

venerdì 14 settembre 2001
ore 17

Conservatorio
Giuseppe Verdi

**Orchestra della Compagnia
d'Opera Italiana**
Maurizio Benedetti, *direttore*
Leonardo De Lisi, *tenore*

*In collaborazione con la
Società del Whist - Accademia Filarmonica
e la Compagnia d'Opera Italiana*

Giovanni Paisiello

(1740 - 1816)

Le trame per amore

Ouverture

Franz Joseph Haydn

(1732 - 1809)

Solo e pensoso - Sonetto XXXV dal *Canzoniere* di Petrarca
Hob. XXIVb n. 20 per tenore e orchestra

Sinfonia n. 49 in fa minore *La Passione*
adagio, allegro di molto, menuet - trio, finale - presto

Ferdinando Paër

(1771 - 1839)

Griselda

Ouverture

Felice Blangini

(1781 - 1841)

Werther

Cantata per tenore e orchestra
*andante sostenuto - andantino con moto - aria -
allegro moderato, andante sostenuto - allegro moderato*

Orchestra della Compagnia d'Opera Italiana. La formazione orchestrale, attiva nel campo della musica cameristica, sinfonica e operistica, svolge da diciotto anni in Italia e all'estero un'intensa attività concertistica che l'ha portata a collaborare con solisti quali Alirio Diaz, Severino Gazzelloni, Jörg Demus, Sviatoslav Richter, Bruno Canino e con complessi come l'Orchestra Italiana della Rai, l'Orchestra del Teatro Regio, la Filarmonica di Leningrado, l'Orchestra del Teatro S. Carlo di Napoli.

Completa di coro, maestranze tecniche, personale artistico ed organizzativo, studi di incisione, due teatri per prove e allestimenti, la Compagnia possiede inoltre più di mille costumi di scena per vari titoli, oltre a scene ed arredi per le più importanti opere di repertorio, usati anche per allestimenti esterni. In quest'ultimo anno, grazie alla collaborazione con l'archivio dell'Accademia Filarmonica di Torino, si è prodotta nell'esecuzione di musiche rare, partecipando ai festeggiamenti per il bicentenario della battaglia di Marengo e allestendo *L'occasione fa il ladro* di Rossini.

Maurizio Benedetti ha compiuto studi musicali e umanistici a Torino, dove si è diplomato in flauto e si è poi laureato in Storia della musica. La sua tesi di laurea dedicata alla *Gazzelloni-Musik* è stata ampliata e pubblicata nella monografia *Severino Gazzelloni - Il flauto del Novecento* di cui è coautore con il flautista romano Gian Luca Petrucci. All'attività concertistica affianca quella di sperimentazione e ricerca musicale, presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova ed il Conservatorio di Venezia dove si è diplomato in musica elettronica. Ha realizzato colonne sonore per film, cartoon, audiovisivi scientifici, pubblicità e musiche di scena. Attualmente è docente di flauto presso il Conservatorio di Alessandria, dove coordina il *Progetto Scriptorium* con cui ha realizzato il convegno *Tradizione popolare e linguaggio colto nell'Ottocento e Novecento musicale piemontese* (Alessandria 1997) e i concerti del bicentenario della *Battaglia di Marengo*, con la presentazione di musiche inedite di Bernardino Ottani e dei musicisti piemontesi Luigi Molino e Giacinto Calderara. Recentemente ha pubblicato il saggio *Divagazioni sulla Musica del Risorgimento* per il *Comitato Genovese per le Celebrazioni Verdiane*, le revisioni del *Te Deum* di Bernardino Ottani e de *Il Canto degli Italiani* di Goffredo Mameli e Michele Novaro per la Presidenza della Repubblica, il doppio cd *I concerti e la musica da camera di Francesco Molino*.

Leonardo De Lisi. Contemporaneamente agli studi umanistici all'Università di Padova e Bologna si è diplomato in canto al Conservatorio di Padova e in musica vocale da camera al Conservatorio di Parma con il massimo dei voti e la lode. Tra i maestri di cui ha seguito le lezioni ed i corsi di perfezionamento ci sono Gérard Souzay, Ileana Cotrubas, Dalton Baldwin, Claudio Desderi, Irwin Gage, Carlo Bergonzi, Gastone Limarilli. Le sue esperienze artistiche comprendono un repertorio molto vasto: i ruoli titolo ne *Orfeo e Il ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi, Bajazet nel *Tamerlano* di Händel, Alessandro ne *Il Re pastore* e Ottavio nel *Don Giovanni* di Mozart, Nemorino ne *L'Elisir d'amore*, Alfredo ne *La traviata*, Prunier ne *La rondine*, Laubardemont in *Die Teufel von Loudun* di Penderecki. Durante le stagioni 1992, 1993 e 1994 è stato tenore solista della Compagnia stabile del Teatro d'Opera di Nizza ed ha partecipato alla maggior parte degli spettacoli (*Ernani*, *Rigoletto*, *Attila*, *Tristan und Isolde*, *Parsifal*, *Don Pasquale*, *Die Fledermaus*, *Capriccio*, *Ariadne auf Naxos*, *L'isola disabitata*, *Die Schöpfung*). Nell'ambito concertistico ha collaborato con importanti orchestre e direttori: Orchestra da Camera di Padova (Gianandrea Gavazzeni), Filarmonica di Nizza (Georges Prêtre), ORT (Bruno Bartoletti), Orchestra del Teatro La Fenice (Peter Maag). Ha tenuto recital liederistici per alcune delle maggiori stagioni concertistiche italiane e internazionali. È stato invitato tra gli ospiti d'onore del concerto d'addio di Elly Ameling al Concertgebouw di Amsterdam nel 1996. Alla Biennale Musica del 1999 a Venezia ha interpretato l'integrale della musica vocale da camera di Igor Stravinskij.

I tesori dell'Accademia Filarmonica, concerto dedicato ad una scelta di partiture custodite nell'archivio della *Società del Whist - Accademia Filarmonica*, nasce dalla collaborazione tra l'attuale Direttore della musica dell'Accademia, Vittorio Della Croce, e *Progetto Scriptorium*, associazione dedita alla riscoperta e valorizzazione del patrimonio musicale italiano e piemontese in particolare, che ha già realizzato pubblicazioni, incisioni ed esecuzioni di musiche dell'Accademia. Anche il presente concerto si inserisce in un programma articolato di iniziative editoriali realizzate grazie al sostegno della Regione Piemonte, del Comune di Torino, del MURST e di sponsor privati. La revisione delle partiture inedite di Paisiello, Paër e Blangini è stata curata da Maurizio Benedetti e Bruno Raiteri.

Nulla è più appropriato di un'Ouverture per iniziare un concerto; se poi il programma rende omaggio ai Tesori dell'Accademia Filarmonica e il brano è proprio una di quelle gemme, tratto inoltre da *Le trame per amore* in un contesto dedicato alla passione, sarebbe già sufficiente perché l'Ouverture di Paisiello si rivelasse la scelta ideale. Ma c'è di più, la pagina fu riutilizzata anche per l'*Annibale in Torino*, messo in scena nella nostra città nel 1771 – della rappresentazione parla anche Leopold Mozart (che vi assistette con il giovane Wolfgang) in una lettera dalla capitale sabauda.

Riguardo all'Archivio musicale dell'Accademia Filarmonica riportiamo l'autorevole impressione di quel grande critico che fu Andrea Della Corte, che parla di una “cospicua, ricca collezione di manoscritti e di stampe musicali... Infatti questo archivio è un tesoretto di musica, specialmente teatrale settecentesca italiana, e, in parte, del primo ottocento. Costituito con successivi lasciti e doni di antiche famiglie torinesi, esso racchiude le partiture manoscritte di moltissime opere rappresentate a Torino durante il 1700. (Come è noto, i teatri di questa città furono fra i più attivi d'Italia in quel secolo, venendo spesso i compositori a recare loro primizie o a rimaneggiare spartiti). Contiene pure molte edizioni di Parigi e di Vienna, che al pari dei manoscritti sono oggi rare. Tutte le famose scuole italiane sono rappresentate, con i musicisti maggiori e minori. Di alcuni manoscritti qui conservati poche copie si conoscono...”. Fra le “famose scuole italiane”, ecco la scuola napoletana con Paisiello, “il più “napoletano” dei maestri italiani: ...l'incarnazione di una tenace mitologia mediterranea, fatta di facilità di creazione, di naturalezza dialettale, ...languore patetico, ...generale giocondità (o scettico distacco?) di fondo...” (Giorgio Pestelli). Nella più genuina tradizione dell'opera partenopea, l'Ouverture di *Le trame per amore* inizia con un allegro; subito s'instaura un lungo meccanismo di crescendo per ispessimento dell'orchestrazione che dura 21 misure, e quando la sonorità è giunta al culmine sopraggiunge un attimo di silenzio “sonoro” seguito da un piccolo tema-ponte che si alterna al “tutti” orchestrale. Appare ora un nuovo tema al quale ne seguiranno altri, un continuo fiorire di idee, quasi un rondò che testimonia la grande ricchezza inventiva; tutte queste cellule terminano con un gioco di risposte tra i violini I e II. La ripresa, quasi testuale, presenta la variante dell'arricchimento orchestrale per l'aggiunta di fiati.

“Haydn operista, questo sconosciuto” è il titolo significativo di un articolo comparso su Sistema Musica del maggio 2000. Del celebre compositore infatti si ammirano soprattutto le Sinfonie, i Trii, i Quartetti, mentre ai più è quasi ignota la produzione teatrale: una fama postuma “sbilanciata” che a lui sarebbe di sicuro dispiaciuta. Negli ultimi anni per esempio l'unico incarico importante che egli svolgeva nella residenza estiva di Esterháza era quello di comporre le messe in occasione degli onomastici della principessa Maria Ermenegilda; tuttavia scrisse anche musiche di scena, cori, arie, duetti, recitativi...: tutt'altro che repertorio strumentale; e nel 1798, forse in occasione dei due concerti che per tradizione si tenevano a Natale per la Tonkünstler Societät compose un'aria da concerto in italiano che invece dell'abituale testo operistico utilizza il sonetto XXXV tratto dal *Canzoniere* di Petrarca e ispirato al poeta dall'amore per Laura. Potrebbe essere stato un ignoto granduca russo a proporre il sonetto ad Haydn, il quale strutturò l'aria per tenore e orchestra, nella tradizionale forma bipartita adagio e allegretto corrispondenti rispettivamente alla prima ottava del poema e alla sestina seguente; e convenzionale è la conclusione operistica ed esuberante dell'aria, che se sembra impropria rispetto al generale sentimento di desolazione e al desiderio di solitudine espressi dal poeta, aderisce molto bene alla terzina conclusiva e agli ultimi versi “et io co llui”, dove è evidente che nonostante tutto egli ricerca almeno la compagnia di Amore per confidarsi con lui.

Haydn diede il via alla sua attività di sinfonista nel 1757 e in quarant'anni compose ben 107 partiture. Una fase importante nell'evoluzione del suo stile sinfonico intervenne quand'egli trentaquattrenne divenne Kapellmeister alla Corte del principe Nicola Esterházy. La Sinfonia n. 49 *La Passione* appartiene a quel periodo, e reca i tratti che caratterizzano le conquiste qualitative e di contenuto che egli fece allora. La tonalità minore testimonia innanzitutto la scoperta e rivalutazione haydniana dei modi minori, la loro associazione al dramma e alla passione, anticipando forse per primo in assoluto una consuetudine di quasi tutti i musicisti dell'ultimo quarto del Settecento. Il titolo ufficiale *La Passione* (un altro, *Il quacchero*, compare in alcune copie dell'epoca), anche in relazione al carattere cupo e triste che pervade quasi tutta la Sinfonia, ha suggerito ad alcuni autorevoli musicologi una relazione con la Passione di Cristo, in particolare a causa della concomitanza della stesura con la settimana Santa, ipotesi secondo altri infondata “perché Haydn aveva già scritto

una Sinfonia sull'argomento (n.26), in secondo luogo perché essa non contiene alcun corale e, pur adottando la forma di sonata da chiesa, ha un tono pensoso, ma non religioso. Il titolo va dunque inteso nel senso di emozione...". L'*adagio* iniziale presenta alcuni aspetti un poco arcaici: un contrappunto poco elaborato e un uso limitato dei fiati, ma l'intensità espressiva è notevolmente avanzata. In forma sonata, il movimento fa udire il tema principale solo nelle prime battute, mentre in seguito ne riproporrà dei frammenti. Spesso gli accenti dei violini possiedono una malinconia mozartiana, come quando quasi subito si staccano con una melodia dapprima distesa e poi pessimista. Nell'*allegro di molto* il contrappunto si complica contribuendo a intensificare l'atmosfera agitata, già dovuta al contrasto fra i due temi che costituiscono il movimento: il primo incisivo e severo, con valori lunghi e ampi intervalli – caratteristiche dei temi in minore – mentre l'altro, molto dolce, è tipicamente haydniano. Il *menuet* condivide con il precedente *allegro* l'ampiezza degli intervalli – è questo uno dei nessi che rinsaldano l'unità dei tempi nelle Sinfonie di Haydn di quel periodo; nel *trio*, una delle rare parentesi di ottimismo, finalmente emergono i corni a riscattare i fiati finora trascurati. L'andatura energica e vivace del *presto* finale deriva dal carattere eroico del tema; protagoniste sono le voci medie dell'orchestra, mentre i fiati e gli archi gravi limitano la loro azione a ritmare insistentemente; soltanto gli oboi per un attimo prendono l'iniziativa ed annunciano il tema nel momento della ripresa.

Gioacchino Rossini dodicenne a Bologna cantò nella *Camilla* di Ferdinando Paër; nel 1810 Gaspare Spontini, direttore del Teatro Italiano di Parigi, fece rappresentare e diresse alla presenza dell'autore *Camilla* e *Griselda*, e ancora, Niccolò Paganini ebbe Paër come maestro di contrappunto, e Liszt fu suo allievo di composizione a Parigi. Queste notizie rivelano, dai personaggi coinvolti, a quale livello operava il compositore parmense, e la stima di cui godeva. Egli iniziò gli studi musicali privatamente nella sua città, adolescente interpretò a Corte la parte di Amore nell'*Orfeo* di Gluck, a diciotto anni esordì come compositore, e nel 1807, quando già aveva scritto circa quaranta opere rappresentate nei principali teatri italiani, e all'estero a Vienna e a Dresda, andò a Parigi per dirigere l'Orchestra Imperiale su invito di Napoleone Bonaparte. Nella capitale francese Paër assunse una posizione di primo piano: dal 1812, per quattro anni fino alla Restaurazione, diresse il Teatro Italiano, e in seguito il Teatro dell'Opéra Bouffe – insieme alla capricciosa amante, la cantante Angelica Catalani – poi ritornò di nuovo al Teatro Italiano

(per un biennio in collaborazione con Rossini). Dapprima seguace della fiorente e tradizionale scuola napoletana, egli non fu tuttavia estraneo alle correnti haydniana e mozartiana, particolarmente evidente quest'ultima nell'opera comica *Il Maestro di cappella*, considerata il suo capolavoro. *La Griselda*, composta a Parma nel 1769, appartiene al primo periodo della sua attività. L'Ouverture è di tipo "francese", bipartita con un inizio *maestoso* seguito immediatamente dall'*allegro vivace*. Il rilievo dei fiati con l'impiego di due flauti, due oboi, fagotti e corni, è decisamente superiore alla Sinfonia di Paisiello; vi è un continuo alternarsi di momenti melodici e momenti ritmici, più precisamente le idee melodiche si espandono fino a trasformarsi in puro ritmo. I temi, esposti sempre delicatamente, "piano", sono subito ripresi dal "tutti", con un continuo effetto di dialogo; ogni volta che il crescendo raggiunge il culmine, dopo un attimo di sospensione nasce una nuova idea melodica, finché su un pedale si affaccia il finale che si gonfia in un crescendo "rossiniano", poi a sorpresa in "piano" ritorna il primo tema.

"...Io desidererei ancora rivedere la mia dolce patria...", invece Felice Blangini non ritornò più a Torino dopo il 1828, quando vi era rientrato da Parigi per motivi privati. In quell'occasione l'Accademia Filarmonica organizzò un concerto in suo onore con in programma soltanto musiche sue; e di Blangini l'Accademia Filarmonica ancora oggi custodisce Notturni, Canzonette, e la Cantata a una voce sola e grande orchestra *Werther*, scritta nel 1810 durante il soggiorno a Kassel dove, invitato dal re Gerolamo di Westfalia, assunse la direzione della reale cappella di musica. Il nostro artista nacque nel 1781 in una famiglia borghese di commercianti, e nella capitale francese, dove giunse diciottenne insieme alla sorella violinista con la quale teneva concerti per mantenersi, incontrò il grande successo grazie alla sua produzione vocale da camera, che sovente interpretava egli stesso, e all'insegnamento del canto impartito ad esponenti della nobiltà, inclusi alcuni membri della Corte – fra i quali i fratelli dell'imperatore, Paolina Bonaparte Borghese e Luigi, re d'Olanda.

Le Romances, le Ariette, i Duetti e i Notturni a due voci di Blangini (egli per primo diede questa definizione a delle composizioni vocali, fino ad allora usata soltanto da Mozart e per un genere strumentale) da lui pubblicati sulla rivista musicale di diffusione europea *La lyre des dames*, avevano una linea vocale di ascendenza operistica italiana settecentesca: le melodie erano semplici, eleganti, sentimentali, con facili accompagnamenti per pianoforte o arpa, corrispondenti alla sensibilità musicale dei salotti dell'epoca (anche Rossini e la

Colbran cantavano insieme i Notturmi di Blangini), anticipando le melodie del Tosti, analoghe come carattere, funzione sociale e successo verso fine secolo. Quelle pagine si prestavano a venire “dette” con garbo e grazia, e perfino a essere suonate dagli organetti di Barberia.

Ben diverso l’impegno richiesto all’interprete dalla Cantata *Werther*. Nei *Souvenirs*, la sua autobiografia, Blangini narra: “Progettai di organizzare a Kassel dei concerti di beneficenza per i musicisti della cappella reale; in quell’occasione composi questa cantata per eseguirla io stesso...È il canto del cigno di Werther, una mezz’ora prima della sua morte. La sua Carlotta, che viveva ancora, ed allora abitava ad Hannover, venne appositamente per ascoltarla...”. Dunque gli ultimi istanti di Werther, nei quali egli ripercorre con un meccanismo di flash back la sua storia d’amore. La Cantata, suddivisa in cinque numeri, recitativi accompagnati e arie, musicalmente molto efficaci dal punto di vista drammatico, coglie e rispecchia l’aspetto fondamentale del romanzo, che non è il male, ma al contrario è la sanità del protagonista: “... aperto a tutte le gioie e a tutta la bellezza della vita, Werther è capace di godere di ogni attimo con una pienezza dell’anima e dei sensi che è di per sé sintomo certo di salute eccezionale... L’attimo fuggente è per Werther sempre bello e non ha bisogno di essere fermato: ogni attimo è goduto intensamente ed è seguito da attimi altrettanto belli, incomparabilmente belli...” (Ladislao Mittner).

Il primo numero è un recitativo accompagnato preceduto da un’introduzione strumentale (*andante sostenuto*) di grande efficacia espressiva nonostante l’economia dei mezzi, infatti sono impiegati solo gli archi, che creano un’atmosfera di notturno secondo lo stile di Blangini, contrario ai grandi effetti orchestrali e incline a evocare gli affetti soltanto attraverso le risorse musicali: la melodia, l’armonia, il ritmo; così i contrasti dinamici, lo stacco improvviso di un allegro, il basso in battere e le voci acute sincopate sono stilemi usati spesso per rappresentare il contrasto di passioni.

La Cantata prosegue con un arioso (*andantino con moto*) che, interrotto da un momento di recitativo, ha dei passi di purezza melodica belcantistica. L’organico strumentale si arricchisce con i fiati che si aggiungono agli archi, mentre al frequente uso dei cromatismi è affidata la rappresentazione musicale dell’angoscia espressa nel testo. *L’aria* che segue è in forma sonata bitematica, e presenta passi di notevole impegno vocale.

Il primo tema è enunciato nell’introduzione strumentale in cui l’organico è ormai completo, perciò la ricchezza sonora insieme all’alternanza di “forte” e “piano” possiede una dram-

maticità già ottocentesca; l'interesse dell'ascoltatore è sollecitato dalla grande varietà che coinvolge ogni aspetto della partitura: il variare dell'orchestrazione, l'alternanza di momenti lirici, strumentali e di recitativo. Un andante sostenuto di sette misure affidato soltanto agli archi introduce l'*allegro* (n. 4), con un ponte e armonie ricercate che creano un clima sospeso e conducono al lontano mi bemolle maggiore. Interviene ora un tema sereno (*andante*), definibile della "calma in core", poi il recitativo è vivacizzato da numerosi cambi di tempo, e infine appare ancora un tema che aderisce profondamente al testo ("dolce speme") e lo rappresenta. Il numero 5 (*allegro moderato*), è quasi in forma di rondò, e come i numeri precedenti ha un preludio strumentale; ogni volta che un tema riappare è ripreso variato in senso virtuosistico, e virtuosistici sono i passi finali, quando l'angoscia degli ultimi istanti ha di nuovo un tema proprio, dai connotati di grande efficacia rappresentativa; come sempre l'orchestra s'incarica del discorso espressivo, fino ai rintocchi della mezzanotte che ci precipitano nella tragica conclusione.

Monica Rosolen

Solo e pensoso

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio uman l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi.

Sì ch'io mi credo omai che monti e piagge,
e fiumi e selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur s'aspre vie, né si selvagge
cercar non so, ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco; et io co llui.

Werther

Alla metà del tenebroso giro s'appressa ormai la notte,
ora funesta prefissa al mio morir.
Perfetta calma mi sento in core,
segno che arride il Cielo al mio destin
e che ragion mi muove
a tal partito estremo.
E come, o Dio!
sperar qualche conforto
al dolor mio.
Carlotta adoro,
indissolubil nodo ad Alberto la stringe
ed è l'amarla grave delitto.
Invan finora forza mi feci al core,
il mio cocente ardore più vivo ognor diviene.
Ella pietosa nel profondo del sen mi corrisponde,
ma fida alla virtude nell'alma preme il malcelato foco
che la consuma e strugge.

Ieri! oh fortunato istante!
Nel rammentarlo sol
m'inonda il core dolce piacer.
Ieri! ieri la strinsi al seno!
sull'infocate labbra
stemprate in fervidi sospiri
le nostre alme volaro,

era vicino il trionfo d'amor ...
rapido un nume dal ciel discese
e le destò nel core sovrumano valore,
alle mie braccia pronta involossi
ed il fatal decreto pronunziò nel partire!
Ubbidirotti, oh cara!
mai più ti rivedrò.
Sacro è il comando,
ma invano spererei reggere al colpo atroce,
come serbar la vita col cor diviso da mortal ferita?

Come vivere potrei
lontan dal caro bene?
Mille volte io morirei
di smania e di dolor.
Come potere, oh Dio!
resistere alle pene
che in caso così rio
darian tormento al cor.

L'ora s'appressa,
ed oh portento! più m'avvicino al fin
maggior mi sento calma nel seno!
Oh qual prevedo fortunato avvenir!
Dalla terrena salma disgombro or ora
al nume eterno ritorno in seno,
e là t'attendo, oh cara, ove l'amarti non sia più delitto.
Se il volubil destin, cieco seguendo d'interesse e d'onor
l'ingiuste leggi della tua fé dispose
là sia disciolta, e là dal nume eterno
riuniti saranno i nostri cori, l'un per l'altro creati.
Oh! dolce speme! tu mi togli l'orror delle ore estreme.

Ne' fortunati Elisi
godrem sempre indivisi
dolci contenti ognor.
Di bella pace in seno
saran felici appieno
i nostri fidi cor.
Avanzan pochi istanti al viver mio ...
Te li consacro oh cara, unica cura, unico mio pensier tu sola sei,
ecco l'arma fatal! Tremante ... incerta tu stessa l'inviasti
ed a me sia grato mezzo di morte.
Il tempo stringe, ascolta del mio cor gli estremi voti!
Di nostra eterna unione anima mia attendi in pace il fortunato istante!
Vivi felice! Oh Dio!
Batte l'ora fatal! ... Carlotta! Addio!