



VESPERALI MMXV

Domenica 15 marzo 2015

Chiesa di Sant'Antonio, Lugano, ore 17.00

In collaborazione con France-Tessin:

Carême au Grand Siècle (La Quaresima al tempo di Luigi XIV) Musiche di Marc-Antoine Charpentier (1634–1704)

Ensemble Correspondances (Parigi), direzione di Sébastien Daucé
Testimonianza di Patrick de Carolis, accademico di Francia

Entrata libera

Associazione Amici della Musica in Cattedrale, Lugano
in collaborazione con "France-Suisse"

L'autore

Marc-Antoine Charpentier (nato a Parigi nel 1634 – o 1636 – morto pure a Parigi nel 1704) studiò con Giacomo Carissimi a Roma, dove visse dal 1650 al 1662. A Parigi collaborò in campo teatrale con Molière e Corneille, rivaleggiando con Lully, e dal 1698 fu maestro di cappella alla Sainte-Chapelle. Autore di alcune opere di teatro, di musiche di scena, di molta musica sacra, di cantate profane e di qualche pezzo strumentale, fu compositore di gusto spiccatamente italiano, ma non trascurò le caratteristiche di colore e di corposità strumentale della musica francese contemporanea, raggiungendo una fisionomia inconfondibile soprattutto nel genere dell'oratorio, in cui seguì l'esempio di Carissimi. La riesumazione di molte delle sue composizioni (l'incipit del suo *Te Deum* scelto come sigla dell'Eurovisione gli ha dato fama mondiale) ha dimostrato la persistente vitalità della sua produzione. (da: *Dizionario della musica e dei musicisti*, Garzanti, 1999).

Gli interpreti

L'**Ensemble Correspondances** – che trae il nome dalla poesia di Baudelaire – è stato fondato nel 2008 a Lione dal clavicembalista e organista Sébastien Daucé e riunisce una ventina di cantori e strumentisti specializzati nella rivisitazione del repertorio del Seicento francese. La prima raccolta (*O Maria!*, Charpentier, Zig Zag Territoires 2010) è accolta con favore della stampa specializzata: Choc de Classica. Diapason Découverte e Coup de coeur dell'Accademia Charles Cros. La seconda (*L'Archange et le Lys*, Zig Zag Territoires, 2011) è dedicata alla riscoperta dell'opera di Antoine Boësset; la terza, nel 2013, ritorna a Charpentier e riceve il Diapason d'or, un ffff di Telerama e altri riconoscimenti; la stampa (*Libération*, *La Croix*, *L'Express*, *Le Monde* la segnalano come *una delle meraviglie di quest'autunno*). Intanto, fioccano gli inviti a tutti i festival: da Saintes a Sablé, da Royaumont e Utrecht, e alle registrazioni radiofoniche. Nel 2014 l'Ensemble ha partecipato anche ai festival della Chaise-Dieu e della basilica di Vézelay.

Sébastien Daucé, il direttore, formatosi come cembalista e continuista a Lione, è stato collaboratore di importanti istituzioni vocali e orchestrali (la Maîtrise di Radio France, l'Orchestra filarmonica di Radio France) e da camera (l'Ensemble Pygmalion, Les Cris de Paris), è stato assistente di Kenneth Weiss al Festival di Aix-en-Provence e nel 2008 ha fondato "Correspondances". Specialista riconosciuto del repertorio medievale e barocco francese, è pure insegnante e ricercatore: con William Christie ha collaborato all'edizione critica di tre opere di Marc-Antoine Charpentier.

Il testimone

Patrick de Carolis è nato ad Arles nel 1953, ha studiato arte drammatica e si è diplomato nel 1974 alla Scuola superiore di giornalismo di Parigi. Capo del servizio politico alla televisione nazionale TF1 fino al 1984, "grand reporter" di Antenne 2, in seguito attivo nella nuova stazione privata "La Cinq", creatore di numerose rubriche di successo, dal 1997 è tornato al servizio pubblico come direttore della documentaristica a France 3, creatore e presentatore del magazine culturale "Des racines et des ailes", infine presidente di France Télévision dal 2005 al 2010. Attivo anche nella stampa scritta (direttore del "Figaro Magazine" tra il 2001 e il 2004), ha esordito nella saggistica con un volume di colloqui con Bernadette Chirac (*Conversations*, 2001), in seguito ha pubblicato *Les Demoiselles de Provence* (2005), un volume di poesie (*Refuge pour temps d'orage*) realizzato per la scena da Bérengère Dautun (2009), il romanzo storico *La Dame du Palatin* (2011) e nel novembre di quest'anno *Letizia R. Bonaparte, la mère de toutes les douleurs*, sul destino drammatico della madre di Napoleone. Ha fondato e diretto dal 2001 al 2010 il Festival di Rocamadour, che accoglie ogni anno i più grandi interpreti della musica, della danza e del teatro. Di ritorno alla televisione con il nuovo magazine culturale su FR3 "Le Grand Tour" (2011), è stato eletto il 12 ottobre 2011 accademico di Francia (Académie des Beaux-Arts), succedendo all'ex ministro André Bettencourt.

Carême au Grand Siècle (La Quaresima al tempo di Luigi XIV) Musiche di Marc-Antoine Charpentier (1634–1704)

Leçon du Vendredy Saint à 3 voix, H.91

Miserere des Jésuites à 6, H.193

Testimonianza di Patrick de Carolis

Leçon du Mercredy Saint pour bas-dessus

Stabat Mater

Ensemble Correspondances, Paris-Lyon

Caroline Weynants, dessus

Violaine Le Chenadec, dessus

Caroline Bardot, dessus

Lucile Richardot, bas-dessus

Stephen Collardelle, haute-contre

Francisco Manalich, taille

Etienne Bazola, basse-taille

Renaud Brès, basse

Béatrice Linon, violon

Alice Julien-Laferrière, violon

Lucile Perret, flûte

Matthieu Bertaud, flûte

Myriam Rignol, viole

Mathilde Vialle, basse de viole

Diego Salamanca, théorbe

Sébastien Daucé, orgue clavecin & direction

Entrata libera

Contributo volontario all'uscita

Leçons du Vendredi Saint H. 91

De Lamentatione Jeremiæ prophetæ

Heth: Misericordiæ Domini,
quia non sumus consumpti,
quia non defecerunt miserationes eius

Heth: Novi dilucolo, multa est fides tua

Teth: Pars mea Dominus, dixit anima mea;
propterea expectabo eum.

Teth: Bonus est Dominus sperantibus in eum,
animæ quærenti illum.

Teth: Bonum est præstolari cum silentio
salutare Dei

Bonum est viro cum portaverit jugum
ab adolescentia sua

Jod: Sedebit solitarius et tabecit, quia levavit
super se

Jod: Ponet in pulvere os suum,
si forte sit spes.

Jod: Dabit percutienti se maxillam,
saturabitur opprobriis.

Jerusalem, convertere
ad Dominum Deum tuum

Miserere H. 193

Miserere mei Deus secundum magnam
misericordiam tuam.

Et secundum multitudinem miserationum
tuarum dele iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea
et a peccato meo munda me

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco
et peccatum meum contra me est semper.

Tibi soli peccavi et malum coram te feci:
ut iustificeris in sermonibus tuis
et vincas cum iudicaris

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum
et in peccato concepit me mater mea.

Dalle Lamentazioni del Profeta Geremia

Le grazie del Signore non sono finite,
non sono esaurite
le sue misericordie.

Si rinnovano ogni mattina, grande è la sua fedeltà.

“Mia parte è il Signore – io esclamo –,
per questo in lui spero”.

Buono è il Signore con chi spera in lui,
con colui che lo cerca.

È bene aspettare in silenzio
la salvezza del Signore.

È bene per l'uomo portare un giogo
fin dalla sua giovinezza.

Sieda costui solitario e resti in silenzio,
poiché egli glielo impone

Ponga nella polvere la bocca,
forse c'è ancora speranza.

Porga a chi lo percuote la sua guancia,
si sazi di umiliazioni.

Gerusalemme, ritorna al Signore tuo Dio!

Pietà di me, o Dio, nel tuo amore

Nella tua grande misericordia
cancella la mia iniquità

Lavami tutto dalla mia colpa,
dal mio peccato rendimi puro.

Sì, le mie iniquità io le riconosco,
il mio peccato mi sta sempre dinanzi.

Contro di te, contro te solo ho peccato,
quello che è male ai tuoi occhi, io l'ho fatto;
così sei giusto nella tua sentenza,
sei retto nel tuo giudizio.

Ecco, nella colpa io sono nato,
nel peccato mi ha concepito mia madre.

Ecce enim veritatem dilexisti,
incerta et occulta sapientiæ tuæ
manifestasti mihi.

Asperges me ysopo et mundabor
lavabis me et super nivem dealabor.

Auditui meo dabis gaudium et lætitiā
et exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tua a peccatis meis
et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me Deus
et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Ne proicias me a facie tua
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi lætitiā salutaris tui
et spiritu principali confirma me.

Docebo iniquos vias tuas
et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus, Deus,
Deus salutis meæ, et exultabit
lingua mea iustitiā tuam.

Domine labia mea aperies
et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam, si voluisses sacrificium dedissem,
utique holocaustis non delectaberis.

Sacrificium Deo spiritus contribulatus,
cor contritum et humiliatum Deus non spernet.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion,
et ædificentur muri Hierusalem

Tunc acceptabis sacrificium iustitiæ
oblaciones et holocausta,
tunc imponent super altare tuum vitulos.

Leçon du Mercredi Saint, H. 120

Incipit Lamentatio Hyeremiæ Prophetæ

Aleph: Quomodo sedet sola civitas
plena populo, facta est quasi vidua
domina gentium, princeps provinciarum
facta est sub tributo.

Beth: Plorans ploravit in nocte
et lacrimæ eius in maxillis ejus :
non est qui consoletur eam
et facti sunt ei inimici.

Ma tu gradisci la sincerità del mio intimo,
nel segreto del cuore mi insegni la sapienza.

Aspergimi con rami di issòpo e sarò puro,
lavami e sarò più bianco della neve.

Fammi sentire gioia e letizia:
esulteranno le ossa che hai spezzato.

Distogli lo sguardo dai miei peccati,
cancella tutte le mie colpe.

Crea in me, o Dio, un cuore puro,
rinnova in me uno spirito saldo.

Non scacciarmi dalla tua presenza
e non privarmi del tuo santo spirito.

Rendimi la gioia della tua salvezza,
sostienimi con uno spirito generoso.

Insegnerò ai ribelli le tue vie
e i peccatori a te ritorneranno.

Liberami dal sangue, o Dio,
Dio della mia salvezza:
la mia lingua esalterà la tua giustizia.

Signore, apri le mie labbra
e la mia bocca proclami la tua lode.

Tu non gradisci il sacrificio;
se offro olocausti, tu non li accetti.

Uno spirito contrito è sacrificio a Dio;
un cuore contrito e affranto
tu, o Dio, non disprezzi.

Nella tua bontà fa grazia a Sion,
ricostruisci le mura di Gerusalemme.

Allora gradirai i sacrifici legittimi,
l'olocausto e l'intera oblazione; allora
immoleranno vittime sopra il tuo altare.

Inizio della Lamentazione del Profeta Geremia

Come sta solitaria la città un tempo ricca
di popolo! È divenuta come una vedova
la grande tra le nazioni: la signora
tra le province è sottoposta a lavori forzati.

Piange amaramente nella notte,
le sue lacrime sulle sue guance.
Nessuno la consola, fra tutti i suoi amanti-
Tutti i suoi amici l'hanno tradita,
le sono divenuti nemici.

Ghimel: Migravit Judas propter afflictionem et multitudinem servitutis; habitavit inter gentes, nec inveniet requiem. Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

Daleth: Viæ Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad sollemnitatem; omnes portæ eius destructæ, sacerdotes eius gementes, virgines eius squalidæ, et ipsa oppressa amaritudine.

Heth: Facti sunt hostes eius in capite inimici, quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum eius. Parvuli eius ducti sunt captivi, ante faciem tribulantis.

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!

Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filium.

Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quæ mœrebat et dolebat
Et tremebat, cum videbat
Nati pœnas inclyti.

Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
In tanto supplicio?

Qui non posset contristari
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suæ gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Giuda è deportato in miseria e in dura schiavitù.
Abita in mezzo alle nazioni e non trova riposo;
tutti i suoi persecutori
l'hanno raggiunta fra le angosce.

Le strade di Sion sono in lutto,
nessuno più si reca alle sue feste;
tutte le sue porte sono deserte,
i suoi sacerdoti sospirano,
le sue vergini sono afflitte
ed essa è nell'amarezza

I suoi avversari sono suoi padroni,
i suoi nemici prosperano,
perché il Signore l'ha afflitta
per i suoi misfatti senza numero.
I suoi bambini sono andati in esilio,
sospinti dal nemico.

Gerusalemme, ritorna al Signore tuo Dio!

Stava Maria dolente
Senza respiro e voce
Mentre pendeva in croce
Del mondo il Redentor.

E nel fatale istante
Crudo materno affetto
Le trafiggeva il petto
Le lacerava il cuor.

Qual di quell'alma bella
Fosse lo strazio indegno
No, che l'umano ingegno
Immaginar nol può.

Veder un figlio... un Dio...
Che palpita, che muore,
Sì barbaro dolore
Qual madre mai provò?

Alla funerea scena
Chi tiene il pianto a freno
Ha un cuor di tigre in seno
O cuore in sen non ha

Chi può mirare in tante
Pene una madre, un figlio,
e non bagnare il ciglio,
e non sentir pietà?

Per cancellare i falli
D'un popol empio, ingrato
Vide Gesù piagato
Languire e spasimar.

Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum.

Sancta Mater istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Juxta Crucem tecum stare
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum præclara
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem
Et plagas recolare

Inflammatum et accensum,
Per te Virgo sim defensum
In die judicii.

Quando corpus morietur
Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria. Amen

Vide sul monte infame
Il Figlio suo diletto
Chinar la fronte al petto
E l'anima esalar.

Le barbare ferite
Prezzo del mio delitto,
Dal Figlio tuo trafitto
Passino, o Madre, in me.

Teco alla croce accanto
Star, cara Madre, io voglio;
Compagno del cordoglio
Che Ti divora il sen.

Ah Tu che delle Vergini
Regina in Ciel t'assidi
Ah, tu propizia arridi
Ai voti del mio cuor.

Del buon Gesù spirante
Sul fero tronco esangue
La Croce, il fiele, il sangue
Fa' ch'io rammenti ognor.

Gesù che nulla nieghi
A chi tua Madre implora
Del mio morir nell'ora
Non mi negar mercè.

E quando fia disciolto
Dal suo corporeo velo,
Fa' che il mio spirto in Cielo
Voli a regnar con Te. Amen.

Nota sulle versioni italiane

La versione italiana delle Lamentazioni è quella della Bibbia CEI 2009, dedotta dai testi originali. In qualche punto essa differisce dalla Vulgata latina in uso ai tempi di M. A. Charpentier.

La parafrasi dello *Stabat Mater* è tratta dal *Manuale di Filotea* del Sacerdote milanese Giuseppe Riva, 1901.

Un'esistenza singolare

“Sono colui che, nato poco fa, fu conosciuto nel secolo; eccomi morto, nudo e niente nella tomba, polvere, ceneri e nutrimento per i vermi. Ho vissuto abbastanza ma troppo poco in confronto all'eternità [...] Ero musicista, considerato come buono tra i buoni e ignorante tra gli ignoranti. E siccome il numero di quelli che mi disprezzavano era molto più grande di quelli che mi lodavano, la musica mi fu di poco onore ma di grande onere; e allo stesso modo che, nascendo, non ho portato niente in questo mondo, così morendo non ho portato via nulla...”

La citazione è tratta dall'*Epitaphium Carpentarii* (H. 474), un brano sorprendente in cui Marc-Antoine Charpentier (Parigi, 1634 o 1636 – Parigi, 1704), mettendo se stesso in scena, immagina di ritornare sulla terra dopo la sua morte nelle sembianze di un'ombra. Quest'epitaffio di un musicista che volge la sua attenzione sulla propria vita con umiltà e forse con qualche amarezza è impressionante; riveste inoltre un'importanza particolare se si pensa che è l'unico ritratto morale del compositore giunto fino a noi. Chi gli fu vicino non lasciò testimonianze su di lui, sulle relazioni che ebbe con i suoi contemporanei e sui sentimenti che provava. Non vi è traccia di sue lettere, un diario che ci racconti i suoi gusti, i suoi umori, il suo carattere. Senza dubbio, in vita non conobbe i fasti e gli eccessi con cui le gazzette dell'epoca amavano intrattenere i loro lettori. Al contrario di Jean-Baptiste Lully (1632–1687), Charpentier offre poca materia ai suoi eventuali biografi: solo la sua opera suscitò reazioni, provocò prese di posizione. Bisogna dunque accontentarsi di questo prezioso estratto di epitaffio e cercarvi di leggere ciò che può rivelarci del suo autore.

Il tono di fondo è quello dell'umiltà. Per Charpentier l'essere umano è poca cosa, l'esistenza solo un breve passaggio, il corpo dopo la morte ritorna al nulla. Il linguaggio è quello di un cristiano che si pone di fronte alla grandezza divina, che sa l'inutilità del mondo terrestre e non teme di esprimerla. Bossuet nel suo *Sermon sur la mort* non dice altro: “O fragile appoggio del nostro essere! O fondamento rovinoso della nostra sostanza!... Com'è piccolo il posto che occupiamo in questo mondo!” Saggezza presente nel testo di Charpentier: ma la si percepisce come un lamento discreto, una punta di risentimento, una ferita segreta: come se la vita non avesse portato al musicista ciò che sperava: un po' più di gloria, un po' meno di fatica e ingiustizia.

A chi e a che cosa alludeva? A Lully, che ostacolò la sua carriera di musicista drammatico? A un tale François Chaperon (cui fa direttamente allusione nell'*Epitaphium*), che fu nominato alla Sainte-Chapelle nel momento in cui Charpentier avrebbe forse desiderato questo posto (lo ottenne vent'anni dopo nel 1698)? Alla malattia che gli impedì di partecipare fino in fondo al concorso per la Chapelle Royale nel 1683? Agli avversari di *Medée*? Ma – ci si domanda ancora – è giusto prendere alla lettera la citazione dell'*Epitaphium Carpentarii* ignorando lo spirito di parodia che pervade il rimanente del testo, di cui la confessione che abbiamo appena citato rappresenta solo una piccola parte? Non è che Charpentier, componendo quest'opera, abbia voluto divertirsi e prendersi gioco di sé? Non lo sappiamo.

La carriera di Charpentier si estese per quasi 35 anni, dal 1670 fino alla morte avvenuta nel 1704. Durante questi anni scrisse musica per personaggi importanti come Marie de Lorraine (più nota come Mlle de Guise), per il figlio di Luigi XIV, e le sue composizioni risuonarono nei luoghi più prestigiosi della capitale: il Palais Royal, Saint-Louis dei Gesuiti, il Collegio Louis-le-Grand, la Sainte-Chapelle. Un'attività multiforme che tuttavia si sviluppò quasi sempre lontano dalla Corte, dalla potente e brillante attrazione che la Corte esercitava. Come tutti i grandi compositori della sua epoca, Charpentier aspirava a un incarico ufficiale a Versailles; la sua candidatura al concorso della Chapelle Royale lo attesta. Ma alla corte regnava Lully, il quale, grazie al suo talento ma anche a un'ambizione smisurata, era riuscito a ottenere tutti i favori del Re Sole, monopolizzava cariche e privilegi, vigilava affinché nessun altro musicista potesse pretendere quel che era riservato a lui solo: la riconoscenza, la consacrazione da parte del suo re e dei francesi, suoi compatrioti di adozione.

Nelle storie della musica si parla di una rivalità tra Lully e Charpentier. Si rileva che il primo, di origine italiana, divenne famoso per avere dato all'arte francese un proprio stile; del secondo, nato in Francia, che al suo Paese trasmise l'emozione e la maniera di comporre apprese in Italia. Due musicisti, due Paesi, due estetiche, due destini opposti: l'uno ricoperto di gloria, l'altro emarginato e confinato in una posizione subalterna immeritata. Che c'è di vero? Dai documenti dell'epoca, Lully e Charpentier non si trovano mai direttamente confrontati. Il primo biografo ad aver evocato sentimenti di “gelosia”, di “dispetto” e di “disgusto” tra i due compositori sembra essere stato François-Joseph Fétis (1784-1871). Se abbiamo per certo che Charpentier non poté dare il meglio di sé al teatro a causa dell'assolutismo di Lully, dobbiamo credere al musicologo belga che non cita le sue fonti? Charpentier non fu vittima di Lully né più né meno di come lo furono altri suoi colleghi? Lully morì nel 1687: a Charpentier rimanevano altri 17 anni da vivere. Perché, a parte la breve incursione all'Académie royale con *Medée*, non cercò di imporsi alla corte quando apparentemente l'ostacolo principale contro di lui era venuto meno? Possedeva Charpentier l'ambizione sufficiente per affermarsi al rango più elevato? Come mai, musicista protetto dalla famiglia dei De Guise fino alla morte di Mlle de Guise nel 1688, un anno cioè dopo l'infortunio che causò la morte di Lully, non lo si vede in grado di affrontare gli intrighi della Corte? Perché non sollecitò nessuno a stampare le sue opere dopo il 1685: né suo nipote Jacques Edouard, libraio intorno al 1705, né l'amico Henri de Baussen che aveva conosciuto da Mlle de Guise?

Fra tutti questi interrogativi una cosa almeno è certa: Marc-Antoine Charpentier fu il più grande compositore francese di musica sacra del Seicento. È perciò doveroso che i Vespérali gli rendano omaggio.

Timoteo Morresi



VESPERALI MMXV

Domenica 22 marzo 2015

Chiesa di Cristo Risorto, Lugano, ore 20.30

Teatro della Parola e Patrick Vallélian presentano:

“Il violino di Ruth”

Una ragazza nell’inferno della Shoah, destinazione Auschwitz

Testimonianza di Ruth Fayon
raccontata da Pamela Villoresi e Diego Gaffuri
Musiche di Ernest Bloch (1880–1959)
Maristella Patuzzi violino, Mario Patuzzi pianoforte
Drammaturgia e regia di Claudio Laiso

Entrata libera

Associazione Amici della Musica in Cattedrale, Lugano

Gli interpreti

Nato nel 1971, **Patrick Vallélian** si è laureato come storico e insegnante all'Università di Friburgo. Giornalista per "La Liberté" e "L'Hebdo", ha ottenuto diversi premi giornalistici (Berliner Zeitung, Pascal-Arthur Gonet, Nicolas Bouvier, Eugène, Union suisse des paysans...). Ora è direttore del settimanale "Sept". Durante tre anni, dal 2006 al 2009, è partito sulle tracce della storia di Ruth Fayon, da Amburgo a Praga, passando da Terezin, Auschwitz, Bergen-Belsen, Karlsbad e Tel Aviv per documentare la sua testimonianza e pubblicare nel 2012 il libro *Auschwitz en héritage – Itinéraire d'une jeune fille dans l'enfer de la Shoah*, Editions Alphil.

Entrato in servizio alla RSI Radiotelevisione Svizzera nel 1975, **Claudio Laiso** è regista teatrale nel settore Cultura Produzione Fiction. Per i Vespérali, nel 2006, ha realizzato *Giobbe* di Karol Wojtyła con Ugo Pagliai, Paola Gassman e Diego Gaffuri come protagonisti principali, prodotto dal Settore Prosa Rete Due, rappresentato nella Cattedrale San Lorenzo di Lugano e diffuso in diretta mondiale da Rai International, con replica in diversi fusi orari. *Giobbe* di Karol Wojtyła, per il quale il regista ha scritto la drammaturgia, è stata rappresentata nel 2007 dal TeatrodellaParola, con gli stessi interpreti, nella Basilica di Sant'Ambrogio di Milano come Evento UBS Italia. Per i Vespérali 2008, nella Cattedrale di San Lorenzo, con il TeatrodellaParola ha rappresentato *Alessandro Valignano "il Visitatore" Cina e Giappone: il XVI° secolo vive nel presente* con l'adattamento teatrale di Annamaria Waldmüller dal libro di Vittorio Volpi; tra i protagonisti principali Diego Gaffuri, Elda Olivieri, Antonio Zanoletti. Sempre in Cattedrale, per Rete Due, ha allestito tre eventi: *Il canto delle anime* - voci e suoni nella Commedia di Dante con Vittorio Sermonti e l'Ensemble More Antiquo diretto da Giovanni Conti. In varie chiese di Lugano, nel 2009 con il TeatrodellaParola ha realizzato *Louise: canzoni senza pause* di Eliana Bouchard, finalista al Premio Campiello, evento che rievoca i danni nefasti dell'intolleranza religiosa e trasmesso pure dalla Televisione svizzera e dalla radio (Rete Due); nel 2010 *Immanuel*, rievocazione biblica; nel 2011 un itinerario scenico sulla poetica di Karol Wojtyła: *Mysterium Paschale*, trasmesso da Rete Due. È tornato ai Vespérali nel 2012 con *Etty Hillesum, un itinerario dalla Shoah verso il presente* e nel 2013, con il Settore produzione fiction RSI, in diretta su Rete Due, *Symphonia Virginum* - musica e spiritualità di Santa Ildegarda di Bingen, con Pamela Villaresi, Franco Graziosi e l'Ensemble AdiaSTEMA diretto da Giovanni Conti.

Pamela Villaresi parte quindicenne dal Teatro Studio del Metastasio di Prato e all'età di diciotto anni approda al Piccolo Teatro di Milano. Inizia così il lungo sodalizio artistico con Giorgio Strehler: per vent'anni lavorano, con Jack Lang, all'Unione dei Teatri Europei. Ha vinto numerosissimi premi ed è stata tra le cento personalità di tutto il mondo invitate da Papa Benedetto XVI per la Giornata con gli artisti. Protagonista di spettacoli teatrali, produzioni televisive, film, ha lavorato con Tino Carraro, Nino Manfredi, Omero Antonutti, Vittorio Gassman, Moni Ovadia, Bruno

Ganz, Massimo Wertmuller, David Sebasti, Elena Zareschi, Elisabetta Pozzi, Piera Degli Esposti, Laura Betti, Didi Perego ed è stata diretta da registi come Marco Bellocchio, i fratelli Taviani, Mario Ferrero, Ettore Scola, Giancarlo Cobelli, Maurizio Panici, Mario Missiroli, ma soprattutto da Giorgio Strehler. Per molte volte regista, Pamela Villaresi ha pure presentato programmi televisivi, realizzato recital e melologhi in tutta Italia e nel mondo. È voce recitante con le più grandi orchestre europee, ha prestato la sua opera per il mondo del lavoro e per molte battaglie per i diritti civili. È stata direttrice artistica di vari festival, tra i quali il Festival internazionale della Spiritualità, da lei ideato e realizzato e in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, *Divinamente Roma* e *Divinamente New York* con la collaborazione del Ministero degli Affari Esteri e il patrocinio dell'Unesco. Nel 2013, per i Vespérali in diretta su Rete Due, ha interpretato Santa Ildegarda di Bingen in *Symphonia Virginum*.

Diego Gaffuri si è formato artisticamente al Teatro Stabile di Como, con la direzione di Bernardo Malacrida. Dopo alcune esperienze cinematografiche e televisive in Italia ha proseguito l'attività collaborando soprattutto con la RSI, Radiotelevisione svizzera, dove è stato interprete d'innumerabili sceneggiati televisivi popolari diretti da Vittorio Barino e da altri importanti registi, tra i quali si ricorda *Affari di famiglia*. Per il teatro popolare, in palcoscenico è stato diretto da Sergio Maspoli. Nel rinnovato teatro dialettale radiofonico è colonna portante tra i giovani interpreti della nuova fiction radiofonica *Semm ammò chi* in onda su Rete Uno. È stato protagonista in quasi tutte le produzioni teatrali dei Vespérali: di Italo Alighiero Chiusano *L'evento*, diretto da Fabio Calvi, *Massimiliano Kolbe* e *La leggenda di Ognuno* diretti da Alberto Canetta. Con la regia di Fabio Battistini si ricordano *Diario di un curato di campagna*, *L'annuncio a Maria*, *Albert Schweitzer*, *Thomas Moore*, *Miguel Manara*, *Un uomo per tutte le stagioni*, *Dialogo delle carmelitane*; con la regia di Claudio Laiso *Giobbe*, *Il Visitatore Alessandro Valignano*, *Mysterium Paschale*, *Etty Hillesum*.

Maristella Patuzzi, luganese, ha interpretato a undici anni la *Tzigane* di Ravel per la TSI e nel 2000, a tredici anni, la Sony ha pubblicato un suo CD live. Dal 2002 ha tenuto concerti come solista con l'Orchestra della Svizzera Italiana, di Padova e del Veneto, con l'Adelphi Symphony Orchestra di Long Island a New York, con l'Orchestra da camera di Lucerna e Philharmonia Orchestra di Londra. A diciassette anni ha conseguito il diploma di violino al Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano. In marzo 2005 è stata ammessa come graduate, con borsa di studio per merito, nella classe di Miriam Fried, all'Indiana University, Bloomington, dove, dal 2006, ha studiato sotto la guida di Mark Kaplan; nel 2007 vi ha conseguito il Performer Diploma in violino e, nel 2008, il Master in violino, entrambi con il massimo dei voti. Nel 2009 s'è perfezionata con Sergej Krilov e nel 2011, al Conservatorio della Svizzera italiana, sotto la guida di Carlo Chiarappa, ha conseguito il Master of Arts in Specialized Music Performance in violino con il massimo dei voti e lode. Nel 2013 ha eseguito e registrato in prima assoluta il *Concerto per violino e archi*

di Manuel De Sica, all'Auditorium Niccolò Paganini di Parma, con l'Orchestra Arturo Toscanini diretta da Flavio Emilio Scogna. Il *Concerto* è stato pubblicato nel 2014 dalla Brilliant Classics, che nel 2015 ha proposto *BLOCH Music for violin and piano* con suo padre Mario. Freschi di pubblicazione sono un CD con l'Orchestra Mitteleuropea diretta da Roberto Zarpellon con il *Concerto per violino e orchestra* di Max Bruch e per la Decca con l'arpista Floraleda Sacchi (*Intimamente Tango*, 17 Composizioni di Astor Piazzolla). Maristella Patuzzi ha suonato al Progetto Martha Argerich, all'International Festival Rostropovich a Baku, a Les Classiques di Villars sur Ollon, al Settembre Musica MITO a Milano, a Torino e per la Società del Quartetto di Bergamo. Suona uno Stradivari del 1687, prestato da un collezionista privato.

Mario Patuzzi ha ottenuto a diciannove anni il Diploma di magistero di pianoforte al Conservatorio Francesco Antonio Bonporti di Trento, che lo nominava, alla stessa età, titolare della cattedra di pianoforte principale. Dopo una serie di successi in diversi concorsi italiani (Monza, Treviso, Livorno, Taranto, Vercelli, Trieste e Varallo Sesia), nel 1977 si è classificato primo al Concorso internazionale a Monaco di Baviera. Dopo un'intensa attività in recital e in concerti con l'Orchestra del Teatro alla Scala, quella del Bayerischer Rundfunk (Monaco) e dell'Hessischer Rundfunk (Francoforte), Mario Patuzzi si dedica per alcuni anni allo studio dell'armonia e del contrappunto. Allievo di Andrea Mascagni e di Renato Dionisi, nel 1983 ottiene il Diploma di magistero di composizione al Conservatorio di Trento. Ha inciso per la Nuova Era il *Capriccio* di Cherubini e, per la Dynamic, l'opera pianistica di Julius Reubke, l'allievo prediletto di Franz Liszt. Tra le varie registrazioni da segnalare l'ultimo CD, pubblicato nel 2015 da Brilliant Classic, *BLOCH Music for violin and piano* con sua figlia Maristella al violino. È membro di giurie di concorsi internazionali e titolare della cattedra di pianoforte principale e dei corsi accademici al Conservatorio Giuseppe Verdi a Como, tiene seminari e corsi di perfezionamento a Lugano, al Festival di musica del Novecento a Perugia, alle Università di Trento, di Piacenza, in Val Tidone e all'Università Kunitachi di Tokio.

Teatro della Parola e Patrick Vallélian presentano:

“Il violino di Ruth”

Una ragazza nell’inferno della Shoah, destinazione Auschwitz

Drammaturgia e regia
Claudio Laiso

Testimonianza di Ruth Fayon
raccontata da
Pamela Villoresi
Diego Gaffuri

Maristella Patuzzi, violino
Mario Patuzzi, pianoforte

Carlo Piccardi, concetto musicale
Virgilio Kohler, Lighting Designer
Paolo Trebini, immagini
Lara Persia, Gabriele Della Casa, audio
Fabrizio Buletti, Chiara Regazzoni, video
Fabio Rossinelli, traduzioni

Maruska Regazzoni, organizzazione
Francesco Kestenholz, produzione

Musiche:

Ernest Bloch (1880–1959)
Baal Shem, Three Pictures of Chassidic Life (1923)
1. *Vidui* (Contrizione) Un poco lento
2. *Nigun* (Improvvisazione) Adagio non troppo
3. *Simchat Torah* (Gioia della legge) Allegro giocoso

Mélodie (1929) Moderato
dalla Suite n. 1 (1920) Molto quieto

Niccolò Paganini (1782–1840)
Dai *24 Capricci* per violino solo op. 1
Capriccio no. 24 in La min

Giuseppe Verdi (1813–1901)
dalla *Messa da Requiem*
Libera Me (direzione: Michel Plasson)

Mario Patuzzi *Improvvisi*

Horst Wessel, da: *Die Fahne Hoch* (1929)

Per non dire: “Non sapevamo”

Con Ruth ritorniamo su una delle pagine più buie della nostra storia: l’uccisione senza pietà, industrializzata e sistematica, di sei milioni di ebrei in Europa durante la seconda guerra mondiale. Crimini indicibili che i nazisti commettono in nome della purezza della razza: il razzismo spinto alle estreme conseguenze.

Ruth Fayon, nata Pinczowsky, conosce da bambina la realtà drammatica della segregazione razziale. La mamma di Ruth, Rondla nata Kristal, così come suo padre, Josef Pinczowsky, sono originari di due shtetls, due piccoli villaggi ebrei dispersi nelle campagne di Lodz. All’epoca della loro nascita, nel 1895, la Polonia era il Paese del fiume Vistola. Il suo padrone e signore, lo zar di tutte le Russie, era un tiranno crudele con il milione e mezzo di ebrei che popolavano le terre dell’Ovest. Li spediva nei ghetti e i pogrom erano frequenti. Poi arrivò la prima Guerra Mondiale. Josef non voleva diventare carne da cannone dell’esercito russo e fuggì in Boemia-Moravia, a Karlsbad, elegante città termale conosciuta e raggiunta da numerosi ebrei. Karlsbad, città dell’impero austro-ungarico, sparì nella follia della guerra diventando cecoslovacca. Rondla lo raggiunse dopo la guerra per formare una famiglia, né ricca né povera, di ristoratori d’un ottimo e frequentato ristorante kasher.

La Germania è però molto vicina e già nel 1933 i nazisti cominciano a perseguitare gli ebrei. Così a Karlsbad, la città natale di Ruth, i suoi genitori accolgono una famiglia di profughi ebrei fuggiti dai nazisti. La moglie, valente violinista, avvia Ruth allo studio del violino. Passano gli anni e nel 1938 Hitler pretende i Sudeti. Così, la famiglia di Ruth è costretta a fuggire da Karlsbad a Praga. Con la successiva invasione della città, i nazisti perseguitano gli ebrei imponendo le Leggi razziali e Ruth dovrà consegnare il suo amato violino. Rischiando la vita, Ruth si toglie la Stella gialla di Davide, attraversa la città e consegna il violino a un compagno di studi non ebreo promettendogli: “Un giorno verrò a riprenderlo, ma suonalo perché senno il violino muore!”.

All’età di quattordici anni, Ruth comincia la sua danza macabra con la morte, scaraventata da un Lager all’altro. La sua odissea inizia da Praga a Theresienstadt, la “città-modello” voluta da Hitler per gli ebrei, passa da Auschwitz-Birkenau, dove prima di terminare il suo ciclo produttivo nella camera a gas sarà selezionata dal famigerato Dr. Mengele per infine essere inviata sotto i bombardamenti di Amburgo a rimuovere le macerie. Sfinita dal pesantissimo lavoro forzato, inviata per morire a Bergen-Belsen, è liberata dagli inglesi il 15 aprile 1945. Una danza macabra con la morte durata tre anni, cui Ruth sopravvive nonostante la fame, il freddo, la paura, le malattie e le percosse. Finalmente, la giovane riesce a ritornare a Praga e recupera il suo prezioso strumento. Nel 1948, per evitare il regime comunista, emigra in Israele: lì si compirà il destino del suo violino e della sua vita. Dopo due anni di servizio militare in Israele, Ruth sposa Salomon Fayon. La coppia risiede dapprima a Istanbul, poi si trasferirà a Ginevra. Nascono tre figli: Ilana, Sam e Luc.

Dopo anni di silenzio sul suo terribile passato, nella classe di suo figlio, il prof. Manuel Tornare – che sarà

sindaco di Ginevra, ora è consigliere nazionale socialista – la incoraggia a rompere il silenzio. Dal 1977, Ruth testimonia sulla Shoah senza arrestarsi, nelle scuole e nelle università della Svizzera e della Francia, fino alla sua morte, a Ginevra, il 31 ottobre 2010. Cavaliere della Legion d’onore francese, Ruth si è così attorniata di una famiglia più grande: una famiglia universale, la cui responsabilità morale consiste nell’impedirsi di rispondere “Non sapevamo”. La sua testimonianza non è soltanto l’evocazione di una storia definitivamente passata: diventa un monito, impossibile da evitare, contro le nostre debolezze, contro la nostra mancanza di coraggio rispetto ai drammi contemporanei, e ci impedisce di guardare altrove quando sotto i nostri occhi degli uomini massacrano altri uomini.

Claudio Laiso

L'ultimo degli ispirati

Personalità che segnò la rinascita dell'orgoglio ebraico in musica nel Novecento, Ernest Bloch (1880-1959) è compositore cosmopolitico per eccellenza. Ginevrino di nascita, formatosi a Bruxelles come violinista nella scuola di Eugène Ysaÿe, a Francoforte e a Monaco nella composizione sotto la guida rispettivamente di Iwan Knorr e di Ludwig Thuille, si affermò a Parigi nel 1910 con la rappresentazione del *Macbeth*, tappa iniziale della sua notorietà. Nel 1916 emigrò negli Stati Uniti, di cui divenne cittadino, ma l'incapacità di adattarsi al modello di vita americano nel 1930 lo riportò in Europa. Dal balcone subalpino di Roveredo in Capriasca, guardò all'Italia, Paese che più di ogni altro gli riservò attenzione e onori con la nomina ad accademico di Santa Cecilia, con la prima biografia a lui dedicata da Mary Tibaldi Chiesa uscita a Milano nel 1933, con la prima esecuzione del *Servizio sacro ebraico* composto a Roveredo, stampato da Carish a Milano e da lui diretto a Torino nel 1934, nonché con l'allestimento prestigioso del *Macbeth* concertato da Antonio Guarnieri nel marzo del 1938 al Teatro San Carlo di Napoli, purtroppo in un clima che, nel preannuncio delle leggi razziali, recise i suoi rapporti con l'Italia e con l'Europa minacciata dal nazismo, inducendolo a rientrare in America, nell'Oregon, dove terminò i suoi giorni.

Il fondamento della sua estetica, una forma di umanesimo alimentato dal contatto diretto con la natura al di là di ogni sovrastruttura, fu ben colto da Mario Castelnuovo-Tedesco nella definizione data di *Schelomo* (1916): "un'anima messa a nudo". In verità il compositore fiorentino, che lo conobbe di persona proprio in quel periodo, dichiarò di avere avuto la rivelazione di ciò che poteva essere la musica ebraica (a cui avrebbe cominciato a fare riferimento) proprio da Bloch, dall'ascolto di *Schelomo*: "In quella musica fantasiosa trovai accenti doloranti, subitanei rapimenti, improvvise depressioni, repentini entusiasmi", una vibrazione che, meglio dei canti sinagogali, era capace di trascinare l'ascolto nel vortice dell'"afflato biblico".

Bloch stesso aveva indotto a tale decifrazione: "Non mi propongo né desidero tentare la ricostruzione della musica degli Ebrei e fondare l'opera mia su melodie più o meno autentiche. Io non sono un archeologo [...] È piuttosto l'anima ebraica che mi interessa, la complessa, ardente, agitata anima, ch'io sento vibrare attraverso la Bibbia". Bloch non era guidato da una logica ortodossa nel recupero dei portati della cultura e della religione ebraici: l'identità ebraica è riscoperta da lui come la chiave d'accesso a un più profondo livello umanistico, come rivelò in una lettera ad Ildebrando Pizzetti: "Contrariamente a Wagner, il quale diceva agli ebrei: cessate d'essere ebrei per essere pienamente uomini con noi, io penso, io credo, io sono convinto che ridiventando pienamente ebrei gli ebrei saranno pienamente uomini".

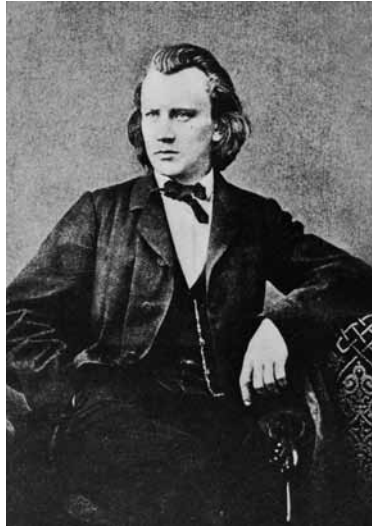
Il suo credo si collegava a un'idea universale che non poteva appartenere ai soli profeti di Israele, ma coinvolgeva "i profeti delle altre razze, come Confucio, Budda, Cristo". Oltre al fatto di essersi fatto ritrarre nel suo studio con un'antica statua di Cristo crocifisso, vi è la testimonianza all'amica Ada Clément a cui confidò il desiderio

di comporre una messa: "Il *Crucifixus* evocherà non solo il Cristo ma ancora tutti coloro che hanno sofferto e sono stati crocifissi dall'uomo, dall'insanità, dalla stupidità, dalla crudeltà". Sappiamo inoltre di come egli si fosse nutrito delle letture di testi buddistici, che Mary Tibaldi Chiesa vide rispecchiati nel colorito esotico del secondo movimento della *Sonata per violino e pianoforte*, aperto da un rarefatto ed ipnotico scampanello negli acuti dello strumento a tastiera riconducibile all'ispirazione sonora nella pratica ascetica dei monaci tibetani. Dedicata a Paul Rosenfeld, il quale aveva contestato la tendenza a collocare Bloch nella categoria restrittiva del "compositore ebraico", indusse il critico americano a stabilire in un articolo del 1921 una relazione proprio tra questa composizione (tra le più veementi e selvaggiamente scatenate per asprezza politonale) e le *Tentazioni di Sant'Antonio*: "Essa ricorda la pagina, adamantina, ove il diavolo scaglia il santo sulle sue corna, e lo trascina nell'Empireo, tra i pianeti, dandogli la percezione dell'infinito della materia [...]. Anche nella musica di Bloch noi giungiamo a percepire, con occhio impersonale, le forze titaniche, virulente, incommensurabili, alle quali l'uomo si abbandona, piccolo, inerme, impotente [...] Nel rimbombo del pianoforte e nel canto impersonale del violino noi udiamo la natura, la natura prima dell'uomo, la natura grandiosamente impenetrabile per l'uomo e per la sua miseria, la natura che lo schiaccia senza pietà, e ne sommerge il lamento nella sua tempesta senza fine".

Estraneo ad ogni tentazione estetizzante o costruttivista, Ildebrando Pizzetti vide in lui "un uomo, un uomo che canta e soffre e ama anche per gli altri uomini, fraternamente", capace di rivelare l'umanità "a se stessa". Ciò indusse Massimo Mila a chiamarlo "l'ultimo degli ispirati". Le sue scelte di vita, il rifiuto della frenesia tecnologica delle metropoli e l'amore panteistico per la natura lo portavano fuori del tempo, a provare emozioni che il Novecento iconoclasta aveva soppresso. Constatando "il declino dell'ispirazione" ("nella musica di oggi conta soltanto il lavoro che vien dopo") il critico torinese poneva l'accento su *Schelomo*, su *Baal-Schem* e su "quelle musiche fervide e ispirate che egli scrisse nella stagione giusta, quando ancora era il tempo di quelle cose e simili frutti potevano maturare".

Sulla definizione di "musicista conclusivo più che un innovatore" non facciamo fatica a concordare, fermo restando che il secolo XX artisticamente non fu solo quello che ha marciato al ritmo del tempo battuto dalle macchine, dall'industria e dalle masse. Per lui l'arte era chiamata a tradurre l'esperienza spirituale vissuta al riparo dalle influenze materialistiche che non accettò mai intimamente, per cui gli fu sempre chiara la gerarchia tra mezzo e fine. Non a caso Castelnuovo-Tedesco lo definì "uno degli ultimi musicisti che avevano o credevano d'aver da dire qualche cosa di molto importante, molto più importante del modo con cui l'avrebbero detto".

Carlo Piccardi



VESPERALI MMXV

Venerdì 3 aprile 2015 (Venerdì Santo)

Chiesa collegiata dei SS. Pietro e Stefano, Bellinzona, ore 20.30

Johannes Brahms (1833–1897) “Ein deutsches Requiem”, op. 45

Natalie Karl, soprano
Detlef Roth, baritono
Coro della Radiotelevisione svizzera
Orchestra della Svizzera italiana
Direzione di Diego Fasolis

Città di Bellinzona
Associazione Amici della Musica in Cattedrale, Lugano
Lugano Festival
Orchestra della Svizzera italiana
Radiotelevisione della Svizzera italiana

L'autore

Johannes Brahms, nato ad Amburgo nel 1833, a vent'anni conobbe il famoso violinista J. Joachim, che lo introdusse nei più influenti circoli musicali tedeschi. Decisivo per la sua formazione fu l'incontro con Schumann a Düsseldorf, che lo segnalò al pubblico in un vigoroso articolo sulla "Neue Zeitschrift für Musik" come una promessa della nuova generazione. Brahms rimase vicino a Clara Schumann durante l'inguaribile malattia del marito (1854-56) e conservò con lei una lunga amicizia. Di quegli anni è un importante gruppo di composizioni corali e per organo, maturato negli anni 1857-1859 alla corte del principe di Lippe-Detmold come maestro di cappella. Del periodo successivo sono i due *Quartetti con pianoforte* op. 25 e op. 26, il *Requiem tedesco*, il *Canto del destino* che faranno da tramite al suo progressivo approccio al genere sinfonico, annunciato nelle due *Serenate per orchestra* op. 11 e op. 16. L'amicizia con il critico e filosofo Hanslick lo indusse a trasferirsi a Vienna, dove operò per tutta la seconda metà della sua vita, caratterizzata dalla prima esecuzione delle sue Quattro Sinfonie, delle ouvertures *Tragica* e *Accademica*, dei Concerti per violino, per pianoforte, per violino e violoncello che gli meritano fama immortale. Di carattere irroso e difficile, visse quella fama da isolato e morì, un anno dopo Clara Schumann, di cancro nel 1897 (dal *Dizionario della musica e dei musicisti*, le Garzantine, 1996).

Gli interpreti

Nata a Sanremo, **Natalie Karl** già durante lo studio vinse molti premi in vari concorsi internazionali: venne subito ingaggiata, per esempio, dal Teatro di Colonia, di cui è rimasta elemento stabile fino al 2001. Il suo repertorio operistico comprende i ruoli di Susanna (*Le nozze di Figaro*), Zerlina (*Don Giovanni*), Norina (*Don Pasquale*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Ännchen (*Der Freischütz*), Musetta (*Bohème*), Blonde (*Die Entführung aus dem Serail*), Adele (*Der Fledermaus*) e Marzelline (*Fidelio*), Pamina (*Die Zauberflöte*) e Lauretta (*Il Trittico*). È ospite regolare dei più importanti teatri d'opera: la Staatsoper e la Komische Oper di Berlino, la Staatsoper di Monaco di Baviera, la Semper-Oper di Dresda, la Volksoper di Vienna, la Staatsoper di Stoccarda e quella di Hannover, la Vlaamse Opera di Anversa, l'Opéra du Rhin di Strasburgo, l'Opera di Monte Carlo, il Palais Garnier e il Théâtre du Châtelet di Parigi, il Teatro Regio di Parma, il Comunale di Bologna, il Teatro Filarmonico di Verona e l'Hong Kong Arts Festival. Ha operato con registi del calibro di David Alden, Günter Krämer, Robert Carsen, Marco Arturo Marelli, Richard Jones, Andreas Homoki, Calixto Bieto e direttori d'orchestra quali Kirill Petrenko, Christoph Eschenbach, Jeffrey Tate e Stefan Soltesz. Diretta da James Conlon, si esibisce regolarmente alla Filarmonica di Colonia. Questa fruttuosa collaborazione ha prodotto incisioni discografiche delle opere di Alexander Zemlinsky (*Der Zwerg* e *Der Traumgöрге*) e di Alban Berg (*Lulu Suite*). Per la WDR di Colonia ha registrato il ciclo completo delle opere di J. Strauss *Wiener Blut* e di E.

Künneke *Glückliche Reise*. Ha registrato anche un CD da solista con arie e Lieder di Johann Strauss con l'Orchestra Filarmonica di Baden-Baden, e l'opera *Die Fledermaus* di Strauss sotto la direzione di Gustav Kuhn. Il suo ultimo progetto discografico – *Die ganze Welt ist himmelblau* – inciso insieme al tenore Matthias Klink, propone duetti e arie tratti dalle più celebri operette, da Franz Lehár a Robert Stolz, ed è stato presentato in concerto alla Philharmonie di Essen, al NDR di Hannover, nel Teatro di Solingen e al Festspielhaus di Baden-Baden. Nathalie Karl si esibisce inoltre in concerti di gala e recital solistici: alla Alte Oper di Francoforte, alla Liederhalle di Stuttgart, alla Philharmonie di Berlino, al Palau de la Musica di Barcellona, all'Escorial di Madrid e alla Royal Albert Hall di Londra. Nelle ultime stagioni ha ampliato il suo repertorio operistico con i ruoli più impegnativi di Donna Anna (*Don Giovanni*), Corinna (*Il viaggio a Reims*), Mimi (*Bohème*), Rosalinde (*Die Fledermaus*) e concertistico, con il Requiem di Verdi, *Das klagende Lied* di Mahler, e lo *Stabat Mater* di Rossini. Nella stagione attuale ha debuttato con successo (*Desdemona*, nell'*Otello* di Verdi) all'Opera di Colonia sotto la direzione di José Cura.

Nato a Freudenstadt, il baritono tedesco **Detlef Roth** ha studiato canto lirico alla Musikhochschule di Stoccarda e si è subito distinto con importanti premi e riconoscimenti quali il Concorso Internazionale per voci wagneriane e il Concorso "Belvedere" a Vienna. In campo operistico ha affrontato i ruoli più diversi, tra questi Creonte ne *L'anima del filosofo* di Hadyn, alcuni poco battuti quali Haus Heiling ne *Die Königskinder* di Spielmann e *Lysart* nell'*Euryanthe* di Carl Maria von Weber e nelle opere di Hans Werner Henze. Tra i ruoli wagneriani: Wolfram, Amfortas (2008-2012 a Bayreuth), Kurwenal (2012 a Salisburgo), Donner e Heerrufer. Si è esibito nei teatri d'opera di Amburgo, Berlino, Vienna, Salisburgo, Milano, Roma, Parigi, Lione, Aix-en-Provence, Zurigo, Ginevra, Madrid, Amsterdam, Bruxelles, Washington e New York, collaborando con i Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Marek Janowski, Sylvain Cambreling, Armin Jordan, Lorin Maazel, Charles Mackerras, Neville Marriner, Kent Nagano, Simon Rattle, Wolfgang Sawallisch, Ulf Schirmer, Christian Thielemann e David Zinman. Il suo repertorio concertistico comprende tutti i ruoli per baritono: dall'*Elias* al *Paulus* di Mendelssohn al *Requiem* di Brahms, le Passioni di Bach e tutte le opere di Mahler.

Fondato nel 1936 da Edwin Loehrer, il **Coro della Radiotelevisione svizzera** ha acquisito rinomanza mondiale con le registrazioni radiofoniche e discografiche del repertorio italiano tra Cinque e Settecento ed è oggi annoverato tra i migliori complessi vocali a livello internazionale. Dal 1993 è stato affidato alla cura di Diego Fasolis. Disco d'oro, Grand Prix du Disque, Diapason d'or, Stella di Fonoforum, Disco del Mese di Alte Musik Aktuell, 5Diapason, una nomination ai Grammy Award e la A di Amadeus sono alcuni dei riconoscimenti assegnati al Coro RSI dalla stampa specializzata per i dischi pubblicati con le etichette Accord, Arts, Chandos, Decca, EMI, Naxos, Virgin e RSI-Multimedia. Claudio Abbado, René Clemencic, Michel Corboz, Ton Koopman, Robert King, Gustav Leon-

hardt, Alain Lombard, Andrew Parrott e Michael Radulescu sono alcuni dei direttori che hanno lodato le qualità musicali e tecniche del Coro RSI, la cui struttura flessibile risulta efficace in repertori che vanno dal madrigale alle partiture del nostro tempo.

L'Orchestra della Svizzera italiana, attiva dal 1935 come Orchestra della Radio della Svizzera italiana, è stata diretta da grandi personalità musicali quali Ansermet, Stravinskij, Stokowski, Celibidache, Scherchen. Ha collaborato con Mascagni, R. Strauss, Honegger, Milhaud, Martin, Hindemith e, in tempi più vicini, Berio, Henze e Penderecki. Direttore stabile dal 1938 al 1968 è Otmar Nussio; dal 1969 al 1991 è Marc Andrae. Nel 1991 prende il nome attuale e si mette in luce a livello internazionale con concerti a Vienna, Amsterdam, San Pietroburgo, Parigi, Milano, Roma, Salisburgo e – negli ultimi anni - con tournée in Brasile e Corea del Sud. È una delle tredici formazioni a livello professionale attive in Svizzera. Composta da 41 musicisti stabili, è finanziata principalmente dal Cantone Ticino, dalla Radiotelevisione svizzera, dalla Città di Lugano e dagli Amici dell'OSI. Partner internazionale è Helsinn. Dà vita annualmente alle stagioni concertistiche della RSI e partecipa regolarmente alle Settimane Musicali di Ascona, a Lugano Festival e al Progetto Martha Argerich. Direttore onorario è Alain Lombard. Direttore ospite principale: Vladimir Ashkenazy. Direttore principale da settembre 2015: Markus Poschner.

Diego Fasolis, formatosi a Zurigo in organo, pianoforte, ca dottorato honoris causa del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma. Come organista ha eseguito più volte le integrali di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Nel 1998 ha fondato I Barocchisti, orchestra di strumenti antichi, di cui è direttore stabile. Con il Coro della Radiotelevisione svizzera e I Barocchisti ha prodotto una notevole discografia (più di 80 titoli pubblicati per Arts, Chandos, Claves, BBC, EMI-Virgin, Amadeus, Divox, Naxos, Sony-BMG, Naïve), insignita dei più ambiti riconoscimenti da parte della stampa specializzata. Come direttore ospite ha operato presso il RIAS Kammerchor Berlin, i Sonatori de la Gioiosa Marca, il Concerto Palatino, l'Orchestra sinfonica e l'Orchestra barocca di Siviglia, le orchestre e i cori della Scala di Milano, dell'Opera di Roma, del Carlo Felice di Genova, dell'Arena di Verona, del Comunale di Bologna nonché le maggiori orchestre svizzere. Tra i suoi recentissimi successi, il Progetto-Steffani per la Decca, che con il primo disco: *Mission* – inciso assieme a Cecilia Bartoli – ha suscitato entusiasti apprezzamenti della critica e del pubblico di tutto il mondo.

Johannes Brahms (1833–1897)

“Ein deutsches Requiem”, op. 45

I. *Selig sind, die da Leid tragen*

II. *Denn alles Fleisch es ist wie Gras*

III. *Herr, lehre doch mich* (mit Bariton-Solo)

IV. *Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth*

V. *Ihr habt nun Traurigkeit* (mit Sopran-Solo)

VI. *Denn wir haben hie* (mit Bariton-Solo)

VII. *Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben*

Natalie Karl, soprano

Detlef Roth, baritono

Coro della Radiotelevisione svizzera

Orchestra della Svizzera italiana

Direzione di Diego Fasolis

Tramessa in diretta da RSI, Rete Due

“Ein deutsches Requiem”, op. 45

I - Chor

Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.

Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.
Sie gehen hin und weinen,
und tragen edlen Samen,
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

II - Chor

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

So seid nun geduldig, liebe Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde,
und ist geduldig darüber, bis er empfahe den
Morgenregen und Abendregen.
So seid geduldig.

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.
Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
Freude, ewige Freude,
wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen,
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

III – Bariton und Chor

Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muss.
Siehe, meine Tage sind einer Hand breit von Dir,
und mein Leben ist wie nichts vor Dir.
Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch
so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen,

I - Coro

Beati quelli che sono nel pianto
perché saranno consolati.
(Vangelo Matteo 5, 4)

Chi semina nelle lacrime,
mieterà con gioia.
Nell'andare se ne va piangendo,
portando la semente da gettare,
nel tornare viene con gioia,
portando i suoi covoni.
(Salmo 126, 5-6)

II - Coro

Poiché ogni carne è come l'erba
e tutta la sua gloria come un fiore di campo.
L'erba inaridisce, i fiori cadono.
(1. Lettera di Pietro 1, 24-25)

Siate dunque costanti, fratelli,
fino alla venuta del Signore.
Guardate l'agricoltore: egli aspetta
con costanza il prezioso frutto della terra,
finché abbia ricevuto
le prime e le ultime piogge.
Siate costanti anche voi.
(Lettera di Giacomo, 5)

Poiché ogni carne è come l'erba
e tutta la sua gloria come un fiore di campo.
L'erba inaridisce, i fiori cadono.
Ma la parola del Signore resta per l'eternità.
(1. Lettera di Pietro, 1, 25)

I riscattati dal Signore torneranno
e verranno in Sion, con giubilo;
felicità perenne splenderà sul loro capo,
gioia e felicità li seguiranno
e fuggiranno tristezza e pianto.
(Isaia 35, 10)

III – Baritono e Coro

Signore, fammi conoscere la mia fine,
quale sia la misura dei miei giorni.
e saprò quanto fragile io sono.
Ecco, di pochi palmi hai fatto i miei giorni,
è un nulla per te la durata della mia vita.
Sì, è come un soffio ogni uomo che vive.
Sì, è come un'ombra l'uomo che passa.
Sì, come un soffio si affanna
accumula e non sa chi raccolga.

und machen ihnen viel vergebliche Unruhe:
sie sammeln und wissen nicht,
wer es kriegen wird.
Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf Dich.

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,
und keine Qual rühret sie an.

IV – Chor

Wie lieblich sind Deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlanget und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar.

V – Sopran und Chor

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen,
und euer Herz soll sich freuen, und eure
Freude soll niemand von euch nehmen.

Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.

Sehet mich an:
ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe grossen Trost gefunden.

VI – Bariton und Chor

Denn wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.

Siehe, ich sage euch in Geheimnis:
wir werden nicht alle entschlafen, aber alle
verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich in einem Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen und die
Toten werden auferstehen unverweslich
und wir werden verwandelt werden.
Dann wird erfüllet werden das Wort,
das geschrieben steht.
Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod,
wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?

Ora, che potrei attendere, Signore?
È in te la mia speranza.
(Salmo 39, 5-8)

Le anime dei giusti sono nelle mani di Dio,
nessun tormento li toccherà.
(Libro della Sapienza 3, 1)

IV – Coro

Quanto sono amabili le tue dimore
Signore degli eserciti!
La mia anima anela
e desidera gli atri del Signore;
il mio cuore e la mia carne
esultano nel Dio vivente.
Beato chi abita nella tua casa
Senza fine canta le tue lodi.
(Salmo 84, 2, 3, 5)

V – Soprano e Coro

Così anche voi ora siete nel dolore;
ma vi vedrò di nuovo
e il vostro cuore si rallegrerà,
e nessuno potrà togliervi la vostra gioia.
(Vangelo di Giovanni 16, 22)

Come una madre consola il figlio
così io vi consolerò.
(Isaia 66, 13)

Con i vostri occhi vedete
che ho faticato poco
e ho trovato per me un grande tesoro.
(Siracide 51, 27)

VI – Baritono e Coro

Non abbiamo quaggiù una città stabile
ma andiamo in cerca di quella futura.
(Lettera agli Ebrei 13. 14)

Ecco, io vi annuncio un mistero: noi tutti
non moriremo, ma tutti saremo trasformati,
in un istante, in un batter d'occhio,
al suono dell'ultima tromba.
Essa infatti suonerà e i morti sorgeranno
incorruttibili e noi saremo trasformati.
Si compirà la parola della Scrittura:
la morte è stata inghiottita nella vittoria.
Dov'è, o morte, la tua vittoria?
Dov'è, o morte, il tuo pungiglione?
(1. Lettera di Paolo ai Corinzi, 15, 51-54)

Herr, du bist würdig zu nehmen
Preis und Ehre und Kraft,
denn du hast alle Dinge erschaffen und durch
deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen.

VII – Chor

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben,
von nun an. Ja, der Geist spricht,
dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Tu sei degno, Signore, Dio nostro
di ricevere la gloria, l'onore e la potenza,
perché hai creato tutte le cose,
per la tua volontà esistevano e furono create.
(Apocalisse 4.11)

VII – Coro

Beati i morti che muoiono nel Signore.
Sì – dice lo Spirito – essi riposeranno
dalle loro fatiche
poiché le loro opere li seguiranno.
(Apocalisse 14, 13)

Un individuale colloquio con la morte

Quando Schumann, nel 1853, in un articolo rimasto celebre (“Vie nuove”) celebrò l’avvento di Brahms sulle colonne della sua rivista (“Zeitschrift für Musik”) accennò alla natura sinfonica del suo genio musicale. In verità il giovanissimo compositore fino a quel momento vantava solo un patrimonio di pezzi pianistici, di Lieder e di composizioni cameristiche, per cui tale giudizio gravò come particolare responsabilità sul suo corso creativo, ritardando oltremodo l’incontro con la sinfonia. Prima della sinfonia l’incontro con l’orchestra avvenne tuttavia nel *Requiem tedesco*, concepito nel 1861 come cantata in quattro parti, d’altra parte maturata a partire da una sonata per due pianoforti che costituì un momento di volta. Tale composizione, di cui aveva ultimato tre tempi, conobbe un destino tormentato. Sottoposta ad esame attraverso l’esecuzione con Clara Schumann, Brahms ne ricavò una convinzione diversa: “Nemmeno due pianoforti mi bastano”, scrisse all’amico Joseph Joachim. La conseguenza fu che il primo tempo venne più tardi elaborato fino a divenire il primo movimento del *Concerto in re minore* per pianoforte e orchestra, mentre il secondo, l’Adagio, diventò il secondo numero di *Ein deutsches Requiem*, appunto, determinandone la gestazione laboriosa. Già derivandone il progetto da un appunto di Schumann, vi pesava il senso di un omaggio in morte dell’amico, il quale nel 1853 in una lettera a Ludwig Meinhardus aveva scritto: “Coro e orchestra ci sollevano al di sopra di noi stessi”. Nel 1865 vi si aggiunse la morte della madre, confermando in questo lungo iter compositivo la scelta dell’individuale colloquio con la morte, evidenziato dal fatto di ricorrere a una libera e personale selezione di testi tratti dalla versione tedesca delle Sacre Scritture. Strutturato in sei movimenti nel 1866 il lavoro ebbe un battesimo parziale a Vienna l’anno seguente, quando i tre primi movimenti furono eseguiti con scarso successo. Ciò non impedì a Karl Reinthaler, maestro del duomo di Brema, di appassionarsi per questo lavoro al punto da predisporre la prima esecuzione, invitando Brahms stesso a dirigerlo il Venerdì Santo del 1868. Questa volta il successo fu grandioso, al punto da richiedere una replica qualche giorno dopo e ottenendo estesa risonanza. Ma non fu questo il punto d’arrivo, poiché nei mesi successivi il compositore vi aggiunse un settimo numero (l’attuale quinto movimento per soprano e coro), presentato a Zurigo nel settembre 1868 da Ida Suter-Weber accompagnata dall’Orchestra della Tonhalle diretta da Friedrich Hegar, prima di essere inserito definitivamente nella redazione finale. In capo a pochi anni il *Requiem tedesco* aveva fatto il giro delle principali città tedesche, giungendo anche a Parigi, Londra, San Pietroburgo.

Ciò che distingue il capolavoro brahmsiano da tutti gli altri monumenti vocali-strumentali del XIX secolo è la caratteristica di presentarsi come composizione che, alla motivazione derivante dal fatto di situarsi in un preciso filone di tradizione “liturgica” (come concezione dettata dall’esterno), sostituisce il primato della presa di posizione interiore, il progetto espressivo individuale. Con ciò non s’intende escludere che nei grandi affreschi corali-orchestrali del secolo, a partire dalla Missa solemnis di Be-

ethoven, il peso della componente soggettiva sia trascurabile. Certamente no: essa vi risulta più che implicata, ma nello stesso tempo chiaramente inquadrata nell’ipoteca imposta dalla tradizione, sottoforma di vincoli formali derivanti dagli *exempla* del passato, presenti come irrigidimento di una severità di linee e di rapporti dati al di là della capacità del singolo di piegarli ad esigenza espressiva esclusivamente propria.

Persino il confronto con un capolavoro parallelo come la *Messa da Requiem* di Verdi, riconosciuta derogante per la “teatralità” dei suoi sviluppi, consentirebbe a Brahms di vantare un primato. Per quanto si rifaccia a una matrice espressiva di impianto “profano” nella sua derivazione drammatica, il rispetto della logica “liturgica” in Verdi regge ancora appieno. La terribilità della rappresentazione del giudizio universale vi esplose in perentorietà rappresentativa degna di un grande autore di teatro, ma soprattutto nella logica della didascalica evidenza del castigo di Dio che la Chiesa cattolica invoca perlomeno dalla Controriforma. Senza imparentarsi con tratti scenico-rappresentativi *Ein deutsches Requiem* è invece “profano” su un versante che non lascia riconoscere modelli, presentandosi alla storia probabilmente come la prima opera “sacra” che possa essere eseguita in una sala di concerto anziché in chiesa senza soffrirne.

Evidentemente sarebbe facile registrarne tutte le caratteristiche anticattoliche per rivendicarlo al presupposto luterano, per il fatto che la qualificazione protestante dipende dall’eliminazione della mediazione istituzionale della Chiesa tra Dio e l’uomo, lasciato in solitudine di fronte alla realtà della morte. Sennonché la tradizione protestante può vantare una propria “iconografia” musicale storica, che attraverso Bach ha trasmesso i suoi modelli. Gli oratori di Mendelssohn sono ad esempio lì a dimostrare come la prospettiva luterana si imponesse nel riferimento al patrimonio di una storia musicale resa antica nei nomi di Bach e di Händel. Con Brahms il salto di qualità è un altro ed è quello di un artista che prende coscienza di non potersi più affidare alla tradizione per dar voce alla meditazione sulla morte, ma di dovervi rispondere con un atto individuale, responsabile solo di fronte a se stesso. La scelta dei testi è sintomatica: la loro provenienza è evangelica e biblica, ma il discorso che sottendono prescinde da qualsiasi formalizzazione concettuale protestante sedimentata nella tradizione per presentarsi come un messaggio individuale, di sentimento di epurazione di fronte a un’idea di morte accolta con candida gioia, come testimonianza soggettiva di un’esperienza che non abbia bisogno di conferme nella consuetudine per giustificarsi.

In campo luterano non vigono regole liturgiche pari, per severità, a quelle iposte alla pratica musicale cattolica nel rispetto dei testi canonici. Le Cantate di Bach ci dimostrano quale spazio di ricerca personale fosse concesso agli artisti nell’individuazione del rispettivo messaggio spirituale. In Bach domina tuttavia il corale, che agisce come un punto fermo, come faro in una situazione di libero corso espressivo controllato dalla disciplina del richiamo al canto della comunità orante, immutabile nella sua dimensione di valore assoluto.

In Brahms tale dimensione è superata. Bach vi è sotteso, e profondamente, ma si tratta del Bach dei grandi

affreschi corali, del vasto respiro polifonico, della costruzione di uno spazio di suoni capaci di sprigionare l'energia dell'universo in forme grandiose. Ma di Bach non c'è il corale. È vero che, più dei solisti (soprano e basso), è il coro nel *Requiem tedesco* a spiccare; chiamato tuttavia a sostenere il ruolo non in nome della coscienza collettiva (che nel corale avrebbe dovuto trovare la propria metafora) ma di quella individuale, solitaria e arresa al senso di impotenza di fronte alla morte, che l'enormità dell'apparato espressivo rende ancor più fragile nella relatività della propria soggettiva costituzione.

Carlo Piccardi