

domenica 14 settembre 2003
ore 17

Chiesa di
San Filippo

Coro e Orchestra
dell'Accademia del Santo Spirito
Simon Preston, direttore

In collaborazione con
Accademia del Santo Spirito

Georg Friedrich Händel

(1685-1759)

Concerto grosso in la maggiore op. 6 n. 11 HWV 329

Andante larghetto e staccato

Allegro

Largo e staccato

Andante

Allegro

From Harmony, from Heav'nly Harmony

ode per il giorno di Santa Cecilia

per soli, coro e orchestra HWV 76

su testo di John Dryden

Laura Antonaz, *soprano*

Mario Cecchetti, *tenore*

Coro e Orchestra dell'Accademia del Santo Spirito

Simon Preston, *direttore*

Pietro Mussino, *maestro del coro*

Alessandro Conrado*,

Michele Balma-Mion*, **Carlotta Conrado**, **Laura Corolla**,

Daniela Godio, **Paola Nervi**, **Matteo Zanatto**, *violini*

Fulvia Corazza*, **Ottavia Rausa**, *viola*

Marco Mosca*, **Daniele Bovo**, *violoncelli*

Roberto Massetti, *violone*

Fiorella Andriani, *flauto traversiere*

Gian Marco Solarolo*, **Pietro Giudice**, *oboi*

Paolo Tognon, *fagotto*

Luca Marzana*, **Jonathan Pia**, *trombe*

Riccardo Balbinutti, *timpani*

Paola Poncet, *cembalo e organo*

Alba Troiano, *tiorba*

* *prime parti*

L'organo dell'Accademia del Santo Spirito è progettato, costruito e accordato dalla ditta Brondino Vegezzi-Bossi di Centallo

L'**Orchestra dell'Accademia del Santo Spirito**, formatasi nel 1986 in occasione delle celebrazioni per il terzo centenario della nascita di Andrea Stefano Fiorè, è composta da giovani strumentisti che operano nel campo della musica barocca con strumenti originali, tornati a svolgere l'attività musicale in Italia dopo essersi specializzati nei più importanti centri musicali europei.

Il **Coro dell'Accademia del Santo Spirito** è stato fondato nella primavera del 1985 e si dedica principalmente allo studio e all'esecuzione della musica inedita (prevalentemente concertata con strumenti) di autori italiani del '600 e del '700 con particolare riferimento agli autori piemontesi dello stesso periodo. Diretto fin dalla sua fondazione da Sergio Balestracci, ha tenuto numerosi concerti in Italia e ha partecipato a tutte le edizioni di Settembre Musica. Lo studio degli antichi autori italiani non ha comunque escluso i classici della coralità dal repertorio della formazione, che ha inciso per la Stradivarius due cantate sacre di Alessandro Stradella (1994) e, nel 1998, una raccolta di composizioni inedite di autori piemontesi dedicate alla Sindone.

La carriera concertistica e discografica di **Simon Preston** si estende per oltre trent'anni, e in questo lungo periodo la sua reputazione e la sua monumentale discografia lo hanno posto fra i principali organisti del nostro tempo. Dopo gli studi musicali come corista presso lo storico King's College di Cambridge, nel 1965 Preston debutta con immenso successo negli Stati Uniti, dove da allora ritorna ogni anno sia in veste di direttore d'orchestra sia come solista d'organo. Preston si è esibito in tutte le nazioni europee. Dirige regolarmente orchestre quali l'Academy of Ancient Music, la Philharmonia Orchestra, la City of London Symphony, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, la English Chamber Orchestra, nonché i Cori della Christ Church di Oxford e quello della Westminster Abbey di Londra, di cui è stato organista residente e maestro del coro. Ha appena terminato l'incisione delle opere per organo di Johann Sebastian Bach per la Deutsche Grammophon.

Pietro Mussino ha studiato composizione, direzione d'orchestra e musica elettronica presso il Conservatorio di Torino e nel 1998 ha vinto il premio di composizione "Franco Alfano". Si è perfezionato con importanti direttori di coro e didatti europei quali Krijn Koetsvelt, Voicu Popescu, Valeria Szabellédi, Gary Graden, Kurt Suttner, Stojan Kuret. Dal 2000

dirige il coro "IncontroCanto" di Torino, formazione dedita soprattutto al repertorio europeo sacro e profano tra '800 e '900. Da alcuni anni è impegnato nel campo della didattica, tenendo corsi e laboratori di alfabetizzazione musicale e formazione corale. Come musicologo ha collaborato con Settembre Musica, con la Fondazione Micheli e con Piemonte in Musica. Nel 2002 in qualità di maestro del coro dell'Accademia del Santo Spirito, ha collaborato alla produzione dello *Stabat Mater* di Szymanowsky diretto da Guido Maria Guida e alla stagione *L'Allegro, il Penseroso e il Moderato*.

Laura Antonaz, soprano, ha conseguito il diploma di canto presso il Conservatorio di Trieste e presso l'Università di questa città ha coltivato gli studi umanistici. Il suo indirizzo interpretativo predilige la dimensione della vocalità barocca e cameristica; ha frequentato più volte l'Accademia estiva di musica antica di Innsbruck, proseguendo lo studio del canto con Jessica Cash, e ha seguito corsi di perfezionamento in canto barocco con Nigel Rogers, Alan Curtis, Joshua Rifkin. Nel 1992 ha vinto il concorso internazionale di canto barocco "G.B. Pergolesi" di Roma. Svolge attività concertistica in Italia e all'estero, ospite di prestigiose istituzioni fra cui la Sagra Musicale Umbra, Torino Settembre Musica, il Festival di Musica Antica di Budapest e di Birmingham, "Music for the stage" a Londra.

Mario Cecchetti si è dedicato all'attività vocale dal 1977, diplomandosi presso il Conservatorio di Pesaro con il massimo dei voti e la lode. Terminati ulteriori studi con Lajos Kozma e Sesto Bruscantini, si è specializzato in vocalità e repertorio barocco collaborando con direttori come Alessandrini, Balestracci, Dantone, De Marchi, Koopman, Kuijken, Savall. Ha effettuato tournée in varie località estere tra le quali Parigi per i teatri Châtelet e Odeon, Vienna per il Musikverein e le Wienerfestwochen, Amsterdam per l'Holland Festival, Lisbona per la Fondazione Gulbenkian, Salisburgo per il Mozarteum e Tokyo con Maurizio Pollini per il *Progetto Pollini*. In Italia ha cantato per le maggiori organizzazioni musicali e per i maggiori teatri.

From Harmony, from Heav'nly Harmony
ode per il giorno di Santa Cecilia

Overture. Larghetto e staccato – Allegro

Menuet

Recitative (Tenor)

From Harmony, from heav'nly Harmony,
This universal frame began.

Accompagnato (Tenor)

When Nature underneath a heap
Of jarring atoms lay,
And could not heave her head;
The tuneful voice was heard from high,
“Arise, ye more than dead”:
Then cold and hot, and moist and dry,
In order to their stations leap,
And Music's pow'r obey.

Chorus

From Harmony, from heav'nly Harmony,
This universal frame began:
From Harmony to Harmony,
Through all the compass of the notes it ran
The diapason closing full in Man

Aria (Soprano)

What passion cannot Music raise and quell!
When Jubal struck the chorded shell,
His list'ning brethren stood around,
And, wond'ring, on their faces fell,
To worship that celestial sound.
Less than a God they thought there could not dwell
Within the hollow of that shell,
That spoke so sweetly and so well.
What passion music cannot raise and quell!

Aria (Tenor) and Chorus

The trumpet's loud clangour
Excites us to arms
With shrill notes of anger
And mortal alarms.
The double, double, double beat
Of the thund'ring Drum
Cries, bark! the foes come:
Charge, charge! 'tis too late to retreat.

Ouverture. Larghetto e staccato – Allegro

Minuetto

Recitativo (Tenore)

Dall'armonia, dalla celeste armonia,
cominciò quest'ordine universale.

Accompagnato (Tenore)

Quando la Natura giaceva
sotto un cumulo di atomi stridenti,
e non poteva sollevare la testa,
si udì dall'alto la voce armoniosa:
“Sorgi, sollèvati dalla morte”:
allora il freddo e il caldo, l'umido e il secco
balzarono in ordine ai loro posti
e obbedirono al potere della musica.

Coro

Dall'armonia, dalla celeste armonia,
cominciò quest'ordine universale:
di armonia in armonia,
attraverso tutta l'estensione delle note, il suono
si diffuse ovunque raggiungendo infine l'Uomo.

Aria (Soprano)

Quale passione la musica non può scatenare o placare!
Quando Jubal toccò le corde della lira
i suoi compagni gli si fecero intorno
e, presi dallo stupore, caddero con la faccia a terra
per adorare quel suono celestiale.
Pensavano che non ci fosse meno di un dio
nella cavità di quella lira,
che parlava con tanta dolcezza e tanta forza.
Quale passione la musica non può scatenare o placare!

Aria (Tenore) e Coro

L'alto squillo della tromba
ci spinge alle armi
con acute note di rabbia
e avvertimenti di morte.
Il doppio rullio
del tamburo tonante
urla, ascolta! Giungono i nemici:
carica, carica! È troppo tardi per ritirarsi.

March

Aria (Soprano)

*The soft complaining Flute
In dying notes discovers
The woes of hopeless lovers,
Whose dirge is whisper'd by the warbling Lute.*

Aria (Tenor)

*Sharp Violins proclaim
Their jealous pangs and desperation,
Fury, frantic indignation,
Depth of pains, and height of passion,
For the fair disdainful dame.*

Aria (Soprano)

*But oh! what art can teach,
What human voice can reach
The sacred Organ's praise!
Notes inspiring holy love,
Notes that wing their heav'nly ways
To join the choirs above.*

Aria (Soprano)

*Orpheus could lead the savage race;
And trees uprooted left their place,
Sequacious of the Lyre.*

Accompagnato (Soprano)

*But bright Cecilia rais'd the wonder high'r:
When to her Organ vocal breath was giv'n,
An angel heard, and straight appear'd,
Mistaking earth for heaven.*

Chorus

*As from the pow'r of sacred lays
The spheres began to move;
And sung the great Creator's praise
To all the bless'd above:
So when the last and dreadful hour,
This crumbling pageant shall devour;
The trumpet shall be heard on high,
The dead shall live, the living die,
And Music shall untune the sky.*

Marcia

Aria (Soprano)

Il flauto dolcemente si lamenta
e in note morenti rivela
gli affanni di amanti disperati,
il cui canto funebre è sussurrato da un liuto melodioso.

Aria (Tenor)

Acuti violini proclamano
le loro fitte di gelosia e sconforto,
rabbia, frenetica indignazione,
abissi di dolore, vette di passione
per la bella e altera dama.

Aria (Soprano)

Ma oh!, quale arte può insegnare,
quale voce umana può raggiungere
la lode di cui è capace il sacro Organo!
Note che ispirano amore santo,
note che aleggiano su celesti sentieri
per unirsi ai cori lassù.

Aria (Soprano)

Orfeo poteva guidare le specie selvatiche;
e gli alberi sradicandosi lasciavano il loro posto,
seguaci della lira.

Accompagnato (Soprano)

Ma la splendida Cecilia aumentò ancor più la meraviglia,
quando al suo Organo fu dato il respiro della voce,
un angelo udì, e subito apparve,
scambiando la terra con il cielo.

Coro

Come per il potere di sacri decreti
le sfere celesti cominciarono a muoversi;
e cantavano la lode del potente Creatore
per tutti i beati lassù,
così, quando l'ultima e terribile ora
divorerà questa fragile scena del mondo,
la tromba si udirà, eccelsa,
i morti vivranno, i vivi moriranno,
e la Musica sconvolgerà l'armonia celeste.

(traduzione di Pietro Mussino)

Negli ultimi tre mesi del 1739 lo scoppio della guerra fra Inghilterra e Spagna e l'approssimarsi di un inverno ricordato dalle cronache dell'epoca come straordinariamente rigido (sul Tamigi ghiacciato si poteva arrostitire la carne!) riducono in misura e maniera notevoli la consueta vivacità delle manifestazioni musicali londinesi. Händel, segnato recentemente da dissesti finanziari e seri problemi di salute – “un colpo di apoplezia gli offese il braccio destro” scrive devotamente il suo primo biografo John Mainwaring (1724-1807) – non può sottrarsi al difficile momento: trasferisce dal King's Theatre in Haymarket al più piccolo Theatre-Royal nei Lincoln's Inn Fields la sede della stagione da lui diretta, rinuncia alla costosa messa in scena di opere e opta per una serie di oratori, odi e concerti, attingendo a piene mani alle sue due ultime fatiche: *A Song for St. Cecilia's Day* su testo di John Dryden (1631-1700) e i *Twelve Grand Concertos*, oggi meglio noti come Concerti grossi op. 6. Concepiti per competere in un campo dominato dai Concerti grossi op. 6 di Arcangelo Corelli (1653-1713), i *Twelve Grand Concertos* vengono portati a termine con stupefacente rapidità: poco più di quattro settimane separano infatti il 29 settembre dal 30 ottobre, rispettivamente date di completamento del primo, il numero 1, e dell'ultimo, il numero 11 presentato in questo concerto. In tutta l'attività creatrice di Händel è questo un caso unico, reso se possibile ancor più impressionante dal fatto che il ricorso, altrove assai ampio, a elementi provenienti da altri lavori qui è piuttosto contenuto, sebbene l'utilizzazione di materiale tratto da composizioni proprie (*Giulio Cesare*, *Imeneo*, *Concerti per organo*, la stessa *Song for St. Cecilia's Day*) e altrui sia adottata anche in questa raccolta. I *Grand Concertos* sono vero e proprio culmine di una forma certamente importante, ma al tempo stesso decadente: in effetti, Händel si accinge a comporli quando il successo del concerto solistico a scapito del concerto grosso è ormai inarrestabile. Ciononostante la fortuna di questi lavori che costituiscono, come li definisce Christopher Hogwood, “la musica strumentale più raffinata e più splendida di Händel”, è immediata e duratura. Saldamente ancorati al modello corelliano, i *Twelve Grand Concertos* alternano lo stile da camera allo stile da chiesa, la leggerezza dei movimenti di danza alla non celata malinconia di alcuni movimenti lenti e ancora al rigore della scrittura contrappuntistica. Nikolaus Harnoncourt sottolinea la volontà di Händel di “creare per ognuno dei suoi concerti un particolare concatenamento di movimenti”, sempre utilizzando piuttosto liberamente i relativi schemi formali. Ma le novità sono altrove: Charles Burney (1726-1814) osserva che “le idee ardite, le grandi proporzioni armoniche, i con-

trasti e le fonti sempre feconde dell'inventiva" determinano l'originalità dei concerti di Händel, nei quali, come sottolinea Hans-Dieter Clausen, hanno portata innovativa "passaggi armonici sorprendenti, modificazioni dinamiche imprevedute, crescendo e decrescendo realizzati con la sola strumentazione". Nel Concerto n. 11 in la maggiore sia nel primo movimento *Andante larghetto e staccato* (di cui i tremoli cromaticamente ascendenti risultano "insolitamente violenti e stravaganti" secondo Burney) sia nel terzo *Largo e staccato* si evidenziano elementi di carattere improvvisativo. Il secondo movimento *Allegro* è una fuga in cui la consueta separazione fra "concertino" e "ripieno" è eliminata. Gli ultimi due movimenti *Andante* e *Allegro* chiudono il concerto all'insegna del virtuosismo.

Insieme ai *Twelve Grand Concertos*, *A Song for St. Cecilia's Day*, opera di Dryden del 1687 musicata da Händel fra il 15 e il 24 settembre 1739, è la protagonista della stagione ospitata per la prima volta nei Lincoln's Inn Fields. Händel fissa il concerto inaugurale (con ogni probabilità intenzionalmente) per il 22 novembre. Così recita la locandina del concerto: «Al Theatre-Royal nei Lincoln's Inn Fields, martedì 22 novembre (festa di S. Cecilia), sarà eseguita *Un'Ode del Signor Dryden*, con due nuovi Concerti strumentali. Il tutto sarà preceduto da *Alexander's Feast*». Scritta da Dryden nel 1697 e messa in musica da Händel nel 1736, *Alexander's feast, or the Power of Music* è il secondo lavoro del poeta inglese dedicato a Santa Cecilia. *A Song for St. Cecilia's Day* e *Alexander's Feast* nascono per la medesima occasione, sebbene a dieci anni di distanza l'una dall'altra: entrambe sono infatti commissionate al poeta inglese e successivamente messe una prima volta in musica rispettivamente da Giovanni Battista Draghi (1640-1708) e Jeremiah Clarke (1674-1707) per onorare Santa Cecilia nell'ambito delle celebrazioni organizzate a Londra dai "Gentlemen Lovers of Music" il 22 novembre di ogni anno dal 1683 al 1703. La particolare attenzione nei confronti della martire romana rientra nei festeggiamenti a lei normalmente dedicati in quanto patrona di quell'arte, la musica, intesa come "Harmonia" divina e rappresentazione dell'armonia universale. Dryden, massimo scrittore inglese dell'epoca, protagonista del mondo teatrale, ama senza riserve la musica, alla quale attribuisce la capacità di suscitare ogni umano sentimento.

Espressione viva e appassionata di questa concezione è *A Song for St. Cecilia's Day*, in cui il potere della musica sull'animo umano ("What passion cannot Music raise and quell") è esaltato con possente eleganza. Il merito di avere richiamato l'attenzione di Händel sul valore dei due lavori di

Dryden va a un entusiasta estimatore del musicista, il poeta Newburgh Hamilton (ca.1715-1743), al quale si deve la definizione della struttura del testo in arie, cori e recitativi prima per *Alexander's Feast* e poi per *A Song for St. Cecilia's Day*. Scrive Hamilton nella sua prefazione a *Alexander's Feast*: «Non ho voluto prendermi alcuna ingiustificabile libertà nei confronti di questi versi che da così tanto tempo fanno onore alla nazione e che nessuno potrebbe alterare con aggiunte o eliminazioni senza menomarli. Mi sono pertanto limitato a ripartire il testo in arie, cori e recitativi, considerandolo così sacro che non ho cambiato neppure la disposizione originale delle parole d'una sola virgola». L'intervento di Hamilton sul testo di *A Song for St. Cecilia's Day*, eccettuate poche trascurabili modifiche ad alcune parole, è guidato dal medesimo criterio. In tutti i casi, l'aiuto fornito dal poeta risulta senza dubbio gradito a Händel, che nel proprio testamento datato 6 agosto 1756 scrive: «Lascio al Signor Newburgh Hamilton, di Old Bond-Street, che mi ha assistito nella messa a punto dei testi per alcune delle mie composizioni, cento pounds». *Alexander's Feast*, come rilevato da Donald Burrows, in vista d'un suo inserimento nella stagione musicale organizzata da Händel, presenta un inconveniente: non è sufficientemente lunga, in quanto secondo lo schema di Hamilton equivale solo a due terzi di un normale spettacolo teatrale in tre atti. Händel dunque compone *A Song for St. Cecilia's Day* e aggiunge “due nuovi Concerti strumentali”, molto probabilmente tratti dai *Twelve Grand Concertos* da poco ultimati, al fine di completare il programma di una manifestazione che deve risultare adeguata alle abitudini del proprio pubblico.

L'*Ode del Signor Dryden*, indissolubilmente legata alla tradizione della festa di Santa Cecilia, in un'economia e un vigore di linguaggio tipicamente classici, celebra in versi brevi ma raffinati gli effetti prodotti dalla musica e dai diversi strumenti musicali. Dryden, che nel 1685 si converte al cattolicesimo, abilmente fa convivere elementi della tradizione cristiana e di quella classica: così, mentre Jubal definito in Genesi 4, 21 “padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto” è citato nell'aria *What passion cannot Music raise and quell*, Orfeo capace con la sua lira di ammaliare ogni essere vivente è celebrato nell'aria *Orpheus could lead the savage race*. Le arie centrali sono dedicate alle caratteristiche specifiche di alcuni strumenti: la tromba e il tamburo, il flauto e il liuto, il violino, infine l'organo che incarna al più alto grado di perfezione l'idea cristiana di armonia (“What art can teach, what human voice can reach the sacred Organ's praise?”). Dryden apre *A Song for St. Cecilia's Day* con la descrizione del caos

che si assoggetta alla Musica e la chiude con un inequivocabile riferimento al giorno del Giudizio (“the dead shall live, the living die”). Burrows evidenzia che il testo dell’*Ode* di Dryden è indubbiamente in grado di soddisfare l’immaginazione di Händel e di offrirgli molteplici possibilità di fantasiose combinazioni fra solisti, coro e orchestra. Tuttavia Händel, “assai furbo” come lo definisce Burney, dove l’immaginazione sembra non essere sufficiente (o dove forse è ancor più abbondante del solito), ricorre abilmente alle splendide composizioni di Gottlieb Muffat (1690-1770) raccolte nei *Componimenti Musicali per il Cembalo*, pubblicati nello stesso 1739. Temi semplicemente citati e intere strutture trasferite di peso sono riconoscibili in almeno tre brani dell’*Ode*: il recitativo accompagnato del tenore, il primo coro e il coro finale.

A Song for St. Cecilia’s Day ha inizio con una pagina strumentale, un’*Overture* (poi utilizzata nel quinto *Grand Concerto*), articolata in tre sezioni: la prima di andamento lento è caratterizzata dal tipico ritmo “alla francese”, la seconda è un fugato, la terza un minuetto. Il tenore interviene prima con un breve recitativo secco (“From Harmony, from heav’nly Harmony”), poi con un recitativo accompagnato (“When Nature underneath a heap of jarring atoms lay”) la cui musica, tratta da due *Parthiae* di Muffat, la VI e la IV, descrive gli atomi stridenti del caos e i balzi di freddo, caldo, umido, secco al richiamo tonante della voce divina. Il primo coro *From Harmony, from heav’nly Harmony*, che alterna grandi accordi ad aeree scalette, si sviluppa sul *Finale* della I *Parthie* di Muffat. Elegante e malinconica, la successiva aria per soprano *What passion cannot Music raise and quell*, in cui al violoncello spetta la rappresentazione della cetra di Jubal, spicca per quella naturale semplicità della melodia riconosciuta a Händel da Johann Adolf Hasse (1699-1783) che, peraltro avrebbe molto probabilmente bollato come eccessivamente rumoroso il seguente coro con tenore *The Trumpet’s loud clangor*: una vera e propria “battaglia” fra squilli di tromba e rulli di tamburo (affidati ai timpani), fra la voce chiara del tenore e gli interventi possenti del coro, uniti in un’unica grande fanfara. Piglio marziale anche per la successiva *March*, il cui carattere contrasta in maniera netta con la seconda aria per soprano *The soft complaining flute*, accompagnata dal suono mesto e flebile del flauto e del liuto (in quest’esecuzione la tiorba). Roger North (1653-1734), riferendosi all’incipit del testo dell’aria per tenore *Sharp violins proclaim*, spiega che l’aggettivo *sharp* attribuito ai violini si riferisce a “una maniera di suonare energica e incisiva, tale da rendere la musica viva ed efficace”. Sospesa fra il tempo

di sarabanda e quello di minuetto e avvolta dal clima dei più commoventi movimenti dei *Concerti per organo*, la terza aria per soprano *But oh! What art can teach* è illuminata da una dimensione di calma contemplazione, alla quale si oppone l'ultima aria per soprano *Orpheus could lead*, nella quale Händel, considerato da Giacomo Rossi (? – XVIII sec.) “Orfeo del nostro secolo”, descrive il potere della musica narrato nel mito di Orfeo ricorrendo al vigore di una danza tipicamente inglese, l'*hornpipe*. Un breve recitativo accompagnato del soprano *But bright Cecilia* introduce il solenne movimento conclusivo *As from the pow'r of sacred lays*: cinque interventi del soprano solo sono alternati ad altrettanti interventi di coro e orchestra in una struttura che richiama quella del *Kirchenlied* luterano.

Sul quinto solo di soprano, alle parole “The Trumpet shall be heard on high”, squilla la tromba del Giudizio e dopo il quinto intervento di coro e orchestra inizia la grandiosa conclusione il cui tema dominante include pressoché per intero il soggetto della *Fuga a quattro* della *IV Partie* di Muffat.

Andrea Banaudi



Georg Friedrich Händel