

sabato 20 settembre 2003
ore 17

Chiesa di
San Filippo

**Coro e Orchestra
dell'Accademia
Stefano Tempia**
Massimo Peiretti, *direttore*
Michele Frezza, *maestro del coro*

*In collaborazione con
Accademia Corale Stefano Tempia*

Franz Joseph Haydn

(1732-1809)

Sinfonia in mi bemolle maggiore Hob. I n. 103

“Rullo di timpani”

Adagio – Allegro con spirito

Andante, più tosto Allegretto

Menuetto – Trio

Finale. Allegro con spirito

Missa in angustiis “Nelson Messe” in re minore
per soli, coro e orchestra Hob. XXII n. 11

Kyrie (Allegro moderato)

Gloria

Gloria in excelsis Deo (Allegro)

Qui tollis (Adagio)

Quoniam (Allegro)

Credo

Credo in unum Deum (Allegro con spirito)

Et incarnatus (Largo)

Et resurrexit (Vivace)

Sanctus (Adagio – Allegro)

Benedictus (Allegretto – Allegro)

Agnus Dei (Adagio – Vivace)

Cho Kyung Hwa, *soprano*

Silvana Silbano, *mezzosoprano*

Filippo Pina Castiglioni, *tenore*

Vladimir Jurlin, *basso*

L'**Accademia Corale Stefano Tempia**, fondata nel 1875 da Stefano Tempia, maestro della Reale Cappella di Torino, è la più antica associazione musicale del Piemonte e, come accademia corale, la più antica d'Italia. I componenti del suo coro, fin dall'origine denominati "Accademici", si dedicano all'attività a titolo amatoriale ma con un impegno costante per dieci mesi all'anno. Con alle spalle oltre 120 anni di storia concertistica, attualmente la formazione è sia titolare di una propria stagione, sia ospite abituale di istituzioni e società musicali del Piemonte. Il suo repertorio, inizialmente solo polifonico, si è progressivamente ampliato fino a comprendere tutte le grandi composizioni sinfonico-corali, dal Barocco al Moderno, annoverando inoltre esecuzioni in prima assoluta per Torino di opere quali la *Nona Sinfonia* di Beethoven, l'oratorio *Judas Macchabaeus* di Händel e la *Messa Solenne di Santa Cecilia* di Gounod. Direttore artistico dell'Accademia è Massimo Peiretti. L'Accademia è parallelamente impegnata nella didattica attraverso la Scuola di orientamento musicale.

Massimo Peiretti ha compiuto gli studi di composizione, pianoforte e direzione d'orchestra sotto la guida di Ruggero Maghini e Fulvio Angius, diplomandosi in musica corale e direzione di coro presso il Conservatorio di Torino. Dal 1974 al 1982 ha diretto il coro e l'orchestra dello stesso Conservatorio e dal 1977 al 1980 ha collaborato all'istruzione del coro dell'Accademia Stefano Tempia. Dal 1989 è docente in ruolo presso il Conservatorio di Cuneo. Dal 1981 è stato "altro maestro del coro" presso il Teatro Regio di Torino e direttore del coro da camera dello stesso ente. Dal 1995 ha assunto la carica di vice direttore artistico della Stefano Tempia, di cui è direttore dal giugno 2000 e con la quale ha eseguito numerosi concerti sinfonico-vocali.

Michele Frezza, torinese di nascita, ha conseguito il diploma di pianoforte nel 1988 presso il Conservatorio della sua città. Ha partecipato a numerose manifestazioni musicali in veste di solista e all'interno di formazioni cameristiche, riscuotendo ovunque unanimi consensi di critica e di pubblico. Ha inoltre preso parte a concorsi nazionali e internazionali, ottenendo sempre brillanti affermazioni. Dal 1990 collabora con la Stefano Tempia con l'incarico di maestro del coro e pianista accompagnatore; dal 1996 gli sono state affidate la preparazione e la direzione del coro degli allievi, frutto dei Corsi di orientamento musicale organizzati dalla stessa Accademia.

Filippo Pina Castiglioni ha compiuto gli studi vocali con Renato Ercolani a Perugia, frequentando contemporaneamente i corsi tenuti da Alfredo Kraus. Vincitore del concorso Mattia Battistini di Rieti, inizia la sua carriera cimentandosi in ruoli belcantistici quali il Conte d'Almaviva, Don Ottavio, Nemorino, Ernesto, Fenton. Annovera inoltre nel suo repertorio alcuni ruoli in opere moderne e contemporanee di autori come Stravinskij, Britten, Maderna, Rota, Ambrosini, Ullman. Ha cantato in tutti i teatri più importanti d'Italia, al Festival delle Nazioni di Città di Castello e al festival dei due Mondi di Spoleto. Svolge intensa attività operistica e concertistica anche all'estero, in particolare nel campo della musica sacra.

Cho Kyung Hwa, coreana, si è laureata in canto all'Università di Seul. Trasferitasi in Italia nel 1990, si è diplomata prima all'Accademia musicale di Osimo e poi al Conservatorio di Torino con il massimo dei voti e la lode; ha completato poi la sua formazione frequentando corsi di perfezionamento come quello di Acquasparta. Artista dotata di grande uniformità vocale in tutti i registri, si fa apprezzare soprattutto nel grande repertorio italiano, in cui unisce allo stile e alla tecnica una profonda conoscenza della cultura musicale del nostro Paese; le sue possibilità tecniche e interpretative la rendono interprete ad alto livello anche del repertorio tedesco e francese. Fra i titoli al suo attivo citiamo *Bobème*, *Traviata*, *Turandot* (nel personaggio di Liù), *Suor Angelica*, *Iris*.

Nato nel 1965 a Spalato, sin dalla giovane età **Vladimir Jurlin** ha intrapreso lo studio del canto, entrando poi a far parte del coro del teatro della sua città e della Radiotelevisione di Zagabria. Ha vissuto in Austria per cinque anni, dove ha lavorato nel coro del Teatro di Graz perfezionandosi nel frattempo con Valentin Anchev e Gottlieb Hornig. Grazie alle particolarità timbriche della sua voce è stato apprezzato interprete in opere quali *L'oro del Reno*, *Nabucco*, *Salomè*, *Capriccio*, *Macbeth*, *Don Quichotte*, oltre a distinguersi nell'attività concertistica e nel repertorio sacro, in cui annovera titoli come la *Nelson Messe* di Haydn e il *Te Deum* di Bruckner. Attualmente collabora con il Teatro Regio di Torino.

Diplomatasi a pieni voti presso il Conservatorio di Torino, **Silvana Silbano** si è in seguito perfezionata con Magda Olivero, Leyla Gencer e Tatiana Menotti. Vincitrice di numerosi concorsi internazionale (“Luciano Pavarotti” di Filadelfia, ASLICO di Milano, “Toti Dal Monte” di Treviso), si è finora prodotta in un repertorio assai vasto che va dal Settecento alla musica contemporanea, interpretando diversi ruoli al fianco di artisti come Piero Cappuccilli, Leo Nucci, Luciano Pavarotti, Ghena Dimitrova, Katia Ricciarelli, Raina Kabai-vanska. Tra le sue interpretazioni più significative citiamo *Così fan tutte*, *Madama Butterfly*, *Ernani*, *Dido and Aeneas*, *Fra Diavolo*, oltre all’attività concertistica che l’ha vista emergere in numerosi ruoli impegnativi (*Gloria* di Vivaldi, *Stabat Mater* di Pergolesi, *Petite Messe Solennelle* e *Stabat Mater* di Rossini, *Zigeunerlieder* e *Liebeslieder* di Brahms, per non citarne che alcuni). Attualmente è docente di canto presso il Conservatorio di Torino.

Londra 1795, ultimo anno inglese di Haydn. Quell'anno i Concerti Salomon non si tennero nella solita sala di Hanover Square ma nel King's Theatre, riunendo due orchestre in una per fronteggiare la penuria di strumentisti dovuta alla guerra con la Francia. Dirigeva Giambattista Viotti, arrivato a Londra alla fine del 1793 in fuga dai furori giacobini di Parigi. La stagione durò dal 2 febbraio al 29 maggio e Haydn vi contribuì al solito con tre Sinfonie nuove, le n. 102, 103 e 104, che furono insieme il suo commiato dal pubblico inglese e dalla composizione sinfonica. La sinfonia era sempre stata per Haydn un genere sperimentale per eccellenza, e in quelle ultime prove c'è la consapevolezza di un traguardo raggiunto. Nelle sue mani la sinfonia era diventata una costruzione sonora senza parole capace di esprimere, raffigurare e raccontare in forme intelligibili, ancor più della musica vocale, l'ordine immanente delle umane cose, le dinamiche dei sentimenti, la mutevole fattispecie dei "caratteri morali", con una varietà di mezzi, una forza drammatica e una coerenza discorsiva senza precedenti. Nelle Sinfonie del 1795 Haydn doveva compiere un passo ulteriore verso l'unità nel molteplice. Una trama sotterranea di corrispondenze intervallari, tematiche, timbriche, collega in modo esplicito o subliminale tutti i movimenti della sinfonia in un ciclo organico, spingendo la concentrazione musicale e il controllo intellettuale della materia sonora a un limite estremo, oltre il quale l'orizzonte espressivo e psicologico di Haydn non permetteva di andare. Al di là non poteva che esserci Beethoven.

Nella Sinfonia n. 103 la concentrazione del linguaggio è tale da suscitare all'ascolto un'apparenza di brevità. Già il celebre inizio è un gesto di inaudita pregnanza che a distanza di due secoli non cessa di stupire. Che lo si suoni *fortissimo*, come voleva Scherchen, oppure in crescendo a partire da un *pianissimo*, come suggeriva il Rosen, il lungo rullo del timpano è una scossa improvvisa che cala drammaticamente il sipario sul tempo extramusicale e predispose a un'attesa romanzesca. La vera e propria introduzione arriva cupa e minacciosa al registro più grave del violoncello e del fagotto, raddoppiato all'unisono dal contrabbasso, una melopea lentissima senza accompagnamento, quasi un *Dies irae*, di ritmo e armonia incerta. Dopo tanto mistero il tema dell'*Allegro con spirito* non può che suonare incongruo e intempestivo. Ma è appunto nei momenti in cui Haydn sembra perdere la bussola che occorre drizzare le orecchie. Non si tarderà a scoprire nel saltellante motivo di danza, quasi un girotondo in 6/8 (ma accentato come fosse in 3/4), una variante accelerata e a intervalli capovolti del tema dell'introduzione, e

altri intervalli “germinali” (come il salto ascendente di sesta e la progressione per toni) si scopriranno nel secondo tema e nel corso dello sviluppo. Così, quando alla fine della ripresa (abbreviata) e prima della coda (su una versione “svelata” del motivo di danza) riappaiono il rullo del timpano e l’adagio introduttivo, l’improvviso cambiamento di scena suona in realtà come un ritorno alle origini.

Come è noto, Haydn amava introdurre nella sua musica temi popolari nello stesso modo in cui sulla tavola dell’aristocrazia viennese comparivano spesso rustiche e saporite pietanze della cucina croata e ungherese. Tutta la Sinfonia n. 103 è impregnata da cima a fondo di motivi e citazioni folcloristiche, al punto che la dialettica tra diversità e integrazione ne costituisce il vero filo conduttore. I due temi dell’*Andante* (l’indicazione *più tosto Allegretto* è una correzione autografa successiva), in forma di doppia variazione minore/maggiore, sono entrambi citazioni di canti croati, insaporiti da alcuni accorgimenti che ne accentuano l’origine popolare (come il quinto grado alterato e il trillo conclusivo del secondo tema in maggiore). Occorrerà aspettare Bartók e Stravinskij per incontrare un’identica capacità di far apparire un tema popolare come un elemento al tempo stesso estraneo e perfettamente funzionale al contesto musicale. Le quattro variazioni alternate puntano soprattutto alla differenziazione timbrica e d’intreccio, disegnando un percorso dall’arcaico al moderno: archi soli per la presentazione del primo tema; aggiunta di oboe e fagotto nel secondo; controcanto “pastorale” di oboe e flauto nella prima variazione in minore; violino solo in diminuzioni (un omaggio a Viotti) nella successiva in maggiore, su staccati e pizzicati degli archi (e un pedale di corno alla fine); corni, trombe e timpani in fanfara nella terza variazione (minore) e infine un mobilissimo caleidoscopio di combinazioni strumentali nell’ultima variazione (maggiore).

Sapori rustici anche nel *Minuetto*, con un tema di yodel che termina con una buffa impuntatura, subito ripresa “in caricatura” dai fiati. Nel *Trio* un inedito abbinamento di violino e clarinetto soli, su cui sono possibili due ipotesi: o Haydn si fidava poco della bravura del clarinetista e per prudenza gli affiancò il violino, oppure era proprio questo l’effetto desiderato: un’intonazione un po’ ruvida, a imitazione della musica di strada. Il *Finale (Allegro con spirito)* è un saggio di autentico virtuosismo compositivo: un tempo di sonata rigorosamente monotematico, costruito su una sola cellula di quattro note ribattute che ricorda, per concisione e nerbo costruttivo, il primo tempo della Quinta di Beethoven. Ancora un inizio geniale: un segnale dei corni per terze e quinte (già udito altre volte nei movimenti precedenti) ritarda l’entrata

del tema, quindi si congiunge ad esso contrappuntisticamente in una ridda spiritata in cui la cellula di quattro note appare almeno 150 volte in molteplici combinazioni senza che mai si avverta un senso di ripetitività. Sino alla fragorosa conclusione, col segnale enfaticamente ribadito da tutti i fiati sul martellamento dei timpani.

Rientrato a Vienna alla fine del 1795, Haydn ottenne il posto di Kapellmeister della ricostruita cappella del principe Nikolaus II Esterházy. Ma i fasti della corte di Esterháza erano ormai lontani. Nikolaus II viveva stabilmente a Vienna e a Eisenstadt ed era interessato alla musica solo per le funzioni sacre, in virtù del prestigio che gliene derivava. Compito di Haydn era comporre ogni anno una Messa da eseguirsi alla fine di settembre per l'onomastico della moglie del principe, Marie Hermenegild, la quale era invece una fine musicista e legata a Haydn da un affetto particolare.

Nacque così fra il 1796 e il 1802 una serie di sei magnifiche Messe, di cui la *Missa in angustiis* è la terza, composta nell'estate del 1798. La denominazione *in angustiis* non è di pugno di Haydn ma compare sul catalogo delle sue composizioni redatto dal fido copista Elssler, quindi ne porta indirettamente l'imprimatur. La traduzione più prosaica è "Messa nelle ristrettezze", con riferimento al fatto che venne composta per un'orchestra ridotta, solo con trombe, timpani, archi e organo, poiché gli altri strumentisti a fiato della cappella erano stati licenziati. Ma i toni cupi della composizione rendono plausibile anche un'interpretazione più poetica: "Messa nell'afflizione", con allusione ai calamitosi tempi di guerra. E un riferimento alla guerra, ma di segno opposto, è anche il sottotitolo "Nelson Messe" invalso soprattutto in area anglosassone. Nei giorni fra il 1° e il 3 agosto 1798 l'ammiraglio Nelson aveva sconfitto ad Abukir la flotta francese. Poiché a quell'epoca Haydn stava ultimando la Messa, si raccontò che avrebbe aggiunto al *Benedictus* la terza tromba a evocare il corno del messaggero recante la notizia della vittoria: aneddoto del tutto inverosimile poiché la notizia non giunse a Vienna che a metà settembre, quando la Messa era ormai terminata. Dopo un paio di esecuzioni con orchestra ridotta, una versione orchestrale completa fu pubblicata da Breitkopf nel 1802 sulla base di sbrigative, quasi controvoglia, indicazioni di Haydn («assegnate ai fiati le parti dell'organo...»), che lasciavano intatte le sonorità corrusche della versione originale.

Sin dall'introduzione al *Kyrie*, vero *incipit in angustiis*, l'orrore della guerra si conferma come lo sfondo psicologico della Messa: fosche discese dei violini sui gradi fondamen-

tali di re minore, lunghi accordi dell'organo, sinistri squilli di trombe nel registro grave su un ritmo ostinato che sottende minaccioso l'entrata delle voci. Drammatici vocalizzi del soprano fluttuano sul coro, e trovano momenti di toccante intimità nell'invocazione *Christe eleison*, quasi un secondo tema al relativo maggiore.

La contrapposizione antifonale tra coro e soli continua nella prima parte del *Gloria*, costruito nell'insieme, secondo tradizione, in uno schema A-B-A: le sezioni estreme in tempo vivace, l'adagio centrale (*Qui tollis*) con un superbo assolo per la voce di basso. Scoperti rulli di timpano affiorano a tratti come un cupo *memento* nel clima di esultanza, mentre una sontuosa doppia fuga sulle parole "in gloria Dei Patri" conclude il *Quoniam*, anticipando lo stile severo del *Credo*. Questo inizia con un canone a due fra soprano e tenore da un lato e contralto e basso dall'altro ("Credo in unum Deum"), seguito da un nobile largo di händeliana oratoria ("Et incarnatus"), affidato prima al soprano solista poi al coro, con arabeschi del violino. Per alcune battute al *Crucifixus* riappaiono la tonalità minore e le minacciose fanfare dell'*incipit in angustiis*, quindi la lunga sezione dogmatica dell'*Et resurrexit* è resa con un canto sillabico di tutto il coro in ottave, con solenne pompa di trombe e timpani alla parola "judicare". Il *Sanctus* si apre con un'introduzione lenta: coro e archi si espandono a ondate successive in un *crescendo-diminuendo* scandito da trombe e timpani e da arpeggi dell'organo. Dopo un impetuoso *vivace* alle parole "Pleni sunt coeli" e un breve Osanna in stile fugato, l'introduzione orchestrale del *Benedictus* riporta, in tono più sommesso, l'atmosfera tenebrosa dell'inizio del *Kyrie*, in re minore. Trombe in lontananza accennano a uno spettrale ritmo di marcia. Il testo è intonato dal soprano, seguito dal coro; poi le voci soliste si avvicciano in imitazione. Ma all'improvviso la preghiera si spezza e, dopo una pausa, irrompono ancora una volta i bagliori militareschi di una fanfara, l'orrido clangore metallico della guerra.

L'*Agnus Dei* si apre con un ampio cantabile del contralto solo, interrotto da un recitativo fiorito del soprano ("Dona nobis pacem"). Una fuga poderosa, a entrate sincopate, conclude maestosamente la Messa.

Andrea Lanza

