

sabato 16 settembre 2006
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

London Symphony Orchestra
Bernard Haitink, direttore

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Fidelio, ouverture in mi maggiore op. 72b

Ottava Sinfonia in fa maggiore op. 93

Allegro vivace e con brio

Allegretto scherzando

Tempo di Minuetto

Allegro vivace

Quinta sinfonia in do minore op. 67

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro, Sempre più allegro, Presto

London Symphony Orchestra

Bernard Haitink, direttore



La complessa gestazione della sola opera teatrale compiuta di Beethoven, *Fidelio*, si estende tra la fine del 1803 e il 23 maggio 1814, data in cui la terza versione dell'opera andò in scena, finalmente con successo, al Teatro di Porta Carinzia a Vienna. Basata su un testo teatrale francese, *Léonore ou l'amour conjugal*, scritto da Jean-Nicolas Bouilly e rielaborato da Joseph Sonnleithner, la prima versione in tre atti del *Singspiel* beethoveniano era stata rappresentata con scarso successo nel 1805 con il titolo *Fidelio oder Die eheliche Liebe*. Una prima revisione, cui partecipò Stephan von Breuning, eliminò molte lungaggini e ridusse l'opera in due atti, ma anche questa volta le due recite, svoltesi fra marzo e aprile del 1806, non ebbero fortuna. Per la terza versione, con revisione del libretto a cura di Georg Friedrich Treitschke, Beethoven giunse a una quarta versione dell'ouverture. La prima, denominata *Leonora* n. 1, era stata scartata prima ancora della messa in scena, ritenendola «troppo leggera e poco adatta al carattere dell'opera». L'infelice esordio del *Fidelio* nel 1805 era avvenuto con l'ouverture *Leonora* n. 2, nella quale Beethoven si era attenuto con maggiore scrupolo al principio gluckiano di un'ouverture improntata al contenuto drammatico della vicenda. L'insuccesso lo indusse poi, in vista della ripresa del 1806, a riscrivere col resto dell'opera anche questa pagina. Nacque così il capolavoro della *Leonora* n. 3, simile alla n. 2, ma più aderente ai principi della forma sonata, in cui il dramma trova una mirabile quanto efficace sintesi tematica. Perfino troppo, pensò Beethoven, accorgendosi che il culmine drammatico della vicenda (la scena del carcere nel secondo atto, risolta con la sconfitta del perfido governatore Pizarro, l'arrivo del Ministro e la libertà per Florestano che può tornare dalla sua Leonora, fino allora *en travesti* nei panni maschili di Fidelio) veniva come anticipato e dunque «sciupato» dalla pagina sinfonica introduttiva. Per la terza ripresa dell'opera egli si decise dunque a scrivere un'ouverture completamente nuova, quella nota appunto come *Fidelio* op.72b, composta tra febbraio e maggio del 1814. Ogni riferimento diretto a temi e momenti del dramma scompare, benché il materiale tematico fondamentale alluda velatamente a un passaggio dell'aria di Leonora nel primo atto, quello in cui lei pronuncia le parole «Ich folg' dem innern Triebe» (Io seguo l'impulso del mio cuore). Lo spirito della vicenda è tuttavia abilmente evocato, come avviene nell'ouverture delle *Nozze di Figaro* di Mozart, anche senza citazioni testuali, dalla cellula iniziale di tre note fino alla sua ossessiva ripresa nell'entusiastico crescendo del finale.

A quanti si domandavano come potesse la “piccola” *Ottava Sinfonia*, la più breve fra le nove beethoveniane, stare con la sua leggerezza e il suo buon umore accanto alle altre opere del Titano, Walter Riezler nel 1936 fece osservare come anche in questa pagina «nulla è più estraneo a Beethoven dell’idea di un giocherellare aggraziato e sereno». A sostegno della propria tesi Riezler adduce, fra l’altro, la presenza di indicazioni dinamiche che giungono in modo del tutto inusuale fino al *fortissimo* con tre *f*, e la svolta «insolitamente demoniaca» che compare nel finale, laddove il tema si intensifica e punta verso la tonalità di fa diesis minore, «uno dei casi più grandiosi di quei “contrastì di sorpresa” che spalancano improvvise profondità, la cui luce risplende sull’intera opera». L’Ottocento – con l’eccezione di Wagner, che nel carattere festoso dell’*Ottava* vide una “emancipazione dalla colpa” e il ritorno a un “paradiso perduto” – deprecò in questa sinfonia la mancanza di spessore e di pathos eroico e ne stigmatizzò il carattere di “ritorno all’antico”, individuato sia nell’apparente linearità tematica “settecentesca”, sia nel ritorno di un Minuetto in luogo dell’ormai abituale Scherzo. Il Novecento mutò rotta e tornò a riconoscere nell’*Ottava* – con lo stesso Beethoven, che la considerava decisamente migliore della *Settima* – valori la cui «gioiosa accettazione della vita e del mondo» (Newman), affini a quella della *Settima*, non implicano alcun giudizio riduttivo. Sul piano strettamente sintattico, infine, Carl Dahlhaus ha messo in luce come l’apparente semplicità discorsiva dell’*Ottava* nasconda in realtà insospettite sperimentazioni sui concetti classici di rispondenza e di complementarietà fra elementi tematici.

Abbozzata insieme alla *Settima* negli ultimi mesi del 1811, l’*Ottava* fu terminata subito dopo, nell’ottobre dell’anno successivo, durante un soggiorno in Boemia. La prima esecuzione avvenne il 27 febbraio 1814, con la *Settima Sinfonia* e la *Vittoria di Wellington*. La «Allgemeine Musikalische Zeitung» scrisse che «l’applauso conseguito dalla sinfonia non fu accompagnato dall’entusiasmo che distingue un’opera capace di diffondere un piacere universale; in breve – come dicono gli italiani – non fece furore». Pare che Beethoven fosse molto irritato da questo commento.

Pur rimanendo generalmente nel cono d’ombra delle due opere che ne accompagnarono le prime esecuzioni, l’*Ottava* guadagnò una larga popolarità, soprattutto per quanto riguarda il secondo tempo, testimoniata da numerose trascrizioni e riduzioni per piccoli organici da camera. Proprio nell’*Allergretto*, la pagina più famosa, il misconosciuto umorismo beethoveniano scrive una curiosa storia di corsi e ricorsi. Nella primavera del 1812, mentre lavorava contemporanea-

mente alla *Settima* e all'*Ottava*, Beethoven trovò il tempo di comporre (solo nella parte musicale) un canone a quattro voci intitolato *Ta, ta, ta* e dedicato in modo allegramente canzonatorio all'amico Johann Nepomuk Mälzel, probabilmente impegnato all'epoca negli esperimenti che lo avrebbero condotto, quattro anni dopo, a brevettare il metronomo. Il motivo del canone *Ta, ta, ta* finì pari pari nell'*Allegretto* dell'*Ottava*, e tre anni più tardi, con un testo esplicitamente riferito a Mälzel, tornò a completare il canone stesso, che è attualmente catalogato come op. 162.

Pochissimi esordi musicali possono vantare, come quello della *Quinta Sinfonia*, una notorietà che raggiunge il livello della coscienza collettiva e sconfinava ormai con disinvoltura in quello del luogo comune. La cellula d'apertura della sinfonia, il celeberrimo *ta-ta-ta-tàaa*, non ha mai cessato di assumere connotati drammatico-simbolici, che costituiscono ormai una storia a sé (tra l'altro, fu sigla delle trasmissioni di Radio Londra durante la seconda guerra mondiale). Perfino in ambito musicologico – dove la prudenza nell'avallare “significati” extramusicali dovrebbe essere di casa – si ricorda la sfortunata intraprendenza di George Grove, il quale volle interpretare la *Quinta Sinfonia* (e la *Quarta*) come musiche a programma sulla tormentata vicenda dell'“amata immortale”, ispirandosi peraltro a un testo che si rivelò poi un clamoroso falso. A inaugurare questa eccezionale attitudine “comunicativa” della *Quinta Sinfonia* fu lo stesso Anton Schindler, amico e biografo di Beethoven, il quale attribuì al compositore stesso la più celebre spiegazione dell'attacco: «Così il destino bussava alla porta!» Sull'attendibilità di Schindler sono stati sollevati, a ragione, tutti i dubbi del mondo, ma questo non cancella una realtà incontestabile: tante e tanto durature immagini interpretative di un gesto musicale sono il correlato di una prepotente originalità stilistica, che la *Quinta Sinfonia* presenta con tanta forza da spiazzare le abituali categorie critiche e reclamarne di nuove, per quanto confuse.

In effetti la *Quinta* ci immerge perentoriamente nel cuore del cosiddetto “stile eroico” di Beethoven, le cui prime avvisaglie affiorano già in talune opere giovanili (come la *Cantata per Giuseppe II* del 1790), ma la cui affermazione compiuta si avrà solo con la *Terza Sinfonia* (1804), con la *Quinta* (1807/8), il *Fidelio* (1803/14) e le musiche di scena per l'*Egmont* di Goethe (1809/10), oltre alle sonate per pianoforte op. 53 e op. 57.

Nella definizione di “stile eroico” si intrecciano complesse componenti etiche e psicologiche, oltre a retaggi stilistici legati alle tensioni storiche del tempo, in quello che è stato indicato sinteticamente come “tono rivoluzionario”, che

consiste in una tempestosa esaltazione della conflittualità tematica, non disgiunta da ambizioni di chiarezza discorsiva, in cui convergono semplicità e monumentalità. Ma il sigillo inconfondibile che Beethoven imprime a questa svolta storica risiede essenzialmente nella fusione che egli opera, per primo, tra l'eloquenza del "tono rivoluzionario" e il principio della forma sonata, costringendo all'interno di quest'ultima un materiale musicale che, nella sua forma originaria sembrava sottrarsi. Sotto questo aspetto, la monumentalità della *Quinta Sinfonia*, osservata già da Goethe, si lega a una sorprendente economia – tutta sonatistica – nell'impiego dei materiali tematici, la cui stringente consequenzialità è immediatamente percepibile anche all'ascoltatore meno analitico.

Se l'originalità dell'attacco risultò sconcertante, a causa della sua estrema concentrazione ritmica priva di preparazione, non meno sorprendenti dovettero risuonare agli ascoltatori dell'epoca le molte altre innovazioni introdotte da Beethoven, come gli effetti "spettrali" dei contrabbassi nel terzo tempo, l'aggiunta dei tromboni nel finale, la presenza dell'ottavino e del controfagotto tra i legni, il "prodigioso" – definizione di Berlioz – ponte di collegamento fra gli ultimi due movimenti, la breve e inaudita cadenza dell'oboe nel primo tempo. L'elemento fortemente soggettivo che filtra da ogni rigo della partitura fu una tentazione irresistibile per chi, come E.T.A. Hoffmann, volle rivendicare la Sinfonia all'estetica romantica. Non bisogna tuttavia trascurare che proprio l'equilibrio sovrano fra soggettivismo e forma è un valore fondamentale della *Quinta Sinfonia*, espressione suprema di un razionalismo classico che rifiuta di abbandonarsi alle spinte impetuose del romanticismo incombente.

Dedicata congiuntamente al principe Lobkowitz e al conte Razumovskij, la *Quinta Sinfonia* venne redatta per esteso tra il 1807 e i primi mesi del 1808, anche se qualche abbozzo di idea risale al 1804. Ebbe la sua prima esecuzione pubblica in un'accademia (un concerto a sottoscrizione) tenutasi il 22 dicembre 1808 al Theater an der Wien, sotto la direzione dell'autore, in una serata in cui furono eseguite anche la *Sesta Sinfonia*, il *Quarto Concerto* per pianoforte e la *Fantasia Corale* op. 80.

Antonio Cirignano

La **London Symphony Orchestra** è unanimemente riconosciuta come una delle maggiori orchestre del mondo grazie alla qualità delle sue esecuzioni, ma le sue attività vanno oltre quella meramente concertistica, comprendendo programmi educativi, una casa discografica e un interessante lavoro nel campo delle tecnologie dell'informazione. Un secolo dopo la sua fondazione la LSO continua a impiegare i migliori musicisti, molti dei quali affiancano a quella orchestrale un'attività solistica o didattica. La rosa di interpreti e direttori che hanno collaborato con l'Orchestra non è seconda a nessuno, a cominciare dall'attuale direttore principale Sir Colin Davis (con cui negli ultimi anni ha ottenuto splendidi risultati e numerosi premi discografici), cui succederà nel 2007 Valery Gergiev, seguito dai direttori ospiti principali Daniel Harding e Michael Tilson Thomas. Il St. Luke, il centro educativo della LSO in Old Street, oltre all'attività concertistica (che comprende gli incontri di mezzogiorno della BBC Radio 3) promuove la diffusione dell'educazione musicale, grazie all'uso di nuove tecnologie e ai contatti con le realtà locali e le scuole di Hackney e Islington. Le incisioni *live* della LSO sono fra le più vendute al mondo e fra le più "scaricate" da Internet, portando così la sua audience a milioni di ascoltatori; le sue esecuzioni sono inoltre una regolare presenza alla radio, alla televisione, al cinema (ricordiamo le colonne sonore di *Guerre stellari*, *La vendetta dei Sith*, *Harry Potter e il calice di fuoco*), sui videogames, sugli aerei, sugli ascensori: in poche parole, ovunque ci sia la possibilità di ascoltare musica.

Con una carriera internazionale lunga più di un quarto di secolo, l'olandese **Bernard Haitink** è uno dei più celebri direttori d'orchestra dei nostri giorni. Recentemente nominato direttore principale della Chicago Symphony Orchestra, ha diretto numerose altre compagini di rilievo internazionale quali Berliner e Wiener Philharmoniker, Boston Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden, Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera, London Philharmonic, senza contare i 25 anni come direttore musicale del Concertgebouw di Amsterdam.

Haitink ha registrato i cicli completi delle sinfonie di Mahler, Bruckner, Brahms e Schumann con i Berliner e i Wiener Philharmoniker e la Boston Symphony Orchestra, oltre a numerose opere liriche con la Glyndebourne Festival Opera: la sua incisione della *Jenufa* di Janáček con il Covent Garden ha vinto il Grammy Award nel 2004. È stato insignito di numerose onorificenze, fra cui il titolo di Cavaliere in Gran Bretagna e l'Ordine di Orange-Nassau in Olanda, per il suo importante contributo al mondo della musica.