

giovedì 13 settembre 2001
ore 17

sabato 15 settembre 2001
ore 17

Franz Joseph Haydn

*In collaborazione con
l'Orchestra Filarmonica di Torino
e l'Unione Musicale*

giovedì 13 settembre 2001
ore 17
Teatro Gobetti

Presentazione del volume di documenti haydniani
Joseph Haydn. Due biografie e un diario
a cura di
Andrea Lanza ed **Enzo Restagno**
(traduzione di Anna Rastelli)
Torino: EDT, 2001

partecipano
Andrea Lanza,
Anna Rastelli,
Enzo Restagno

Intervento musicale del
Quartetto d'archi di Torino

Nel volume sono pubblicati per la prima volta in italiano, in un'edizione commentata, tre documenti fondamentali per la biografia di Haydn: i due resoconti biografici redatti rispettivamente da Georg August Griesinger, agente dell'editore Breitkopf & Härtel, e da Albert Christoph Dies, pittore paesaggista amico di Haydn, sulla base degli incontri e delle conversazioni con l'anziano compositore nella sua casa di Vienna, e pubblicati nel 1810 subito dopo la sua morte. Inoltre, l'insieme dei diari manoscritti che Haydn tenne durante i due viaggi a Londra fra il 1791 e il 1795. A lungo guardate come inattendibili e poco interessanti, le due biografie di Griesinger e Dies sono oggi considerate un punto di partenza imprescindibile per ogni serio studio su Haydn. Nella loro oggettività esse ci restituiscono un ritratto vivo e umanissimo del compositore visto nella sua realtà quotidiana, ne ricostruiscono le vicende della vita e dell'attività artistica attraverso il filtro dei suoi ricordi. E attraverso le discussioni sulla musica lasciano intravedere i primi segni di una nuova concezione dell'ascolto musicale alle soglie del XIX secolo. Per contro, dal diario londinese emerge la figura di un particolarissimo viaggiatore del Settecento, che dalla tranquilla Vienna asburgica si trova improvvisamente immesso nella frenetica e rumorosa metropoli di Londra. Haydn annota impressioni di viaggio, descrive luoghi e incontri, registra aneddoti e storie bizzarre, con una curiosità per l'universo umano e le sue stravaganze non diversa da quella che anima, nella perfetta costruzione delle sinfonie e dei quartetti, la sua attenzione alla realtà viva della musica.

Andrea Lanza

sabato 15 settembre 2001
ore 17
Conservatorio
Giuseppe Verdi

Franz Joseph Haydn
(1732-1809)

Sinfonia Hob. I n. 6 in re maggiore (*Le matin*)
adagio - allegro
adagio - andante
menuetto
finale - allegro

Sinfonia Hob. I n. 45 in fa diesis minore (*Degli addii*)
allegro assai
adagio
menuet
finale - presto - adagio

Quartetto op.20 n. 2 Hob. III n. 32 in do maggiore
moderato
capriccio: adagio - cantabile
menuet
fuga a quattro soggetti - allegro

Quartetto op.76 n. 2 Hob. III n. 76 in re minore (*Le quinte*)
allegro
andante o più tosto - allegretto
menuetto
finale - vivace assai

Sonata per pianoforte Hob. XVI n.50 in do maggiore
allegro
adagio
allegro molto

Andante con variazioni per pianoforte Hob. XVII n. 6 in fa minore

Trio Hob. XV n. 15 in sol maggiore
allegro
andante
finale - allegro moderato

Trio Hob. XV n. 16 in re maggiore
allegro
andantino, più tosto - allegretto
vivace assai

Trio Hob. XV n. 25 in sol maggiore
andante
poco adagio, cantabile
rondò all'Ongarese - presto

Trio Hob. XV n. 27 in do maggiore
allegro
andante
finale - presto

Orchestra Filarmonica di Torino
Guido Guida, direttore

Quartetto d'archi di Torino
Giacomo Agazzini,
Umberto Fantini, violini
Andrea Repetto, viola
Manuel Zigante, violoncello

Trio Debussy
Antonio Valentino, pianoforte
Piergiorgio Rosso, violino
Francesca Gosio, violoncello

Trio di Torino
Giacomo Fuga, pianoforte
Sergio Lamberto, violino
Umberto Clerici, violoncello

Evgeni Koroliov, pianoforte

Guida all'ascolto di
Andrea Lanza

L'indicazione dei brani non rispetcchia l'ordine di esecuzione.

Orchestra Filarmonica di Torino. Nati nel 1982, i Filarmonici di Torino annoverano un'importante coproduzione con l'Orchestra Sinfonica della Rai di Torino e la Fondazione San Paolo, mentre da dieci anni l'OFT produce una propria Stagione Sinfonica. L'attività finora svolta supera i 500 concerti prodotti, effettuati in Italia, Francia, Svizzera, Spagna, Belgio, Estremo Oriente. Tra tutti gli eventi meritano particolare menzione quelli realizzati in collaborazione con Aldo Ceccato, Sergiu Celibidache, Victor Dubrovskij, Carlo Maria Giulini, James Levine, Giuseppe Patané, Thomas Sanderling, e tra i solisti si evidenziano Michele Campanella, Olivier Charlier, Thomas Demenga, Rocco Filippini, Laura de Fusco, Cecilia Gasdia, Eugene Istomin, Alexander Lonquich, Antonello Manacorda, Francesco Manara, Shlomo Mintz, Boris Petrushansky, Jean-Pierre Rampal, Mstislav Rostropovich.

Tra gli eventi di risonanza internazionale ai quali l'OFT ha partecipato ci sono "Pavarotti & Friends", il concerto "I tre tenori" con Pavarotti, Carreras e Domingo e i concerti di "Natale in Vaticano" (1996 e 1998). Nel novembre 1995 l'OFT ha ottenuto l'alto riconoscimento della Regione Piemonte per il lavoro svolto, e attraverso la stipula di una specifica convenzione che sostiene finanziariamente l'orchestra, da quell'anno realizza concerti in molte città piemontesi.

Guido Maria Guida si è diplomato in pianoforte, composizione e direzione d'orchestra presso i Conservatori di Torino e di Milano. Successivamente si è perfezionato presso l'École Normale di Parigi e l'Accademia Chigiana di Siena sotto la guida di Franco Ferrara. Dal 1982 al 1994 ha lavorato come assistente musicale di Giuseppe Sinopoli, partecipando attivamente a numerose produzioni operistiche e sinfoniche in sedi prestigiose come il Metropolitan di New York, il Covent Garden di Londra, la Deutsche Oper di Berlino, il Nazionaltheater di Monaco di Baviera, il Teatro la Fenice di Venezia, collaborando inoltre con orchestre di fama internazionale e dirigendo formazioni di prestigio quali l'orchestra della Radio di Stoccarda, dell'Opera di Bonn, l'ASKO Ensemble di Amsterdam, l'Orchestra Toho Gakuen di Tokyo, le Orchestre della Rai di Torino, Milano e Roma. Fra i suoi fiori all'occhiello citiamo la direzione di *Samson et Dalilah* con Placido Domingo e Carlo Cossutta, *Lucia di Lammermoor* e *Un ballo in maschera* con Ramon Vargas, *Simon Boccanegra* con Juan Pons, *Don Giovanni* con Justino Diaz, recitals con Sumi Jo, Youngok Shin, Francisco Araiza.

Il **Quartetto d'archi di Torino** nasce nel 1988; nel 1989/91 e nel 1995 consegue la borsa di studio dell'associazione "De Sono" e l'anno seguente viene nominato quartetto "in residenza" all'Istituto Universitario Europeo. Nel 1993 ottiene il diploma d'onore all'Accademia Musicale Chigiana di Siena, l'anno successivo viene premiato al Concorso Internazionale "Premio Vittorio Gui" di Firenze e nel 1997 consegue la menzione speciale al XIX Concours International de Quatuor à cordes d'Evian. Si è esibito in varie stagioni concertistiche e festival in Italia e in tutta Europa. Ha interpretato in prima esecuzione assoluta brani quali *Quattro notturni* di Giulio Castagnoli, *Tre stanze d'ascolto* di Giuseppe Gavazza, *Musica per Pontorno* di Giacomo Manzoni, *Quartetto n. 1* di Fabio Vacchi e *Quarto Quartetto* di Bussotti, dedicato al Quartetto medesimo. In quintetto la formazione ha collaborato con Piero Farulli, Giuseppe Garbarino e Aldo Ciccolini, con il quale ha inciso un disco dedicato a Guido Alberto Fano.

Il **Trio Debussy** di Torino si forma nel 1989 e nello stesso anno inizia a frequentare i corsi di perfezionamento del Trio di Trieste presso la Scuola di Musica di Fiesole e successivamente presso la Scuola Superiore Internazionale di Musica da Camera di Duino, dove consegue il diploma di merito. Nell'estate 1991 l'Associazione per la musica "De Sono" conferisce al trio torinese una borsa di studio che gli consente di frequentare a Vienna i corsi di perfezionamento del Wiener Schubert Trio. Parallelamente intraprende l'attività concertistica che lo vede ospite di importanti società quali Unione Musicale di Torino, Società dei Concerti di Trieste, Amici della Musica di Firenze, Chigiana di Siena, Amici della Musica di Verona, Società Filarmonica di Trento, Associazione "Scarlatti" di Napoli. Il Trio Debussy è stato insignito di numerosi premi in diversi concorsi nazionali ed internazionali. Nel settembre 1994 è stato eletto dall'Unione Musicale di Torino "complesso residente", un progetto di durata triennale che lo ha visto ospite costante nella stagione dei concerti torinesi e di altre società italiane.

Il **Trio di Torino**, costituitosi nel 1987, nel corso della sua carriera concertistica è stato ospite di istituzioni musicali quali, tra le altre, l'Accademia di Santa Cecilia di Roma, il Festival dei Due Mondi di Spoleto, il Ravenna Festival, la Società Filarmonica di Trento, il Teatro Comunale di Bologna e le Settimane Musicali di Stresa. Invitato a esibirsi anche all'estero, ha tenuto concerti in Austria, Svizzera, Germania e Giappone, dove nel luglio 1995 ha effettuato una tournée eseguendo tra l'altro, al Fuji Festival, il *Triplo Concerto* di Beethoven. Vincitore nel 1990 del primo premio assoluto alla sezione Musica da Camera del 41° Concorso Internazionale "G.B. Viotti" di Vercelli, nel 1993 si è inoltre aggiudicato il secondo premio assoluto alla International Chamber Music Competition di Osaka. Attivo anche in campo discografico, ha inciso tre cd con musiche di Brahms, Dvořák, Chopin e Šostakovič. Nel gennaio 2000 il complesso si è esibito al prestigioso Midem di Cannes, dove ha presentato alla stampa internazionale le sue più recenti incisioni discografiche. Dal 1° aprile 2001 al posto del violoncellista Dario Destefano è subentrato Umberto Clerici.

"Se potessi portare una sola opera su un'isola deserta sceglierei senz'altro il Bach di **Evgeni Koroliov**, perché vorrei ascoltarlo, assetato e affamato, fino all'ultimo respiro". Questa affermazione di György Ligeti chiarisce efficacemente il particolare legame di Koroliov con la letteratura bachiana per tastiera, che lo portò a tenere a Mosca, all'età di 17 anni, il primo recital con l'intero ciclo del *Clavicembalo ben temperato*. Nato a Mosca nel 1949, Koroliov ha studiato, tra gli altri, con Anna Artobolevskaya, Heinrich Neuhaus, Maria Judina e Lev Oborin e ha insegnato al Conservatorio Čajkovskij dalla fine dei suoi studi fino al 1976. I Festival di Ludwigsburg e di Montreux, l'Internationale Bachtage di Stoccarda, il Festival Glenn Gould di Groningen, Settembre Musica di Torino, Gewandhaus di Lipsia, Konzerthaus di Berlino sono le principali tappe di una carriera che l'ha visto spesso al fianco di artisti come Natalia Gutman e Mischa Maisky. Ha inciso Bach, Čajkovskij, Prokof'ev e Schubert per l'etichetta Tacet, mentre la Bachakademie di Stoccarda nel 2000 lo ha invitato a partecipare alla registrazione in cd di tutte le opere di Bach, per il 250° anniversario della morte, a cura della Hässler Classics.

Sinfonia n. 6 (Le matin)

Intorno al 1760, la sinfonia era divenuta di fatto il genere strumentale più diffuso e praticato in tutta Europa, come musica di intrattenimento e persino per accompagnare le funzioni religiose nella cattolicissima Austria degli Asburgo. Autori come Stamitz, Monn, Wagenseil e il nostro Giovanni Battista Sammartini erano fra i più stimati del nuovo corso e l'editoria musicale francese e tedesca continuava a inondare il mercato di composizioni sinfoniche, vuoi nella forma viennese in tre movimenti, alla stregua di un concerto, vuoi in quella più moderna in quattro, col minuetto aggiuntivo, caldeggiata dalla scuola di Mannheim. Il giovane Haydn, al suo primo impiego come Musikdirektor del conte Morzin, a Lukavice, aveva già composto, nello scorcio degli anni Cinquanta, circa una ventina di sinfonie seguendo un po' tutti i modelli esistenti. Nel 1761 egli divenne Kapellmeister aggiunto dei principi Esterházy, con particolari mansioni nel campo della musica strumentale, e proprio in quell'anno - non è chiaro se prima o dopo la firma del nuovo contratto - videro la luce tre nuove opere di spiccata e notevole originalità. Le Sinfonie delle ore del giorno (*Le matin*, *Le midi* e *Le soir*, i sottotitoli in francese sono con ogni evidenza originali), ben collocate nel filone settecentesco della musica a programma, conobbero subito un grande successo, ma gli intenti descrittivi non devono farci dimenticare altre loro peculiarità: gli elementi coloristici, col frequente emergere di strumenti solisti dall'orchestra per valorizzare i singoli esecutori (davanti a Morzin? davanti a Paul Anton Esterházy?), i ripescaggi barocchi e, insieme, il forte e moderno empito ritmico, le varie trovate disseminate qui e là per stupire l'ascoltatore, con un atteggiamento che il musicista svilupperà in seguito consolidandolo in un'autentica estetica della sorpresa.

La Sinfonia in re maggiore *Le matin* si inizia con un *adagio* d'introduzione che descrive, probabilmente, il sorgere dell'alba e prosegue con un *allegro*, lanciato dal flauto solista, il quale, nella ricapitolazione di questa semplice forma sonata, viene anticipato dalla *fausse reprise* del corno, con tocco già assolutamente haydniano. Dopo un *adagio* in tre sezioni, il *minuetto* in stile francese contiene al suo interno un *trio* con un bel dialogo fra i bassi dell'orchestra (fagotto e violone, alias contrabbasso), mentre il *finale* (*allegro*) ha un'impronta, se possibile, ancor più concertante, col flauto e gli archi solisti pienamente in evidenza.

Sinfonia n. 45 (Degli addii)

La Sinfonia *Degli addii* non è soltanto la più nota fra le sinfonie Sturm und Drang del compositore (segnate da una maggiore espressività, da una scrittura più orchestrale, dall'uso delle sincopi e delle tonalità minori, dalla singolare miscela fra folclore mitteleuropeo e melodie modali della tradizione religiosa). Essa rappresenta, per via dell'impegno compositivo e dell'incredibile trovata gestuale dell'ultimo movimento (la prima della storia, a quanto ci risulta), un'autentica pietra miliare della vicenda sinfonica, una Quinta di Beethoven degli anni Settanta del Settecento, con un successo quanto meno continentale, un'influenza enorme e, di conseguenza, un'aneddotica fra le più diffuse. L'opinione più autorevole (Griesinger e Dies) vuole che l'abbandono graduale della scena da parte degli orchestrali sul finire della sinfonia fosse un chiaro segnale di insubordinazione, seppure simbolica, diretto al principe Esterházy, reo di protrarre la stagione estiva lontano dalle famiglie oltre ogni limite tollerabile. E, naturalmente, le cronache riportano che il buon Nikolaus, capita l'antifona, concesse subito l'agognato ritorno a casa.

Ma le chicche di quest'opera straordinaria non si esauriscono qui. L'*allegro* iniziale, ad esempio, col suo ventaglio di deroghe alla forma sonata classica (dal ritorno della tonica a fine esposizione alla comparsa di nuovi soggetti nello sviluppo) ha fatto supporre ad alcuni (J. Webster) che dietro a un tale sperimentalismo si nascondesse un'intenzionalità descrittiva in netto anticipo sui tempi, con un progetto di raffigurazione della nostalgia e dell'afflizione degli orchestrali che, a partire da qui, attraverserebbe ciclicamente l'intera opera. L'*adagio* in la maggiore, pure in forma sonata, prevede l'entrata dei corni a freddo tenuta in serbo per la ricapitolazione, mentre poco più oltre il compositore si avventura in una modulazione (a si diesis minore!) a dir poco sconvolgente. Il *minuetto*, in fa diesis maggiore, oscilla fra il suo tono e quello di partenza della sinfonia e, nel *trio*, introduce un antico *cantus firmus* gregoriano secondo una prassi già usata in altre pagine dell'epoca. Il *finale* (presto) è fin troppo noto: in piena ricapitolazione, quando tutto sembrerebbe esaurirsi in poche battute, la musica frena di botto e attacca un adagio in cui le varie sezioni dell'orchestra compiono a turno un assolo prima di defilarsi, con tanto di spegnimento di candele e svuotamento dei leggi. Rimangono quindi a suonare al loro posto soltanto due violini, quello di Luigi Tomasini (la spalla) e quello del Kapellmeister Franz Joseph Haydn. Fino all'impalpabile pianissimo conclusivo.

Quartetto per archi op. 20 n. 2

Al pari di Beethoven con le sonate pianistiche, Haydn era solito avviare le nuove scelte formali ed espressive in un solco privilegiato: quello del quartetto per archi. Così, anche la sua crisi preromantica a cavallo degli anni '60 e '70 del Settecento, il celebre Sturm und Drang haydniano, ricevette puntuale consacrazione, oltre che in ambito sinfonico, da una serie di acclamatissime raccolte per questa formazione: l'op. 9 (1769-70), l'op. 17 (1771) e, giustappunto, l'op. 20 (1772), meta d'arrivo e, insieme, di nuova partenza per tutta la storia di un genere strumentale fra i più importanti della nostra tradizione.

L'impressione complessiva dei Quartetti op. 20 appare fuorviante, soprattutto perché le varie tendenze al loro interno vengono sezionate trasversalmente: rigida differenziazione dei caratteri dei movimenti e, insieme, la più grande unificazione possibile della forma ciclica; esplorazione di nuove aree espressive e formazione artistica stratificata, con assorbimento di elementi folclorici nei minuetti; nuove dimensioni tecniche nell'accresciuta elaborazione motivica e mero artigianato compositivo (L. Finscher). E in effetti, nel *moderato* iniziale del nostro quartetto, l'esposizione alterna momenti di severo contrappunto con altri improntati a un autentico florilegio tematico, mentre la ripresa concentra, con gran mestiere, tutti i materiali ascoltati. Il *capriccio* (adagio), un tipo di forma aperta prediletta dal compositore, compie esperimenti armonici, col primo violino trattato alla stregua di un cantante d'opera, e si conclude inopinatamente su un accordo di dominante lanciando, di conserva, il *menuet allegretto* successivo, un espediente che Beethoven eleverà al rango di autentico *topos* retorico compositivo. Il *finale*, poi, è addirittura una fuga a 4 soggetti, dove per l'ennesima volta l'elemento della tradizione, qui la stessa forma barocca, subisce l'assalto di un tematismo assai più caratterizzante e individualistico, foriero dei tempi che verranno.

Quartetto per archi op. 76 n. 2 (Le quinte)

Il compositore che, superata la boa dei sessant'anni, diede alle stampe le sue ultime raccolte quartettistiche, le op. 71, 74, 76 e 77, per tralasciare l'incompiuta op. 103, non era certo più il Kapellmeister degli anni dello Sturm und Drang, tutto teso a sperimentare nuove soluzioni espressive, e neppure l'autore popolare di quelle immediatamente seguenti (1775-85), sempre a caccia di melodie più semplici e orec-

chiabili. Con l'esperienza delle Sinfonie Parigine e, soprattutto, con quella delle Londinesi (contemporanee ai Quartetti op. 71 e 74), Haydn era divenuto *tout court* il più grande e acclamato musicista al mondo, principale inventore e propugnatore di un linguaggio, il classicismo, ormai diffuso e accettato in ogni dove, in Europa come in Asia e in America, a quanto ci dicono le ricerche musicologiche più recenti. I suoi ultimi quartetti, perciò, raccolsero dalle ultime pagine sinfoniche il testimone di una comunicativa allargata e onni-comprendensiva, capace di parlare agli intenditori grazie alla complessità armonica e contrappuntistica e di suggestionare, nel tempo, i non addetti ai lavori in virtù di un'invenzione melodica di provata e indubbia efficacia. Così, nel *Quartetto op. 76 n. 2 in re minore*, il primo movimento (*allegro*), tematicamente costruito sull'onnipresente intervallo di quinta (da cui il soprannome dell'intera composizione), possiede uno sviluppo denso di notevoli artifici polifonici, mentre il successivo *andante* in maggiore, in forma pressoché semplice di rondò, lascia libero sfogo alla cantabilità più espressiva. E, dopo un demoniaco *minuetto* basato su un canone senza fine (due voci all'ottava con rincorsa di una battuta, ovvero in diapason, secondo la dizione dello stesso Haydn), il *finale* (vivace assai) in minore-maggiore usa a piene mani un tema folclorico slovacco, sposando un'affascinante frizione armonica con la rigidità di questo stesso motivo originale (W. Konold).

Marco Ravasini

Sonata per pianoforte Hob. XVI n. 50

La composizione di sonate per tastiera accompagnò quasi l'intero arco creativo di Haydn, dai primi divertimenti per cembalo "alla Wagenseil" con cui il giovane Haydn sbarcava il lunario agli inizi di carriera, alle sonate sperimentali a cavallo degli anni Sessanta e Settanta nello stile Sturm und Drang, sino alle raccolte a stampa dei primi anni Ottanta con cui Haydn si fece un nome presso il vasto pubblico fuori della cerchia di Esterháza; per giungere infine alle ultime grandi sonate degli anni '90, in particolare le tre londinesi (Hob. XVI n. 50-52), punto d'arrivo di un mestiere, di una sapienza costruttiva e di una sintassi pianistica che né Beethoven né Schubert potranno ignorare.

Come Schubert, ma diversamente da Mozart e Beethoven, Haydn non fu un virtuoso della tastiera e compose essenzialmente per le dita di altri esecutori: soprattutto dame della buona società, dilettanti di alto livello, e negli ultimi anni

anche autentiche professioniste. Pur non mancando di passi di bravura, l'attenzione alle risorse idiomatiche dello strumento è sempre in funzione di una logica musicale, di un gioco dell'intelletto, piuttosto che della pura ostentazione d'un effetto e dell'esibizione ludica. Ultima in ordine di tempo, la *Sonata Hob. XVI n. 50* fu composta (come la precedente n. 52) durante il secondo soggiorno a Londra (1794-95) e tagliata su misura sul talento di Therese Jansen, allieva di Clementi, all'epoca una delle pianiste più rinomate sulla piazza londinese. Rispetto allo stile più cerebrale delle sonate viennesi di dieci anni prima, le sonate londinesi risentono, come le sinfonie dello stesso periodo, delle diverse condizioni d'ascolto nella capitale inglese: non più intimi boudoir ma teatri o vasti saloni di palazzi borghesi, affollati da un pubblico eterogeneo di cui occorreva catturare l'attenzione con gesti più plateali, temi accattivanti e imprevisi armonici. La forma-sonata torna ad essere lo schema prevalente, ma con un taglio più fantasioso e teatrale. La vecchia scrittura a quattro parti è ormai un lontano ricordo e il discorso si dilata liberamente fra i registri, in un continuo variare di densità e di volumi sonori che sfrutta appieno le nuove risorse offerte dai grandi pianoforti inglesi Broadwood o Longman & Broderip, con triple corde, pedali del piano e del forte e una meccanica perfezionata che permetteva uno stile cantabile anche nei passaggi veloci. Il primo movimento (*allegro*) della *Sonata in do maggiore* si apre con una sorta di gioco sulle convenzioni dell'attacco: un motivo disadorno, in punta di piedi, per quinte e ottave vuote. L'effetto "ammazza-rumore" arriva inopinatamente solo dopo sei battute, con tre arpeggi strappati che riprendono l'incipit e avviano subito una serie di permutazioni e di glosse sul tema che proseguono senza soluzione nello sviluppo, sino a preparare in una formidabile accumulazione di tensioni armoniche l'arrivo della ripresa. L'*adagio* è di nuovo una forma-sonata, ma come nascosta sotto una superficie arabescata che rende omaggio al virtuosismo della Jansen. Il brevissimo finale (*allegro molto*) è in apparenza uno scherzo a cui vengano inopinatamente a mancare il trio e la ripresa. Ma che il clima sia quello degli equivoci lo si capisce sin dall'inizio, quando un'improvvisa dissonanza a freddo ferma tutto, e quello che in realtà è un normale ritornello si presenta come un realistico ricominciare da capo dopo la "stecca".

Andante con variazioni Hob. XVII n. 6

Anteriore di due anni e l'*Andante con variazioni in fa minore* (Hob. XVII n. 6), composto a Vienna nel 1793 nell'intervallo fra i due viaggi a Londra. Tecnicamente si tratta di una varia-

zione alternata con doppio tema minore/maggiore, quattro variazioni, una ripresa e una coda molto estesa sul primo tema. La variazione alternata, basata su due temi che si riverberano a vicenda attraverso le rispettive trasformazioni, era una delle forme variative preferite da Haydn, ma soltanto in questo caso utilizzata come un brano a sé stante. Sull'autografo, come nel catalogo delle composizioni tramandato dai biografi Dies e Griesinger, è denominato *Sonata* ed è probabile che Haydn l'avesse inizialmente concepito come un primo tempo di sonata, sul modello di quello che apre il *Quartetto per archi op. 56 n. 2* (anch'esso in fa minore), ma che poi si rendesse conto che qualunque aggiunta era impensabile dopo un brano di tali dimensioni e soprattutto di tale forza e compiutezza espressiva, che ancora oggi è collocato fra i grandi capolavori della letteratura pianistica. Il primo tema si presenta di per sé come un esempio di rara concentrazione musicale, che abbraccia tre livelli all'acuto, un motivo solenne con note ribattute come lugubri rintocchi e il ritmo inconfondibile, e quasi archetipico, di un tema di morte. Alla mano sinistra, una melopea discendente in canto piano, unita a un controcanto a valori dimezzati. Nella risposta le posizioni si invertono, e il motivo funebre passa al grave, per concludere sulla tonica *fa* nel registro profondo. Insieme opposto e complementare, il secondo tema (in maggiore), prevalentemente in ascesa e a registri congiunti, appare ritmicamente volubile quanto il primo era invece rigido e misurato. Questa contrapposizione di caratteri darà origine a nuovi aspetti e a nuove corrispondenze attraverso le rispettive metamorfosi; ad esempio quando il motivo principale, in contrattempo rispetto alla mano sinistra, viene a evocare le figure ansimanti di una *suspiratio*, mentre il secondo tema tenta di ricomporre sui tasti con ghirlande di trilli l'idea di un canto continuo. Ma la sezione più impressionante è la coda, dove il motivo lugubre in ritmo puntato perde a poco a poco ogni inflessione melodica e si riduce a una pura scansione ritmica, martellata da tragici accordi, forte e fortissimo, sino a spegnersi in pianissimo su una nota ribattuta all'acuto: quasi un muto grido di dolore. Nello stesso 1793 era morta prematuramente Marianne von Genzinger, pianista di talento e moglie del medico personale del principe Esterházy. Sebbene l'andante fosse in seguito pubblicato col titolo di *Piccolo divertimento* e dedicato a un'altra pianista (cosa non inconsueta in Haydn), è del tutto plausibile l'ipotesi, avanzata da Robbins Landon, secondo la quale esso sarebbe in realtà una meditazione sulla morte, una *Trauermusik* per l'amica scomparsa.

Trii per pianoforte, violino e violoncello Hob. XV n. 15, 16, 25, 27

Nella produzione di Haydn i trii con pianoforte sono complementari rispetto alla composizione di sonate e ne costituiscono la continuazione in un altro contesto strumentale. Non fu probabilmente un caso che il suo interesse per il trio si sia concentrato soprattutto nella tarda maturità, dopo il 1784, quando diminuì il suo interesse per la sonata di pianoforte solo. Come le sonate, anche i trii con pianoforte erano essenzialmente opere per dilettanti, musica domestica più che musica da camera nel senso moderno, e perlopiù destinate a un pubblico femminile e devoto: le dedicatee delle opere maggiori (tutte successive al 1794), cioè Maria Therese di Hohenfeld (Hob. XV n. 18-20), Marie Esterházy (21-23), Rebecca Schröter (24-26), Therese Jansen Bartolozzi (27-29), furono fra le sue più fervide ammiratrici. La composizione dei trii con pianoforte (una trentina in tutto quelli sicuramente autentici) venne a intrecciarsi con il periodo di più intensa produzione quartettistica (le op. 50, 54, 64, 71 e 74), ponendosi tuttavia ad un polo opposto. Mentre nel quartetto per archi l'idea guida era quella di una conversazione fra quattro interlocutori di pari dignità, nel trio per pianoforte, violino e violoncello il rapporto fra gli strumenti era più fluttuante e vedeva in ogni caso la prevalenza dello strumento a tastiera, rispetto al quale il violino e il violoncello venivano a ricoprire una funzione d'accompagnamento e di amplificazione allo scopo di compensare i limiti di sonorità e di estensione, rispettivamente nella regione acuta e grave, propri dei fortepiani del tempo: limiti di sonorità che, peraltro, assicuravano ai tre strumenti un equilibrio di pesi assai più facilmente ottenibile che sui moderni pianoforti. A questo tipo appartengono il *Trio Hob. XV n. 15 in sol maggiore* e il *Trio Hob. XV n. 16 in re maggiore*, pubblicati dall'editore inglese J. Bland nel 1790 nella veste originaria con flauto e violoncello (ma già nel 1791 l'edizione parigina di Siebert prevedeva l'alternativa del violino). Dal punto di vista dello schema le due opere sono pressoché gemelle, con un *allegro* iniziale in forma-sonata e in tempo di 4/4, un *andante* centrale in tempo di 6/8 (nel Trio n. 16 in tonalità minore), e un *finale* in forma di rondò (nel Trio n. 15 un rondò-sonata con due episodi e una coda). L'unica traccia dell'originaria presenza di un flauto sta forse nel tono elegante e delizioso che pervade le due composizioni (e nel carattere pastorale dell'*andante* nel n. 15), con improvvisi momenti di intensificazione espressiva soprattutto nel *Trio in re maggiore* (particolarmente nella coda del primo movimento e nel pathos "alla siciliana" dell'*andantino più tosto*, in re minore). Dopo il 1790 si avverte un mutamento di indirizzo, che porta i segni della profonda revisione stilistica operata a Londra: forme

più ampie e articolate, contenuti più profondi e temi più incisivi, una maggiore ricchezza di modulazioni armoniche, nel tempo governate da una logica inflessibile (K. Geiringer). Ma soprattutto nuovo è il grado di integrazione raggiunto dai tre strumenti, dove il pianoforte mantiene una posizione preminente, concentrando su di sé l'essenziale del discorso musicale, ma il violino e il violoncello diventano elementi indispensabili della trama sonora d'insieme. La compagine del trio si presenta insomma come un superamento in senso orchestrale dei limiti del pianoforte e il materiale tematico nasce già in funzione delle risorse timbriche offerte dalla somma dei tre strumenti. Dei due trii in programma, il *Trio Hob. XV n. 27 in do maggiore* precede cronologicamente l'altro. Composto a Londra fra il 1794-95, è il primo della serie composta per la Jansen ed è il più virtuosistico di tutti i trii scritti da Haydn, una sorta di grande concerto in miniatura che mette in risalto le doti di bravura della pianista (gli arpeggi e i passaggi rapidi in ottave dovevano essere una sua specialità), ma dà anche spazio all'individualità degli altri due strumenti. Come nelle sonate dedicate alla stessa pianista, il primo tempo è un *allegro* di sonata di vaste dimensioni, con una complessa sezione di sviluppo articolata in tre parti, ciascuna delle quali rielabora un frammento del tema principale, con ampio spiegamento di sorprese armoniche e dirozzamenti tonali, nonché un episodio arcaicizzante in stile fugato. Il secondo movimento (*andante*), in relazione tonale di terza (la maggiore), è un tempo di siciliana (6/8), con un'inquietante sezione centrale che rielabora un oscuro motivo di sei note discendenti tratto dal tema iniziale: ne farà tesoro Beethoven nei suoi Trii con pianoforte op. 1. Il finale (*presto*) è ancora un complesso movimento di sonata, con dispositivi che ricordano il rondò e che richiamano i grandi finali delle ultime Sinfonie Londinesi. Di carattere molto diverso, che ricorda piuttosto il clima domestico e familiare delle *sonates pour dames*, è il *Trio Hob. XV n. 25 in sol maggiore*, il secondo del ciclo dedicato all'amica Schröter e composto a Londra nel 1795. Date le più limitate capacità pianistiche della Schröter, non contiene veri passaggi di bravura e concede una certa autonomia solistica al violino. Anche il celebre e trascinate *rondò all'Ungarese*, che ne costituisce il presto finale, con esotici passaggi in tonalità minore e il pianoforte che imita un cymbalom zigano, è in realtà meno difficile di quanto appare. Il primo movimento (*andante*) rinuncia alla forma-sonata per una più rilassata struttura di variazione su due temi alternati maggiore/minore, mentre il tempo lento centrale (*poco adagio, cantabile*), in mi maggiore, ha accenti schubertiani nella distesa elaborazione della melodia, il cui climax espressivo è raggiunto solo alla fine, nella ripresa variata.

Andrea Lanza