



VESPERALI MMXVII

Domenica 26 marzo 2017

Chiesa prepositurale di S. Stefano, Tesserete, ore 20.30

La musica nel culto luterano

Was gibst du denn, o meine Seele? (G.Ph. Telemann)

Jesus liegt in letzten Zügen (G.Ph. Telemann)

Ich will den Kreuzstab gerne tragen (J.S. Bach)

Christoph Prégardien, tenore; Vox Orchester, Francoforte

Direzione di Lorenzo Ghirlanda

Testimonianza di fra' Martino Dotta

Entrata libera

Gli autori

Johann Friedrich Fasch (Buttelstedt Weimar, 1688-Zerbst 1758) studiò musica con J. Kuhnau alla Thomasschule di Lipsia, dove fondò un Collegium Musicum, una delle prime società a organizzare concerti pubblici. Compose anche opere teatrali, l'oratorio *Passio Jesu Christi* (1723) e numerosi brani strumentali, sia sinfonici (ouvertures, sinfonie) sia da camera (quartetti, sonate). Fu molto stimato da Bach, che trascrisse alcune suites da lui composte. Le sue numerose ouvertures per orchestra, nella loro elaborazione tematica, anticipano lo sviluppo beethoveniano.

Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681, Amburgo 1767), figlio di un pastore evangelico, in campo musicale fu prevalentemente un autodidatta, ma ebbe modo di verificare le proprie cognizioni musicali e di entrare in contatto con tutti gli stili a Lipsia dal 1701, dove contribuì notevolmente allo sviluppo culturale della città, ad Eisenach dal 1708 (dove entrò in rapporti di amicizia con J.S. Bach), a Francoforte dal 1712 e infine dal 1721 ad Amburgo, dove svolse una frenetica attività come compositore, direttore di tutta la vita musicale della città (il teatro che diresse fino al 1738, il Collegium musicum da lui fondato, la responsabilità della musica in cinque chiese principali). Abbandonato dalla moglie, nel 1736 si trasferì a Parigi e dopo il 1738 non consegnò più musiche agli editori (salvo rarissime eccezioni) e ridusse la propria attività di compositore, che sino a quel momento era stata enorme, forse senza eguali nella storia della musica: 25 lavori teatrali, 49 passioni, 18 oratori di argomento sacro, ca. 1800 cantate per il servizio liturgico, ca. 640 serenate, odi, Lieder, 600 composizioni per strumenti diversi, circa altrettante ouvertures. Celebrato dai contemporanei come il maggiore dei compositori tedeschi, Telemann, a differenza di Bach, ebbe un'influenza immediata sui musicisti suoi contemporanei, cogliendo lo spirito dell'epoca con la sua netta predilezione per lo stile galante.

Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Lipsia 1750) scrisse almeno 300 cantate sacre e circa 50 cantate profane. Le prime dovevano formare un tutto organico, sistemato secondo i cicli per l'anno liturgico; ma la serie non ci è giunta completa (sono pervenute circa 190 cantate sacre e una ventina di cantate profane). Alcune furono scritte a Mühlhausen e a Weimar, ma la maggior parte risale ai primi anni di Lipsia, dal 1723 in poi. Ogni Cantata è destinata a una particolare domenica o festività, il testo si riferisce normalmente al Vangelo o all'Epistola del giorno. In molte Cantate il coro esegue soltanto il corale finale, che in alcune manca. Per il resto la composizione si articola in recitativi ("secchi", cioè accompagnati dal violoncello e dall'organo, oppure "accompagnati" dall'orchestra) e arie, affidati a solisti, che al tempo di Lipsia appartenevano pure alla scuola di San Tommaso. L'orchestra è molto varia: frequenti passaggi (le cosiddette parti obbligate) sono riservati al violino solo, all'oboe o all'oboe d'amore. Bach ricorreva spesso a imprevisti dalle sue stesse opere: per esempio la serie di sei Cantate dell'Oratorio di Natale, del 1734, è ripresa in buona parte da musiche profane.

Gli interpreti

Christoph Prégardien, nato nel 1956 a Limburg an der Lahn (Assia), è uno dei maggiori tenori del nostro tempo, il suo repertorio spazia dal Barocco (Monteverdi) al Classicismo (Mozart) ai moderni Bartok e Britten. Lo distingue una cura suprema della dizione e una grande capacità di immedesimarsi nel ruolo interpretato. Tali qualità lo hanno portato a eccellere nel ruolo dell'Evangelista nelle due *Passioni* di Bach, che ha eseguito e registrato sotto la direzione dei più autorevoli maestri neo-barocchi. Le sue registrazioni hanno raggiunto la ragguardevole quota di 130. Christoph Prégardien ha cantato con le più famose orchestre: dai Berliner ai Wiener Philharmoniker, dall'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam a quella del Gewandhaus di Lipsia, dalla Philharmonia di Londra alle orchestre di Boston e di San Francisco. Ruoli di protagonista ha rivestito in Rossini (*Il Barbiere di Siviglia*), Verdi (*Falstaff*), Mozart (*Il flauto magico*), Monteverdi (*Il ritorno di Ulisse in patria*). Ha cantato con i maggiori direttori in assoluto: da Baremboim a Chailly, da Gardiner a Harnoncourt, da Herreweghe a Luisi... Le interpretazioni del grande repertorio liederistico tedesco gli sono valsi l'Orfeo d'oro dell'Académie du disque lyrique, il Premio della critica tedesca, l'Edison Award. Dal 2000 al 2004 ha insegnato a Zurigo alla Hochschule für Musik und Theater, dal 2004 è professore alla Musikhochschule di Colonia. In una nuovissima combinazione di DVD e manuali classici della serie Schott Master Class, dà corsi sulla tecnica vocale e interpretativa.

Lorenzo Ghirlanda, nato a Lugano nel 1974, è trombonista e direttore d'orchestra. Diplomato alla Musikhochschulen di Berna e di Weimar e studente alla Schola Cantorum Basiliensis, ha fondato giovanissimo il gruppo strumentale "Canto Antico", con il quale ha vinto il primo premio al Concorso internazionale Jan Koetsier. Dal 2004 al 2006 ha sviluppato la "Europa Werkstatt" all'interno del Festival "Kunstfest Weimar" diretto da Nike Wagner. Lorenzo Ghirlanda ha collaborato strettamente con il gambista Vittorio Ghielmi e il suo Ensemble "Il suonar parlante" e collabora strettamente tuttora con Luca Pianca. Il suo esordio come direttore risale al 2008 con l'esecuzione di *Alcina* di Haendel al festival di Halle; allo stesso festival, nella città natale del compositore, ha partecipato alla presentazione dei riscoperti frammenti dell'opera *Genserico*. Nuova direzione di *Alcina* nel 2012 a Weimar, e nel 2015 la fondazione dell'Orchestra "Vox". I programmi del complesso comprendono la presentazione di cantate di Bach con il tenore Christoph Prégardien e diversi concerti con Dorothee Oberlinger, solista di flauto diritto. Recentemente, Lorenzo Ghirlanda ha sostituito Helmuth Rilling alla direzione dei suoi famosi complessi (il Bach Ensemble e l'Accademia corale di Lubecca) in una triplice esecuzione del *Messia* di Haendel. All'approfondimento delle premesse teoriche e pratiche dell'esecuzione della musica antica Lorenzo Ghirlanda si dedica dando lezioni a Francoforte, Milano, Salisburgo. Con il Conservatorio della Svizzera italiana sviluppa un progetto sull'acustica e l'articolazione.

La Vox Orchester, fondata da Lorenzo Ghirlanda e dal solista di flauto diritto e oboe Jan Niggles, è tutta composta di giovani professionisti cresciuti alla scuola dell'interpretazione storicamente informata. L'idea iniziale di poter crescere musicalmente con musicisti di grande spessore internazionale, ha portato allo sviluppo di produzioni con il tenore Christophe Prégardien, il liutista Luca Pianca, il violinista Dmitri Sinkovsky e la solista di flauto diritto Dorothee Oberlinger.

Il testimone

Fra' Martino Dotta, nato a Sorengo nel 1966, è membro della comunità dei Cappuccini svizzeri dal 1987. Terminati gli studi teologici nell'Università di Friburgo agli inizi degli anni '90, con una tesi su Dietrich Bonhoeffer, da allora ha svolto diverse attività nei conventi di Bellinzona (dove risiede), Orselina (Madonna del Sasso) e Lugano. Nel 1994 ha iniziato ad occuparsi di giornalismo e di questioni sociali e umanitarie. È stato presidente dell'ACAT-Svizzera (Azione dei Cristiani per l'Abolizione della Tortura e della pena di morte), membro della Commissione nazionale di Giustizia e Pace, e fa tuttora parte del comitato della Conferenza missionaria della Svizzera italiana. È stato tra i promotori dell'Osservatorio Migrazioni Ticino come pure della Mensa dei poveri del Convento dei Cappuccini di Lugano (2001–2008), del Dormitorio pubblico di Lugano (2008–2010) e del Centro invernale per senzatetto di Lumino (2009–2011). Dal 2008 al 2009 ha diretto Soccorso Operaio Svizzero Ticino e dal gennaio 2010 è coordinatore del "Centro Bethlehem - Mensa sociale delle ACLI" di Lugano. Dal 2010 allo scorso mese di giugno è stato collaboratore di "Tavolino Magico - Sostegno alimentare per la Svizzera italiana" e nell'autunno del 2009 ha fondato la Reab Sagl, un'agenzia immobiliare che gestisce appartamenti a pigione moderata. L'11 ottobre scorso ha partecipato alla costituzione della Fondazione Francesco per l'aiuto sociale, con cui intende sviluppare nuove attività a sostegno delle fasce più deboli della popolazione.

La musica nel culto luterano

Johann Friedrich Fasch (1688–1758)

Ouverture in sol min., FWV K:g2
(Ouverture)

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Was gibst du denn, o meine Seele
Cantata TWV 1:1510

Jesus liegt in letzten Zügen
Cantata TWV 1: 983

Testimonianza di Fra' Martino Dotta, ofmcap.

Georg Philipp Telemann

Ouverture in re min. TWV:d3
(Ouverture)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Ich will den Kreuzstab gerne tragen
Cantata BWV 56, per la XIX domenica dopo la Trinità

Christof Prégardien, tenore
Paolo Grazzi, oboe solista
Vox Orchester, Francoforte
Direttore: Lorenzo Ghirlanda

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Was gibst du denn, o meine Seele

Cantata TWV 1:1510

Per la XXIII Domenica dopo la Trinità

Corale

Was gibst du denn, o meine Seele,
Gott, der dir täglich alles gibt?
Was ist in deines Leibes Höhle,
das ihn vergnügt und ihm beliebt.
Es muß das Liebste und Beste sein:
Gib ihm, gib ihm das Herz allein.

Che cosa offri, anima mia,
a Dio, il quale ogni giorno ti dona ogni cosa?
Che cosa c'è nel tuo intimo,
che lo possa soddisfare e gli sia caro?
Dovrà essere ciò che di meglio possiedi:
donagli, donagli tutto il tuo cuore.

Recitativo

Was Herz, was wählst du?
Wilt du dich nicht einmal bequemem,
das Bildnis Gottes anzunehmen?
Gehörst du denn dem Satan zu,
indem die Überschrift der Sünden
so offenbar annoch in dir zu finden?
Ach, schäme dich, das du des Schöpfers Ebenbild
mit Satan Larven decken wilt.
Zieh aus den Sack der Eitelkeiten,
wirft weg, was Welt und sündlich heißt,
und las dich Gottes Geist von neuen zubereiten.

Cuore mio, che cosa scegli?
Non vorresti finalmente trovare la tua quiete,
conformandoti alla volontà di Dio?
O appartieni forse a Satana,
al quale permetti di rendere evidente
la traccia del peccato in te?
Vergognati, tu che sei stato fatto a immagine di Dio,
ma lasci che Satana la renda irrecognoscibile.
Levati di dosso ogni presunzione,
getta via ciò che è mondano e peccaminoso,
e lasciati rinnovare dallo Spirito di Dio.

Aria

Zerreisse die Bande, ersticke die Triebe
Verfluche die Lüste der sündlichen Welt.
Erneure die Sinnen, vermehre die Liebe
Und suche im Glauben, was Jesu gefällt.

Spezza i lacci, soffoca le tentazioni
maledici i desideri del mondo peccatore.
Rinnova la mente, fa posto all'amore
e cerca, nella fede, ciò che è gradito a Gesù.

Recitativo

Weg Welt, hinaus, ich räume meines Herzens Haus,
infüro keinen andern ein als Jesu ganz allein,
sollt ich mit Satans Lasterdecken
mein schönstes Ehrenkleid beflecken?
Nein, nein, es wird in meinen Tun und Wesen
nunmehr diese Überschrift gelesen:

Fuori dai piedi mondanità, vattene, sto per ripulire la casa
del mio cuore, da ora in poi ci sarà posto solo per Gesù,
o dovrei forse sporcare il mio vestito più bello,
con le macchie del peccato di Satana?
No, da ora in poi, nel mio essere e nel mio agire, si leggerà
solo ancora questo messaggio:

Aria

Jesu, dem ich angehöre, dessen Name, dessen Ehre bleibt
die Regung meiner Brust.
Also lach ich dieser Erden, Satan, dir kann nun nichts
werden, packe dich mit deiner Lust.

Appartengo a Gesù, il suo nome e il suo onore
sono ciò che ispira la mia vita.
Perciò, Satana, me ne infischio del mondo, non hai più
alcun potere su di me, vattene, tu e le tue brame.

Corale

Ich hab' hin eingeschlossen
In meines Herzens Schrein.
Sein Blut hat Er vergossen
Für mich, arm's Würmelein.
Daß ich erlöst möcht werden,
litt Er viel Angst und Pein.
Wie könnt auf dieser Erden
Doch größere Liebe sein?

Io l'ho rinchiuso
nel forziere del mio cuore.
Ha versato il suo sangue
per me, misero verme.
Affinché io fossi redento,
ha sopportato paure e tormenti.
Dove, sulla Terra,
si potrebbe trovare amore più grande?

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Jesus liegt in letzten Zügen

Cantata per il tempo di Passione

TWV 1:983

Aria

Jesus liegt in letzten Zügen;
ach, er schließt die Augen schon.
Warum bricht der bitter Schmerz
doch noch nicht auch mein mattes Herz?
Da ich Gottes eignen Sohn
seh' erblasset vor mir liegen.

Recitativo

Erbarmenswürdiger Blick! Die Unschuld
wird erwürgt von den Sünden.
Das schönste von den Menschenkindern
ist ganz verstellt und ungestalt.
Die unumschränkte Gewalt,
für welcher auch die Himmel zittern müssen,
liegt kraftlos da zu meinen Füßen.
Der aller Welt das Leben gab
sinkt selbst ins Grab und lasset
mich betrübnisvoll zurück.
Erbarmenswürdiger Blick!

Aria

Mein liebster Heiland,
könnt ich doch mit dir erblassen.
Mit was für sehnlicher Begier legt ich mich
heute noch zu dir und möchte dich
ganz inniglich umfassen.

Recitativo

Jedoch, da dirs gefällt, das ich noch auf der Welt
den Kreuzkelch trinken muß, so sei dein Wollen
auch mein Schluß. Indessen glaub ich, daß dein Tod
dereinst in meiner Sterbensnot mir wird zu Trost
erscheinen, da du, mein Lebensfürst, mich zu
den Deinen ins ew'ge Leben führen wirst.

Aria

Darauf freuet sich mein Geist,
daß er dich einmal dort oben
wird mir frohem Jauchzen loben,
wo man dich ohn' Ende preist.

Gesù è agli ultimi spasimi;
ecco, sta già chiudendo gli occhi.
Perché quell'amaro dolore
non spezza l'indifferenza del mio cuore?
Vedendo il figlio di Dio
che giace pallido davanti a me.

Il quadro ispira infinita pietà!
L'innocente è sopraffatto dai peccati.
L'essere umano sublime
è spogliato e deturpato.
La potenza illimitata,
di fronte alla quale anche i cieli tremano,
giace annullata ai miei piedi.
Colui che diede la vita al mondo intero
scende lui stesso nella tomba
lasciandomi nella più profonda afflizione.
Il quadro ispira infinita pietà!

Mio redentore carissimo,
vorrei poter morire con te.
Quanto vorrei stare al tuo fianco,
ancora oggi, per poterti abbracciare
con tutto il cuore.

Tuttavia, se questa è la tua volontà, che io beva l'amaro
calice in questo mondo, obbedirò al tuo volere.
Ad ogni modo credo che la tua morte mi apparirà come
una consolazione quando a mia volta sarò in agonia.
E questo perché tu, principe della mia vita,
mi guiderai verso la vita eterna.

Il mio spirito già si rallegra,
perché quando sarà lassù
potrà lodarti con vivo giubilo,
là dove tu sei elogiato senza fine

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

Cantata BWV 56 per la XIX Domenica dopo la Trinità

Aria

Ich will den Kreuzstab gerne tragen,
Er kömmt von Gottes lieber Hand,
Der führet mich nach meinen Plagen
Zu Gott, in das gelobte Land.
Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,
Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

Recitativo

Mein Wandel auf der Welt
Ist einer Schiffahrt gleich:
Betrübnis, Kreuz und Not
Sind Wellen, welche mich bedecken
Und auf den Tod mich täglich schrecken;
Mein Anker aber, der mich hält, ist die Barmherzigkeit,
Womit mein Gott mich oft erfreut.
Der rufet so zu mir: Ich bin bei dir,
Ich will dich nicht verlassen noch versäumen!
Und wenn das wütenvolle Schäumen
Sein Ende hat,
So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,
Die ist das Himmelreich,
Wohin ich mit den Frommen
Aus vielem Trübsal werde kommen.

Aria

Endlich, endlich wird mein Joch
Wieder von mir weichen müssen.
Da krieg ich in dem Herren Kraft,
Da hab ich Adlers Eigenschaft,
Da fahr ich auf von dieser Erden
Und laufe sonder matt zu werden.
O gescheh es heute noch!

Recitativo e Arioso

Ich stehe fertig und bereit,
Das Erbe meiner Seligkeit
Mit Sehnen und Verlangen
Von Jesus Händen zu empfangen.
Wie wohl wird mir geschehn,
Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.
Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,
Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

Corale

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,
Komm und führe mich nur fort;
Löse meines Schiffeins Ruder,
Bringe mich an sichern Port!
Es mag, wer da will, dich scheuen,
Du kannst mich vielmehr erfreuen;
Denn durch dich komm ich herein
Zu dem schönsten Jesulein.

Porterò volentieri la croce,
viene dalla dolce mano di Dio,
mi conduce attraverso le difficoltà
a Dio, nella terra promessa.
Allora lascerò le mie pene nella tomba,
il Salvatore stesso asciugherà le mie lacrime.

Il mio peregrinare in questo mondo
è come una traversata di mare:
dolore, croce e angoscia
sono onde che mi sommergono
e sino alla morte ogni giorno mi spaventano;
ma l'ancora alla quale mi afferrò, è la misericordia
con cui Dio mi rende sereno.
Egli mi dice: "Io sono con te,
non ti lascerò e non ti abbandonerò!"
E quando il furore delle onde
sarà giunto alla fine,
lasciando la barca, nella mia città,
che è il Regno dei Cieli,
entrerò insieme con i giusti
abbandonando ogni tribolazione.

Finalmente, il mio giogo
sarà di nuovo tolto via da me.
Allora lotterò con la forza del Signore,
avrò il potere di un'aquila,
che sorvola sopra la terra
e la percorre senza stancarsi.
Oh, se accadesse oggi!

Sono disposto e pronto
a ricevere la beatitudine in eredità,
con desiderio e ardore
dalle mani di Gesù.
Bello il giorno in cui potrò vedere
il porto del riposo.
Allora lascerò le mie pene nella tomba,
il Salvatore stesso asciugherà le mie lacrime.

Vieni, o morte, sorella del sonno,
vieni e portami lontano;
sciogli il remo della mia barca,
conducimi tu al porto sicuro!
Permetti, a chi lo vuole, di evitarti,
tu puoi rendermi ancora più felice;
perché attraverso di te giungerò
al mio bellissimo piccolo Gesù.

“Io amo la musica” (Martin Lutero, 1486–1546)

La capacità illocutoria di Lutero si associava a uno spiccato amore per la musica. “Dopo la teologia - riconosceva in una lettera del 1530 da Coburgo - nessuna arte può essere pari alla musica, perché essa sola, accanto alla teologia, procura quel che solo la teologia è capace, cioè la quiete e la gioia dell’anima”. Persino in quegli anni di lotta tra confessioni e culture che lo costringevano ad assumere prese di posizione durissime, egli era in grado di tutto scordare di fronte a una comunità di amici della musica. Lo dimostra la lettera che inviò a Ludwig Senfl, musicista di corte del Duca cattolico di Baviera, all’inizio della quale egli ammette di portare “un nome odiato” e perciò sperava che da quel contatto Senfl non avrebbe avuto a soffrire, visto che “neppure a un turco si potrebbe far torto se ama l’arte e apprezza un artista”. Si ritiene che in quel tempo Lutero pensasse a un lavoro di tipo teorico di più ampie dimensioni o a una conferenza sul carattere, l’effetto e il significato della musica come tale. Del lavoro ci è rimasto solo un abbozzo, in cui sotto il titolo “Sulla musica” erano formulate cinque tesi:

“Io amo la musica. Non mi piacciono i fanatici che disprezzano la musica. Poiché essa è: 1. dono di Dio e non degli uomini, 2. gioia dei cuori, 3. liberazione dal demonio, 4. gioia innocente. La musica scaccia la rabbia, la cupidigia, l’alterigia. Io assegno alla musica il secondo posto dopo la teologia. Lo dimostra l’esempio di Davide e dei Profeti, i quali tutto quel che avevano da dire lo mettevano in metri e melodie; 5. Amo la musica perché regna quando regna la pace. Ci saranno tempi migliori quando la musica regnerà. Lodo perciò i Duchi di Baviera che la curano. Qui da noi in Sassonia si hanno in testa solo armi e cannoni”.

L’interesse prevalente di Lutero non andava tuttavia alla teoria musicale ma alla prassi. Alla musica come esecuzione egli era abituato fin dagli anni di scuola, alle cantate da strada, da piccolo, a Erfurt come studente di teologia, dove la musica era materia obbligatoria. Che la praticasse con grande fervore già allora è testimoniato dal suo compagno di scuola Crotus Rubianus, che lo definisce “musicus et philosophus eruditus”, indicando in particolare tra le conoscenze nutrite da Lutero fin da ragazzo un ampio repertorio di canti e musiche per la chiesa.

Lutero suonava il flauto traverso e specialmente il liuto, con cui usava accompagnare il canto. A quel tempo, nella pratica musicale, il liuto occupava il posto che oggi è tenuto dal pianoforte. Il liuto si poteva suonare “a solo” oppure usare come sostegno del canto, ma anche in gruppo – tanto in piazza quanto in chiesa. Si usavano musiche composte apposta per il liuto oppure trascrizioni o adattamenti da pezzi composti per più strumenti. Chi suonava il liuto aveva accesso a tutta la musica strumentale del periodo, a tutte le composizioni vocali sia religiose sia profane ed era in grado di districarsi anche nella polifonia strumentale più densa, purché esperto nell’adattarne i motivi allo strumento solista. Lo strumento doveva essere suonato regolarmente. Che Lutero avesse pieno possesso

dello strumento lo riconoscevano persino i suoi più acerrimi nemici: *Velut Orpheus quidam*, disse una volta di lui Cochläus, mezzo lodandolo e mezzo prendendolo in giro, vedendolo incantare la gente con lo strumento durante il viaggio a Worms del 1521.

In casa di Lutero si cantava e si faceva musica ogni giorno. Il medico di casa, Mattäus Ratzenberger, ospite regolare a cena, ricorda che Lutero andava a cercare personalmente i libri di canto, e con i suoi figlioli e altri studenti che stavano lì si cominciava a cantare a più voci (“nel canto figurato lui teneva la parte mediana”). Il padrone di casa non si stancava né si annoiava mai. E c’era una specie di continuità tra quel che si faceva in casa e le esecuzioni in pubblico, all’aperto. Ne fu testimone anche Johann Walther, il più importante dei musicisti che avrebbero realizzato con Lutero la riforma dell’intero repertorio ecclesiastico riformato. Tutto questo aveva ovviamente un senso profondo. “Se il Signore ci dà la grazia di cantarlo così già in questo luogo di merda, pensate a come sarà nella vita eterna, dove tutto è perfezione e godimento!”.

Che far musica servisse anche per rendere meno penosa la vita, era evidente – come Lutero scrisse nella Prefazione al Libro di canto di Wittenberg:

*“Hier kann nicht sein ein böser Mut
wo da singen Gesellen gut.
Hier bleibt kein Zorn, Zank, Haß und Neid;
Weichen muß alle Herzeleid.
Geiz, Sorg und was sonst hart anleit
Führt hin mit aller Traurigkeit”.*

*“L’umore cattivo è bandito
quando gli amici cantano bene;
rabbia, liti, invidia
cedono il passo alla gioia del cuore.
avarizia, cattivi pensieri, tutto quanto
se ne va con ogni tristezza”.*

Fu quella straordinaria congiunzione di affetti, di musica e di talento verbale a mettere in grado la comunità di Wittenberg di realizzare un’opera importante, comunque originale dal profilo artistico, sulla quale si sarebbe edificata la grande tradizione del canto liturgico germanico. Alla sua entrata in convento, a Erfurt, lo studente Lutero aveva dovuto consegnare, insieme con gli altri suoi pochi averi, anche il liuto con il quale accompagnava le allegre scampagnate dei suoi amici. Più avanti avrebbe giudicato quella mossa un’inutile espressione di rigorismo ascetico. Rinunciando al nome di Eleutherius acquisito in convento e tornato a farsi chiamare Luther, il giovane monaco dimostrava di voler essere un cristiano libero che al canto e alla musica sarebbe tornato a dare tutta la sua adesione. Il canto dovette tuttavia da quel punto manifestargli come un elemento essenziale della teologia riformata:

“Il cuore e il coraggio di essere lieti ce l’ha dato Dio attraverso il suo benemato Figlio, il quale si è offerto per noi e ci ha redenti dal potere del peccato, della morte e del diavolo. Chi crede questo seriamente non può che

essere allegro e parlare e cantare con gioia, così che gli altri ascoltino e ne siano attirati. Chi non sa cantare o non vuole aprir la bocca forse è perché non crede, oppure non appartiene al gioioso Nuovo Testamento bensì a quello di prima: vecchio, marcio, infelice”.

Lutero cominciò nel 1523 a occuparsi di canto ecclesiastico in margine alla pubblicazione di un nuovo libro liturgico per le comunità riformate. Alla fine di quell'anno scrisse a Georg Spalatino - fino a quel momento uno dei suoi più stretti collaboratori - di star pensando a “un piano per dei salmi in lingua parlata, grazie al quale la Parola di Dio penetri nei fedeli anche grazie al canto”. Avrebbe voluto disporre di persone versate nella poesia, tra cui appunto Spalatino, che riteneva di sé più capace. Nella versione dei salmi si sarebbero dovute lasciar fuori “parole nuove o troppo vicine all'uso delle corti”. L'obiettivo doveva essere la messa a disposizione del popolo di “testi chiari e adatti, semplici e pronti all'uso”. In tal senso ci si poteva concedere anche qualche libertà, “purché il senso sia mantenuto”. L'impresa - mai tentata fino a quel momento, anche se in altre comunità vicine alla riforma qualcosa era stato prodotto - risultò enorme: quando, nel 1524 e nel 1529, furono pubblicati i primi Libri di canto per l'assemblea, l'impressione di novità fu grande. Anche prima di Lutero a messa si cantava, occasionalmente anche in tedesco: nuovo era il lancio di una produzione di canti ecclesiastici in tedesco destinata a essere ammirata anche da fuori e persino adottata come modello dai cattolici.

Lutero aveva constatato la drammatica povertà di contenuti biblici della pastorale in Sassonia, per cui subito dopo il ritorno dalla Wartburg si era dato a edificare una cultura e una pietà popolare più abbondantemente aperte al testo biblico. Speranze aveva posto nella realizzazione di un libro di canto per le parrocchie, contenente già molto delle ricchezze pedagogiche che avrebbero contrassegnato le grandi pubblicazioni del 1529: i due “Catechismi” e il “Piccolo libro di canto”. Lo scopo non era solo quello di migliorare la qualità del canto assembleare, ma anche di approfondire la conoscenza della Bibbia e condensare le norme di un piccolo catechismo che sarebbe stato più facile memorizzare se lo si fosse cantato.

(da: Heinz Schilling, *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs*, C.H. Beck Verlag, München, 2012, pp. 536-543. Trad. italiana: *Martin Lutero. Ribelle in un'epoca di cambiamenti radicali*, Claudiana, Torino, 2016. Per gentile concessione della Casa editrice Claudiana, Torino).



VESPERALI MMXVII

Domenica 2 aprile 2017

Chiesa di S. Antonio, Lugano, ore 17.00

La Messa “Inviolata” e 4 Offertori di G.P. da Palestrina (1525ca.–1594)

Coro della Radiotelevisione svizzera; direzione di Diego Fasolis
Testimonianza di Mons. Vincenzo de Gregorio, preside del Pontificio
Istituto di Musica Sacra, Roma

Entrata libera

L'autore

Giovanni Pierluigi nasce a Palestrina attorno al 1525. Dotato di precoce talento musicale, è portato a Roma nel 1537 e impegnato come piccolo cantore presso la scuola della Basilica di Santa Maria Maggiore. Verso il 1544 rientra come organista nella sua città natale. Eletto papa con il nome di Giulio III, il vescovo della sua città lo invita a seguirlo in Vaticano, nel 1551, dove viene nominato maestro della Cappella Giulia e cantore della Cappella Sistina. Succeduto a Giulio III, Paolo IV costringe alle dimissioni tutti i cantori sposati o autori di opere di musica profana: Palestrina deve quindi abbandonare il Vaticano, pur ottenendo nel 1555 la direzione musicale di San Giovanni in Laterano. Dal 1561 è attivo in Santa Maria Maggiore e nel 1571 rientra a San Pietro. Nel 1580, alla morte della moglie Lucrezia Gori, vive un momento di crisi mistica e prende i voti. Di lì a poco, tuttavia, lascia lo stato clericale per sposare una ricca vedova romana, Virginia Dormoli. Palestrina fu uno dei pochi musicisti della sua epoca a vantare una brillante carriera pubblica. La sua fama era riconosciuta universalmente dai colleghi e dai potenti dell'epoca. Alla sua morte, nel 1594, venne inumato nella basilica di San Pietro durante una cerimonia funebre a cui partecipò una gran folla di musicisti e di persone comuni.

Gli interpreti

Fondato nel 1936 da Edwin Loehrer, il **Coro della Radiotelevisione svizzera** ha raggiunto rinomanza internazionale con le prime registrazioni radiofoniche e discografiche relative al repertorio italiano tra Cinque e Settecento. Dopo Edwin Loehrer, Francis Travis e André Ducret, nel 1993 il Coro è stato affidato a Diego Fasolis, con cui si è sviluppata una ricca attività concertistica e discografica che gli ha meritato il Disco d'oro, il Grand Prix du Disque, il Diapason d'or, la Stella di Fonoforum, il Premio Alte Musik Aktuell, il Grammy Award. Claudio Abbado, René Clemencic, Michel Corboz, Ton Koopman, Robert King, Gustav Leonhardt, Alain Lombard, Michael Radulescu sono alcuni tra i direttori che hanno lodato le sue qualità.

Grandemente apprezzato da Cecilia Bartoli, dopo il debutto nel 2013 il Coro ha partecipato anche nel 2015 al Festival di Pentecoste e al Festival estivo di Salisburgo con una nuova produzione di *Norma* di Bellini, una inedita produzione di *Iphigénie en Tauride* di Gluck e in una versione concertante di *Semele* di Händel. Nel luglio 2015 i coristi si sono esibiti con successo di pubblico e critica in un programma monografico dedicato a Palestrina per l'apertura delle Ouvertures Spirituelles del Festival di Salisburgo. Nel 2016 il Coro è stato impegnato in una nuova ripresa di *Norma* di Bellini con Cecilia Bartoli in "tournée" a Monte-Carlo, Edimburgo, Parigi e Baden-Baden. Nella stagione 2016-17 sarà impegnato nello *Stabat Mater* di Rossini accompagnato dall'Orchestra della Svizzera italiana diretta da Antonello Manacorda e nella prima esecuzione mondiale dell'oratorio *Adamo ed Eva* di Baldassarre Galuppi con la direzione di Diego Fasolis. Oltre ai Vespérali, dove vanta una presenza ormai pluridecennale, il Coro è da anni ospite fisso delle Settimane Musicali di Ascona.

Diego Fasolis unisce alla versatilità e al virtuosismo un rigore stilistico apprezzato dal pubblico e dalla critica internazionali che lo seguono nei maggiori festival europei e americani e tramite registrazioni radiofoniche, televisive e discografiche (più di cento produzioni per Arts, Chandos, Claves, BBC, Decca, EMI-Virgin, Amadeus, DivoX, Naxos, Sony-BMG) insignite dei più ambiti riconoscimenti della stampa specializzata. Dal 1986 collabora alla RTSI quale musicista e direttore e dal 1993 è maestro stabile dei complessi vocali e strumentali della Radiotelevisione Svizzera e dal 1998 de "I Barocchisti", orchestra barocca con strumenti antichi. Ha rapporti di collaborazione come maestro ospite con complessi di primo piano internazionale, tra i quali: il RIAS Kammerchor Berlin, i Sonatori de la Gioiosa Marca, il Concerto Palatino, l'Orchestra Sinfonica e 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 e le maggiori orchestre svizzere. Ha studiato al Conservatorio e alla Musikhochschule di Zurigo organo con Eric Vollenwyder, pianoforte con Jürg von Vintschger, canto con Carol Smith e direzione con Klaus Knall ottenendo quattro diplomi con distinzioni. Ha seguito numerosi corsi con docenti di fama internazionale, lezioni di organo e improvvisazione a Parigi con Gaston Litaize e corsi di prassi esecutiva antica con Michael Radulescu a Cremona. È titolare di premi e lau-

ree internazionali: il Primo premio Stresa, il Primo Premio e borsa di studio “Fondazione Migros-Göhner”, l’”Hegar Preis”, le Finali del Concorso di Ginevra. Come organista ha eseguito a più riprese le opere integrali di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Per la sua conoscenza in campo vocale e strumentale è spesso ospite di associazioni musicali quale direttore, docente e membro di giurie internazionali. Nel 2011 Papa Benedetto XVI gli ha conferito un dottorato “honoris causa” per la musica sacra.

Il testimone

Vincenzo de Gregorio è nato a Capri. Ha studiato composizione a Napoli con Aladino Di Martino. A Roma, nell’Università Pontificia Urbaniana “De Propaganda Fide”, ha compiuto gli studi teologici e nel Pontificio Istituto di Musica Sacra ha studiato con Alessandro Santini e Vieri Tosatti. Si è diplomato in organo e composizione e ha continuato gli studi musicali con Enzo Marchetti. Dopo avere insegnato discipline umanistiche nel Liceo “F. Denza” di Posillipo, è diventato insegnante nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. Ha collaborato a lungo con l’Orchestra Alessandro Scarlatti della RAI e con l’Orchestra del Teatro di S. Carlo in numerose produzioni dirette, tra gli altri, da Franco Caracciolo, Peter Maag, Pierluigi Urbini, Massimo Pradella, Alberto Zedda e ha suonato in festival e rassegne in Italia e in Europa. Prete dell’Arcidiocesi di Napoli e abate prelado della Real Cappella del tesoro di S. Gennaro è, dal 1988, organista e maestro di cappella del Duomo. Già direttore del Conservatorio statale di musica di Avellino per 11 anni, dal 2000 al 2008 è stato direttore del Conservatorio “S. Pietro a Majella” di Napoli. Nell’ottobre 2010 è stato nominato consulente per la musica sacra della Conferenza episcopale italiana e, dal settembre 2012, è preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra a Roma.

La Messa “Inviolata” e 4 Offertori

Giovanni Pierluigi da Palestrina
(1525 ca. – 1594)

Ricercare
(da *Ricercare sopra li Tuoni*)

dalla Messa “Inviolata”
(*Missarum Liber Secundus*, Roma, 1567)

Kyrie

Gloria

Ricercare

Tre Offertori
(*Offertoria Totius Anni*, Roma, 1593)

Meditabor in mandatis tuis

Confitebor tibi, Dominus

Improperium expectavi

Testimonianza di
Mons. Vincenzo De Gregorio

Ricercare

dalla Messa “Inviolata”

Sanctus

Ricercare

Agnus Dei

Offertorio:
Terra tremuit

Coro della Radiotelevisione svizzera

Soprani: Rosanna Bertini, Lorenza Donadini,
Roberta Giua, Silvia Piccollo, Nadia Ragni
Contralti: Emanuele Bianchi, Elena Carzaniga,
Mya Fracassini, Isabella Hess; Tenori: Paolo
Borgonovo, Maurizio Dalena, Giuseppe Maletto,
Massimiliano Pascucci, Alessio Tosi
Bassi: Marco Radaelli, Marco Saccardin,
Marco Scavazza, Yiannis Vassilakis

Andrea Marchiol, organo

Direzione di Diego Fasolis

Entrata libera
Contributo volontario all'uscita

Testi

Kyrie

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

Signore, pietà
Cristo, pietà
Signore, pietà

Gloria

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te,
glorificamus te, gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam:
Domine Deus, Rex caelestis
Deus Pater omnipotens.
Domine, Fili unigenite, Iesu Christe;
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi, suscipe
deprecationem nostram; qui sedes
ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Iesu Christe,
cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris.
Amen.

[Omittitur Credo]

Meditabor in mandatis tuis

(Dominica secunda Quadragesimae)

Meditabor in mandatis tuis, quae dilexi valde:
et levabo manus meas ad mandata tua,
quae dilexi.

Confitebor tibi Domine

(Dominica de Passione)

Confitebor tibi Domine, in toto corde meo;
retribue servo tuo: vivam,
et custodiam sermones tuos;
vivifica me secundum verbum tuum, Domine
[et custodiam sermones tuos].

Gloria a Dio nei cieli, e pace
in terra agli uomini di buona volontà.
Noi ti lodiamo, ti benediciamo,
ti adoriamo, ti glorifichiamo,
ti rendiamo grazie per la tua gloria
immensa, Signore Dio, Re del cielo,
Dio Padre onnipotente. Signore,
Figlio unigenito, Gesù Cristo,
Signore Dio, agnello di Dio, Figlio del Padre,
tu che togli i peccati del mondo abbi pietà di noi;
tu che togli i peccati del mondo ascolta la nostra
supplica; tu che siedi alla destra del Padre,
abbi pietà di noi. Perché tu solo il
Santo, tu solo il Signore, tu solo
l'Altissimo, Gesù Cristo, con lo
Spirito Santo nella gloria di Dio Padre.
Amen.

[si omette il Credo]

(Salmo 118, 47, 48)

Mediterrò i tuoi decreti, che ho amato
tanto. Alzerò le mie mani verso
i tuoi comandi che amo.

(Salmo 118, 7, 107)

Ti loderò con cuore sincero, Signore.
Concedi al tuo servo che viva
e metterò in pratica la tua parola.
Ridonami la vita come hai promesso
e metterò in pratica la tua parola.

Improperium expectavi

(Dominica in palmis)

Improperium expectavit cor meum
et miseriam: et sustinui qui
simul mecum contristaretur, et non fuit:
consolantem me quaesivi, et non inveni:
et dederunt in escam meam fel,
et in siti meo potaverunt me aceto.

(Salmo 69, 21-22)

L'insulto ha spezzato il mio cuore
e mi sento venir meno. Mi aspettavo
compassione, ma invano, consolatori
ma non ne ho trovati.
Mi hanno messo veleno nel cibo
e quando ho avuto sete mi hanno dato aceto.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Santo, Santo, Santo
Il Signore Dio dell'Universo.
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.
Osanna nell'alto dei cieli.
Benedetto colui che viene nel nome del Signore.
Osanna nell'alto dei cieli.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis. [bis]
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
abbi pietà di noi. [due volte]
Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
dona a noi la pace.

Terra tremuit

(Dominica Resurrectionis Domini)

Terra tremuit et quievit
dum resurgeret in iudicio Deus,
alleluja.

(Salmo 76, 9, 10)

Sbigottita, tace la terra
quando Dio si alza per giudicare.
Alleluia.

Leggendo Palestrina come nell'originale

I grandi musicisti del passato continuano a dominare l'ascolto musicale ad ogni livello, perpetuando l'aura di rivalutazione dell'antico già fondata su motivazioni neo-umanistiche maturate nella corrente romantica della cultura ottocentesca europea. Per i musicisti del passato più remoto ha contribuito alla formazione di tale aura anche la vasta problematica emergente dall'analisi della produzione espressa attraverso sistemi di scrittura non più attuali. Ciò ha favorito ampi e profondi dibattiti internazionali su meticolose analisi delle partiture antiche e dato avvio a una crescente esigenza di reinterpretazione degli elementi semiografici strettamente legati a significati convenzionali che il tempo ha reso incerti se non proprio incomprensibili. Il dibattito si è acceso di volta in volta su questioni principalmente inerenti il recupero di una ipotetica verità espressa in un plausibile modello esecutivo, giacché per la musica del passato non è possibile usufruire di testimonianze sonore. Così la discussione è rimasta aperta sul fronte della semiologia musicale, offrendo nuove prospettive all'interpretazione del segno che tuttavia possono emergere solo in sede di lettura della scrittura originale.

Questa premessa, benché espressa in forma necessariamente sintetica, lascia comprendere come la maggiore antichità del testo musicale deponga a svantaggio innegabile della sua comprensibilità: la causa è sostanzialmente collegata a modelli di scrittura che appaiono sempre più problematici, inattuali e infungibili in relazione allo spostamento dell'analisi su piattaforme d'indagine collocate via via più indietro nel tempo. La carenza di conoscenza trova una qualche compensazione nella ricerca, nello studio delle fonti teoriche, nella critica filologica: settori dell'ermeneutica che offrono soluzioni ora attendibili, ora sufficienti, ora plausibili, ma mai assolutamente e definitivamente certe.

Su questa strada si colloca la presunzione di portare a compimento, in prima istanza e a monte di una auspicata esecuzione attendibile, l'edizione critica di un monumento musicale del passato. La qual cosa dà per certo, dal mio punto di vista, che la vera edizione critica debba concretizzarsi nell'esecuzione. Già molti anni or sono, dedicando una mia pubblicazione agli amici Giuseppe Clericetti, Diego Fasolis e Carlo Piccardi, dirigenti della RSI di Lugano con i quali ho maturato una collaborazione trentennale per la realizzazione di importanti progetti musicali, ebbi modo di affermare che "l'orizzonte del testo è la sua esecuzione". Ne ero convinto allora come ora: difatti non ho mai portato a termine una edizione senza pormi come fine la sua esecuzione. Anche quando il mio impegno di critico e filologo ha riguardato Palestrina la finalità è rimasta ancorata a quel principio e ha trovato superba realizzazione nel "Progetto Palestrina", ovvero nella registrazione integrale dell'opera palestriniana intrapresa da Diego Fasolis con il coro della RSI. Oltre i già citati, hanno contribuito a rendere possibile l'impegnativo progetto, di cui il concerto odierno è naturale e non unica filiazione, Giovanni Conti e Alissa Nembrini prima, Valentina Bensi

e Christian Gilardi più recentemente, con il costante e qualificato apporto di Ulrich Ruscher.

Tuttavia non si può sottacere che quando il "testo" appartiene all'opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina il problema si amplifica a dismisura e si colora di sfumature proprie e peculiari. Verità vuole che si tratti della produzione di un grande musicista, certamente uno dei più grandi che la storia ricordi: Palestrina è unanimemente considerato il massimo rappresentante della polifonia cosiddetta classica. Ne consegue che la responsabilità del critico aumenta in proporzione diretta all'importanza dell'opera esaminata.

Tutto ciò tuttavia non spaventerebbe se la musica del maestro prenestino non fosse tramandata in semiografia polifonica del Cinquecento, ovvero con una scrittura non più praticata già a partire da qualche decennio dopo la sua morte. Si consideri che agli inizi del Seicento già troviamo la musica di questo musicista trascritta in partitura moderna, cioè con le parti vocali riunite in un sistema di verticalizzazione della scrittura che in sostanza è la negazione assoluta del contrappunto espresso dalla musica polifonica e causa principale di caduta dei presupposti oggettivi che favoriscono la corretta interpretazione della dialettica imitativa espressa dal movimento orizzontale delle parti.

Qui si impone una breve digressione tecnica: Palestrina (morto nel 1594 all'età di ca. 70 anni) scrive tutta la sua musica in parti separate, senza uso di battute, in una notazione che non si basa su valori assoluti ma relativi. In altri termini certe figure musicali possono valere tre o due delle figure a esse sottoposte senza subire alcuna variazione grafica. Inoltre la scrittura non ubbidisce all'inquadramento in un tempo accentuativo ma è sottoposta alla formulazione grafica espressa dall'"ordine mensurale"; quest'ultimo utilizza andamenti perfetti (cioè ternari) o imperfetti (cioè binari) con contrapposizioni frequenti che alternano o sovrappongono episodi in proporzione ritmica di varia natura, cioè doppia, tripla, sesquialtera, sesquiterzia ecc. (due valori al posto di uno, tre al posto di uno, tre al posto di due, tre al posto di quattro ecc.). Questa articolata varietà dell'andamento ritmico in realtà è posta al servizio del rapporto stretto tra musica e testo, giacché si tratta pur sempre di musica vocale. In termini semplificati, si può sostenere che l'esecuzione "filologica" della musica di Palestrina si realizza quando ciascun cantore canta la sua parte con assoluta indipendenza dalle altre, considerando l'andamento ritmico della musica solo in rapporto agli accenti imposti a ciascuna voce dal testo, valutando di volta in volta la preminenza o meno della loro posizione nel contesto contrappuntistico generale.

Naturalmente quanto detto contraddice fortemente l'uso di una partitura moderna: questa è stata sempre concepita come realizzazione verticale (e cioè armonica), sottoposta a battute che richiamano l'impiego di un tempo moderno con cadenza accentuativa costante. Tale cadenza è appunto segnata dall'uso di barre di misura che

impongono di realizzare l'accento forte sul primo tempo di ciascun raggruppamento, ed è perciò destinata a snaturare l'accentuazione richiesta dal connubio testo-musica. Di qui discende un problema sostanziale che investe la responsabilità del trascrittore moderno. Per secoli la musica di Palestrina è stata trascritta in partitura moderna sottoponendola alla pericolosa interpretazione accentuativa imposta dall'uso dei tempi e delle battute. In epoca più recente, nella consapevolezza del danno che tale scrittura potrebbe ingenerare, è stato detto agli interpreti di leggere le partiture senza tener conto delle battute. Consiglio corretto ma non sempre soddisfatto nell'uso improprio di una inveterata prassi di lettura della partitura moderna.

Così si è giunti, attraverso gradi di applicazione di volta in volta innovativi rispetto alla tradizionale partitura, a realizzare un modello di edizione critica che mette a confronto, per una stessa opera, l'edizione moderna con la sua corrispettiva edizione semidiplomatica e con la relativa riproduzione in facsimile dell'originale. Di fatto è la soluzione adottata dalla *Nuova Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* sostenuta dal Ministero dei Beni Culturali dello Stato Italiano, della quale chi scrive ha dettato la normativa generale e ne è responsabile scientifico. Sono usciti fino a questo momento cinque volumi in dieci tomi e sono in stampa altri due tomi per il sesto volume. Per maggior chiarezza si deve precisare che l'opera presenta contemporaneamente tre edizioni di ogni singola opera: una è l'edizione moderna che segue i principi consueti della partitura con la scelta, però, della notazione in valori integrali, cioè nel rispetto delle figure originali, e con gli interventi critici necessari per l'interpretazione dei tempi, delle *prolationes*, delle *ligaturae*, del *color minor* e delle *hemioliae*, delle *proportiones*, delle alterazioni, dell'assetto modale ecc. L'altra è l'edizione semidiplomatica che riporta invece la notazione originale, con tempi originali, con *color* originale, senza misure e con le sole concessioni non compromettenti, ai fini esecutivi, della collocazione verticale delle parti, della realizzazione delle *ligaturae* e dell'interpretazione delle alterazioni, ponendosi come soluzione assai vantaggiosa per l'esecuzione filologica della polifonia. A completamento dell'operazione editoriale viene anche offerta la terza edizione consistente nella riproduzione fototipica degli originali dell'opera trascritta; ciò offre la possibilità di eseguire la musica direttamente sugli originali che riportano la polifonia in parti separate, ponendo l'esecutore moderno nella stessa posizione dell'esecutore antico, ma offrendogli nel contempo la possibilità di ricorrere all'edizione moderna nei casi dubbi o di più difficile interpretazione.

Il punto di vista che informa l'Edizione Nazionale, come si può facilmente intuire, sostiene fortemente l'unica possibilità credibile e concreta di approccio alla musica antica: quella della lettura diretta sugli originali. Si sostiene infatti che l'esecutore di musica antica dovrebbe leggere la partitura espressa nella scrittura originale, così come faceva il cantore del passato. Purtroppo però questa pratica sarà possibile solo quando sarà colmata la lacuna nella formazione del musicista attuale, che di fatto

non prevede alla fonte meccanismi di apprendimento e di conoscenza della semiografia antica, della *musica ficta* (cioè dell'uso delle alterazioni non scritte ma praticate su base convenzionale) e della prassi esecutiva coeva. Nel frattempo è necessario ricorrere a partiture in grado di facilitare l'interpretazione utilizzando forme di scrittura intermedie tra notazione antica e notazione moderna. L'approccio alla scrittura antica sarà in ogni caso insostituibile per individuare i punti di crisi dell'interpretazione che sostanzialmente riguardano l'andamento ritmico testuale-musicale, la natura delle *ligaturae*, l'interpretazione delle proporzioni, delle *hemioliae* e dei vari passaggi *in color* (in pratica annerimento dei valori che per loro natura dovrebbero essere dealbati, usato per ottenere trasformazioni dell'andamento ritmico).

Questo ultimo aspetto si aggiunge ad altre situazioni peculiari di natura contrappuntistica che evidenziano la necessità di interventi convenzionali al di fuori o al di là della scrittura apparente che si richiamano alle consuetudini esecutive in uso presso le più accreditate cappelle musicali del Rinascimento. È un dato fondamentale che rende particolare risalto all'interpretazione della musica antica sacra e profana e riguarda l'uso degli abbellimenti, delle diminuzioni, delle note di passaggio a copertura di un intervallo lasciate alla libera interpretazione del cantore. Si tratta di una pratica assai consolidata, di cui parlano tutti i teorici coevi nei loro trattati, ma incredibilmente disattesa nella esecuzione attuale della polifonia. Le ragioni si annidano sempre nell'uso della partitura moderna la quale sottintende, con la sua scrittura convenzionale, la stessa prassi che generalmente si assegna a una partitura dell'Ottocento che impone l'obbligo di eseguire fedelmente solo e soltanto ciò che è scritto. È una eredità del Classicismo tramandata con valore assoluto, ma non applicabile alla musica concepita anteriormente in epoca barocca o rinascimentale. Di fatto, comunque, il cantore del nostro tempo non individua alcuna differenza tra una partitura polifonica con musica di Palestrina in notazione ammodernata e una partitura realmente moderna, poniamo, di Lorenzo Perosi. Eppure intercorrono quasi quattro secoli tra l'una e l'altra e se si confrontassero le versioni antiche con quelle moderne o ammodernate si individuebbe subito una differenza grafica impressionante. Invece l'esecutore attuale, quasi oculatamente preservato da un impatto che potrebbe inibirlo, è chiamato a esibire due stili lontani e differenti utilizzando due partiture omologate nella stessa scrittura soggetta alle stesse modalità interpretative. Insomma si è fatto di tutto per disconoscere valore alla semiologia: una scienza sottile e profonda che studia il significato del segno, e quindi della scrittura nel suo significato ancestrale di richiamo grafico atto alla rappresentazione di una idea o immagine che, in musica, equivale a suono. Ne sono derivati danni innegabili all'interpretazione.

Si può perciò dare per accertato che la partitura in notazione moderna sia quanto di più inadatto si possa assumere per l'esecuzione di un brano polifonico classico, scelto dal repertorio del Quattro-Cinquecento. Conforta sapere e constatare che varia discografia più recente

attesta un crescente interesse verso le problematiche sopra esposte con evidente beneficio interpretativo. Di fatto, molte sono state le attestazioni di apprezzamento per la nuova edizione nazionale delle opere di Palestrina: essa è oggi utilizzata dalle più importanti maestranze corali che si cimentano con l'opera del grande maestro della Scuola Romana. Molto di più però posso dire, per essere stato diretto testimone, in merito ai risultati ottenuti dal coro della Radiotelevisione svizzera diretto da Diego Fasolis a fronte di quella edizione. La meticolosa interpretazione della pagina scritta nella sua reale dimensione semiografica è alla base delle esemplari registrazioni effettuate negli studi della RSI. Il contatto con la scrittura originale rende possibile la pratica delle diminuzioni, la cura del rapporto accentuativo testo-musica nonché il risalto della struttura orizzontale delle linee tematico-imitative. L'esatta percezione di tale struttura evidenzia i passaggi intervallari, la qualità delle *ligaturae*, i moduli cadenzanti e favorisce la scelta di soluzioni di autentica prassi esecutiva collegate a quella specifica scrittura. Così soltanto si rende possibile l'assunzione di una percezione pre-armonica delle cadenze, caratterizzante il sentire dell'ultima generazione dei polifonisti del Cinquecento.

I risultati di questa impegnativa applicazione sono confluiti nella registrazione per la RSI del *Primo Libro delle Messe*, del *Secondo Libro di Madrigali*, del *Secondo Libro delle Messe*, del *Primo Libro dei Mottetti* e della raccolta dei *Mottetti a otto voci*, a cui va ad aggiungersi ora la corposa silloge dei *Responsori per tutto l'anno*. Tali risultati sono stati esibiti con straordinario successo da Diego Fasolis anche in numerosi concerti qui e oltre confine, coronati da *performances* memorabili nelle prestigiose sale del Festival di Utrecht e del Festival di Salisburgo.

Il concerto odierno aderisce agli intenti meditativi assunti nell'ambito dei Vespérali e propone un significativo momento di riflessione su un repertorio formulato attorno ad alcuni Offertori fortemente collegati alla liturgia che precede la Passione e si conclude nella Domenica di Resurrezione. Sul piano musicale l'esecuzione rifletterà al più alto livello i risultati ottenuti a seguito dello studio consapevole e dell'applicazione meticolosa dei più raffinati precetti della prassi esecutiva polifonica.

Buon ascolto.

Francesco Luisi

Francesco Luisi (Turi, 1943), ha compiuto la sua formazione musicale e musicologica al Conservatorio di Bari e all'Università di Pavia (composizione e musica corale, paleografia e filologia musicale). È stato dal 1975 docente di storia della musica presso i Conservatori di Pescara, Avellino, Venezia e Firenze; dal 1987 professore associato all'Università di Urbino; dal 2000 al 2015 professore ordinario di musicologia e storia della musica medievale e rinascimentale all'Università di Parma, ove ha diretto l'Istituto di musicologia. Ha nel contempo avuto incarichi di insegnamento nelle Università di Siena, Pavia, Viterbo, Roma III, Roma Lumsa ed è stato professore invitato alla Università di Lovanio e alla Università "Ramon Llull" di Barcellona, nonché, dal 1978 al 2015, docente di Semiografia polifonica al Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma.

Si è occupato principalmente di musica medievale, rinascimentale e barocca, pubblicando edizioni critiche monumentali, monografie storiche, miscellanee e varia saggistica musicologica a livello internazionale che comprende oltre 350 titoli, meglio dettagliati sotto il suo nome nel Curriculum vitae europeo.

Ha collaborato intensamente, fornendo edizioni moderne di musiche inedite, con istituzioni musicali preposte alla produzione musicale quali: Rai, Teatro alla Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Accademia di Santa Cecilia, RSI Lugano. Per quest'ultima ha curato numerose revisioni critiche di musica corale, di opere e oratori del Sei-Settecento per incisioni e registrazioni dirette da Diego Fasolis tra cui: *Petrucci Frottole Libro XI* (A.A.V.V., RSI); *Messe Libro I*, *Messe Libro II*, *Madrigali Libro II*, *Mottetti Libro I* (Palestrina, CD, DVD, e registrazioni RSI); *Il mondo alla roversa* (Goldoni-Galuppi, CD Chandos, London); *Le donne vendicate* (Goldoni-Piccinni, CD Chandos, London); *La Passione di Gesù Cristo* (Metastasio-Paisiello, RSI); *Vespro breve* (Durante, CD Arts, London); *Il viaggio di Tobia* (Casini, RSI); *Ercole amante* (Buti-Cavalli, RSI); *La farsa del Barba* (Luisi-AA.VV del '500, RSI); *Isacco* (Metastasio-Jommelli, RSI e Festival Salisburgo). Di imminente realizzazione, sempre diretto da Diego Fasolis, è l'oratorio *Adamo ed Eva*, testo di Giovanni Granelli e musica di Baldassarre Galuppi.



VESPERALI MMXVII

Venerdì 14 aprile 2017

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

Sabato 15 aprile 2017

Sala Teatro LAC, Lugano, ore 17.00

Gioacchino Rossini (1792–1868)

Stabat Mater

Carmela Remigio, soprano; Veronica Simeoni, mezzosoprano;
René Barbera, tenore; Nicola Ulivieri, basso
Coro della Radiotelevisione svizzera
Orchestra della Svizzera italiana; direzione di Antonello Manacorda

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

L'autore

Gioacchino (o Gioachino) Rossini nacque a Pesaro nel 1792. Figlio d'arte, fu introdotto alla musica colta nella casa dei fratelli Luigi e Giuseppe Malerbi a Lugo di Romagna. A 16 anni, quando entrò al Liceo musicale di Bologna, aveva già scritto la sua prima opera - *Demetrio e Polibio* - rappresentata a Bologna nel 1812. Completati gli studi, la sua irruzione nel campo teatrale fu folgorante. Da *La cambiale di matrimonio* (1810) innanzi, durante la fase italiana della sua carriera fece rappresentare altre 30 opere tra buffe, serie e semiserie, dominando la scena italiana senza rivali. La maturità artistica raggiunta già nel 1813 annovera, nel genere serio, *Tancredi* (1813), *L'italiana in Algeri* (1813), *Il Turco in Italia* (1814), *Il barbiere di Siviglia* (1815), *La Cenerentola* (1817), *Mosè in Egitto* (1818). Nel 1823 Rossini chiuse la sua carriera italiana e dopo un soggiorno a Vienna e a Londra si stabilì a Parigi, dove risiedette per tutto il resto della sua vita. Nel 1829 compose la sua ultima grande opera lirica, il *Guglielmo Tell* e da quel momento abbandonò il teatro. Lo *Stabat Mater* fu da lui cominciato, successivamente abbandonato alle cure di Giovanni Tadolini, ripreso e completato nel 1841. La sua ultima composizione vocale fu la *Petite Messe solennelle*, completata nel 1867. Morì a Passy, presso Parigi, l'anno seguente.

Gli interpreti

Il soprano **Carmela Remigio**, insignita nel 2015 del Premio Abbiati, ha intrapreso lo studio del canto con Aldo Protti, perfezionandosi con Leone Magiera. Nel 1992 vinse la *Luciano Pavarotti International Voice Competition* e debutta diciannovenne a Palermo. Dal 1997 canta con Luciano Pavarotti in oltre settanta concerti in tutto il mondo. Dopo i primi ruoli nel repertorio barocco, si dedica alle opere di Mozart, partecipando a oltre trecentocinquanta rappresentazioni del *Don Giovanni*, sia nei panni di Donna Elvira sia in quelli di Donna Anna, ruoli in cui ha collaborato con Peter Brook e Claudio Abbado. Il debutto nei principali ruoli verdiani (Alice nel *Falstaff*, diretta da Abbado e Maazel al Festival di Salisburgo) le dà la possibilità di perfezionare vocalità e interpretazione scenica. Il suo repertorio abbraccia ora anche opere di Puccini e Donizetti e l'ambito cameristico sacro e profano. Tra le sue incisioni discografiche si segnalano le due edizioni del *Don Giovanni* (Donna Anna) con Abbado (Deutsche Grammophon) e con Harding (Virgin), lo *Stabat Mater* di Rossini con Gelmetti (Agorà), le *Arie Sacre Verdiane* con Chung (Deutsche Grammophon); il doppio CD *Arias* (Universal-Decca), dedicato a Tosti e Rossini. I prossimi impegni la vedranno impegnata nell'*Idomeneo* (Elettra) a Pistoia e nel *Don Giovanni* (Donna Anna) a Barcellona.

Il mezzosoprano **Veronica Simeoni** si è diplomata in canto al Conservatorio Statale di Musica A. Buzzolla di Adria e ha proseguito la formazione musicale sotto la guida di Raina Kabaivanska, frequentando i corsi di perfezionamento all'Accademia Musicale Chigiana di Siena e all'Università di Stato di Sofia. Dal 2009 si è esibita fra

l'altro nel *Requiem* di Verdi a San Pietroburgo con Yuri Temirkanov, a Valencia con Riccardo Chailly e a Firenze con Daniele Gatti; nella *Nona Sinfonia* di Beethoven a Oviedo e Roma con Lorin Maazel; ne *Les Troyens* a Valencia con Valery Gergiev; come Giulietta ne *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro alla Scala; come Sara in *Roberto Devereux* e Isoletta ne *La straniera* a Zurigo; nel *Guillaume Tell* al Rossini Opera Festival di Pesaro; in *L'Africaine* (Sélika) per l'inaugurazione della stagione a Venezia. Appassionata di musica vocale da camera, si è cimentata nelle liriche di Berlioz, Debussy e Fauré, ma anche nei *Wesendonck-Lieder* (Wagner), nei *Wunderhorn-Lieder* (Mahler) e nelle *Sei liriche su testo di Marina Cvetaeva* (Šostakovič). Tra i futuri impegni: *Don Carlos* a Genova, *Werther* a Palermo, *Carmen* a Roma, *La forza del destino* ad Amsterdam, la *Messa per Rossini* al Teatro alla Scala.

Il tenore **René Barbera** si è diplomato al Patrick G. and Shirley W. Ryan Opera Center di Chicago e si è presto affermato come giovane artista in ascesa. Ha sostenuto importanti prime parti nel Nord America: Elvino (*La Sonnambula*) alla Washington Concert Opera, il Conte d'Almaviva (*Il Barbiere di Siviglia*) al Michigan Opera Theater, alla Vancouver Opera e al Teatro Stanislavskij di Mosca, Ernesto (*Don Pasquale*) alla Lyric Opera di Chicago, Rinuccio (*Gianni Schicchi*) alla Canadian Opera Company, Rodrigo (*La donna del lago*) alla Santa Fè Opera, Don Ramiro (*La cenerentola*) alla Seattle Opera e all'Opera di Los Angeles, Edgardo (*Lucia di Lammermoor*) e Brighella (*Ariadne auf Naxos*) alla Lyric Opera di Chicago. Più recentemente ha rivestito i ruoli di Don Ramiro (*La cenerentola*) all'Opera Nazionale di Parigi, di Iopas (*Les Troyens*) a San Francisco, di Tonio (*La fille du régiment*) alla Greensboro Opera, di Giannetto (*La gazza ladra*) e di Don Narciso (*Il turco in Italia*) al Rossini Opera Festival di Pesaro, del Cantante italiano (*Der Rosenkavalier*) alla Lyric Opera di Chicago; infine, il recente debutto come Lindoro alla Metropolitan Opera di New York sotto la direzione di James Levine. Tra i prossimi impegni: Tito ne *La clemenza di Tito* di Mozart a Saint Louis in giugno, e di nuovo *Il Barbiere di Siviglia* a Parigi all'inizio del 2018.

Il basso **Nicola Ulivieri** è una presenza stabile nel panorama lirico internazionale. Nel 2005 gli è stato conferito il Premio Abbiati. Fra le collaborazioni importanti: la Scala di Milano, il Regio di Torino, La Fenice di Venezia, il Teatro dell'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il Teatro Verdi di Trieste, il Comunale di Bologna, di Firenze e di Verona, il Massimo di Palermo, il Carlo Felice di Genova e il Rossini Opera Festival di Pesaro. All'estero si è esibito a Salisburgo, Vienna, Amburgo, Dresda, Madrid, Barcellona, Valencia, Bilbao, Lisbona, Edimburgo, Cardiff, Bruxelles, Amsterdam, Copenaghen, Strasburgo, Parigi, Lione, Aix-en-Provence, New York, Washington, Los Angeles e Buenos Aires. Ha collaborato con la Royal Philharmonic Orchestra, i Münchner Philharmoniker, l'Orchestra Filarmonica d'Israele e l'Orchestre Philharmonique de Radio France ed è stato diretto tra gli altri da Claudio Abbado, Zubin Mehta, Kent Nagano, Daniele Gatti, Nikolaus Harnoncourt, Andrés Schiff, Michele Mariotti, Daniel Harding,

Jesús López Cobos, Gianandrea Noseda, Jordi Savall e Fabio Luisi. Tra i futuri impegni: *Il viaggio a Reims* a Roma; *I Puritani* a Montpellier e a Palermo; *Roméo et Juliette* a Barcellona.

Fondato nel 1936 da Edwin Loehrer, il **Coro della Radiotelevisione svizzera** ha raggiunto rinomanza internazionale con le prime registrazioni radiofoniche e discografiche relative al repertorio italiano tra Cinque e Settecento. Dopo Edwin Loehrer, Francis Travis e André Ducret, nel 1993 il Coro è stato affidato a Diego Fasolis, con cui si è sviluppata una ricca attività concertistica e discografica che gli ha meritato il Disco d'oro, il Grand Prix du Disque, il Diapason d'or, la Stella di Fonoforum, il Premio Alte Musik Aktuell, il Grammy Award. Claudio Abbado, René Clemencic, Michel Corboz, Ton Koopman, Robert King, Gustav Leonhardt, Alain Lombard, Michael Radulescu sono alcuni tra i direttori che hanno lodato le sue qualità. Grandemente apprezzato da Cecilia Bartoli, dopo il debutto nel 2013, il Coro ha partecipato anche nel 2015 al Festival di Pentecoste e al Festival estivo di Salisburgo con una nuova produzione di *Norma* di Bellini, una inedita produzione di *Iphigénie en Tauride* di Gluck e in una versione concertante di *Semele* di Händel. Nel luglio 2015 i coristi si sono esibiti con successo di pubblico e critica in un programma monografico dedicato a Palestrina per l'apertura delle *Ouvertures Spirituelles* del Festival di Salisburgo. Nel 2016 il Coro è stato impegnato in una nuova ripresa di *Norma* di Bellini con Cecilia Bartoli in "tournée" a Monte-Carlo, Edimburgo, Parigi e Baden-Baden. Nella stagione 2016-17 sarà impegnato nello *Stabat Mater* di Rossini accompagnato dall'Orchestra della Svizzera italiana diretta da Antonello Manacorda e nella prima esecuzione mondiale dell'oratorio *Adamo ed Eva* di Baldassarre Galuppi con la direzione di Diego Fasolis. Oltre ai Vespérali - dove vanta una presenza ormai pluridecennale, il Coro è da anni ospite fisso delle Settimane Musicali di Ascona.

Nel panorama internazionale, l'**Orchestra della Svizzera italiana (OSI)** ha saputo qualificarsi a livello europeo. Fin dagli anni '30 il complesso - che nel 1991, da Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana, prende il nome attuale - ha contribuito in maniera determinante allo sviluppo musicale del territorio. Ansermet, Stravinskij, Stokowski, Celibidache e Scherchen sono tra le grandi personalità musicali che l'hanno diretta, come innumerevoli sono i compositori con cui l'OSI ha collaborato: Mascagni, Richard Strauss, Honegger, Milhaud, Martin, Hindemith e, in tempi più vicini, Berio, Henze e Penderecki. Con Markus Poschner, direttore principale dal 2015, ha recentemente entusiasmato il pubblico e la critica più autorevole, tedesca e austriaca, con interpretazioni definite innovative per l'audacia dei tempi e la ricchezza di dettagli e sfumature. Vladimir Ashkenazy riveste dal 2013 il ruolo di direttore ospite principale e Alain Lombard dal 2005 quello di direttore onorario. L'OSI si compone di 41 musicisti stabili e divide la sua attività tra stagioni concertistiche regionali (Concerti RSI, LuganoMusica, Settimane Musicali di Ascona), iniziative per la popolazione (concerti per le scuole, per famiglie,

festival estivi) e concerti in trasferta nel resto della Svizzera e all'estero (*tournées* e coproduzioni internazionali). Da oltre 15 anni, per il Progetto Martha Argerich, ha il privilegio di collaborare intensamente con la pianista argentina. L'OSI è finanziata principalmente dal Cantone Ticino, dalla Radiotelevisione svizzera, dalla Città di Lugano e dall'Associazione Amici dell'OSI. Partner Internazionale è il Gruppo Helsinn.

Il direttore d'orchestra **Antonello Manacorda**, torinese, direttore artistico della Kammerakademie Potsdam dal 2010 e direttore principale della Het Gelders Orkest nei Paesi Bassi dal 2011, è stato direttore principale de I Pomeriggi Musicali a Milano dal 2006 al 2010. Svolge un'intensa attività in campo sinfonico e operistico; collabora con orchestre e teatri prestigiosi, tra cui la HR-Sinfonieorchester, l'Orchestra Sinfonica di Göteborg, l'Orchestra Filarmonica di Helsinki, la BBC Philharmonic, l'Orchestra del Teatro La Fenice e l'Orchestra da camera svedese. Nel 2014 ha riscosso ampio successo di critica con *La Betulia Liberata* di Mozart, una produzione della Kammerakademie Potsdam nell'ambito della Winteroper. Ha una lunga relazione con il Teatro La Fenice: nel 2015 vi ha diretto *Il flauto magico*. Future collaborazioni lo vedono impegnato con La Monnaie di Bruxelles, la Bayerische Staatsoper, la Komische Oper Berlin e l'Oper Frankfurt. È stato fondatore, vice-presidente e violino di spalla per otto anni della Mahler Chamber Orchestra. Dal 2003 al 2006 è stato direttore artistico per la musica da camera all'Académie européenne de musique del Festival d'Aix-en-Provence.

Gioacchino Rossini (1792–1868)

Stabat Mater

Introduzione

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Aria

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.
O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.
Quae mœrebat, et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati pœnas inclyti.

Duetto

Quis est homo qui non fleret
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Qui non posset contristari,
Piam Mater contemplari
dolentem cum Filio?

Aria

Pro peccatis suæ gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.
Visit suum dulcem natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum.

Coro e Recitativo

Eia Mater, fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lugeam
Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Quartetto

Sancta Mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Introduzione

La Madre addolorata stava
in lacrime presso la croce
da cui pendeva il Figlio.

Aria

Il suo animo gemente
contristato e dolente
era trafitto da una spada.
O quanto triste e afflitta
fu la benedetta
Madre dell'Unigenito!
Come si rattristava, si doleva,
vedendo
le pene del nobile Figlio!

Duetto

Chi non piangerebbe
al vedere la Madre di Cristo
in tanto supplizio?
Chi non si rattristerebbe
al contemplare la Pia Madre
dolente accanto al Figlio?

Aria

A causa dei peccati del suo popolo
Ella vide Gesù nei tormenti
sottoposto ai flagelli.
Vide il suo dolce Figlio
che moriva abbandonato da tutti
mentre esalava lo spirito.

Coro e Recitativo

O Madre, fonte d'amore
fammi provare lo stesso dolore
perché possa piangere con te.
Fa' che il mio cuore arda
nell'amare Cristo Dio
per fare a lui cosa gradita.

Quartetto

Santa Madre, fai questo:
imprimi le piaghe del tuo Figlio crocifisso
fortemente nel mio cuore.

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
pœnas mecum divide.
Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere
donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
Et me tibi sociare
In planctu desidero.
Virgo virginum præclara,
mihi jam non sis amara:
fac me tecum plangere.

Cavatina

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari
Cruce hac inebriari
Ob amorem Filii.

Aria e Coro

Inflammatum et accensum,
per te Virgo, sum defensus
in die iudicii.
Fac me crucem custodiri,
morte Christi præmuniri
confoveri gratia.

Quartetto

Quando corpus morietur
Fac ut animæ donetur Paradisi gloria.

Finale

Amen.
In sempiterna sæcula. Amen

Del tuo Figlio ferito
che si è degnato di patire per me
dividi con me le pene.
Fammi piangere intensamente con te,
condividendo il dolore del Crocefisso
finché avrò vita.
Accanto alla croce desidero stare con te
in tua compagnia
piangendo con te.
O Vergine gloriosa tra le vergini
non essere aspra con me:
fammi piangere con te.

Cavatina

Fa' che io porti la morte di Cristo,
avere parte alla sua passione,
e ricordarmi delle sue piaghe.
Fa' che io sia ferito delle sue ferite,
che mi inebri della Croce
per amore del Figlio.

Aria e Coro

Quando le fiamme arderanno
che io sia, o Vergine, da te difeso
nel giorno del giudizio.
Fa' che la croce mi protegga
che la morte di Gesù mi tuteli
consolato dalla grazia.

Quartetto

E quando il mio corpo morrà
fa' che all'anima sia data la gloria del Paradiso.

Finale

Amen.
Per i secoli dei secoli. Amen

Popolarissimo durante le rappresentazione dal vivo della Settimana Santa, lo *Stabat Mater* è una lauda del tardo Medio Evo, attribuita a Jacopone da Todi. La Liturgia delle Ore ne prevede ora la lettura o il canto nella festa della Beata Vergine Addolorata (15 settembre).

Nell'edizione tipica della Conferenza Episcopale Italiana, IV vol. Tempo ordinario, è proposta in latino, senza traduzione. Qui se ne dà una versione intesa alla pura comprensione del testo.

Lo *Stabat mater* di Rossini, oltre ogni vincolo

Quanta musica religiosa venisse prodotta dagli operisti italiani dell'Ottocento all'ombra del grande, esclusivistico e frondoso tronco melodrammatico diventa sempre più evidente di fronte all'estesa pratica delle riesumazioni. Non c'è operista che, da Paisiello a Puccini, non abbia messo mano a una messa, a un requiem, a un graduale o a un testo liturgico qualsiasi, in quantità spesso assai maggiore che non i coevi compositori tedeschi o francesi, noti proprio per aver tramandato i capolavori di musica religiosa impostisi nel repertorio. Eppure, nei manuali di storia della musica, mentre si trattano le messe di Schubert e di Bruckner, gli oratori di Mendelssohn e la *Messe des morts* di Berlioz, nessun cenno troviamo a menzione delle messe di Bellini, degli oratori di Mercadante, dei *Miserere* di Donizetti. Unica eccezione: la *Messa da requiem* di Verdi e in minor misura le singolari composizioni di chiesa rossiniane.

Si sa che il normale apprendistato dei compositori italiani del primo Ottocento passava attraverso una formazione classicistica, capace di trasmettere loro le forme canoniche come erano state definite nel secolo precedente, per cui gran parte della loro produzione strumentale e polifonica è costituita di lavori di conservatorio. Le occasioni che in Italia sollecitavano i compositori alla produzione di musica sacra lungo tutto l'Ottocento rimasero radicate nel costume e continuarono a determinare un'attività che solo oggi consideriamo irrilevante. Di fatto, proprio in quanto si trattava di musica di consumo immediato e locale, in cui si prolungavano abitudini più antiche, essa musica forzatamente sottostava agli imperativi di modelli artigianali collaudati da decenni e assimilati a tal punto dal compositore da poter essere riprodotti con l'impassibilità di colui che esegue il compito assegnatogli con l'umiltà di un mestiere al servizio della collettività. Fedelmente in ciò si rispecchia il ritardo dello sviluppo sociale dell'Italia del XIX secolo, dove il rapporto artista-committente lasciava ancora poco spazio ai portati della libera professione com'era già stata pienamente intesa da Beethoven, e dove l'impresario teatrale mediava il rapporto col pubblico vincolando il compositore a consuetudini profondamente radicate. In Italia quindi, per la chiara definizione del ruolo di musicista e della destinazione sociale del suo prodotto, la pratica musicale lascia riconoscere più che altrove la suddivisione dei generi e la sopravvivenza di forme sorpassate di bilinguismo musicale, evidente allorché si pone a confronto la fiorita aria melodrammatica con la compassata pagina strumentale o cameristica richiesta dalle occasioni.

Con ciò non si intende negare valore al mitico luogo comune della cantabilità, che rimane imprescindibile connotato degli italiani in ogni momento della loro applicazione. Tuttavia l'ombra del troneggiante tronco operistico, il quale, oltre ad aver emarginato le altre attività le dominava stilisticamente, non riusciva a sopprimere tracce evidenti di vecchie strutture. La *Messa di Requiem* che nel 1835 Donizetti compose in morte di Bellini, in un contesto modernamente serio contiene perle liriche impensabili senza l'appoggio dell'esperienza operistica, ma

nell'"Ingemisco", momento esemplare che vede il tenore in concertato con le prime parti degli archi a solo, non è difficile riconoscere il richiamo a un diverso filone. Ce lo rende più evidente il violino similmente concertante che nel *Requiem* di Giovanni Simone Mayr dialoga con il mezzosoprano nell'"Ingemisco" e con il coro nel "Lacrymosa"; e Mayr, si sa, fu maestro al compositore bergamasco. La musica sacra italiana del tempo è da considerare dunque frutto estremo della filiazione concertante minore che correva parallela a quella operistica maggiore, senza con ciò venire negata.

Fu Rossini a incaricarsi di saldare gli ultimi debiti con il passato: un Rossini dominatore incontrastato della prima metà del secolo, la cui musica, se apparentemente operò un congelamento di forme e formule al servizio di una nuova e spesso sconsiderata corsa all'imitazione, in realtà guardava sovrana al di là di ogni possibile compromesso. Pietra ineliminabile di paragone, in quest'ordine d'idee, è lo *Stabat mater*. Sul carattere tutt'altro che occasionale del capolavoro e sul valore che l'autore vi annetteva parla chiaramente la biografia. Composto nel 1832 per ricambiare il favore a un prelado madrileno e rimasto incompiuto nella stesura, Rossini lo completò dieci anni dopo, non senza aver prima severamente diffidato i contraffattori che l'avevano lasciato circolare in edizioni raffazzonate. La definitiva esecuzione parigina, avvenimento tra i più salienti tramandatoci dalle cronache del tempo, diede a Wagner il pretesto per attaccare la disimpegnata frivolezza dell'italiano, vista in rapporto di totale inconciliabilità con il manifesto di rigenerazione morale che l'implacabile censore rossiniano si apprestava a lanciare dal brumoso fronte operistico tedesco. Ma significativamente la composizione, che non dal solo Wagner era ritenuta scandalosamente mondana, offrì l'occasione alla lungimirante mente di Heine di considerare come

"questo contenuto [dello Stabat] ha di per se stesso così terribile potenza di dolore sublime che sovrasta e schiaccia ogni stile rappresentativo ispirato all'eroico, al grandioso, al patetico. Perciò i più grandi artisti, sia in pittura sia in musica, hanno ammantato il più possibile di fiori il terribile che trabocca dalla Passione ed hanno temperato la sanguinante serietà con la giocosa tenerezza".

In verità Rossini, lasciata alle spalle l'ultima prova operistica del *Guillaume Tell* e l'affermazione di un romanticismo che oltre alla dimostrativa portata di manifesto più non lo poteva interessare, aveva allora l'animo già pienamente disposto a ripercorrere con occhio disincantato l'intera strada che l'aveva portato a quel traguardo. Con lo *Stabat mater* il compositore percorre addirittura due tappe in una. Innanzitutto vi assistiamo all'irruzione dell'aria operistica, che fino ad allora anche i compositori più aggiornati (si veda l'effusività melodica che Bellini dispensò nella bella *Messa in la minore*) avevano cercato di domare e di rendere compatibile con la struttura accademica ereditata. Le arie dello *Stabat* rossiniano sfavillano senza ritegno e pregiudizi nel firmamento di un'espressività liberata dalle convenzioni e dalle ipocrisie. Ancora

alla fine della sua vita vedremo Rossini intercedere presso Pio IX affinché le donne (male minore) possano infine cantare in chiesa al posto delle voci bianche (male maggiore) subentrate alla scomparsa dei castrati per i quali il pesarese fu l'ultimo a nutrire rimpianto ("la orrenda decadenza del bel canto italiano ebbe origine dalla soppressione di essi"). D'altro lato le arie dello *Stabat*, dotate del più magico potere incantatorio che Rossini sia mai riuscito a sfoderare, oltre ad essere gioielli melodici in assoluto, portano l'atteggiamento vocale ad esasperazione tale da situare il discorso al di là di ogni esigenza di culto.

Futili sono sempre rimaste le rimostranze dei puristi, che al capolavoro negarono il titolo di composizione di chiesa. Come il discorso del Rossini operista dimostra la propria sostanza al di là dello stesso teatro a cui era destinato, quella del Rossini religioso la svela al di là della praticabilità liturgica. Lungi dall'essere profanatorio, ciò che qui vediamo in atto è l'esorcismo dell'espressione di cui la forma raggelata ci dà il precipitato, la riduzione a cifra di un gesto vocale capace di vincere la ristrettezza del codice, non già spezzandolo ma fissato nel suo potere oratorio. La schematicità vi domina non per eccesso di scolasticismo, ma come articolazione che dell'espressione è capace di cogliere l'astratta formulazione, la quale in Rossini si presenta come dato mentale, metafisico prima ancora che comunicativo. All'esorcismo dell'aria, alleggerita dell'enfatica zavorra della retorica conclamante, fa da riscontro l'esorcismo operato sull'affresco corale-orchestrale, privato di quella facoltà edificante retta da una concezione drammatica totalmente esteriorizzata secondo quanto insegnava la tradizione. L'impianto della composizione configura invece una originalissima e singolare struttura dialettica, dove all'apparato contrappuntistico, sfoderato nell'introduzione come promessa di accademica elevazione, risponde la resa delle arie a forme di vocalità pura in cui dell'affetto rimane solo la traccia di un passaggio. Terzo ed essenziale momento è rappresentato dai due episodi per coro a cappella, dove il serafico candore (che in "Eia mater fons amoris" perviene addirittura a divertiti ammiccamenti tra basso e coro) allunga la prospettiva in contemplazione più distaccata, della stessa qualità che ci è dato di conoscere attraverso la saggezza della fase senile dei *Péchés de vieillesse*. La chiusa fugata ("In sempiterna saecula"), ristabilendo invece il livello della lezione accademica, più che concludere lascia aperta senza soluzione una dialettica alla quale Rossini, avvertitamente come si sa, rispose col silenzio degli ultimi anni.

Carlo Piccardi