all'opera e all'oratorio. L'idea che anche la sinfonia potesse svolgere una funzione simile non era probabilmente estranea ad Haydn e almeno a una parte del pubblico [...]. Il salto di qualità compiuto allora da Haydn fu dunque l'invenzione di procedimenti nella musica strumentale tali da permettere un grado di intelligibilità sino allora considerato impossibile in assenza di parole”.

A tali esigenze comunicative deve essere ricollegata la complessità di linguaggio che caratterizza la svolta stilistica haydniana: l'interazione tra recezione e creatività è evidenziata, nelle Sinfonie Londinesi, proprio dalla tensione verso un sempre maggiore impegno intellettuale. Se nelle prime tre sinfonie (n. 96, 95, 93) il compositore tende palesemente ad accattivarsi il favore del pubblico, nelle tre successive (n. 94, 98, 97) introduce elementi più complessi, come una più marcata correlazione fra il materiale dell'introduzione lenta e del primo movimento. Analogamente le prime tre sinfonie del secondo gruppo (n. 99, 100, 101) si distinguono per un ben calcolato equilibrio di complessità e popolarità, mentre nelle ultime, affrancato dall'esigenza di assicurarsi il successo, Haydn “raggiunge livelli di complessità estremamente elevati e, nello stesso tempo, conduce il suo uditorio su un piano di coinvolgimento intellettuale e *morale* sino allora impensabile nella sinfonia”, rovesciando il tradizionale rapporto tra fruizione e creatività nel senso di una concezione etica del lavoro compositivo che sarà di lì a poco sviluppato da Beethoven e che sostanzierà la successiva tradizione romantica.

La Sinfonia n. 103 *Col rullo di timpani*, composta nel 1795 – la penultima della serie – si colloca dunque all'apogeo del sinfonismo haydniano. Deve il titolo all'introduzione lenta, che si apre con il timpano solo per proseguire con gli strumenti gravi, impegnati in un cupo disegno che stabilisce complessi rimandi ed interazioni con i due temi principali del successivo *allegro*. Il secondo movimento è un tema con variazioni condotto su due temi distinti, ancorché collegati da strette analogie: temi di estrazione popolare, probabilmente croati, che determinano la caratteristica alternanza di *do* minore e *do* maggiore nel corso di un brano che riserva altre sorprese, come una variazione nella quale il primo violino è impegnato solisticamente. Il terzo movimento è un *minuetto* nel quale il tono corrucciato della prima parte è bilanciato dalle levità del *trio*, mentre il *finale* è un lungo movimento animato dallo slancio dell'unico tema principale e dalle sue combinazioni con l'introduttiva fanfara dei corni.

Tra i numerosi lavori “minori” del giovane Haydn troviamo sei *Feldpartien* (divertimenti campestri) per strumenti a fiato, scritte intorno al 1760. L'Adagio della sesta è il *Corale di S. Antonio* –

in effetti da Haydn soltanto utilizzato, essendo un antico canto processionale – sul quale Brahms avrebbe poi realizzato le *Variazioni su un tema di Haydn*, portate a termine nel 1873 in una doppia veste: oltre a quella sinfonica (op. 56a) ne esiste infatti una versione per due pianoforti (op. 56b) che Brahms considerava qualcosa di più di un semplice “cartone” preparatorio, e che eseguì insieme con Clara Schumann a Lichtenthal, nell'estate 1873, prima di dirigere la versione sinfonica, il 2 novembre dello stesso anno, nella sala degli Amici della Musica a Vienna. La scelta del *Corale di S. Antonio*, dal fraseggio nettamente scandito e dalla chiara condotta lineare del basso, è coerente con quanto lo stesso Brahms ebbe a osservare circa la propria tecnica di variazione: “in un tema con variazioni – sottolineava – quasi soltanto il basso mi interessa veramente. Ma esso è sacro per me, è il solido terreno su cui costruisco poi le mie cose [...] su un basso dato faccio veramente nuove invenzioni, invento nuove melodie, creo”. La variazione brahmsiana, che si colloca in una linea di continuità con la tradizione barocca delle forme variate su basso ostinato, è concepita come ricreazione continua a partire da un dato strutturale comune, e mantiene sostanzialmente inalterata la struttura metrica e armonica del nucleo di partenza. Il tema, che Brahms riprende qui quasi alla lettera, anche nella strumentazione, dall'originale settecentesco, viene così reinventato in una successione di quadri autonomi, giustapposti secondo criteri di contrasto espressivo, lasciando tuttavia intravedere, in trasparenza, la fisionomia e l'atmosfera del modello. Le otto variazioni sono suggellate da un notevole finale in forma di passacaglia sul basso delle prime cinque battute del tema, secondo lo stesso procedimento che Brahms avrebbe più tardi adottato per il finale della IV Sinfonia.

Le *Variazioni Haydn* sono una pietra miliare nella storia della musica sinfonica (sono la prima serie di variazioni concepite come composizione sinfonica autonoma), e in quella personale di Brahms, che affrontò la forma sinfonica pura, con questa pagina, solo dopo aver acquisito una totale padronanza dei propri mezzi tecnici ed espressivi. Non è un caso che, nell'affrontare la grande orchestra (prima di allora trattata nell'ambito della forma del concerto o in pagine sinfonico-corali), Brahms abbia fatto ricorso alla tecnica della variazione, nei cui confronti provava una spontanea sintonia e che aveva maturato in precedenti memorabili cicli pianistici. Ma questi particolari non fanno che aggiungere interesse storico ad una pagina in grado di imporsi immediatamente per la propria bellezza, e nella quale la maestria tecnica e formale si coniuga con suprema naturalezza con l'evidenza dell'espressione.

Enrico M. Ferrando