



VESPERALI MMXXIV

Domenica 30 marzo 2014

Chiesa di San Rocco, Piazzetta San Rocco, Lugano, ore 16.00

**Vita di Maria (Das Marienleben)
Ciclo di Lieder, op. 27, di Paul
Hindemith (1895–1963) su liriche
di Rainer Maria Rilke (1875–1926)**

Lorna Windsor, soprano

Antonio Ballista, pianoforte

Testimonianza di Paolo Ricca, teologo

Entrata libera

Associazione Amici della Musica in Cattedrale – Lugano

Il musicista

Paul Hindemith, nato nel 1895, studiò violino, viola e composizione al Conservatorio di Francoforte. Nel 1915 divenne *Konzertmeister* all'Opera di questa città e nel 1921 costituì, con L. Amar, un quartetto d'archi per il quale scrisse i suoi primi quartetti. Venne chiamato a dirigere il festival di Donaueschingen (1922–26) e nel 1927 ebbe la cattedra di composizione alla *Hochschule für Musik* di Berlino, dove rimase fino al 1937 svolgendo anche attività di direttore d'orchestra e di solista. In quegli anni aveva già al suo attivo molta musica strumentale e alcune opere teatrali che segnano la sua adesione, dapprima, all'espressionismo, in seguito alla corrente della *Nuova Oggettività*. Il suo stile si affermò negli anni Venti con le famose *Kammermusiken* e alcune opere teatrali. Accusato di "internazionalismo" e schedato nel catalogo dell'"arte degenerata", fu costretto dal nazismo a emigrare e da allora visse quasi sempre all'estero, dapprima in Turchia, in seguito in Svizzera nel 1938–39 (dove terminò la partitura di *Mathis der Maler*). Agli inizi della seconda guerra mondiale si trasferì negli Stati Uniti, insegnando a Tanglewood e alla Yale University. Il suo stile si evolse progressivamente verso un diatonismo spesso arcaico, in base anche a nuovi principi teorici da lui elaborati nel trattato di composizione *Unterweisung im Tonsatz* (1937–39) in cui è tentata una dimostrazione scientifica della tonalità come legge naturale insita nell'uomo. Ritornato in Svizzera nel 1951, ebbe la cattedra di musicologia all'università di Zurigo. Del ciclo poetico *Das Marien-Leben* di R.M. Rilke (1875–1926), Hindemith si occupò a due riprese, nel 1922–23 e nel 1948. Morì a Francoforte sul Meno nel 1963 (da *Enciclopedia della musica*, Garzanti, 1999).

Il poeta

Rainer Maria Rilke, uno dei maggiori poeti di lingua tedesca del tardo Ottocento e del primo Novecento, nacque il 4 dicembre 1875 a Praga. Fu dapprima militare di carriera e poi studioso di giurisprudenza e di letteratura. Ebbe un'esistenza mobilissima, tra il morente regno austro-ungarico e l'Occidente politico e letterario nel periodo che precedette e seguì la Grande Guerra 1914–1918, soprattutto francese. Morì per una leucemia a Montreux il 29 dicembre 1926 ed è sepolto a Raron in Vallese. Le *Duineser Elegien* (Elegie duinesi) sono la sua opera più celebre, scritte nel gennaio 1912 a Duino, in un castello sul mare a pochi chilometri da Trieste, allora dipendente dall'Austria-Ungheria. Le liriche che compongono il ciclo *Das Marien-Leben* si situano all'inizio di quel soggiorno. "Alla figura della Vergine, Rilke aveva rivolto, sin da giovanissimo, un'attenzione che non si è mai interrotta e che ha perdurato anche quando il poeta ha tagliato i ponti con ogni forma di religione rivelata e, in particolare, almeno teoricamente, con il cattolicesimo" (M. Specchio, *R.M. Rilke, Vita di Maria*, Passigli editore, Firenze 2007).

Gli interpreti

Lorna Windsor, d'origine britannica e di adozione italiana, è soprano, liederista, attrice, cantante lirica e so-

prattutto una personalità musicale al di fuori di ogni schema, con escursioni nel campo della canzone e nel jazz. Nel campo teatrale ha impersonato i ruoli di Donna Anna (Glyndebourne), Euridice (Châtelet, Parigi), Norina (Verona), Despina (Piccolo Teatro di Milano), e il *Pierrot Lunaire* al Covent Garden a Londra, diretta da Abbado, Brügggen, Davis, Leonhardt, Meltzer. Appassionata cultrice del *Lied*, ha in repertorio tutti i grandi cicli del Romanticismo e del XX secolo. Con il pianista Antonio Ballista si esibisce in concerti-spettacolo al di là di ogni distinzione di genere. Ha inciso per la Adda, Bottega Discantica, Brilliant, Lyrix, RAI Trade, Tactus, "Verso", l'ORT, la Radiotelevisione Svizzera, la BBC. Ha insegnato alla scuola della *Maîtrise de Notre-Dame* a Parigi, e attualmente insegna al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano.

Antonio Ballista, pianista, clavicembalista e direttore d'orchestra, fin dall'inizio della carriera non ha posto restrizioni alla sua curiosità e si è dedicato all'approfondimento delle espressioni musicali più diverse. Dal 1953 suona in duo pianistico con Bruno Canino, una formazione d'ininterrotta attività la cui presenza è stata fondamentale per la diffusione della nuova musica e per la funzione catalizzatrice sui compositori. Ha suonato sotto la direzione di Abbado, Bertini, Boulez, Brügggen, Chailly, Maderna e Muti e con l'Orchestra della BBC, il Concertgebouw, la Filarmonica d'Israele, la Scala di Milano, i Wiener Philharmoniker, la London Symphony, l'Orchestre de Paris, le Orchestre di Philadelphia e Cleveland e la New York Philharmonic. Hanno scritto per lui Berio, Boccadoro, Bussotti, Castaldi, Castiglioni, Clementi, Corghi, De Pablo, Donatoni, Giuliano, Lucchetti, Morricone, Mosca, Panni, Picco, Sciarrino, Solima, Togni e Ugoletti. Come direttore d'opera ha debuttato al teatro dell'Opera di Roma con "Gilgamesch" di Franco Battiato. È fondatore e direttore dell'ensemble Novecento e Oltre, formazione stabile che ha esordito nel 1995 in occasione dell'esecuzione integrale dell'opera di Webern tenuta a Palermo per l'EAOSS e gli Amici della Musica, e il cui repertorio va dal Novecento storico fino alle più recenti tendenze. Ha insegnato nei Conservatori di Parma e Milano e all'Accademia Pianistica "Incontri col Maestro" di Imola.

Il testimone

Paolo Ricca è nato nel 1936 a Torre Pellice. Ha studiato teologia alla Facoltà valdese di Roma e ha conseguito il dottorato a Basilea con una tesi su Oscar Cullmann. Consacrato pastore nel 1962, ha esercitato il ministero a Torino. Giornalista al Concilio Vaticano II, ha poi insegnato storia della Chiesa e teologia pratica alla Facoltà valdese di Roma. Professore ospite presso il Pontificio Istituto S. Anselmo, è stato per 15 anni membro della Commissione "Fede e costituzione" del Consiglio ecumenico delle Chiese con sede a Ginevra. È stato per due mandati presidente della Società biblica italiana e nel 1999 ha ricevuto un dottorato honoris causa dell'Università di Heidelberg. Dirige, per la casa editrice Claudiana di Torino, la collana "Lutero". Ha al suo attivo decine di libri e pubblicazioni presso le editrici Claudiana, Laterza, Morcelliana, Il Mulino.

da Vita di Maria (Das Marienleben) Ciclo di Lieder, op. 27, di Paul Hindemith (1895–1963) su liriche di Rainer Maria Rilke (1875–1926)

Versione del 1948

1. Geburt Mariae
2. Die Darstellung Mariae im Tempel
3. Mariae Verkündigung

4. Argwohn Josephs
5. Verkündigung über den Hirten
6. Geburt Christi
7. Rast auf der Flucht in Aegypten
8. Von der Hochzeit zu Kana
9. Pietà
10. Stillung Maria mit dem Auferstandenen

11. Vom Tode Mariae I
12. Vom Tode Mariae III

Lorna Windsor, soprano
Antonio Ballista, pianoforte

Testimonianza di Paolo Ricca, teologo

(nella presente esecuzione si omettono i brani:
Mariae Heimsuchung, Vor der Passion,
Vom Tode Mariae II)

Entrata libera
Contributo volontario all'uscita

1. Geburt Mariae

O was muß die Engel gekostet haben,
nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint,
da sie doch wußten: in dieser Nacht wird dem Knaben
die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint.

Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten die Richtung,
wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,
ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine Verdichtung,
aber es durfte keiner nieder zu ihm.

Denn die beiden waren schon so außer sich vor Getue.
Eine Nachbarin kam und klugte und wußte nicht wie,
und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das Gemuhe
einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie.

2. Die Darstellung Mariae im Tempel

Um zu begreifen, wie sie damals war,
mußt du dich erst an eine Stelle rufen,
wo Säulen in dir wirken; wo du Stufen
nachfühlen kannst; wo Bogen voll Gefahr
den Abgrund eines Raumes überbrücken,
der in dir blieb, weil er aus solchen Stücken
getürmt war, daß du sie nicht mehr aus dir
ausheben kannst: du rissst dich denn ein.
Bist du so weit, ist alles in dir Stein,
Wand, Aufgang, urchblick, Wölbung - so probier
den großen Vorhang, den du vor dir hast,
ein wenig wegzuzerrn mit beiden Händen:
da glänzt es von ganz hohen Gegenständen
und ,bertrifft dir Atem und Getast.
Hinauf, hinab, Palast steht auf Palast,
Geländer strömen breiter aus Geländern
und tauchen oben auf an solchen Rändern,
daß dich, wie du sie siehst, der Schwindel faßt.
Dabei macht ein Gewölk aus Räucherständern
die Nähe trüb; aber das Fernste zielt
in dich hinein mit seinen graden Strahlen -,
und wenn jetzt Schein aus klaren Flammenschalen
auf langsam nahenden Gewändern spielt:
wie hältst du's aus?

Sie aber kam und hob
den Blick, um diese alles anzuschauen.
(Ein Kind, ein kleines Mädchen zwischen Frauen).
Dann stieg sie ruhig, voller Selbstvertrauen,
dem Aufwand zu, der sich verwöhnt verschob:
So sehr war alles, was die Menschen bauen,
schon überwogen von dem Lob
in ihrem Herzen. Von der Lust
sich hinzugeben an die innern Zeichen:
Die Eltern meinten, sie hinaufzureichen,
der Drohende mit der Juwelenbrust

Nascita di Maria

Oh, quanto deve essere costato agli angeli
non prorompere in canto come si erompe in pianto,
giacché sapevano: questa notte si genera al fanciullo
la madre, all'Unico che presto apparirà.

Librandosi tacquero l'uno l'altro e si indicavano la via
dove solitario giaceva il casolare di Gioacchino;
oh, percepivano nello spazio e in sé il puro addensarsi,
ma a nessuno era dato di scendere laggiù.

Che già si smarrivano i due in vani gesti,
una vicina accorse e agì felicemente senza sapere come,
e il vecchio andò a calmare i muggiti di una mucca
scura. Giacché così non era stato mai.

Presentazione di Maria al tempio

Per comprendere com'ella fosse allora
devi prima raccoglierti in un punto
dove in te agiscono colonne e gradinate
tu puoi intuire; dove archi perigliosi
travalicano l'abisso di uno spazio
che in te restò perché su tali blocchi
s'innalzava che tu mai più da te
li svellerai: tu stesso crolleresti.
Se giungi a questo e tutto in te è di pietra
parete, sala, colpo d'occhio, volta -, allora
prova a discostare un poco con le mani
il grandioso sipario che hai davanti:
tutto risplende di maestosi oggetti
che soverchiano in te sorriso e tatto.
In alto, in basso, palazzi su palazzi,
più ampie da balaustre balaustre erompono
per emergere in alto a tali bordi
che tu, quando li guardi, hai le vertigini.
Di tripodi fumanti una foschia
avvolge ciò che è vicino, ma il lontano
figge su te i suoi diritti raggi -,
e se ora da coppe in chiare fiamme
svaria un bagliore su vesti che si appressano:
tu come resisti?

Ma lei giunse e sollevò lo sguardo
ad abbracciare tutto questo.
(Un infante, una bimba tra le donne).
Poi salì, quieta, tutta in sé fidente,
verso lo sfarzo che per lusinga si ritrasse:
tanto era ciò che edificano gli uomini
sommerso, sopraffatto dalla lode
nel loro cuore. Dell'ardore
di abbandonarsi ad interiori segni.
Ed erano convinti i genitori
di inviarla lassù dove sembrò riceverla

empfang sie scheinbar: Doch sie ging durch alle, klein wie sie war, aus jeder Hand hinaus und in ihr Los, das, höher als die Halle, schon fertig war, und schwerer als das Haus.

3. Mariae Verkündigung

Nicht daß ein Engel eintrat (das erkenn), erschreckte sie. Sowenig andre, wenn ein Sonnenstrahl oder der Mond bei Nacht in ihrem Zimmer sich zu schaffen macht, auffahren -, pflegte sie an der Gestalt, in der ein Engel ging, sich zu entrüsten; sie ahnte kaum, daß dieser Aufenthalt mühsam für Engel ist. (O wenn wir wüßten, wie rein sie war. Hat eine Hirschkuh nicht, die, liegend, einmal sie im Wald eräugte, sich so in sie versehn, daß sich in ihr, ganz ohne Paarigen, das Einhorn zeugte, das Tier aus Licht, das reine Tier -). Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht, der Engel, eines Jünglings Angesicht so zu ihr neigte: daß sein Blick und der, mit dem sie auf sah, so zusammenschlugen als wäre draußen plötzlich alles leer und, was Millionen schauten, trieben, trugen, hineingedrängt in sie: nur sie und er; Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide sonst nirgends als an dieser Stelle -: sieh, dieses erschreckt. Und sie erschrecken beide.

Dann sang der Engel seine Melodie.

4. Argwohn Josephs

Und der Engel sprach und gab sich Mühe an dem Mann, der seine Fäuste ballte: aber siehst du nicht an jeder Falte, daß sie kühl ist wie die Gottesfrüh.

Doch der andre sah ihn finster an, murmelnd nur: Was hat sie so verwandelt? Doch da schrie der Engel: Zimmermann, merkst du's noch nicht, daß der Herrgott handelt?

Weil du Bretter machst, in deinem Stolze, willst du wirklich *den* zu Rede stelln, der bescheiden aus dem gleichen Holze Blätter treiben macht und Knospen schwelln?

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke, recht erschrocken, zu dem Engel hob, war der fort. Da schob er seine dicke Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

quel minaccioso dal petto sfolgorante, ma piccola com'era passò di mano in mano sino al destino suo ch'era già pronto, alto più della sala, e di quella magione ben più greve.

Annunciazione di Maria

Non perché un angelo entrò (sappilo questo), si spaventò. Non più di altri quando un raggio di sole o la luna a notte va esplorando nella loro stanza sobbalzano -, così non si stupì per il sembiante in cui andava un angelo; immaginava appena come agli angeli quaggiù il soggiorno sia arduo. (O se sapessimo come era pura. Non si è mai una cerva, che giacendo nel bosco la adocchiasse, perduta in lei, così da generare senza contatto col maschio, l'unicorno, l'animale di luce, l'animale puro -). Non perché entrò ma perché tanto vicino accostò su di lei l'angelo un volto di giovinetto; così che il suo sguardo e quello che lei sollevò furono un battito come se fuori tutto, a un tratto, fosse vuoto e l'affanno di milioni, il guardare, l'andare non fosse penetrato in loro; solo lei e lui, lo sguardo e chi è guardato; l'occhio e la sua delizia, in nessun altro luogo se non qui -: vedi è questo che sgomenta. E fu sgomento a entrambi.

Poi intonò l'angelo la sua melodia.

Sospetto di Giuseppe

E l'angelo parlò e si dette pena per l'uomo che stringeva forte i pugni: ma non vedi tu che in ogni piega ella è fredda come l'alba di Dio.

Ma con sguardo cupo l'altro lo fissava brontolando: che l'ha così cambiata? E allora l'angelo gridò: falegname, dunque non capisci che all'opera è il Signore?

E perché tu fai tavole pretendi nel tuo orgoglio di chiedere ragione a *chi* umilmente dallo stesso legno fa spuntar foglie e inturgidare gemme?

Egli comprese. E quando poi levò atterrito gli occhi verso l'angelo, era scomparso. Allora lentamente tolse il rozzo berretto. E cantò lodi.

5. Verkündigung über den Hirten

Seht auf, ihr Männer. Männer dort am Feuer,
die ihr den grenzenlosen Himmel kennt,
Sterndeuter, hierher! Seht, ich bin ein neuer
steigender Stern. Mein ganzes Wesen brennt
und strahlt so stark und ist so ungeheuer
voll Licht, daß mir das tiefe Firmament
nicht mehr genügt. Laßt meinen Glanz hinein
in euer Dasein: Oh, die dunklen Blicke,
die dunklen Herzen, nächtliche Gescheh-
nisse die euch erfüllen. Hirten, wie allein
bin ich in euch. Auf einmal wird mir Raum.
Staunet ihr nicht: der große Brotfruchtbaum
warf einen Schatten. Ja, das kam von mir.
Ihr Unerschrockenen, o wüßtet ihr,
wie jetzt auf eurem schauenden Gesichte
die Zukunft scheint. In diesem starken Lichte
wird viel geschehen. Euch vertrau ichs, denn
ihr seid verschwiegen; euch Gradgläubigen
redet hier alles. Glut und Regen spricht,
der Vögel Zug, der Wind und was ihr seid,
keins überwiegt und wächst zur Eitelkeit
sich mästend an. Ihr haltet nicht
die Dinge auf im Zwischenraum der Brust
um sie zu quälen. So wie seine Lust
durch einen Engel strömt, so treibt durch euch
das Irdische. Und wenn ein Dorngebüsch
aufflammte plötzlich, dürfte noch aus ihm
der Ewige euch rufen, Cherubim,
wenn sie geruhten neben eurer Herde
einherzuschreiten, wunderten euch nicht:
ihr stürztet euch auf euer Angesicht,
betetet an und nenntet dies die Erde.

Doch dieses war. Nun soll ein Neues sein,
von dem der Erdkreis ringender sich weitet.
Was ist ein Dörnicht uns: Gott fühlt sich ein
in einer Jungfrau Schooß. Ich bin der Schein
von ihrer Innigkeit, der euch geleitet.

6. Geburt Christi

Hättest du der Einfalt nicht, wie sollte
dir geschehn, was jetzt die Nacht erhellt?
Sieh, der Gott, der über Völkern grollte,
macht sich mild und kommt in dir zur Welt.

Hast du dir ihn größer vorgestellt?

Was ist Größe? Quer durch alle Maße,
die er durchstreicht, geht sein grades Los.
Selbst ein Stern hat keine solche Straße.
Siehst du, diese Könige sind groß,

und sie schleppen dir vor deinen Schooß

Schätze, die sie für die größten halten,
und du staunst vielleicht bei dieser Gift -:
aber schau in deines Tuches Falten,

Annuncio sopra i pastori

Alzate gli occhi, uomini. Uomini al bivacco
voi che conoscete il cielo sconfinato,
astrologi, venite! Guardate, io sono un nuovo
astro che sale. Arde tutto il mio essere
e irraggia così intenso e traboccante
di luce che più non mi contiene
l'immenso firmamento. Lasciate penetrare
il mio splendore in voi: oh gli oscuri sguardi,
i cuori oscuri, i notturni destini
che vi riempiono. Pastori, come sono
solo, io, in voi. Ma ecco, mi si fa spazio.
Non vi stupiste: il grande albero del pane
gettò un'ombra. Sì, veniva da me.
Voi intrepidi, o se voi sapeste
come ora sui vostri volti intenti
splende il futuro. In questa luce forte
molto accadrà. Io lo confido a voi
che sapete tacere, a voi di retta fede
qui tutto parla. Calura e pioggia parlano,
il volo degli uccelli, il vento e ciò che siete,
niente predomina e cresce a dismisura
per vanità. Voi non trattenete
negli interstizi del petto, a tormentarle,
le cose. Come il suo desiderio
fluisce attraverso un angelo, così traverso voi
urge il terrestre. E se un rovelo ardesse
d'improvviso, potrebbe anche da lui
chiamarvi a sé l'Eterno, cherubini,
se di passare accanto ai vostri greggi
si degnassero, voi non stupireste:
vi prostrereste nascondendo il volto
pregando e chiamando questo terra.

E questo era. Ora sarà una cosa nuova
per cui si amplia, lottando, l'orbe terrestre.
Cos'è per noi un rovelo: Dio prende sembianza
nel grembo di una vergine. Io sono il chiarore
dell'intimo di lei che vi accompagna.

Nascita di Cristo

Come potrebbe accaderti ciò che ora
illumina la notte non avessi tu il candore?
Vedi, il Dio che tuonava sulle genti
si fa mite e viene a te nel mondo.

Lo hai immaginato più grande?

Che cosa è grande? Attraversa ogni misura
e l'abolisce, con una linea retta, il suo destino.
Neanche una stella ha un simile cammino.
Guarda, questi re sono grandi

e trascinano a te, innanzi al tuo grembo

tesori che loro reputano i più grandi
e tu forse stupisci a tali doni -:
ma guarda nelle pieghe del tuo panno

wie er jetzt schon alles übertrifft.

Aller Amber, den man weit verschifft,

jeder Goldschmuck und das Luftgewürze,
das sich trübend in die Sinne streut:
alles dieses war von rascher Kürze,
und am Ende hat man es bereut.

Aber (du wirst sehen): Er erfreut.

7. Rast auf der Flucht in Aegypten

Diese, die noch eben atemlos
flohen mitten aus dem Kindermorden:
o wie waren sie unmerklich groß_
über ihrer Wanderschaft geworden.

Kaum noch daß im scheuen Rückwärtsschauen
ihres Schreckens Not zergangen war,
und schon brachten sie auf ihrem grauen
Maultier ganze Städte in Gefahr:

denn so wie sie, klein im großen Land,
- fast ein Nichts - den starken Tempeln nahten,
platzten alle Götzen wie verraten
und verloren völlig den Verstand.

Ist es denkbar, daß von ihrem Gange
alles so verzweifelt sich erbost?
und sie wurden vor sich selber bange,
nur das Kind war namenlos getrost.

Immerhin, sie mußten sich darüber
eine Weile setzen. Doch da ging -
sieh: der Baum, der still sie überhing,
wie ein Dienender zu ihnen über:

er verneigte sich. Derselbe Baum,
dessen Kränze toten Pharaonen
für das Ewige die Stirnen schonen,
neigte sich. Er fühlte neue Kronen
blühen. Und sie saßen wie im Traum.

8. Von der Hochzeit zu Kana

Konnte sie denn anders, als auf ihn
stolz sein, der ihr Schlichtestes verschönte?
War nicht selbst die hohe, großgewöhnte
Nacht wie außer sich, da er erschien?

Ging nicht auch, daß er sich einst verloren,
unerhört zu seiner Glorie aus?
Hatten nicht die Weisesten die Ohren
mit dem Mund vertauscht? Und war das Haus

nicht wie neu von seiner Stimme? Ach
sicher hatte sie zu hundert Malen
ihre Freude an ihm auszustrahlen

com'egli ora già tutto sopravanza.

Tutta l'ambra che per i mari si trasporta,

ogni monile d'oro e quel sottile aroma
che si diffonde nei sensi e li conturba,
tutto questo fu rapido e fugace
e alla fine non resta che rimpianto.

Ma (tu vedrai): Egli fa gioire.

Sosta durante la fuga in Egitto

Questi che ancora senza fiato
scamparono alla strage degli innocenti:
come si sono in questo loro andare
inavvertitamente fatti grandi.

Il gruppo del terrore si era appena
sciolto nel trepido volgersi a guardare,
che già intere città sul loro grigio
mulo mettevano in pericolo;

così che quando, piccoli nel paese vasto
- quasi un nonnulla loro - si appressavano
ai massicci templi tutti gli idoli
fuori di senno esplodevano, traditi.

Come è pensabile che il loro andare
spingesse tutto a una rabbia tanto cieca?
E provarono sgomento di se stessi,
solo il bambino era quieto oltre il dicibile.

Così dovettero adattarsi a riposare
un poco - ed ecco, allora accadde:
l'albero che li sovrastava silenzioso
su loro si protese come un servo:

e si inchinò. Lo stesso albero
delle cui fronde morti faraoni
si adornano la fronte per l'Eterno,
si chinò. Sentiva nuove corone
fiorire. E se ne stavano loro, come in sogno.

Le nozze di Kana

Che altro poteva se non essere fiera di lui
che adornava ciò che in lei era più modesto?
Non fu anche l'altra notte, adusa al sublime
come fuori di sé quando egli apparve?

Non si risolse in gloria, inaudita per lui,
che si fosse perduto, quella volta?
Non avevano forse i più saggi taciuto
Assorti nell'ascolto? E l'edificio

non fu come nuovo alla sua voce? Ah
certo si era impedita cento volte
di irraggiare la gioia che provava

sich verwehrt. Sie ging ihm staunend nach.

Aber ja bei jenem Hochzeitsfeste,
als es unversehns an Wein gebracht,
sah sie hin und bat um eine Geste
und begriff nicht, daß er widersprach.

Und dann tat er's. Sie verstand es später,
wie sie ihn in seinen Weg gedrängt:
denn jetzt war er wirklich Wundertäter,
und das ganze Opfer war verhängt,

unaufhaltsam. Ja, es stand geschrieben.
Aber war es damals schon bereit?
Sie: sie hatte es herbeigetrieben
in der Blindheit ihrer Eitelkeit.

An dem Tisch voll Früchten und Gemüse
freute sie sich mit und sah nicht ein,
daß das Wasser ihrer Tränendrüsen
Blut geworden war mit diesem Wein.

9. Pietà

Jetzt wird mein Elend voll, und namenlos
erfüllt es mich. Ich starre wie des Steins
Inneres starrt.

Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins:

Du wurdest groß -

... und wurdest groß,

um als zu großer Schmerz

ganz über meines Herzens Fassung

hinauszustehen.

Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß,

jetzt kann ich dich nicht mehr

gebären.

10. Stillung Mariae mit dem Auferstandenen

Was sie damals empfanden: ist es nicht

vor allen Geheimnissen süß

und immer noch irdisch:

da er, ein wenig blaß noch vom Grab,

erleichtert zu ihr trat:

an allen Stellen erstanden.

O zu ihr zuerst. Wie waren sie da

unaussprechlich in Heilung.

Ja sie heilten, das war's. Sie hatten nicht nötig,

sich stark zu berühren.

Er legte ihr eine Sekunde

kaum seine nächstens

ewige Hand an die frauliche Schulter.

Und sie begannen

still wie die Bäume im Frühling,

unendlich zugleich,

diese Jahreszeit

ihres äußersten Umgangs.

di lui. Stupita andava sui suoi passi.

Ma là a quella festa di nozze
quando per una svista mancò il vino
lei lo guardò e lo pregò di un gesto
e non comprese perché lui resisteva.

E poi lo fece. Più tardi ella capì
come lo aveva costretto al suo cammino;
perché ora era davvero un taumaturgo
e tutto il sacrificio decretato,

inarrestabile. Sì, questo stava scritto.
Ma era davvero giunto quel momento?
Lei, lei lo aveva provocato
resa cieca dalla propria vanità.

A quella tavola imbandita di frutti
lei condivise la gioia e non si avvide
che l'acqua delle sue sacche lacrimali
si era fatta sangue con quel vino.

Pietà

Ora la mia sciagura è compiuta e senza nome
mi ricolma. Rigida sono come è rigido
l'interno di una pietra.

Dura come sono, so soltanto una cosa:

tu crescesti -

... e crescesti

per sporgere come un dolore troppo grande

oltre il limitare

del mio cuore.

Ora giaci traverso sul mio grembo,

ora non posso più io

partorirti.

Pacificazione di Maria con il Risorto

Ciò che provarono allora, non è

dolce oltre ogni mistero

eppure ancora terreno:

quando lui, con un pallore ancora di sepolcro

ma sollevato, le si fece innanzi,

in ogni sua parte risorto.

Oh, a lei per prima. Come fiori ad entrambi

indicibile la guarigione.

Sì, questo era, guarivano. Non c'era bisogno

si toccassero grevi.

Egli le posò per un secondo

appena, la mano

tra poco eterna sulla spalla muliebre.

Ed ebbe inizio per loro,

taciti come a primavera gli alberi

ed infiniti insieme,

la stagione

del loro supremo incontro.

11. Vom Tode Mariae I

Derselbe große Engel, welcher einst
ihr der Gebärung Botschaft niederbrachte,
stand da, abwartend daß sie ihn beachte,
und sprach: Jetzt wird es Zeit, daß du erscheinst.
Und sie erschrak wie damals und erwies
sich wieder als die Magd, ihn tief bejahend.
Er aber strahlte und, unendlich nahend,
schwand er wie in ihr Angesicht - und hieß
die weithin ausgegangenen Bekehrer
zusammenkommen in das Haus am Hang,
das Haus des Abendmahls. Sie kamen schwerer
und traten bange ein: Da lag, entlang
die schmale Bettstatt, die in Untergang
und Auserwählung rätselhaft Getauchte,
ganz unversehrt, wie eine Ungebrauchte,
und achtete auf englischen Gesang.
Nun da sie alle hinter ihren Kerzen
abwarten sah, riß sie vom Übermaß
der Stimmen sich und schenkte noch von Herzen
die beiden Kleider fort, die sie besaß,
und hob ihr Antlitz auf zu dem und dem...
(O Ursprung namenloser Tränen-Bäche).

Sie aber legte sich in ihre Schwäche
und zog die Himmel an Jerusalem
so nah heran, daß ihre Seele nur,
austretend, sich ein wenig strecken mußte:
schon hob er sie, der alles von ihr wußte,
hinein in ihre göttliche Natur.

12. Vom Tode Mariae III

Doch vor dem Apostel Thomas, der
kam, da es zu spät war, trat der schnelle
längst darauf gefaßte Engel her
und befahl an der Begräbnisstelle:

Dräng den Stein beiseite. Willst du wissen,
wo die ist, die dir das Herz bewegt:
Sieh: sie ward wie ein Lavendelkissen
eine Weile da hineingelegt,

daß die Erde künftig nach ihr rieche
in den Falten wie ein feines Tuch.
Alles Tote (fühlst du), alles Sieche
ist betäubt von ihrem Wohl-Geruch.

Schau den Leinwand: wo ist eine Bleiche
wo er blendend wird und geht nicht ein?
Dieses Licht aus dieser reinen Leiche
war ihm klärender als Sonnenschein.

Staunst du nicht, wie sanft sie ihm entging?
Fast als wär sie's noch, nichts ist verschoben.
Doch die Himmel sind erschüttert oben:
Mann, knie hin und sieh mir nach und sing.

Morte di Maria I

Lo stesso grande angelo che un giorno
le recò l'annuncio della nascita
era là e attendeva che lo guardasse
e disse: è venuto il tempo che tu appaia.
E lei si spaventò come quel giorno e fu
di nuovo l'ancella che assentiva dal profondo.
Ma lui raggiava, e sempre più vicino,
fu come se svanisse nel suo volto - e ordinò
agli apostoli dispersi in ogni terra
di raccogliersi nella casa sul pendio,
Is casa della Cena. Vennero con fatica
ed entrarono sgomenti: lei giaceva
su di un giaciglio angusto, lei, trascorsa
nell'arcano di declino ed elezione,
del tutto intatta, come chi mai fu usata,
intenta a un'angelica canzone.
Ed ora che li vide ad aspettarla,
tutti insieme dietro alle loro luci, si strappò
dal profluvio delle voci e donò di cuore
le due vesti che ancora possedeva,
e alzò il suo volto poi su questo e quello
(Oh origine di fiumi indicibili di lacrime).

Ma poi si abbandonò alla debolezza
E attrasse i cieli su Gerusalemme
tanto vicini che solo la sua anima,
uscendo, un poco in alto si protese:
e già Lui che di lei sapeva tutto
la rendeva alla divina sua natura.

Morte di Maria III

Ma all'apostolo Tommaso che arrivò
quand'era troppo tardi, apparve l'angelo
veloce, che da tempo era a questo preparato
ed ordinò sul luogo del sepolcro:

spingi da parte la pietra. Se vuoi sapere
dov'è colei che ti sommuove il cuore,
guarda: come un cuscino di lavanda
stette distesa qui per qualche tempo,

perché in futuro profumi di lei la terra
nelle pieghe, come un panno fine.
Tutto ciò che è morto (lo senti), che è malato
è stordito dal suo profumo soave.

Guarda il sudario: da quale candeggio
potrebbe uscire intatto e luminoso?
Questa luce dal suo puro corpo
lo fece più terso dei raggi del sole.

Non ti stupisce come dolcemente ne sia uscita?
Quasi vi fosse ancora, tutto è in ordine.
Ma lassù in alto sono sconvolti i cieli: uomo,
ingnocchiati, volgi a me lo sguardo, e canta.

Riflesso della traslata armonia del mondo

Il 17 dicembre 1912 Rainer Maria Rilke scriveva alla principessa von Thurn und Taxis in termini addirittura blasfemi di Cristo e del cristianesimo come di esperienza archiviata dalla storia, ribadendo in una missiva a Witold Huléwicz (13 novembre 1925) di sentirsi attraversato da un “quasi rabbioso anticristianesimo”. In verità il suo linguaggio poetico non manca mai di attingere costantemente spunti da concetti e da personalità cristiane. La contraddizione è apparente, collocandosi la sua esperienza poetica nella temperie di fine Ottocento-inizio Novecento, in cui la reazione all’orizzonte chiuso del positivismo avanzò come conseguenza di una maturazione fondata sull’urgenza del sentimento religioso. La visione cosmogonica e lo spiritualismo che presero il posto della materialistica lettura della realtà aveva determinato un contesto che, inteso come fatto culturale, induceva al passaggio dall’ateismo alla Chiesa cattolica, al punto che Jacques Rivière osava scrivere di Huysmans: “C’est l’art, uniquement l’art qui le convertit. Il se convertit à l’art chrétien du moyen-âge, non au christianisme”.

In tale processo, di valenza fondamentale estetica, Rilke si manifesta in prima linea per la dimostrazione di aderire in modo vibrante all’esperienza del sacro. Lo dimostra il frequente richiamo ai personaggi biblici, all’immaginario della tradizione vetero e neotestamentaria, che eleva la sua parola al livello di un poeta mistico. Lo rivela la figura dell’angelo, presenza ricorrente nel *Marienleben* (1912), incorporata apparizione che può essere a volte percepita come un semplice riflesso nello spazio trasalente di una realtà rovesciata in simbolistica visione. Il filo conduttore, prima che della madre di Dio, vi è dato dalla figura di Maria, della sua essenza femminile nei termini di fragile corpo di donna, eterea, lucente di pallore, sottile e diafana, la cui leggerezza ne fa un’anima vagante in cui il sentimento si ritrova privato della gravità che lo tiene vincolato alla terrena condizione, per elevarsi a uno stadio traslato del sentire.

Non per niente l’iconografia mariana si impose a Rilke a partire dal giovanile soggiorno fiorentino nel segno della scoperta dell’arte rinascimentale, quando compose i *Lieder der Mädchen* seguiti dai *Gebete der Mädchen zur Maria*, dove, in un quadro apparentato alla disincarnata stilizzazione Jugendstil, tutto è detto dall’accostamento della Vergine alle fanciulle in fiore nella condizione di tempo fermato nell’annuncio di un destino che l’avrebbe resa eternamente giovane. Il poeta stesso lo ammise in una lettera del 6 gennaio 1922 all’amica Margot Sizzo:

Nei particolari e nella disposizione di quel ciclo di quadri molte cose non sono di mia invenzione: nella salita della piccola Maria al tempio non è difficile ravvisare reminiscenze da dipinti italiani (Il Tiziano dell’Accademia di Venezia, per esempio, e, ancor più il Tintoretto di Santa Maria dell’Orto, così toccante).

In verità non è il racconto evangelico che modella la sua azione poetica, ma piuttosto la magia del realismo visionario di questi capolavori pittorici, capaci di imprimere nella mente come per incantamento immagini fulminanti di luce profetica. L’accensione lirica della sua evocazione esclude il procedere narrativo, benché costanti siano i rimandi al testo neotestamentario e ai Vangeli apocrifi (a testimoniare il suo porsi al di là dell’ortodossa adesione al dettato ufficiale della Chiesa). È proprio Maria, nel suo stato di “donna del cielo e della terra”, a garantire la scomparsa del confine tra il visibile e l’invisibile, tra il reale e la dimensione ultraterrena che lo assorbe, tra l’apparenza e il segno interiore, in un processo creativo in cui il dato reale dell’azione si tramuta costantemente in simbolo, in corrispondenza con la trascesa proiezione della parola.

E la motivazione estetica del ciclo mariano è confermata dalla provocazione che gli venne dall’amico pittore Heinrich Vogeler e dalla destinazione alla pubblicazione corredata dalle incisioni di quest’ultimo, anche se mai realizzata a causa dell’insoddisfazione del poeta rispetto al lavoro dell’amico. D’altra parte la lettura della vicenda mariana che ne dà Rilke, lontana dal prevalere della descrizione e tutta da decifrare nel frammentato protocollo del riflesso interiore degli accadimenti, è condotta non solo affidandosi alla figuratività a volte allucinata della visione, ma anche alla risonanza, a una disposizione d’ascolto stabilita a uno stadio del sentire che dall’intimo trascende in dimensione ultraterrena. Nella prima delle sue *Elegie Duinesi* il poeta ce ne fornisce l’esortazione programmatica;

Voci, voci. Ascolta, mio cuore, come soltanto i Santi ascoltarono un giorno: il grande richiamo li alzava dal suolo; ma essi, impossibili, restavano assorti in ginocchio: così ascoltavano. Non che tu possa mai reggere la voce di Dio. Ma lo spiro ascolta, l’ininterrotto messaggio che dal silenzio si crea.

E, se nell’*Annunciazione di Maria* gli sguardi dell’angelo e della Vergine sono registrati come “battito” in termini sonori (“so zusammenschlugen als wäre draussen alles leer”), alla fine, dopo lo sgomento, il discorso si tramuta in musica: “Poi intonò l’angelo la sua melodia”.

Si direbbe quindi che il poema fosse predestinato ad approdare alla dimensione musicale. Ciò avvenne, ma sorprendentemente grazie a un compositore di tutt’altro orientamento: Paul Hindemith. Nel 1923, anno della messa a punto e dell’esecuzione del ciclo a Francoforte, il compositore tedesco aveva alle spalle un’esperienza di militanza avanguardistica iscritta a pieno titolo nella stagione di rottura che dai turgori ribellistici dell’espressionismo era approdata nel primo dopoguerra al consolidamento di una modernità affermata nel segno della spersonalizzazione, in un rapporto con la realtà accolta nell’asprezza della sua dimensione sonora, nella tagliente pulsione dei suoi congegni, nell’astrattezza del suo plastico delineamento formale, nella sua materialità resistente a ogni tentativo

di trascendenza. Se c'è un'arte del concreto, del vincolo all'immanenza, è appunto quella di Hindemith, calata nel presente del proprio tempo, fiduciosamente esaltato nel progresso dell'operosità tecnologica, nell'attivismo riflesso nel cinetico agitarsi della condizione metropolitana, dell'irruenza timbrica dei mezzi meccanici a cui l'uomo ha affidato il suo destino. Eppure, in tale contesto di regolato ordinamento sovrastrutturale alla volontà dei singoli costrittivamente guidati da principi oggettivi, proprio la funzione quasi impersonale imposta all'artista ha prodotto un ciclo vocale di notevole portata spirituale.

Fin da subito il compositore tedesco fu visto come artista a rimorchio del reale, pragmaticamente impegnato a saggiarne la portata, conservatore nella misura in cui accettava di muoversi in base alle regole sancite dalla tradizione, innovativo nella misura in cui l'evidente dotazione artigianale di cui era generosamente provvisto lo spingeva a mettere a frutto le sue intuizioni al limite della sperimentazione, spalancandogli orizzonti insperati. Un vitalismo prorompente sembrava essersi impossessato del suo irrefrenabile *musizieren* guidato unicamente dal principio di una *Gebrauchsmusik* ("musica d'uso"), di servizio sì ma non intesa secondo Kurt Weill (sulla scorta di Brecht) come mediatrice per uno scopo sociale, bensì come "musica per l'uomo" (secondo le stesse parole di Hindemith), direttamente e fisiologicamente dipendente dalla sua esistenzialità: "compone come respira", affermò Hans Heinz Stuckenschmidt, "produce musica come un albero produce frutti" (secondo Alfred Einstein). Musica organica a se stessa quindi, ridotta a nient'altro che al suo risuonare, stabilito al di qua di ogni possibile condizione espressiva, di ogni possibile significato psicologico, di ogni possibile vocazione illustrativa. Che rapporto poté quindi mai avere un simile statuto estetico della musica con la parola così carica di significati del poema di Rilke? L'aver superato la stessa tentazione espressionistica a cui aveva soggiaciuto – in *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920) e *Sancta Susanna* (1921) – non gli concedeva più nemmeno di risalire nel rapporto con la parola allo stadio del grido esistenziale, a quel selvaggio urlo primigenio generatore, pur nella tensione deformante, di umani sentimenti. Hindemith non crea quindi una relazione di necessità tra la parola e la sua musicalizzazione; nessuna corrispondenza, nemmeno a livello di simbolo si instaura tra suono e verso. La linea costante del pianoforte in *Marienleben* non raccoglie nessuno spunto e nessun sottinteso proveniente dal testo poetico, a differenza dei cicli liederistici schubertiani, che ne offrono il modello, in cui lo strumento svolgeva il suo percorso come una specie di discreto *alter ego* al canto, prolungandone le frasi o replicando in un intreccio al limite di un dialogo, oppure distendendo una rete di allusioni in un orizzonte spalancato sull'ignoto.

Il pianoforte di Hindemith è al contrario veicolo di musica emergente come una vegetazione sonora che prende forma sulla spinta della vitalità della natura, funzionale al suo semplice riprodursi, all'istinto di assicurarsi spazio d'azione come fisica affermazione del suo essere. Sennonché la riduzione alla pulsione che muove la vita

nel nucleo generatore del suono e delle strutture portanti del discorso musicale – a livello quasi ontologico – spinge il compositore a confrontarsi con la dimensione dell'assoluto, di una verità posta oltre il mondo sensibile, di fronte alla cui imperscrutabilità è indotto ad arrendersi, umilmente. È a quello stadio di subordinazione a un ordine delle cose accettato come inappellabile che è dettata la disciplina a un artigianato severamente perseguito negli elaborati schemi di costruzioni sonore rispecchianti le regole di un disegno universale. Lì prende corpo un atteggiamento in cui l'individuo creatore in certo qual modo si annulla per elevarsi, fino a trovarsi in sintonia con la dimensione di una trascesa "musica mundana", interiormente risonante nelle proporzioni stabilite da un'"harmonia mundi" (per usare il titolo di un'opera significativa di Hindemith stesso), in cui la musica diventa misura di un superiore ordinamento, garante dell'esistente. In questo senso non è difficile vedervi riflessa l'immensa lezione di Bach, di una musica modellata in base a una cosmogonia, come se il suono fosse il riflesso di una risonanza ultraterrena, iscritta nei numeri e nelle proporzioni. Non è quindi casuale l'interesse manifestato da Hindemith fin dai primi anni per quei poeti, come ha rilevato Andrea Lanza:

[...] presso cui le istanze mistiche erano più forti e il linguaggio più profondamente penetrato nell'allegoria: Rainer Maria Rilke (Das Marienleben, 1922-23) e 6 Chansons per coro a cappella, 1939), Georg Trakl (Die junge Magd, 6 liriche op. 23, 1922), Gottfried Benn (tre cori del 1930 e Das Unaufhörliche, 1931), Friedrich Hölderlin (Der Tod per coro maschile a cappella, 1932, e 6 Lieder per tenore e pianoforte, 1936).

L'apparentarsi della sua musica a simile livello di trascendenza non significa ambizione a tradurre in note le emozioni e gli slanci che hanno alimentato l'alto grado di spiritualità a cui giunsero tali scrittori. L'abbinare ai loro testi il percorso sonoro liberato del peso della trasudante espressività ereditata dal passato tardoromantico viceversa ne metteva in luce la dimensione di "metalinguaggio", assegnando proprio a quello stadio di forma epurata il senso ultimo del processo di elevazione. Se altrove l'esibita struttura formale ha indotto a vedere nella musica hindemithiana la celebrazione fine a se stessa dei valori formanti - una specie di rivendicazione del fare artigianale opposto alle fughe intellettualistiche della stagione tardoromantica che avevano caricato l'arte dei suoni di significati filosofici - in *Marienleben* riscontriamo il suo senso recondito di operazione che, muovendosi nella sfera di un testo poetico ramificato in un rarefatto intreccio di simboli, sogni e metafore, ne recepisce il valore annullando ogni pretesa di aderire al respiro fisico della parola, per modularla nel quadro di un percorso che, nell'esaltazione della forma, appaga il bisogno di trascendenza. Questo processo di traslazione è stato ben messo a fuoco (sempre da Andrea Lanza) nel rilevamento della "sua tipica tendenza alla macrostruttura come forma subordinante e meccanicamente preordinata sulla quale vengono ritagliati analiticamente i singoli frammenti particolari, secondo

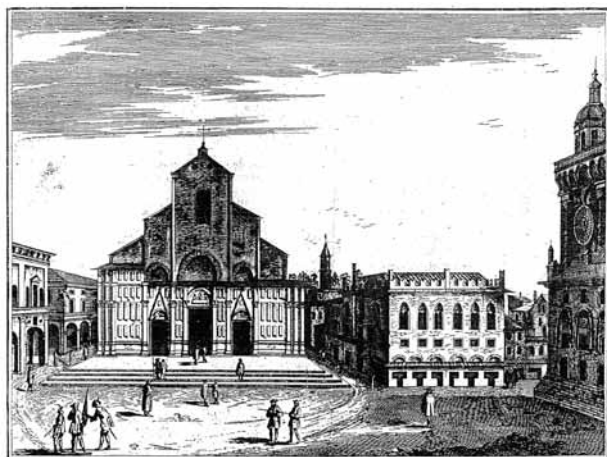
un metodo di composizione essenzialmente deduttivo". Non solo tale impostazione elimina alla radice qualsiasi tentazione immedesimativa, qualsiasi accondiscendenza a pulsioni soggettivistiche, ma l'affidarsi senza remore a una logica superiormente dettata rivela come fatalmente il rovescio della medaglia che vincola materialmente la sua musica al suono indagato nella sua immanente fisicità sia proprio la spinta ascetica che lo riconosce come governato da un ordine imperscrutabile. È nella forma musicale stessa quindi, nel distaccato e spersonalizzato suo svolgersi, negli equilibri che si instaurano nelle sue autonome e cristalline articolazioni, che trova riscontro la tensione purificatoria che attraversa il lirismo di Rilke. È nella varietà e nella complessità delle soluzioni formali adottate da Hindemith che occorre riconoscere la sua capacità di essere all'altezza del misticismo che percorre e fa vibrare la parola rilkiana, come se fossimo davanti a un processo di oggettivazione della sua poesia.

Già in apertura del ciclo, nella "Nascita di Maria", il divagante procedere del pianoforte in cascade di note stabilisce una divaricazione rispetto alla parola risonante attraverso il canto, in un rapporto che ritroviamo più volte, ad esempio nella figuralità geometrica caratterizzante la "Visitazione di Maria", di un 'moderno' Bach che oppone alla linearità quasi impassibile della voce figurazioni rimbalzanti da una mano all'altra sulla trastiera (particolarmente nella "Presentazione di Maria al tempio" e nelle "Nozze di Cana"). È la dichiarazione di fede costruttivistica che giunge all'apice nei momenti in cui il contrappunto pianistico si fa serrato e incalzante fino ad assumere retrospettivi profili barocchi (nel "Sospetto di San Giuseppe" o, baroccheggianti anche nel canto, nell'"Annuncio sopra i pastori"). La logica costruttiva può essere anche funzionale al testo (nel contrastato procedere drammatico della "Sosta durante la fuga in Egitto"), ma l'espressione non è mai diretta, nascendo essa come riflesso dalla forma esibita nella sua configurazione (è il caso di "Prima della passione" dove lo stupore sorge dalla rarefazione del tessuto sonoro, con salti d'intervallo quasi dodecafonici). La dilatazione della forma è la soluzione che meglio restituisce la profondità del dolore trasceso, intimo (in "Pietà"), giungendo, nell'inclusione strutturale delle pause (in "Annunciazione di Maria"), a configurare una spazialità in cui le note del pianoforte rintoccano come perse in una dimensione cosmica. La saldezza strutturale dei singoli numeri (nel loro senso conchiuso) sa anche uscire dalla rigidità per distendersi in dolce intonazione (si veda la cantabilità attonita determinata anche dalla figura incessantemente ripetuta in "Pacificazione di Maria con il risorto"), ma su tutto domina la funzione coesiva della forma, il primato dei valori musicali individuati in un'autonomia che formalizza l'espressione, sottolineando le simmetrie e la chiarezza delle articolazioni, depurandola dal peso della contingenza.

Proprio l'esaltazione di tale autonomia si collega al nucleo fondamentale della vicenda di Hoffmann, l'orafo protagonista della problematica opera *Cardillac*, che non si rassegna a separarsi dai propri manufatti e che non esita a giungere al delitto pur di reimpossessarsi delle proprie

creazioni. Orbene la concezione dell'artista esclusivamente determinato nelle sue azioni dalla logica dettata dalla propria opera ("Io ricevo la mia forza dalle mie opere, e in cambio vi prodigo tutta la mia forza") si rivela come il principio fondamentale che guidò la vocazione compositiva di Hindemith. Il fatto tuttavia che, a distanza di tempo, nel 1948 egli decidesse di sottoporre il ciclo a revisione, rendendo più melodiosa la linea del canto e attenuandone il razionalistico assetto, senza smentire la spinta esplorativa dello sperimentatore riflette come la sua natura di artista empirico non fosse in contraddizione con il riconoscimento della portata trascendente dell'arte dei suoni. Nella relativa prefazione, guardando retrospettivamente alla motivazione che l'aveva portato ad affermarsi come protagonista di un radicale processo di rinnovamento, concludeva: "Tali innovazioni, dopo mille varianti sono ormai insipide, mentre la volontà atavica di approfondimento spirituale in musica resta sempre nuova".

Carlo Piccardi



VESPERALI MMXIV

Domenica 6 aprile 2014

Chiesa di San Rocco, Piazzetta San Rocco, Lugano, ore 16.00

**Il Seicento bolognese in San Petronio
Musiche di G.P. Colonna (1637–1695),
C.D. Cossoni (1623–1700),
M. Cazzati (1616–1678) e
D. Gabrielli (ca. 1650–1690)**

Roberta Invernizzi, soprano; Sonia Prina, contralto; Fulvio Bettini, baritono

Ensemble Claudiana, direzione di Luca Pianca

Testimonianza di Gilberto Isella, poeta e critico letterario

Entrata libera

Associazione Amici della Musica in Cattedrale – Lugano

Gli interpreti

La fondazione dell'Ensemble Claudiana, nato nel 2008, è strettamente legata al progetto di esecuzione integrale delle cantate di Bach al Konzerthaus di Vienna, maratona musicale destinata a concludersi nel 2020. L'Ensemble è a geometria variabile e raduna alcuni dei migliori specialisti in Europa dell'interpretazione di musiche barocche su strumenti d'epoca. Lo dirige Luca Pianca, luganese, allievo di Nikolaus Harnoncourt e dalla ormai lunga carriera, in cui si è procurato fama internazionale come solista e direttore di gruppi strumentali d'epoca. Co-fondatore del *Giardino Armonico*, ha partecipato ai festival di Lucerna, di Salisburgo e si è prodotto nelle più famose sale da concerto del mondo. Suona su strumenti del mastro liutaio Luc Breton ed ha al suo attivo una cinquantina di registrazioni su CD, tra cui l'opera integrale per liuto di Bach.

Roberta Invernizzi, soprano, è una specialista del repertorio rinascimentale e barocco. Ha cantato sotto la direzione di Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado, Tom Koopman, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Jordi Savall, Diego Fasolis e si è prodotta alla Scala nel *Rinaldo* di Haendel e nell'*Orfeo* di Monteverdi con la regia di Robert Wilson. Ha cantato alla Queen Elizabeth Hall di Londra, al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, al Musikverein di Vienna, alla Fenice di Venezia. Ha al suo attivo più di settanta registrazioni, tra cui un certo numero di prime mondiali. Nel 2010 un disco dedicato alle cantate italiane di Haendel (Glossa) ha ricevuto lo Stanley Sadle Prize come "migliore registrazione handeliana dell'anno".

Sonia Prina, contralto, è pure una specialista del repertorio barocco, specialmente delle opere di Haendel (*Giulio Cesare*, *Orlando*, *Serse*, *Alcina*, *Ariodante*, *Rodelinda*, *Amadigi*, *Silla*). A 23 anni ha esordito alla Scala nel *Barbiere di Siviglia*, successivamente ha cantato nell'*Ana Bolena* di Donizetti e nell'*Italiana in Algeri* di Rossini. La sua competenza del repertorio barocco si estende a Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'Orfeo*). Numerose registrazioni discografiche - tra cui *Il trionfo del Tempo* e del *Disinganno* di Haendel, *La Senna festeggiante* e *L'Olimpiade* di Vivaldi - le hanno meritato il Premio Abbiati, il più importante riconoscimento della critica italiana. Nel 2015 Sonia Prina sarà "artist in residence" alla Wigmore Hall di Londra.

Fulvio Bettini, baritono, ha studiato a Milano e ha collaborato con i più noti ensembles di musica antica: Il Giardino Armonico, Le Concert des Nations, La Petite Bande, I Barocchisti, I Sonatori della Gioiosa Marca, e si è prodotto nei teatri di tutta Europa. Il suo repertorio spazia dalla polifonia rinascimentale a Mozart, con particolare attenzione al barocco. Apprezzato interprete monteverdiano, ha interpretato il ruolo di Apollo nell'*Orfeo* a Milano, Graz, Londra e Madrid e il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* a Berlino, Parigi, Innsbruck, Lucerna, Vienna. Su CD ha registrato, con Jordi Savall, *Farnace* di Vivaldi, con Diego Fasolis *Il mondo alla rovescia* di Galuppi e con Sigiswald Kuijken *La furba e lo sciocco* di Domenico Natale Sarro.

Il testimone

Gilberto Isella, luganese, ha compiuto settant'anni il 25 giugno 2013. Ha studiato letteratura italiana e filosofia all'Università di Ginevra e ha insegnato letteratura italiana al Liceo di Lugano. È stato uno dei promotori del Centro Pen della Svizzera italiana. Collaboratore di giornali e riviste, ha pubblicato raccolte di poesie, più volte onorate da Premi Schiller e da riconoscimenti italiani (da ultimo il Premio Dessì). Si è occupato di autori del passato (da Dante all'Ariosto) e contemporanei (Piero Bigongiari, Guido Ceronetti, Jacques Dupin, ecc.). Ha curato un'antologia dell'artista Mario Marioni (*Fogli vagabondi*, Casagrande 1994) e in collaborazione con Tiziano Salarì la silloge poetica *Armageddon e dintorni* di Giovanni Ramella Bagneri (Insula, 2011). Per il teatro ha scritto *Messer Bianco vuole partire*, realizzato allo Studio Foce di Lugano nel 2009.

Il Seicento bolognese in San Petronio

Musiche di G.P. Colonna (1637–1695), C.D. Cossoni (1623–1700), M. Cazzati (1616–1678) e D. Gabrielli (ca. 1650–1690)

Maurizio Cazzati
(1620–1677)

Balletto e Corrente VIII, arciliuto e arpa

Giovanni Paolo Colonna
(1637–1695)

dalle *Lamentationes Jeremiae Prophetae*:
Prima Lamentazione del mercoledì sera (*Aleph*), soprano
Terza Lamentazione del mercoledì sera (*Iod*), contralto

Maurizio Cazzati

Balletto e Corrente IV, organo

Giovanni Paolo Colonna

Prima Lamentazione del giovedì sera (*Heth*), soprano

Carlo Donato Cossoni
(1623–1700)

Plange anima, contralto e basso

Testimonianza di Gilberto Isella

Giovanni Paolo Colonna

Terza Lamentazione del giovedì sera (*Aleph*), contralto
Prima Lamentazione del venerdì sera (*Heth*), soprano
Seconda Lamentazione del venerdì sera (*Aleph*),
contralto

Maurizio Cazzati

Caduta di Lucifero dal Cielo, basso

Domenico Gabrielli
(1659–1690 ca.)

Sonata 1, violoncello e b.c.
Adagio-Allegro-Andante-Presto

Carlo Donato Cossoni

Duetto: *Cogitavi*, soprano e basso

Roberta Invernizzi, soprano
Sonia Prina. Contralto
Fulvio Bettini, basso

Ensemble Claudiana:
Marco Testori, violoncello
Margret Köll, arpa tripla
Gianluca Capuano, organo
Luca Pianca, arciliuto e direzione

Entrata libera
Contributo volontario all'uscita

Giovanni Paolo Colonna (1637–1695)
dalle “*Lamentationes Jeremiae Prophetae*”

Prima Lamentazione del mercoledì sera (*)

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae.

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 lacriame eius
In maxillis eius: non est qui consoletur eam
ex omnibus caris eius : omnes amici eius
spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

Ghimel. Migravit Judas propter afflictionem, et
multitudinem servitutis : habitavit inter gentes,
nec invenit requiem : omnes persecutores eius
apprehenderunt eam inter angustias.

Daleth. Viae Sion lugent eo quod non sint
qui veniant ad solemnitatem: omnes portae eius
destructae; sacerdotes eius gementes: virgines
eius squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

He. Facti sunt hostes eius in capite, inimici eius
locupletati sunt: quia Dominus locutus est super
eam propter multitudinem iniquitatum eius;
parvuli eius ducti sunt in captivitatem, ante
faciem tribulantis.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Terza Lamentazione del mercoledì sera

Jod. Manum suam misit hostis ad omnia
desiderabilia eius: quia vidit gentes ingressas
sanctuarium suum, de quibus praeceperas
ne intrarent in ecclesiam tuam.

Caph. Omnis populus eius gemens, et quaerens
panem: dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad
refocillandam animam. Vide, Domine, et
considera quoniam facta sum vilis.

Lamed. O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus:
quoniam vendemniavit me, ut locutus est
Dominus in die irae furoris sui.

Mem. De excelso misit ignem in ossibus meis: et
erudit me: expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum: posuit me desolatam,
tota die maerore confectam.

Inizio del lamento del profeta Geremia

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

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

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

He. 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, Gerusalemme,
ritorna al Signore tuo Dio!

Iod. L'avversario ha steso la mano su tutte le sue
cose più preziose; ha visto penetrare nel suo
santuario i pagani, mentre tu, Signore, avevi loro
proibito di entrare nella tua assemblea.

Caf. Tutto il popolo sospira in cerca di pane;
danno gli oggetti più preziosi in cambio di cibo,
per sostenersi in vita. “Osserva, Signore e
considera come sono disprezzata!”.

Lamed. O voi tutti che passate per la via, considerate
e osservate se c'è un dolore simile al mio dolore; al dolore
che ora mi tormenta, con cui il Signore mi ha afflitta
nel giorno della sua ira ardente.

Mem. Dall'alto egli ha scagliato un fuoco, nelle mie ossa
lo ha fatto penetrare. Ha steso una rete ai miei piedi, mi ha
fatto tornare indietro. Mi ha reso desolata, affranta da
languore per sempre.

Nun. Vigilavit jugum iniquitatum mearum: in manu eius convulatae sunt, et impositae collo meo; infirmat est virtus mea: dedit me Dominus in manu, de qua non potero surgere.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Prima Lamentazione del giovedì sera

De Lamentatione Jeremiae Profetae

Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum fileae Sion: tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.

Teth. Defixae sunt in terra portas eius: perdidit, et contrivit vectes eius: regem eius et principes eius in gentibus: non est lex, et prophetae eius non invenerunt visionem a Domino.

Jod. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion: consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis, abjecerunt in terram capita sua virgines Jerusalem.

Caph. Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea: effusem est in terram jecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Carlo Donato Cossoni

Plange anima

Plange anima, suspira cor; suspira miserum cor; animæ quæ amas suspira plange. Ah misera peccasti! Ah misera feristi, ah misera plagasti, peccasti, feristi, plagasti! Suspira, plange, suspira cor, plange anima, suspira miserum cor.

Plora, plange, suspira, ad medicum curre ad Patrem propera, festina accede.

Et dic: Pater peccavi: ad te confugio, in te spero, in te spiro, ad te suspiro.

Ah Pater! Si despicias pereo, si respicias vivo: ad lumen propero, medicum clamo, ad vitam suspiro.

Ah pater! Si despicias... ad vitam suspiro.

Peccavi, Pater! Plango, clamo, ploro.

Ploro, plango, spero, spiro, suspiro miserum cor, suspira!

Nun. S'è aggravato il giogo delle mie colpe: dalla sua mano sono annodate. Sono cresciute fin sul mio collo e hanno fiaccato la mia forza. Il Signore mi ha messo nelle loro mani, non posso alzarmi.

Gerusalemme, Gerusalemme,
ritorna al Signore tuo Dio!

Dal lamento del Profeta Geremia

Het. Il Signore ha deciso di demolire le mura della figlia di Sion, ha steso la corda per le misure, non ritrarrà la mano dalla distruzione; ha reso desolati bastione e baluardo, ambedue sono in rovina.

Tet. Sono affondate nella terra le sue porte, egli ne ha rovinato e spezzato le sbarre. Il suo re e i suoi capi sono tra le genti; non c'è più legge e neppure i suoi profeti hanno ricevuto visioni dal Signore.

Iod. Siedono a terra in silenzio gli anziani della figlia di Sion, hanno cosperso di cenere il capo, si sono cinti di sacco, curvano a terra il capo le vergini di Gerusalemme.

Caf. Si sono consunti per le lacrime i miei occhi, le mie viscere sono sconvolte; si riversa per terra la mia bile per la rovina della figlia del mio popolo, mentre viene meno il bambino e il lattante nelle piazze della città.

Gerusalemme, Gerusalemme,
ritorna al Signore tuo Dio!

L'autore di questo testo, la cui identità non ci è pervenuta, immagina i sentimenti con cui il "figliuol prodigo" della parabola famosa del Vangelo secondo Luca (15,20) si prepara a ritornare dal "Padre misericordioso".

Non serve una traduzione puntuale perché è evidente il senso dell'esortazione, rivolta al figlio dissoluto, a emendarsi ma anche a confidare nella bontà e dolcezza del Padre. Nell'idealizzare la scena descritta dalla parabola, l'autore dà risalto ai sentimenti che il peccatore deve nutrire verso Dio che perdona i peccati.

La musica li esprime con il turgore delle espressioni tipico della poetica barocca. (E.M.)

Giovanni Paolo Colonna

Terza Lamentazione del giovedì sera

Aleph. Ego vir videns paupertatem meam
in virga indignationis eius.

Aleph. Me minavit, et adduxit in tenebras,
et non in lucem.

Aleph. Tantum in me vertit, et convertit
manum suam tota die.

Beth. Vetustatem fecit pellem meam,
et carnem meam, contrivit ossa mea.

Beth. Aedificavit in gyro meo,
et circumdedit me felle et labore.

Beth. In tenebrosis collocavit me,
quasi mortuos sempiternos.

Ghimel. Circumaedificavit adversum me, ut non
egrediar: aggravavit compedem meum.

Ghimel. Sed et, cum clamavero et rogavero,
Excluserit orationem meam.

Ghimel. Conclusit vias meas lapidibus quadris,
semitas meas subvertit.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Prima Lamentazione del venerdì sera

De Lamentatione Jeremiae Prophetae

Heth. Misericordiae Domini quia
non sumus consumpti:

quia non defecerunt miserationes eius.

Heth. Novi diluculo, multa est fides tua.

Heth. Pars mea Dominus, dixit anima mea:
propterea expectabo eum.

Teth. Bonus est Dominus sperantibus
in eum, animae quaerenti illum.

Teth. Bonum est praestolari
cum silentio salutare Dei.

Teth. Bonum est viro, cum portaverit
jugum ab adolescentia sua.

Jod. Sedebit solitarius, et tacebit:
quia levavit super se.

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

Jod. Dabit percutienti se maxillam,
saturabitur opprobriis.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Alef. Io sono l'uomo che ha provato la miseria sotto
la sferza della sua ira.

Alef. Egli mi ha guidato, mi ha fatto camminare
nelle tenebre e non nella luce.

Alef. Sì, contro di me egli volge e rivolge la sua mano
tutto il giorno.

Bet. Egli ha consumato la mia carne e la mia pelle,
ha rotto le mie ossa.

Bet. Ha costruito sopra di me, mi ha circondato
di veleno e di affanno.

Bet. Mi ha fatto abitare in luoghi tenebrosi come
i morti da gran tempo.

Ghimel. Mi ha costruito un muro tutt'intorno,
non posso più uscire, ha aggravato le mie catene.

Ghimel. Anche se grido e invoco aiuto,
egli soffoca la mia preghiera.

Ghimel. Ha sbarrato le mie vie con blocchi di pietra,
ha ostruito i miei sentieri.

Gerusalemme, Gerusalemme,
ritorna al Signore tuo Dio!

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

Het. Si rinnovano ogni mattina,
grande è la sua fedeltà.

Het. "Mia parte è il Signore - io esclamo -
per questo in lui spero".

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

Tet. È bene aspettare in silenzio
la salvezza del Signore.

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

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

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

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

Gerusalemme, Gerusalemme,
ritorna al Signore tuo Dio!

Seconda Lamentazione del venerdì sera

Aleph. Quomodo obscuratum est aurum,
mutatus est color optimus, dispersi sunt
lapides santuarii in capite omnium platearum?

Beth. Filii Sion inclyti, et amicti auro primo:
quomodo reputati sunt in vasa testea,
opus manuum figuli?

Ghimel. Sed et lamiae nudaverunt mammam,
lactaverunt catulos suos: filia populi mei crudelis,
quasi struthio in deserto.

Daleth. Adhesit lingua lactentis ad palatum eius
in siti: parvuli petierunt panem:
et non erat qui frangeret eis.

He. Qui vescebantur voluptuose,
interierunt in viis: qui nutriebantur in croceis,
amplexati sunt stercora.

Vau. Et maior effecta est iniquitas filieae populi
mei peccato Sodomorum, quae subversa est in
momento et non coeperunt in ea manus.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Alef. Come si è annerito l'oro, come si è alterato
l'oro migliore! Sono disperse le pietre sante
all'angolo di ogni strada.

Bet. I preziosi figli di Sion, valutati come oro fino,
come sono stimati quali vasi di creta, lavoro delle mani
del vasaio!

Ghimel. Persino gli sciacalli porgono le mammelle
e allattano i loro cuccioli, ma la figlia del mio popolo
è divenuta crudele come gli struzzi nel deserto.

Dalet. La lingua del lattante si è attaccata al palato per
la sete; i bambini chiedevano il pane
e non c'era chi lo spezzasse loro.

He. Coloro che si cibavano di leccornie languiscono
lungo le strade; coloro che erano allevati sulla porpora
abbracciano letame.

Vau. Grande è stata l'iniquità della figlia del mio popolo,
più del peccato di Sòdoma, la quale
fu distrutta in un attimo senza fatica di mani.

Gerusalemme, Gerusalemme,
ritorna al Signore tuo Dio!

M. Cazzati

Caduta di Lucifero dal Cielo

Factum est proelium magnum in coelis
gemino hinc inde exercitu terribiles
angelorum acies pugnare.

Stetere hinc inde armati

In patria quieti exercitus alati.

Tubae hinc inde ferales

Excitavere ad arma superos immortales.

Sed ecce Michael fulgenti clipeo armatus
stetit contra Luciferum et dixit:

Tu contra tonantem rebellis armate
depellere e sede sperasti regnantem.

Ah perfide, ingrata!

Haec dicens fulminea mano percussit
angelos rebelles et dissipavit exercitus eorum.

Illi vero de coelo cadentes

confuso gemitu ululabant dicentes:

Ah, miseri percussi sumus,

ecce fulminat contra nos Deus,

ecce amisimus lucem supernam,

fugiamus in nocte aeternam.

Il riferimento più vicino di questa composizione
è il capitolo 12 dell'Apocalisse: "Scoppiò quindi una
guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano
contro il drago. Il drago combatteva insieme ai suoi
angeli, ma non prevalse e non ci fu più posto per loro
in cielo. E il grande drago, il serpente antico, colui
che è chiamato diavolo e il Satana e che seduce tutta
la terra abitata, fu precipitato sulla terra e con lui
anche i suoi angeli" (E.M.)

Cogitavi

Cogitavi dies antiquos, et annos,
æternos in mente habui .
Quid cogitas qualis æternitas quam perhorrescis?
Pro momentaneo solatio æterna desolatio.
Contriti sunt montes seculi
incurvati sunt colles mundi
ab itineribus æternitatis eius.
O terribilis æternitas
ò immutabilis æternitas
momento fruimur
æternum patimur
hic auris sequimur
ibi ignes patimur.
Quis poterit habitare
cum igne devorante
cum ardoribus sempiternis?
Peccator Dei inimicus et
Divini Iudicis contemptor.
Averte oculos ne videant vanitatem .
Converte me Deus et averte iram tuam a me .
Si Iesum amabo,
quid illa iuvabit?
Si Iesum amabis
te illa iuvabit
si ad illum recurram
me forte terrebit
in tali recursu
te certe servabit.
Ergo ad Iesum recurramus
in quo vita spes segura
in quo gaudium sine cura
in quo vita sine morte
in quo solo est certa salus.
O Iesu mi dulcis,
ò Iesu mi pie
ò Iesu suavis
ò Fili Mariæ .
In vita te quæram
æternum te amem
in vita te sperem
et semper te cernam
et nunquam discedam
a Iesu beato
hac nobis concede
ò Iesu mi dulcis
ò Iesu mi pie
ò Iesu suavis
ò Fili Mariæ.

L'itinerario spirituale di questa composizione - di cui pure non ci è noto l'autore - è scandito, all'inizio, da alcuni passi del Primo Testamento.
Si inizia con un richiamo del Salmo 77 [Vulgata: 76]:
"Ripenso ai giorni passati, ricordo gli anni lontani".
Il passato è andato distrutto nel fuoco. "Signore - dice il profeta Abacuc (cap. 3) - ho ascoltato il tuo annuncio, ho avuto timore della tua opera. Nel corso degli anni falla rivivere, falla conoscere nel corso degli anni".
Terribile è accostarsi al Dio vivente: "Chi di noi può abitare presso un fuoco divorante?" esclama il profeta Isaia (33,14). Da qui la preghiera del salmista:
"Distogli i miei occhi dal guardare cose vane!"
(Salmo 119 [V: 118], 37). Su che cosa fermerà allora lo sguardo il pio fedele? Sul figlio di Dio incarnato, il Cristo. Come correndo verso Gesù, il componimento dello sconosciuto autore si fa ansioso, accelera, si direbbe, con una serie di veloci allitterazioni. Dove troverà pace? Davanti al tabernacolo! Una citazione lo rivela: sono le parole di una composizione notissima, risalente al Basso Medio Evo: quell'Ave verum corpus che la musica di Mozart ha reso immortale: "O Gesù dolce, o Gesù pio, o Gesù figlio di Maria!" (E.M.)

(*) Nota alle Lamentazioni

Si è deciso di riportare solo la traduzione delle pagine bibliche, in specie delle "Lamentazioni", che la versione greca dei Settanta attribuisce al Profeta Geremia. La versione è quella della Bibbia CEI 2009, dedotta dai testi originali. In qualche punto essa differisce dalla Vulgata in uso ai tempi di G.P. Colonna. Nel culto ebraico le "Lamentazioni" sono lette nella solennità chiamata "nove del mese di Ab", durante la quale si fa memoria della distruzione di Gerusalemme, la prima nel 587 a.C. per opera dei babilonesi, poi nel 70 d.C. ad opera dei romani. Nella liturgia cattolica prima della riforma di Pio XII (1954), le "Lamentazioni" si cantavano la sera precedente i tre giorni conclusivi della Settimana Santa: il mercoledì, il giovedì e il venerdì sera. L'oscurità che avvolgeva questi riti (si spegnevano le candele, una dopo ogni salmo) meritò loro il titolo di "Ufficio delle tenebre" (E.M.)



VESPERALI MMXXIV

Venerdì 18 aprile 2014 (Venerdì Santo)

Chiesa collegiata dei SS. Pietro e Stefano, Bellinzona, ore 20.40

Sinfonia n. 2 Lobgesang di Felix Mendelssohn (1809–1847)

Sandra Trattnigg, soprano

Mandy Fredrich, soprano

Christoph Strehl, tenore

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

Felix Mendelssohn-Bartholdy, nato ad Amburgo nel 1809, crebbe a Berlino in una famiglia colta e agiata (il nonno, Moses Mendelssohn, teologo ebreo molto conosciuto, il padre convertito al luteranesimo), allievo di alcuni dei maggiori compositori e letterati del suo tempo, tra cui l'anziano Goethe. Compositore precocissimo (non volle mai dare un numero d'opera a 12 sinfonie giovanili per archi), nel 1829 esordì come direttore riesumando la Passione secondo Matteo di Bach. Lo stesso anno viaggiò in Inghilterra e in Scozia, nel 1830 in Italia, nel 1831-32 a Parigi e di nuovo a Londra. Dopo aver rivestito per due anni la carica di Musikdirektor a Düsseldorf, nel 1835 accettò la direzione del Gewandhaus di Lipsia, stabilendosi definitivamente in quella città. Gli anni seguenti furono di un'attività febbrile, divisa tra l'incessante produzione musicale (sinfonie, quartetti, musica da camera, oratorii) e la fortunata carriera di direttore d'orchestra, più una serie di altri impegni, come la direzione della Cappella reale di Berlino e nel 1843 la fondazione del Conservatorio di Lipsia. Morì giovane, a 38 anni, pochi mesi dopo la scomparsa della sorella Fanny, lei pure autrice di Lieder, musica strumentale, cantate.

Gli interpreti

Il soprano *Sandra Trattnigg*, nativa di Klagenfurt, si è formata a Vienna con Helena Lazarska ed Edith Mathis. Ottenuti fin da giovane molti riconoscimenti e premi (a Berlino, a Vienna, a Salisburgo), ha iniziato una carriera che l'ha vista prodursi in contesti prestigiosi, come il Festival di Salisburgo, l'Opernhaus di Zurigo, il Palau de les Arts di Valencia, il Musikverein di Vienna e il Gewandhaus di Lipsia, diretta da maestri come Nikolaus Harnoncourt, Zubin Mehta, Franz Welser-Möst, Fabio Luisi, Bernhard Haitink, Christoph von Dohnányi, Daniele Gatti, Krzysztof Penderecki.

Il soprano *Mandy Fredrich* è nata nel Brandeburgo, ha studiato all'Università di Berlino e si è perfezionata con Jutta Schlegel, Robert Gambill e Regina Werner-Dietrich. Ancora durante lo studio ha esordito nel ruolo della "regina della notte" nel mozartiano Flauto magico ed ha poi cantato sotto la direzione di Nikolaus Harnoncourt, Marc Albrecht e Friedemann Layer nei maggiori teatri: la Scala, i teatri d'opera di Amburgo, Lipsia, Zurigo e Berlino.

Il tenore *Christoph Strehl* si è formato a Essen e a Berlino ed ha esordito nel 1995 allo Stadttheater di Hagen. Sotto la direzione di maestri come Claudio Abbado, Marc Minkowski, Philippe Herreweghe e Franz Welser-Möst ha partecipato sia ad allestimenti operistici (a Zurigo, Ginevra, Amsterdam, Barcellona, Vienna) sia concertistici (al Concertgebouw di Amsterdam, alla Philharmonie di Berlino, alla Tonhalle di Zurigo, al Musikverein di Vienna. Insegna canto all'Università del Mozarteum di Salisburgo.

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 Leonhardt, 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* ha esordito nel 1935 come Orchestra della Radio della Svizzera italiana, sotto la guida di Leopoldo Casella. Otmar Nussio, in un trentennio di lavoro, l'ha portata a un livello di eccellenza. Dal 1969 al 1990 Marc Andrae l'ha diretta in molte prime esecuzioni, soprattutto di compositori svizzeri. Ernest Ansermet, Igor Stravinskij, Leopold Stokowski, Sergiu Celibidache ed Hermann Scherchen sono stati tra i direttori ospiti più acclamati. Nel 1991 ha adottato il nome attuale e si è messa in luce a livello internazionale con concerti a Vienna, Amsterdam, San Pietroburgo, Parigi, Milano e Salisburgo. Nel 1999 ha avviato un'intensa collaborazione con Alain Lombard: dapprima direttore principale, in seguito - dal 2005 - direttore onorario. Attualmente attira a Lugano i più bei nomi del concertismo internazionale, alcuni dei quali sono divenuti suoi ospiti ricorrenti, come Frank Peter Zimmermann, Rudolf Buchbinder, Martha Argerich e Heinz Holliger.

Diego Fasolis, formatosi a Zurigo in organo, pianoforte, canto e direzione, è titolare di premi internazionali (Stresa, Migros-Göhner, Hegar Preis, Concorso di Ginevra) e di una laurea 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-Stefani 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.

Sinfonia n.2 Lobgesang

Felix Mendelssohn
(1809–1847)

1. Sinfonia
Maestoso con moto - Allegro
Allegretto un poco agitato
Adagio religioso
2. Coro (Alles, was Odem hat)
- 2b Soprano e Coro femminile (Lobe den Herrn)
3. Tenore Solo (Er zählet unsre Tränen)
4. Coro (Saget es, die ihr erlöset seid)
5. Duetto e Coro (Ich harrete des Herrn)
6. Tenore Solo (Stricke des Todes)
7. Coro (Die Nacht ist vergangen)
8. Corale (Nun danket Alle Gott)
9. Duetto (Drum sing' ich meinem Liede)
10. Coro (Ihr Völker! Bringet her dem Herrn)

Sandra Trattnigg, soprano
Mandy Fredrich, soprano
Christoph Strehl, tenore
Coro della Radiotelevisione svizzera
Orchestra della Svizzera italiana
Direzione di Diego Fasolis

Ripresa televisiva RSI

**Sinfonia n. 2 Lobgesang
di Felix Mendelssohn (1809–1847)**

2. Coro; Soprano e Coro femminile

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!
Halleluja, lobe den Herrn (Ps. 150)

Lobt den Herrn mit Saitenspiel
Lobt ihn mit eurem Liede (Ps. 33)
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen
(Ps. 145)

Lobe den Herrn, meine Seele,
Und was in mir ist, seinen heiligen
Namen! Und vergiß nicht, was er dir Gutes getan
(Ps. 103)

Ogni vivente dia lode al Signore,
alleluia! (Salmo 150.6)

Lodate il Signore con la cetra,
lodatelo con i vostri canti (Salmo 33.2).
Ogni vivente benedica il suo santo nome.
(Salmo 145, 21)

Benedici il Signore, anima mia.
Quanto è in me benedica il suo santo nome.
E non dimenticare tutti i suoi benefici
(Salmo 103)

3. Tenore – Recitativo e Aria

Recitativo

Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn,
die er aus der Not errettet hat.

Aus schwerer Trübsal, aus Schmach und
Banden, die ihr gefangen im Dunkel waret.
Alle, die er erlöst hat aus der Not. Saget es!
Danket ihm und rühmet seine Güte. (Ps. 107)

Allegro moderato

Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not.
Er tröstet die Betrübten mit seinem Wort (Ps. 56)

Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte
Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte

Lo dicano quelli che il Signore ha riscattato,
che egli liberò dalle loro angosce.

Nell'angustia gridarono al Signore ed egli li fece
uscire dalle tenebre e dall'ombra di morte.
Ringrazino il Signore per la sua bontà.
(Salmo 107, passim)

Egli conta le nostre lacrime nel giorno della prova
e consola gli afflitti con la sua parola (Salmo 56,5)

Ditelo! Ringraziatelo e celebrate la sua bontà.

4. Coro

Sagt es, die ihr erlöset seid
Von dem Herrn aus aller Trübsal.
Er zählet unsere Tränen in der Zeit der Not

Ditelo, voi che il Signore ha liberato
da tutte le vostre angosce. Che ha contato
le vostre lacrime nel tempo dell'angustia.

5. Soprano 1 e 2, Coro

Andante

Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir.
Und hörte mein Fleh'n. Wohl dem,
der seine Hoffnung setzt auf den Herrn!
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!
(Ps. 40)

Ho sperato, ho sperato nel Signore, ed egli su di me
si è chinato. Ha dato ascolto al mio grido.
Beato l'uomo che ha posto la sua fiducia nel Signore!
(Salmo 40, 1, 5)

6. Tenore

Allegro un poco agitato

Stricke des Todes hatten uns umfassen,
Und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis (Ps. 116).
Er aber spricht: Wache auf! Wache auf,
der du schläfst! Stehe auf von den Toten,
Ich will dich erleuchten (Eph 5,14)

Allegro assai agitato

Wir riefen in der Finsternis:
Hüter, ist die Nacht bald hin?

Tempo 1, Moderato

Der Hüter aber sprach: Wenn der Morgen
Schon kommt, so wird es doch Nacht sein;
Wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch
wiederkommen. Und wieder fragen:
“Hüter, ist die Nacht bald hin?” (Jes 21)

Soprano

Die Nacht ist vergangen!

7. Coro

Allegro maestoso e molto vivace

Die Nacht ist vergangen,
Der Tag aber herbei gekommen.
So laßt uns ablegen die Werke des Finsternis
Und anlegen die Waffen des Lichts,
Und ergreifen die Waffen des Lichts
(Rom 13,12)

8. Choral

Andante con moto

Nun danket Alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen
Der sich in aller Not
Will gnädig zu uns wenden,
Der so viel Gutes tut;
Von Kindesbeinen an
Und hielt in seiner Hut,
Und Allen wohlgetan.

Un poco più animato

Lob, Ehr' und Preis sei Gott,
Dem Vater und dem Sohne,
Und seinem heil'gen Geist
Im höchsten Himmelsthron.
Lob dem dreiein'gen Gott,

Mi stringevano funi di morte, la paura
degli inferi mi aveva raggiunto, camminavamo
nelle tenebre (Salmo 116, 3).
Per questo si dice: “Svegliati, tu che dormi,
risorgi dai morti, e Cristo ti illuminerà”.
(Lettera agli Efesini 5,14).

Chiamavamo nella notte:
“Sentinella, quanto resta della notte?”

La sentinella risponde: “Viene il mattino,
e poi ancora la notte; domandate,
dunque, tornate ancora a domandare:
Sentinella, quanto resta della notte?”
(Isaia, 21, 11)

La notte è passata!

La notte è avanzata,
il giorno è vicino.
Perciò gettiamo via le opere delle tenebre
e indossiamo le armi della luce.
(Lettera ai Romani, 13,12)

Rendiamo tutti grazie a Dio.
Con il cuore, la bocca e le mani,
Perché in tutte le nostre necessità
Ci userà misericordia.
Ci ha ricolmati di bene
da quando eravamo bambini
Ci tiene sotto la sua protezione.
Tutto fa in nostro favore.

A Dio sia lode, onore e gloria,
A lui che è padre, figlio
e spirito santo
e abita nel più alto dei cieli.
Lode sia a Dio uno e trino

Der Nacht und Dunkel schied
Von Licht und Morgenroth,
Ihm danket unser Lied.

(Johann Crüger, 1598–1663)

9. Duetto Tenore e Soprano

Andante sostenuto assai

Drum sing' ich mit meinem Liede
ewig dein Lob, du treuer Gott!
Und danke dir für alles Gute, das du
an mir getan! Und wandl' ich in Nacht
und tiefem Dunkel, und die Feinde umher
stellen mir nach: so rufe ich an den Namen
stellen mir nach: so rufe ich mich nach seiner
Güte. So rufe ich an den Namen des Herrn,
und der errettet mich, nach seiner Güte.
Drum sing' ich mich mit meinem Liede ewig
dein Lob, du treuer Gott!

Che ha separato la notte e l'oscurità
dalla luce e dall'aurora.
A lui rende grazie il nostro canto.

Per questo, Dio fedele,
a te per sempre canto la mia lode.
E ti ringrazio per tutto il bene che mi hai fatto.
Se anche vado nella notte oscura, e i nemici
mi inseguono, il tuo nome chiamo e nella
tua bontà tu mi soccorri.
Perciò canto in eterno il tuo nome, Dio fedele!

10. Schlusschor

Allegro ma non troppo

Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige, bringet her dem Herrn
Ehre und Macht! Der Himmel bringe her
Ehre und Macht! (Ps. 96).

Più vivace

Alles danke dem Herrn! Danket dem Herrn
und rühmt seinen Namen. Und preiset seine
Herrlichkeit (1Cron 16,8-10)

Ehre und Macht! Die Erde bringe her dem
Herrn Ehre und Macht! (Ps. 96)

Maestoso come I

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Halleluja, lobe den Herrn (Ps. 150)

Date al Signore, famiglie dei popoli,
date al Signore onore e potenza!
Voi re, voi cieli, date al Signore onore e potenza!
(Salmo 96, 7)

Tutto renda grazie al Signore, celebri
il suo nome, lodi la sua maestà
(Primo Libro delle Cronache 16,8-10)

Onore e potenza! La terra dia al Signore
onore e potenza! (Salmo 96)

Ogni vivente dia lode al Signore,
alleluja! (Salmo 150)

Nota sulla traduzione

Il testo biblico usato da Mendelssohn non sempre è quello della Bibbia di Lutero. Per la presente traduzione non siamo andati oltre nella ricerca della fonte. In generale, ci siamo basati sul testo della Bibbia CEI (San Paolo 2009). Molti passi tuttavia sono corrotti o di interpretazione difficile, per cui ci siamo limitati a una traduzione letterale dei testi usati da Mendelssohn. Ci premeva solo che il messaggio fosse chiaro. (E.M.)

כָּל הַנְּשָׁמָה, תְּהִלָּת יְיָ

Ogni vivente dia lode al Signore (La Bibbia CEI). Oppure: *L'anima di tutto al Signore dia lode* (Ceronetti). Oppure: *Ogni essere che respira dia lode al Signore* (Ravasi). Oppure, ancora: *Omne quod spirat, laudet Dominum* (Nova Vulgata), *Que tout ce qui respire, loue Yahwé* (La Bible de Jérusalem), *Alles, was Odem hat, lobe den Herrn* (Lutero). Tante le traduzioni, identifico il significato della scritta in caratteri ebraici posta in capo a questo articolo. È il sesto e ultimo versetto del Salmo 150, l'ultimo del *Libro dei Salmi* nella Bibbia. Mendelssohn, ebreo secolarizzato ma non dimentico di essere tale per discendenza (se ne ricorderanno i nazisti), usò il versetto nella versione di Lutero per incorniciare la sua Seconda Sinfonia op. 52, *Lobgesang*.

Che cosa voleva fare Mendelssohn? Una *Symphonie-Kantate*, la definisce lui stesso in una lettera a un amico. Una cantata o una sinfonia? Oppure: una cantata aggiunta a una sinfonia? Di fatto, l'opera comprende dapprima quattro tempi per sola orchestra (Maestoso, Allegro, Allegretto, Andante religioso) cui seguono dieci – come chiamarle? – stanze in cui entrano anche due soprani, un tenore e il coro. L'impressione che Mendelssohn volesse riferirsi alla *Nona Sinfonia* di Beethoven influenzò molti commenti seguiti alla presentazione della sinfonia, avvenuta a Lipsia il 25 giugno 1840 e procurò all'autore molte critiche, tanto che Mendelssohn vi rimise mano per una seconda esecuzione a Lipsia il 3 dicembre. La *Allgemeine Musikalische Zeitung* ancora nel 1847 pubblicava un articolo di A.B. Marx in cui l'opera veniva puramente e semplicemente stroncata come una imitazione fallita della sinfonia corale di Beethoven. Anche Hans von Bülow, che era stato allievo di pianoforte di Mendelssohn, considerava alcune pagine della *Symphonie-Kantate* "pallide e poco ispirate", altre invece recanti l'impronta del genio. Schumann, per esempio, cui era molto piaciuta l'Aria per soprano *Ich harrete des Herrn* (n. 5), consigliava la separazione della parte sinfonica da quella corale. Mendelssohn non si piegò alle critiche e ai consigli: d'altra parte, come avrebbe potuto, visto che la melodia annunciata fin dalle primissime battute sul tema "corale": *Alles was Odem hat lobe den Herrn!* era destinata a venir ripresa da un *Tutti* maestoso a dieci battute dalla fine e a coronare l'opera?



A noi queste discussioni possono importare poco o nulla. Mendelssohn è tra quei pochissimi compositori che non scrivono mai brutta musica. Semmai, ad aver poco giovato alla popolarità di quest'opera, è il dispiegamento di forze che richiede: cinquecento esecutori alla "prima" di Lipsia. Le altre sue sinfonie (specialmente la terza, *Scozzese*, la quarta *Italiana*, la quinta *Riforma*) possono

essere eseguite anche da orchestre di medie dimensioni, non richiedono il coro, i solisti. La *Lobgesang*, invece, destinata a celebrare il quarto centenario della scoperta della stampa con caratteri mobili da parte di Gutenberg, eseguita nella *Thomaskirche* stipata di folla dopo la *Jubel Ouverture* di C.M. von Weber, un inno – *Gott segne Sachsenland* – sulla melodia dell'inno inglese *God save the King*, e il *Dettinger Te Deum* di Haendel, doveva rispondere a tutti i criteri di grandiosità immaginabili in una città già famosa per la sua fiera, per i suoi commerci, e che a Gutenberg aveva appena innalzato una statua davanti al Municipio. Due soprani, un tenore, un grande coro, una grande orchestra, dunque: poteva venirne un memorabile pasticcio, un altro esempio dell'enfasi con cui la trionfante borghesia tedesca celebrava i fasti della modernità. Ma era Mendelssohn!

Se il confronto con la *Nona* di Beethoven può avere un senso, riguarda la scelta dei testi da musicare. In questo, effettivamente, qualche debolezza la composizione di Mendelssohn la palesa. L'*Inno alla gioia* di Schiller, utilizzato da Beethoven, è un testo unico, lineare, ha una sua coerenza. La scelta dei brani da musicare in questa *Symphonie-Kantate* da parte di Mendelssohn sembra invece meno felice, faticosa e un poco dispersiva. Il *Leitmotiv* (*Alles was Odem hat, lobe den Herrn*) è scelto bene: non solo perché supportato da un motivo musicale riconoscibilissimo ma anche per il significato universale di quelle parole. Più avanti la composizione si addentra in un pelago in cui si narra la liberazione del credente dalle forze oscure del male, il transito dalla notte al giorno (con la citazione del misterioso passaggio di Isaia 21: *Custos, quid de nocte?* seguita da due famose citazioni da San Paolo...). Poi, ma tenendolo come in sordina (il tempo indicato è più lento di quello usato nella liturgia), introduce una citazione: il corale *Nun danket alle Gott* di Johann Crüger, elaborato solo armonicamente, dopo di che la ronda: soli, coro, orchestra riprende in tono festosissimo fino alla fine.

Per tutto l'Ottocento, la Sinfonia *Lobgesang* fu molto popolare, soprattutto in Inghilterra, dove l'editore Novello si era affrettato a pubblicare la partitura l'anno stesso della prima esecuzione. Oggi è meno eseguita, non solo a causa del notevole dispendio di mezzi che esige. Forse la voglia di celebrare è venuta meno e anche gli oratori di Mendelssohn (*Paulus* del 1836, *Elias* del 1846 e *Christus* del 1847, incompiuto) sono meno eseguiti, per esempio, del *Requiem tedesco* di Brahms (1857–68). In fondo, la *Seconda* di Mendelssohn è soprattutto una pagina di alto significato civile: quella con cui il genio tedesco rendeva grazie per una conquista della ragione umana: la scoperta di Gutenberg, cui Lutero doveva la grande irradiazione del suo messaggio di Riformatore. Fossimo noi, la civiltà del telefonino, in grado di celebrare allo stesso modo l'inaugurazione dell'*Alp Transit*...

Enrico Morresi

Il Seicento bolognese

Nel XVII secolo Bologna era, per importanza, la seconda città dopo Roma nello Stato della Chiesa. La città godeva di una certa autonomia. Il 10 dicembre 1582. Papa Gregorio XIII la elevò dal rango di diocesi a quello di arcidiocesi, ponendole al vertice un arcivescovo. I funzionari della città riuniti formavano il *Senato dei Cinquanta o Reggimento*, all'interno del quale tutti i cinquanta membri, nominati a vita, avevano specifici compiti e responsabilità. Le più antiche tracce di vita musicale a Bologna risalgono alla fondazione, nel XIII secolo, di *Scholae Puerorum* dei frati francescani e domenicani nei conventi di S. Francesco e S. Domenico. È dell'XI secolo il famoso *Codex Angelica*, scritto a Bologna o negli immediati dintorni. Del Trecento sono i primi compositori documentati: Jacopo e Bartolomeo da Bologna e Johannes Baçus Corregarius. Negli *Statuti* del 1250 furono stabiliti diritti e doveri di un gruppo di otto *tubatores*, i quali, posti al servizio del Comune, godevano della protezione del Podestà e del Capitano del Popolo. L'ensemble, abolito nel 1797, veniva spesso invitato a partecipare alle liturgie solenni, per esempio durante la festa del patrono S. Petronio, per rinforzare la Cappella musicale.

Oltre a S. Petronio, le due chiese di maggior prestigio erano S. Domenico e S. Francesco. Per la chiesa francescana non si hanno notizie dell'esistenza di una cappella musicale prima del 1537. Nel convento domenicano, la cappella assunse un ruolo maggiore dopo il 1576, quando fu fondata la Confraternita del Rosario.

Ufficialmente istituita con la bolla papale di Eugenio IV il 4 ottobre 1436, la Cappella musicale di San Petronio raggiunse la fama delle maggiori basiliche italiane all'inizio del Seicento, quando venne nominato maestro di cappella Girolamo Giacobbi. Egli prese in consegna un complesso di ben 42 musicisti: 34 cantori regolari, due organisti, quattro suonatori di trombone, un cornettista e un violinista. L'importanza della vita musicale all'interno della basilica è testimoniata dalla presenza di due preziosi organi. Il primo, monumento storico dell'arte organaria in Italia, venne costruito da Lorenzo di Giacomo da Prato tra il 1471 e il 1475; collocato in origine su una cantoria fra le colonne della quinta campata sulla sinistra, nel 1659 venne spostato dove si trova oggi, sulla parte destra del presbiterio. L'esecuzione di composizioni per doppio coro, pratica attestata in San Petronio sin dal 1558, rese poi necessaria nel 1596 la costruzione di un secondo organo.

Intorno alla metà del Seicento la Cappella musicale subì profondi cambiamenti. Maurizio Cazzati, eletto maestro di cappella nel 1657, aveva inteso riformare la Cappella in due direzioni. Egli ottenne dapprima dalla Fabbriceria il permesso di eleggere un vicemaestro, ma soprattutto ottenne di poter licenziare tutti i musicisti, tranne i due organisti, per riassumerli in base ai meriti, piuttosto che per ascendenza o amicizia, come capitava. Per la celebrazione annuale, Cazzati fece ricorso a molti musicisti forestieri; le spese relative passarono dunque da

50 lire a 109 nel 1657, 756 nel 1658, 1296 nel 1659, fino a toccare le 1555 lire nel 1660 e ritornare al livello del 1658 l'anno dopo. Nel dicembre del '57, Cazzati annunciò di voler rinunciare ai musicisti della Cappella Palatina, poiché avevano la cattiva abitudine di lasciare la basilica durante la celebrazione. In totale, solo undici musicisti della vecchia Cappella furono riammessi. La seconda maggiore riforma del Cazzati fu, nel 1658, la redazione degli *Ordini per la musica dell'Insigne Collegiata di S. Petronio*, che contenevano precise istruzioni riguardo al modo di vestirsi, la condotta, l'autorità, i diritti, i doveri e le sanzioni per il maestro di cappella e i musicisti.

La riorganizzazione incontrò i favori dei Fabbricieri ma provocò un'accesa polemica da parte di alcuni musicisti, in particolare di Giulio Cesare Arresti (il primo organista) e Lorenzo Perti, i quali presero come pretesto alcuni "errori" nel contrappunto di un *Kyrie* di una messa del Cazzati (opera XVII, Venezia 1655) per attaccarlo. Cazzati rispose rilevando che simili errori si potevano trovare anche in composizioni del poco prolifico Arresti, denotando poi il fatto che la polemica "non ebbe per fondamento altro che una poca simpatia verso di me". La polemica si fece accesa al punto che i Fabbricieri furono costretti, nel dicembre del 1661 a licenziare l'Arresti. Per quasi un anno, fino all'elezione nel 1663 del comasco Carlo Donato Cossoni, Giovanni Paolo Colonna rimase l'unico organista in carica. Cossoni si stabilì a Bologna dall'ottobre 1662 al 1671, pubblicandovi la maggior parte delle sue opere a stampa. Per motivi poco chiari nel gennaio 1671 Cossoni chiese licenza ai Fabbricieri di San Petronio di lasciare la sua carica di primo organista. La sua partenza non fu comunque priva di conseguenze. Quale organista gli successe Giulio Arresti. Essendo già stato organista prima dell'arrivo di Cossoni, il suo fu un ritorno. La coabitazione di questi con il Cazzati ebbe breve durata: solo cinque mesi, fino alla fine di giugno, allorché il Cazzati si trasferì alla corte di Mantova, dove assunse la direzione della cappella e divenne maestro di camera della duchessa Anna Isabella. Dal giugno 1671 fino al 1674 le notizie intorno alla Cappella musicale sono frammentarie visto che non ci sono pervenuti i mandati di pagamento. È noto però che nel novembre 1674 i Fabbricieri nominarono maestro di cappella Giovanni Paolo Colonna, scartando i due protagonisti della polemica contro il Cazzati: Arresti e Perti. Colonna diresse la Cappella musicale per 21 anni fino al 1695. Tra i musicisti più illustri fu certamente il bolognese Domenico Gabrielli, il quale fece parte della Cappella musicale quale violoncellista dal dicembre 1680 all'ottobre 1687.

I brani scelti per questo Vesperale sono un "assaggio" dell'atmosfera che si poteva respirare in San Petronio nella seconda metà del Seicento. La maggior parte della musica di questo periodo della Scuola bolognese giace ancora infatti negli archivi e attende di essere riscoperta, trascritta ed eseguita secondo criteri filologici moderni.

Timoteo Morresi