

lunedì 26 settembre 2005
ore 21

Teatro Regio

Wiener Philharmoniker
Pierre Boulez, direttore

Arnold Schönberg

(1874-1951)

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata) op. 4

sulla poesia di Richard Dehmel

(versione per orchestra d'archi)

Grave – Animato – Poco allegro – Grave –

Adagio – Più mosso, moderato – Adagio

Anton Bruckner

(1824-1896)

Sinfonia n. 7 in mi maggiore

Allegro moderato – Molto animato – Sehr feierlich –

Sehr ruhig, nach und nach etwas schneller

Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam –

Moderato – Tempo I

Scherzo. Sehr schnell – Trio. Etwas langsamer

Finale. Bewegt doch nicht zu schnell

Wiener Philharmoniker

Pierre Boulez, direttore

Il 28 marzo del 1842 può considerarsi la data di nascita dei **Wiener Philharmoniker**, quando Otto Nicolai, autore de *Le allegre comari di Windsor*, diresse il primo concerto con l'intero organico orchestrale dell'Imperiale Teatro d'Opera di Corte. Malgrado gli straordinari successi, la giovane impresa ebbe un calo delle attività nel 1847, per riprendere vita nel gennaio del 1860, sotto la direzione di Carl Eckert. Successori alla guida dei Philharmoniker furono, tra gli altri, Otto Dessoff, Hans Richter, Gustav Mahler, con il quale l'orchestra esordì a Parigi nel 1900, e Felix von Weingartner, con il quale l'attività all'estero fu notevolmente incrementata. Momenti fondamentali nella storia dei Wiener, durante gli anni '30-'40, sono rappresentati dall'attività di Wilhelm Furtwängler – che limitò le gravi conseguenze del decreto di scioglimento dell'orchestra per attuare l'espulsione dei musicisti ebrei – e di Clemens Krauss. Importanti altresì le collaborazioni con Richard Strauss, Arturo Toscanini, Karl Böhm,

Herbert von Karajan e Leonard Bernstein, questi ultimi tre nella veste di direttori onorari.

Registrazioni, film, tournée in tutto il mondo e partecipazioni ai festival più prestigiosi hanno contribuito a consolidare la fama internazionale dei Wiener Philharmoniker, insigniti di innumerevoli premi, tra cui vari dischi d'oro e di platino. Protagonisti del popolarissimo Concerto di Capodanno, svolgono un ruolo dominante al Festival di Salisburgo e alle Settimane dei Wiener Philharmoniker a New York e Tokyo.

Nato nel 1925 a Montbrison (Loire), **Pierre Boulez** ha studiato matematica e dal 1942, al Conservatorio di Parigi, ha completato gli studi musicali, di armonia, analisi e composizione con Messiaen, Vaurabourg e Leibowitz. Nel 1946 è diventato direttore musicale della Compagnia Teatrale Renaud-Barrault e nel 1953 ha dato inizio ai cicli di musica contemporanea al Teatro Petit Marigny. Negli anni Cinquanta ha tenuto corsi estivi all'Università di Darmstadt e in seguito all'Università di Basilea. Nel contempo si affermava come compositore, con lavori come *Visage nuptial* (1946) e le prime Sonate per pianoforte. Fondamentali, tra le opere degli anni seguenti, *Marteau sans maître* (1954), *Eclat/Multiples* (1964-70) e *Rituel in memoriam Maderna* (1975).

Nel 1967 Pierre Boulez è stato nominato primo direttore ospite della Cleveland Orchestra; in seguito ha ricevuto gli incarichi di direttore principale della BBC Symphony e direttore musicale della New York Philharmonic, succedendo nel 1971 a Leonard Bernstein. Nel 1976 a Bayreuth ha diretto il *Ring* per il centenario della prima rappresentazione. Dirige regolarmente a Salisburgo, Berlino, Vienna, Edimburgo e Chicago, apprezzato per le sue interpretazioni e registrazioni di musiche di Wagner, Mahler, Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern, Debussy, Ravel e Messiaen.

Nel 1977, su invito di Georges Pompidou, Boulez ha preso la direzione dell'IRCAM di Parigi dove, prima di lasciare l'incarico, nel 1991, ha composto ed eseguito *Réponse* (1981-86) per sei solisti, ensemble e computer, *Dialogue de l'ombre double* (1985) per clarinetto, registratore e dispositivo di spazializzazione, e *...explosante/fixe...* per flauto, ensemble e computer (1991-93). L'anno del suo 75° compleanno è stato celebrato con un ciclo di concerti di musica del Novecento con la London Symphony Orchestra e con una tournée europea con la Gustav Mahler Jugendorchester. È stato recentemente in tournée con l'Ensemble Intercontemporain, con la London Symphony e con la Chicago Symphony Orchestra, in occasione del suo 80° compleanno.

Wiener Philharmoniker

violini primi

Volkhard Steude *
Eckhard Seifert
Hubert Kroisamer
Kirill Kobantschenko
Manfred Kuhn
Günter Seifert
Wolfgang Brand
Clemens Hellsberg
Bernhard Biberauer
Martin Kubik
Martin Zalodek
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Andreas Grossbauer
Iva Nikoloawa
Nicola Lolli

* *maestro concertatore*

violini secondi

Raimund Lissy
Tibor Kovac
Gerald Schubert
Helmut Zehetner
Hans-Wolfgang Weihs
Ortwin Ottmaier
Heinz Hanke
George Fritthum
Charles Benedict Lea
Alexander Steinberger
Johannes Kostner
Martin Klimek
Pavel Kuzmichev
Yevgen Andrusenko

viola

Heinrich Koll *
Wolf-Dieter Rath
Robert Bauerstatter
Hans Peter Ochsenhofer
Gottfried Martin
Mario Karwan
Klaus Peisteiner
Michael Strasser
Gerhard Marschner
Filip Waulin
Daniela Ivanova
Aurora Cany

* *viola solista*

violoncelli

Franz Bartolomey *
Raphael Flieder
Csaba Bornemisza
Werner Resel
Jörgen Fog
Gerhard Iberer
Eckhard Schwarz-Schulz
Edison Pashko
Clemens Müllner
Rupert Schöttle

* *violoncello solista*

contrabbassi

Herbert Mayr
Bartosz Sikorski
Milan Sagat
Georg Straka
Manfred Hecking
Christoph Wimmer
Ödön Racz
Martin Peroutka

flauti

Dieter Flury
Günter Voglmayr

oboi

Harald Hörth
Alexander Öhlberger

clarinetti

Ernst Ottensamer
Hannes Moser

fagotti

Michael Werba
Reinhard Öhlberger

corni

Lars-Michael Stransky
Wolfgang Vlado
Wolfgang Lintner
Sebastian Mayr
Günter Högner
Volker Altmann
Friedrich Pfeiffer
Josef Reif
Anthony Millner

trombe

Gotthard Eder
Martin Mühlfellner
Karl Sodl

tromboni

Dietmar Küblböck
Gabriel Madas
Mark Gaal

tuba

Paul Halwax

percussioni

Anton Mittermaier
Kurt Prihoda
Klaus Zauner

staff

Martin Stangl
Thomas Smula
Alfred Kaff
Wilfried Ramsaier-Gorbach
Elisabeth Pieta Melichar
LKW-Fahrer Kopal

Verklärte Nacht

di Richard Dehmel

*Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen;
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:*

*Ich trag ein Kind, und nit von Dir,
ich geh in Sünde neben Dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schaudernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfassen,
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt:
nun bin ich Dir, o Dir, begegnet.*

*Sie geht mit ungelenkem Schritt.
Sie schaut empor; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:*

*Das Kind, das Du empfangen hast,
sei Deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um alles her;
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von Dir in mich, von mir in Dich.
Die wird das fremde Kind verklären,
Du wirst es mir, von mir gebären;
Du hast den Glanz in mich gebracht,
Du hast mich selbst zum Kind gemacht.*

*Er faßt sie um die starken Hüften.
Ihr Atem küßt sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.*

Notte trasfigurata

Due esseri umani vanno in spoglio, freddo bosco;
la luna li accompagna, essi la guardano.
La luna vola oltre le alte querce;
non v'è nube a offuscare il chiarore
in cui le nere cime si spingono.
La voce di una donna parla:

Attendo un figlio, e non da te,
cammino nella colpa accanto a te.
Verso me stessa ho peccato.
Non credevo più a una felicità
e però duramente anelavo
a scopo di vita, a gioia di madre
e dovere; così mi resi impudente,
così abbandonai con ribrezzo il mio sesso
all'abbraccio di un uomo estraneo,
e ancora per ciò mi sentii benedetta.
Ora la vita si è vendicata:
ora te, oh, te ho incontrato.

Muove passi incerti.
Guarda in alto; la luna l'accompagna.
Lo sguardo oscuro annega nella luce.
La voce di un uomo parla:

Il figlio che Tu hai generato
sulla Tua anima non pesi,
oh, guarda come riluce chiaro l'universo!
Tutto è splendore, qui intorno;
ti spingi con me su freddo mare,
ma un tepore unico sfavilla
da te in me, da me in te.
Quel tepore il bimbo estraneo trasfigurerà,
Tu a me, da me lo genererai;
Tu hai lo splendore in me portato,
Tu hai me stesso reso bambino.

Le cinge i forti fianchi.
I respiri si baciano nell'aria.
Due esseri umani vanno in alta, chiara notte.

Nel 1896 Richard Dehmel – che oltre mezzo secolo più tardi, nel 1950, Schönberg stesso additò come uno dei «principali rappresentanti dello spirito del tempo nella poesia» – pubblicò una raccolta di poesie, *Weib und Welt (Donna e mondo)*. Fra queste vi era *Verklärte Nacht (Notte trasfigurata)*. Nel 1899 Arnold Schönberg compose un sestetto per archi ispirato alla poesia di Dehmel. Aveva venticinque anni, e anche per lui agiva uno «spirito del tempo», come ammise sempre nel 1950: «dopo la morte di Brahms, molti giovani compositori seguivano l'esempio di Richard Strauss e scrivevano musica a programma. Questo spiega l'origine di *Verklärte Nacht*». Subito dopo, però, Schönberg prendeva retrospettivamente le distanze dai poemi sinfonici di Strauss: «Questo pezzo era forse un po' diverso da altre composizioni descrittive: anzitutto poiché non era per orchestra, ma per un gruppo da camera, e poi perché non illustra un'azione o un dramma, ma si limita a descrivere la natura e a esprimere sentimenti umani», consentendo quindi di farsi apprezzare anche come musica pura, fino a far dimenticare la poesia, «che oggi molti potrebbero giudicare piuttosto ributtante». Anche Dehmel intuì qualcosa di simile (ovviamente senza prevedere un ripensamento così severo a proposito dei suoi stessi versi), quando nel 1912 ascoltò *Verklärte Nacht*: «Giudicherei un peccato di omissione non dirle una parola di ringraziamento per il suo meraviglioso sestetto. Mi ero proposto di seguire i motivi del mio testo nella sua composizione, ma mi sono quasi subito scordato di farlo, tanto ero affascinato dalla sua musica».

Comunque un lavoro ancora immerso nel clima e nel linguaggio del tardoromanticismo. Il contatto con la poesia è in presa diretta, e si riflette su una struttura in cinque sezioni, che corrispondono puntualmente a quelle in cui si articola la poesia di Dehmel (situazione – parole della donna – situazione – parole dell'uomo – situazione). Lo stile bilancia e fonde, con l'entusiasmo tipico del giovane genio che sta ancora scoprendo se stesso e le sue forze creative, due modelli che all'epoca sembravano drasticamente contrapposti: la scrittura cameristica di Brahms, con il suo dialogo intenso e articolato fra le parti strumentali, e il cromatismo esasperato di Wagner, o meglio dei post-wagneriani.

Schönberg propose *Verklärte Nacht* per l'esecuzione al Tonkünstlerverein, la più importante società di concerti da camera viennese: la partitura fu respinta, fra l'altro poiché conteneva un accordo (una nona al quarto rivolto), non previsto dai trattati di armonia. Eseguito per la prima volta a Vienna nel 1901 dal Quartetto Rosé integrato da due strumentisti dei Wiener Philharmoniker, *Verklärte Nacht* lì per lì

fu accolto in modo tempestoso, dando origine a «tumulti e pugilati», come ricordò Schönberg, e a stroncature violente da parte di qualche critico.

Nel 1917 Schönberg realizzò una trascrizione per orchestra d'archi, che sottopose a una revisione definitiva nel 1943. Anche grazie a questa versione *Verklärte Nacht* si conquistò una grande popolarità, a differenza delle opere atonali e dodecafoniche della maturità dell'autore. Per qualcuno il fascino *fin de siècle* di questo capolavoro giovanile è rimasto quasi il simbolo di una promessa non mantenuta, come Schönberg stesso notò con un mezzo sorriso nei suoi ultimi anni: «Molti di voi hanno probabilmente ascoltato questo lavoro nella versione per orchestra, e magari più d'una volta. Ma certo nessuno l'ha sentita tanto spesso quanto io ho sentito questa recriminazione: se solo avesse continuato a scrivere in questo stile!». Caratteristica la replica: «Fin da quando ho cominciato non ho mai cambiato il mio modo di comporre. L'unica differenza è che ora lo faccio meglio di prima, con maggior concentrazione e maturità».

Settembre 1881: Anton Bruckner comincia a comporre la sua Settima Sinfonia. 26 luglio 1882: fa onore alla sua venerazione per Wagner assistendo alla prima rappresentazione di *Parsifal* a Bayreuth. Entro la fine dell'anno ha scritto primo e terzo movimento. Gennaio 1883: abbozza il secondo movimento, oppresso dal presentimento della prossima fine di Wagner, che morirà a Venezia il 13 febbraio. La notizia arriva quando l'*Adagio* è già quasi completato: Bruckner aggiunge la coda intonata dalle tube come lamento «in memoria del sublime amatissimo immortale maestro». Il 3 settembre 1883 la composizione è terminata.

Resterà la composizione più nota ed eseguita di Bruckner: la prima a far capolino anche in Italia, con l'*Adagio* diretto a Torino al Politeama Vittorio Emanuele (futuro Auditorium Rai) da Arturo Toscanini il 20 dicembre 1896, due mesi dopo la morte dell'autore. Rispetto a tutte le altre sarà sempre riconosciuta come la più chiara, logica, accessibile, comunicativa. Ha tutti i connotati vincenti dell'arte di Bruckner: misticismo e sensualità del suono, candore e dottrina del comporre, fede e nostalgia, utopia spiritualista e tensione cromatica; in un equilibrio superiore che sembra sublimare in

strutture compositive beatamente sterminate la contemplazione sospesa di una composita ma perfetta armonia naturale e universale.

Anche qui un sinfonismo turgido, che parla di suggestioni controriformistiche, imperiali: con la strumentazione spesso divisa per famiglie, come nelle contrapposizioni di registri dell'organo tardoromantico, e con una tensione polifonica notevole; il flusso compositivo spesso bloccato in agglomerati sonori poderosi; il senso di grandiosità ottenuto con il sistema in sé semplicissimo di ripetere più volte un medesimo inciso e con ostinati frequenti; l'armonia intensa e ardita quanto e più che in quell'ultimo Wagner che sembra ispirare un po' tutta la partitura. Ma per quanto ambiziosi e complessi i fatti espressivi appaiono impaginati con un ordine straordinario, facendo seguire un episodio all'altro con una logica impeccabile, addirittura luminosa. Due movimenti ampi e densi, seguiti da due più stringati: una grande architettura ternaria, con il primo tempo bilanciato in chiusura da una coppia di movimenti più brevi e lineari dopo la profondità espressiva estrema dell'*Adagio*. Che resta perciò culmine e centro psicologico e formale di una struttura molto più statica ed equilibrata che non drammatica e in divenire.

Il primo movimento segue lo schema ben collaudato di quasi tutte le sinfonie di Bruckner: tre sezioni di dimensioni quasi eguali, rese ben identificabili da una sintassi distesa. L'esposizione presenta i tre temi distinguendo accuratamente le funzioni di ciascuno. Il primo è più tortuoso e complesso, e misticamente orientato in senso ascendente, al secondo tocca una fisionomia più cantabile, il terzo è eminentemente ritmico. Lo sviluppo utilizza elementi di tutti e tre i temi, con un lavoro specialmente approfondito sul secondo. Preparata da un lento accumulo di tensione, la ripresa sovrappone al primo tema la sua versione rovesciata, sviluppa ulteriormente il secondo e soprattutto il terzo, ora proiettato verso l'acuto uniformandosi alla direzionalità degli altri due.

L'*Adagio* (intitolato così, in italiano, quasi a indicarlo come il tempo che ha le funzioni dell'*Adagio*) ricalca lo schema di quello della Nona di Beethoven, con due temi ben distinti elaborati alternativamente in episodi variati. Il primo (*Molto solenne e molto lento*), in minore, aperto dalla velatura cinerea delle quattro tube wagneriane, l'altro (*Moderato*), più cantabile e mosso. Seguono le elaborazioni dell'uno e dell'altro, quindi un quinto episodio, un enorme crescendo su elementi del primo tema fino al catastrofico *fortissimo* di tutta l'orchestra (con o senza la sciabolata di piatti e triangolo introdotta probabilmente da Nikisch, dapprima accettata da Bruckner e in seguito annullata, sicché alcuni direttori la accolgono e altri

no). Poi l'epicedio per Wagner, che sembra far scomparire nel nulla, come accompagnandolo per mano, il primo grande *Adagio* di Bruckner.

La coppia dei movimenti conclusivi è aperta sotto il segno del ritmo dalla pesantezza di danza agreste dello *Scherzo*, contraddetta da un *Trio* che sembra prolungare una storia tutta austriaca e schubertiana della sinfonia. Ancora formasonata tritematica per il *Finale*, rapido e lucente, abbreviando il consueto trionfo sonoro conclusivo.

Daniele Spini