

Teatro La Fenice

sabato 16 ottobre 2021 ore 20.00
domenica 17 ottobre 2021 ore 17.00



direttore

HARTMUT
HAENCHEN

Main Partner

INTESA  SANPAOLO

Orchestra del Teatro La Fenice

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Allegro con brio
Andante
Poco allegretto
Allegro



Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103 (versione 1889)

Mehr langsam, misterioso (*Più lento, misterioso*)
Adagio, bewegt, quasi Andante (*Adagio, mosso, quasi andante*)
Ziemlich schnell (*Piuttosto veloce*)
Allegro

NOTE AL PROGRAMMA

JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. 3 IN FA MAGGIORE OP. 90

Se con le Serenate op. 11 e op. 16 (1857-1859) Johannes Brahms (1833-1897) 'scopriva' l'orchestra quasi propedeuticamente, l'affacciarsi definitivamente alla composizione delle quattro sinfonie (1858-1885) giunse cautamente, dopo un lungo cammino di ricerca e indagine sull'orchestra e le sue problematiche, secondo una personalità per la quale il perfezionamento stilistico, la selezione, il *labor limae*, la sintesi erano una linea guida. L'analisi delle relazioni combinatorie, sia strumentali che strutturali, riprese dal linguaggio cameristico, portò gradualmente Brahms a concepire la sinfonia come apogeo della tradizione d'eredità beethoveniana, ma allo stesso tempo soprattutto come disgregazione della stessa dal suo interno, snodo dal passato verso il futuro (ecco Brahms «il progressivo», secondo Schönberg). È noto come alla monumentalità totalizzante, all'icastica dimensione dirompente del sinfonismo beethoveniano, all'impatto col tutto in una sola volta, si opponesse in Brahms il lavoro sul dettaglio e sulla percezione del dettaglio acustico, nell'intima intenzione a definire accuratamente microstrutture in grado di conservare indipendenza e ricchezza di particolari, a costo di ricorrere a esoterici artifici tecnici.

Con la Quarta Sinfonia, Brahms porta al massimo rendimento i processi elaborativi, sia in senso motivico che ritmico, incluso il forte rapporto con le forme della tradizione storica, per esempio citando ritmi di ciaccona (primo movimento) e temi bachiani, rifiutando ogni esterofonia, compiacimenti o trovate innovative, verso una superiore interiorizzazione e sublimazione di formule, ideazioni e soluzioni, per conquistare una forma semplice, essenziale, ben congegnata. L'impianto concettuale che ne deriva aveva fatto dubitare Brahms su un esito positivo della Quarta Sinfonia, una volta dinanzi al pubblico – specie dopo l'infelice prima esecuzione al pianoforte fra amici – temendo per una futura impopolarità dell'opera, nonostante l'essersi «limitato a mettere insieme una serie di polke e di valzer. [...] Ho una specie di n. 4, inadatta a un testo – e che voglio provare prossimamente a Meiningen, dove lo si può fare con ogni cura, senza che la conseguenza ne sia un concerto! Per il quale ho i miei dubbi che la summenzionata n. 4 sia indicata!».

In realtà, la prima esecuzione, il 25 ottobre 1885 con l'orchestra della cappella ducale di Meiningen diretta dall'autore, fu un successo notevole, confermato nella *tournee* successiva diretta da Bülow in Germania e Olanda (alle prove era presente il giovane Richard Strauss, che ricevette un severo giudizio sulle proprie composizioni). Hugo Wolf ebbe invece modo di contestare aspramente il lavoro sul «Salon Blatt», commentando che «una vuotezza e una mancanza di carattere così vistose non si erano mai viste chiaramente come in questa sinfonia. L'arte di comporre senza idee ha decisamente trovato in Brahms il suo più degno rappresentante».

In realtà Brahms di idee ne aveva anche troppe, e per nulla slegate da coinvolgimenti emozionali, visto l'acceso melodismo unito all'enorme ricchezza di figure musicali, a elementi strutturali variegati, in un clima contemplativo generale che avvolge frasi e melodie con un pessimismo e una chiusura proprie di un intimismo nascosto, quella

tipica malinconia brahmsiana che si rifugia nell'assoluto percepito da una meditazione sui misteri della natura. Complice il soggiorno estivo «del tutto delizioso» – scriveva Brahms a Clara Schumann – nel piccolo villaggio stiriano di Miirzzuschlag, alle pendici del monte Semmering, dove fra il 1884 e il 1885 nacque la Sinfonia, unico brano composto nel 1885, in pochi mesi. Per Massimo Mila «il senso profondo del sinfonismo brahmsiano è in quella specie di colloquio ad alto livello, in quell'accesso all'empireo delle idee platoniche dischiuso attraverso la mediazione dei paesaggi prediletti». Quindi, nelle sinfonie e nella Quarta soprattutto, Brahms giunse a rielaborare echi beethoveniani di monumentale imponenza, richiami al folklore e a sentimenti appartenenti a intime sfere, cantabilità liederistica con tratti di commossa confessione, bagliori cameristici (esemplare l'assolo di flauto nel quarto movimento), tecniche compositive e alchimie combinatorie sviluppate dalla riflessione sulle forme antiche, in una visione del mondo tra distacco superiore e lacerazione interiore. L'orchestra viene studiata in tutte le sue possibili magie d'intreccio, risultando incredibilmente compatta, con scelte strumentali volte strategicamente a valorizzare il carattere peculiare di ogni tema.

Sintesi eccelsa è l'*Allegro ma non troppo*, concepito in una forma-sonata (esposizione-sviluppo-ripresa), piegata e distesa fino ad annullarne ogni accademismo, sia per la ricchezza di temi enunciati, sia per la magistrale concatenazione degli episodi e l'elaborazione strutturale infinitesimale che li pervade. Basti considerare lo struggente e sospirante primo tema, affidato ai violini in ottava (sembra che Brahms avesse inizialmente pensato ad alcuni accordi introduttivi, poi eliminati): su un ritmo di ciaccona in metro giambico (breve-lunga) Brahms innesta una semplice melodia che ondeggia alternando intervalli di terza discendenti a seste ascendenti, celando la scala armonica di mi minore ordinata per terze discendenti (la sesta è infatti rivolto della terza) a partire dalla dominante (si sol mi do la fa diesis re diesis si), subito seguita da quella di terze ascendenti in la minore (mi sol si re fa la do), con tinte modali. Seguono un secondo tema enunciato dai legni, di carattere dolce, che non troverà molto sviluppo, e un terzo tema, piccola e ritmica fanfara, fra ulteriori tre elementi motivici serpeggianti in un flusso continuo di pensieri (subito dopo il primo tema; una scala discendente a ottave; motivo dei violoncelli con i corni). L'impostazione in 4/4 contribuisce a costruire un'apparente andatura squadrata, seria per l'impegno concettuale, in realtà contraltare dei sotterranei fiumi di passione che abbracciano tutta la partitura. Un alone di tinte nordiche illumina la partitura quando l'orchestrazione si muove per fasce sonore – procedimento tipico per rievocare la natura – fra qualche presagio di strumentazione impressionista e allusioni al folklore (i pizzicati). Impressionante è l'intensificazione progressiva delle dinamiche psicoacustiche, prima nello sviluppo – incredibilmente studiato in ogni dettaglio, fra impeti drammatici e isole poetiche – poi nella coda, non circostanza conclusiva ma vertice di esasperazione ai confini col tragico.

Ciclo di intima e straziante intensità lirica è l'*Andante moderato*, basato su una graduale accentuazione dell'indagine psicologica fra i due temi principali – il primo nobilmente cantabile, ai legni, il secondo più oscuro, ai violoncelli – sia sul piano di un accresciuto raccoglimento che di uno scorrere maggiore di drammaticità vitalmente

sublime. Principio basilare è anche qui quello di derivazione tematica delle molteplici figure musicali e strutturali dal primo tema, assemblate secondo un percorso narrativo, quasi di antica ballata, come un racconto di evocativa lontananza, grazie ad alcuni rintocchi armonici arcaici e alla raffinatezza strumentale che connette diverse soluzioni di magistrale scrittura cameristica.

La tecnica di derivazione motivica viene osservata in modo programmatico anche nell'*Allegro giocoso*, soprattutto nelle riprese del primo tema, all'interno di una struttura globale in forma-sonata con alcune affinità rispetto al primo movimento, soprattutto per quanto riguarda il modo di trattare la ripresa. L'orchestra, arricchita di ottavino e triangolo, fra dinamiche con forti contrasti, ricalca bene un carattere appunto 'giocoso', che per le ricche implicazioni ritmiche sembra recuperare movimenti folklorici di danza paesana, anche se in un clima fantastico per l'accesa imprevedibilità delle formule musicali.

Strettamente legato al primo movimento è invece il finale (*Allegro energico e passionato – Più allegro*), soprattutto per il carattere profondamente drammatico degli sviluppi, ma attraverso un continuo e ossessivo processo di elaborazione in forma di ciaccona: si tratta di trentacinque brevi variazioni su un tema in minime di otto battute, tratto dalla ciaccona finale della Cantata BWV 150 di Johann Sebastian Bach «Nach dir, Herr, verlanget mich» (Sento il desiderio di te, o Signore), monumentale testimonianza del rapporto brahmsiano con il passato e del suo strettissimo legame con la forma della variazione. La tecnica della variazione, intesa come processo di permutazione e sviluppo, permette infatti un'elaborazione non solo in senso melodico-armonico, ma anche timbrico, muovendo plasticamente aggregati sinfonici e cameristici, alternando rarefazione a dissoluzione, fra caratteri diversissimi, dai toni più appassionati ad aree intime, tzigane, pastorali, in un clima intensamente romantico. L'architettura prende avvio dal tema in accordi, per poi scivolare senza soluzione di continuità in quattro blocchi principali raggruppati variazioni affini, secondo un'assoluta naturalezza priva di bruschi scarti: il primo blocco di dodici variazioni dal carattere travolgente; il secondo (quattro variazioni) intensamente lirico, con uno straordinario momento solistico del flauto, canto sospeso sull'abisso; il terzo (quindici variazioni), nuovamente irruento; il quarto, coda di quattro variazioni. Commentava già il «Leipziger Nachrichten» nel febbraio 1886, dopo un'esecuzione della sinfonia: «Il finale è certamente il passo più originale e fornisce l'argomentazione più indiscutibile a coloro i quali vedono in Brahms un Bach moderno [...]. Tutto è impregnato dello spirito di Bach [...] costruito in modo che la sua coscienza contrappuntistica resti subordinata al suo contenuto poetico».

Anton Bruckner (1824-1896) cominciò ad abbozzare la sua Terza Sinfonia quando non aveva ancora portato a termine la Seconda. Intensificò il lavoro nei primi mesi del 1873, completando prima l'*Adagio* (il 24 marzo), poi lo Scherzo (il 25 luglio), quindi il primo movimento (il 10 giugno). In agosto, tra Marienbad e Karlsbad, coltivò la ferma intenzione di sottoporre questa nuova Sinfonia a Wagner, per averne un suo giudizio, e soprattutto per entrare nelle sue grazie. Per questo inserì delle citazioni dal *Tristan* e dalla *Walküre* come degli *ex voto*, la intitolò *Wagner-Symphonie*, manifestò nella dedica la sua smisurata ammirazione per il grande maestro («l'irraggiungibile celebre nobile maestro di poesia e musica») e all'inizio di settembre si mise in viaggio per Bayreuth. I dettagli aneddotici su questa sorta di pellegrinaggio, e sull'atteggiamento benevolo di Wagner, furono amplificati, attraverso dubbie testimonianze, nelle biografie bruckneriane. Forse Wagner, occupato in quel periodo dalla costruzione del Festspielhaus, non aveva né tempo né interesse per Bruckner, e trovava probabilmente pietose quelle citazioni, ma accettò la dedica suscitando l'immensa felicità di Bruckner che completò il lavoro alla fine dell'anno (nell'ultima pagina della partitura è scritto «completata nella notte del 31 dicembre 1873»).

La partitura non convinse però gli orchestrali della Filarmonica di Vienna che la giudicarono inesequibile. Bruckner ci rimise subito mano nel 1874, facendo alcune correzioni che giudicò già «un considerevole miglioramento rispetto alla prima versione», ma fu solo nell'autunno 1876, dopo aver completato la Quinta Sinfonia, che cominciò una sistematica revisione della partitura, portata a termine il 18 aprile 1877, e finalmente eseguita a Vienna il 16 dicembre 1877 (sotto la direzione dello stesso compositore): fu un fiasco clamoroso, ampiamente documentato dalle cronache, con il pubblico viennese che lasciò la sala durante l'esecuzione, tra i lazzi degli orchestrali. Rimasero però fino alla fine alcuni, pochi ascoltatori entusiasti: tra questi Gustav Mahler, Rudolf Krzyzanowski, che aveva realizzato la riduzione per due pianoforti della Sinfonia, l'editore Rättig, che propose a Bruckner di pubblicarla. Bruckner ritornò di nuovo sulla Sinfonia dieci anni dopo, tra il 5 marzo 1888 e il 4 marzo 1889, facendone, con l'aiuto di Franz Schalk, un'ennesima revisione che fu eseguita nel 1890, questa volta sotto la direzione del più esperto Hans Richter.

Nella versione del 1873 prevaleva una scrittura a blocchi, sia nelle sezioni tematiche, separate tra loro da pause o punti coronati, sia nell'orchestrazione, più vicina alla logica della registrazione organistica che alle peculiarità degli strumenti dell'orchestra. Nella versione del 1877 Bruckner fece innanzitutto una completa revisione ritmica, cambiò fogli interi della partitura (per questo non esiste più un autografo della prima versione), la compattò dal punto di vista tematico, eliminò le citazioni wagneriane nel primo e nel quarto movimento, aggiunse una nuova conclusione allo Scherzo e accorciò il Finale. Nell'ultima versione, quella del 1889, la Sinfonia fu ulteriormente accorciata, fu eliminata la coda dello Scherzo, e furono operati alcuni sostanziali cambiamenti nell'orchestrazione, che avvicinarono l'opera al mondo sonoro delle ultime sinfonie. Nonostante le smussature continue, resta lo stile monumentale a caratterizzare questa sinfonia (uno stile assai lontano da quello raccolto e intimistico della Seconda), l'intonazione eroica, fatta di gesti plastici e muscolosi, di forti contrasti,

sia sonori che stilistici.

Dei quattro movimenti, tutti in re minore tranne l'*Adagio*, che è in mi bemolle maggiore, il primo prende avvio su uno sfondo ostinato di arpeggi su una triade di tonica, un lungo pedale che immerge la sinfonia in un'atmosfera strana, misteriosa, carica di tensione. Da questo pedale, dopo poche battute, emerge il tema principale (che costituisce il nucleo generatore non solo di tutto il movimento, ma dell'intera sinfonia) esposto dalla tromba, con il suo contegno ieratico e i suoi grandi salti imperniati sull'accordo di re, prolungato dal corno e seguito da un crescendo che culmina su un *fortissimo* di tutta l'orchestra. Solo cento battute dopo appare il secondo tema, soave e sinuoso, affidato agli archi e ai corni, con alcune voci secondarie tra le quali via via prende il sopravvento un elemento ritmico dal carattere instabile (per l'alternanza di gruppi binari e ternari). Dopo un corale dal carattere innodico, che funge da terzo tema, inizia uno sviluppo tormentato e incalzante, costituito principalmente da un'elaborazione del primo tema (usato anche nelle forme speculari, inversa e aumentata, e in strutture canoniche).

Anche l'*Adagio* è basato su tre temi distinti: il primo, esposto dai violini, è un cantabile dal carattere espansivo ma concluso da brevi incisi dal sapore molto wagneriano; il secondo, in tempo ternario (*Andante, quasi allegretto*), è avviato da una distesa melodia delle viole; il terzo (*Misterioso*) assomiglia ad una preghiera, con il suo melodizzare 'parlante' affidato ancora agli archi. Nella ripresa i tre temi vengono ricapitolati in ordine inverso e il movimento si conclude con una serie di variazioni del primo tema.

Nello Scherzo (*Ziemlich schnell*), una piccola cellula dei violini secondi seguita dal pizzicato di violoncelli e contrabbassi genera un movimento vorticoso, come una danza fantastica con un controtéma in forma di valzer. La interrompe solo il Trio, che è invece una sezione lenta e pesante, dal carattere di *Ländler*, pieno di connotazioni umoristiche, sostenuto ancora dai disegni pizzicati degli archi. Tritematica è infine la grandiosa architettura del Finale (*Allegro*): il primo, introdotto da un febbrile crescendo degli archi, è un motivo di trombe e tromboni dalla possente scrittura accordale e dal profilo ritmico che richiama quello del primo tema del primo movimento; il secondo crea un effetto di netto contrasto sia per la tonalità (è in fa diesis maggiore) sia perché caratterizzato dalla fusione di un corale degli ottoni con un ritmo di polka affidato agli archi, un *mix* di elementi popolari e religiosi che piaceva particolarmente a Bruckner («la polka esprime il piacere e la gioia del mondo, e il corale rappresenta la sua tristezza e le sue pene»); il terzo tema (in re bemolle) è invece costruito come un canone stretto che chiama in causa tutta l'orchestra. Dopo un serrato sviluppo costruito principalmente sul primo tema, e dopo la ripresa dei tre temi, la coda fa risuonare il motivo iniziale del primo movimento in un brillante re maggiore.

BIOGRAFIA

HARTMUT HAENCHEN *direttore*

Nato a Dresda nel 1943 e cresciuto nell'ex Germania dell'Est, ha consolidato le sue esperienze musicali non soltanto con le orchestre della DDR ma, malgrado le severe restrizioni del regime, anche con celebri formazioni occidentali, compresa l'orchestra dei Berliner Philharmoniker e quella del Concertgebouw. Nel 1986 in Olanda, dove diventa direttore musicale della Netherlands Philharmonic Orchestra e della Netherlands Opera. Nei tredici anni di questo incarico dirige una grande quantità di partiture di Strauss, Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Čajkovskij, Gluck, Händel, Berg, Shostakovich e Mussorgskij; grande successo ottiene un *Ring* per la regia di Pierre Audi. Particolarmente noto e apprezzato per le sue interpretazioni di Richard Strauss, Wagner e Mahler, collabora con orchestre di tutto il mondo: Stockholm Philharmonic, Oslo Philharmonic, Montreal Symphony Orchestra, Japan Philharmonic, Kioi Sinfonietta, Tonhalle di Zurigo, Gewandhaus Orchester di Lipsia, Sächsische Staatskapelle Dresden, WDR Köln, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Dallas Symphony Orchestra, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Numerose le sue presenze nei maggiori teatri d'opera. Tra le più importanti: *Salome*, *Capriccio*, *Parsifal*, *Lady Macbeth di Mtsenk* (che gli è valsa il Grand Prix de la Critique 2009) e *Wozzeck* all'Opéra National di Parigi; *Salome* e *Tannhäuser* al Covent Garden di Londra; *Wozzeck* a Tokyo; *Elektra*, *Tannhäuser* (2012) e *Daphne* (2014) a Tolosa; una nuova produzione di *Parsifal* alla Monnaie di Bruxelles (Prix de l'Europe 2010); ancora *Parsifal* alla Royal Opera di Copenhagen; *Boris Godunov*, *Lohengrin* e *Fidelio* al Teatro Real di Madrid. Il 2016 ha visto il suo debutto a Bayreuth con *Parsifal*. Nel 2012 ha diretto *Die Schöpfung* all'Accademia di Santa Cecilia e nel 2013 ha debuttato alla Scala con *Der fliegende Holländer*. Negli anni seguenti ha diretto concerti al Teatro San Carlo di Napoli, al Teatro Massimo di Palermo, al Carlo Felice di Genova e a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Olga Beatrice Losa, Luca Marzolla, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Sofia Bolzan, Elizaveta Rotari, Antoaneta Arpasanu ◇, Margherita Busetto ◇, Valentina Danelon ◇, Eugenio Sacchetti ◇

Viole Alfredo Zamorra •, *nnp**, Lucia Zazzaro, Elena Battistella, Giuseppe Curri, Anna Mencarelli, Davide Toso, Alberto Belli ◇, Coll Torra Montserrat ◇

Violoncelli Francesco Ferrarini • ◇, Nicola Boscaro, Enrico Graziani, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ◇, Federico Toffano ◇, Alessandro Protani ◇

Contrabbassi Stefano Pratisoli •, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Luna Vigni • ◇, Luca Clementi,

Oboi Rossana Calvi •, Angela Cavallo

Clarinetti Simone Simonelli •, Claudio Tassinari

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Vincenzo Musone, Ivan Zaffaroni ◇

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Eleonora Zanella, Fabio Codeluppi ◇

Tromboni Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan

Timpani Barbara Tomasin •

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso