

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Teatro Alighieri
lunedì 10, martedì 11 luglio 2006, ore 21.15

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

**Konzertvereinigung
Wiener Staatsopernchor**

direttore
Riccardo Muti

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

AMPLIFON

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA

CONTSHIP ITALIA GROUP

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GENERALI VITA

GRUPPO CASALBONI

GRUPPO POSTE ITALIANE

HAWORTH CASTELLI

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOOP

MERCATONE UNO

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
 Idina Gardini, *Ravenna*
 Vera Giulini, *Milano*
 Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
 Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
 Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
 Michiko Kosakai, *Tokyo*
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
 Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
 Franca Manetti, *Ravenna*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 Paola Martini, *Bologna*
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianna Pasini, *Ravenna*
 Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini
 Dall'Onda, *Ravenna*
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
 Lella Rondelli, *Ravenna*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
 Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
 Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
 Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
 Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
 Lady Netta Weinstock, *Londra*
 Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
 Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
 Alma Petroli, *Ravenna*
 CMC, *Ravenna*
 Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
 Banca Galileo, *Milano*
 FBS, *Milano*
 FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
 L.N.T., *Ravenna*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 SCAFI- Società di Navigazione, *Napoli*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
 Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
 Terme di Punta Marina, *Ravenna*
 Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

In Templo Domini
Omaggio a Wolfgang Amadeus Mozart

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

**Konzertvereinigung
Wiener Staatsopernchor**

direttore
Riccardo Muti

soprano **Adriana Kucerova**
contralto **Marianna Pizzolato**
tenore **Juan Francisco Gatell Abre**
basso **Maurizio Lo Piccolo**

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Ave verum corpus

mottetto in re maggiore per coro,
archi e organo KV 618

Exsultate, jubilate

mottetto in fa maggiore per soprano,
orchestra e organo KV 165

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Te Deum in do maggiore

per coro e orchestra Hob. XXIIIc/2

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Vesperae solennes de confessore

per soli, coro e orchestra KV 339

Dixit Dominus

Confitebor tibi Domine

Beatus vir

Laudate pueri

Laudate Dominum

Magnificat



Interno della cattedrale di Salisburgo. Incisione di M. Küsell, 1680 ca. (Museum Carolino Augusteum, Salisburgo)

W.A. Mozart, *Ave verum Corpus* KV 618

Ave, verum corpus, natum de Maria Virgine:
vere passum, immolatum in cruce pro homine;
cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine.
Esto nobis praegustatum in mortis examine.

W.A. Mozart, *Exsultate Jubilate* KV 165

Exsultate, jubilate,
o vos animae beatae,
dulcia cantica canendo;
cantui vestro respondendo
psallant aethera cum me.

Fulget amica dies,
jam fugere et nubila et procellae:
exorta est justis inexpectata
quies. Undique obscura
regnabat nox; surgite tandem laeti,
qui timuistis adhuc,
et jucundi aurorae fortunatae
frondes dextera plena et lilia date.

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.
Alleluja.

F.J. Haydn, *Te Deum* Hob. XXIIIc/2

Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
Te, aeternum Patrem, omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae Potestates,
tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus;
te Prophetarum laudabilis numerus;
te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensae maiestatis,

venerandum tuum verum et unicum Filium,
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu rex gloriae, Christe,
tu Patris sempiternus es Filius.
tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti
virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna
caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso
sanguine redemisti!
Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari!
Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati
 tuae!
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum!
Per singulos dies benedicimus te
et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum
saeculi.
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire!
Miserere nostri, Domine, miserere nostri!
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te!
In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.
Amen.

W.A. Mozart, *Vesperae solennes de Confessore* KV 339

Dixit Dominus Domino meo: “Sede a dextris meis, donec
ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum”.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare
in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus
sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.
Juravit Dominus et non paenitebit eum: “Tu es sacerdos
in aeternum secundum ordinem Melchisedech”.
Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.
Judicabit in nationibus: implebit riunas, conquassabit
capita in terra multorum.
De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula

saeculorum.

Amen.

Confitebor Domino in toto corde meo, in consilio
justorum et congregatione.

Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates ejus.

Confessio et magnificentia opus ejus, et justitia ejus
manet in saeculum saeculi.

Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et
miserator et justus.

Escam dedit timentibus se; memor erit in saeculum
testamenti sui.

Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo, ut det
illis hereditatem gentium;

opera manuum ejus veritas et iudicium. Fidelia omnia
mandata ejus,
confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et
aequitate.

Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum
testamentum suum. Sanctum et terribile nomen ejus.

Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus
omnibus facientibus ea; laudatio ejus manet in saeculum
saeculi.

Gloria Patri, *ecc.*

Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis ejus volet
nimis.

Potens in terra erit semen ejus, generatio rectorum
benedicetur.

Gloria et divitiae in domo ejus, et justitia ejus manet in
saeculum saeculi.

Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et
miserator et justus.

Iucundus homo, qui miseretur et commodat, disponet
sermone suos in iudicio,
quia in aeternum non commovebitur. In memoria aeterna
erit justus,

ab auditione mala non timebit. Paratum cor ejus,
sperare in Domino,
confirmatum est cor ejus, non commemorebitur, donec
despiciat inimicos suos.

Dispersit, dedit pauperibus; justitia ejus manet in
saeculum saeculi, cornu ejus exaltabitur in gloria.

Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet. Desiderium peccatorum peribit.

Gloria Patri, *ecc.*

Laudate, pueri Dominum, laudate nomen Domini.

Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.

A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes Dominus, et super caelos gloria ejus.

Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat et humilia respicit in caelo et in terra?

Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem, ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.

Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.

Gloria Patri, *ecc.*

Laudate Dominum, omnes gentes; laudate eum, omnes populi.

Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus, et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria Patri, *ecc.*

Magnificat anima mea Dominum: et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus;

et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui,

deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles;

esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae,

sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.

Gloria Patri, *ecc.*

Katholische Musik

Mozart vuole [...] servire rendendo percepibile il canto trionfale della creazione innocente e risorta: dove – così intendono il “cielo” i cristiani – dolore e colpa ci stanno di fronte non già come lontano ricordo, bensì come presente oltrepassato, perdonato, trasfigurato.

Hans Urs von Balthasar, *Testimonianza per Mozart*

Il classicismo di Haydn e di Mozart affonda le sue radici in un contesto culturale non solo profondamente impregnato di cattolicesimo, ma anche connotato da una grande, ininterrotta tradizione di musica sacra. A Vienna come nei principali centri dell'Impero le cappelle musicali delle grandi chiese erano abituali luoghi di formazione per i giovani musicisti, ancora come *pueri cantores*, e in seguito potevano rappresentare un ambito traguardo professionale in vista di una carica di *Kapellmeister*, di *Konzertmeister* o di organista. Per ogni aspirante compositore il tirocinio contrappuntistico avveniva d'obbligo attraverso lo studio della musica sacra, particolarmente quella rappresentativa dello stile severo, lo *stylus antiquus*, che nella prima metà del XVIII secolo aveva avuto proprio nell'austriaco Johann Joseph Fux un suo emblematico rappresentante; e per testimoniare al di là di ogni possibile dubbio la propria maestria tecnica non vi era di meglio che musicare una Messa, un Vesprio o semplicemente un mottetto, dotandolo adeguatamente di sezioni fugate. A favorire lo sviluppo della musica sacra attraverso dirette committenze non erano tradizionalmente solo gli ordini monastici e la gerarchia ecclesiastica, ma anche la nobiltà feudale e la stessa corte imperiale degli Asburgo, che nell'identificare il loro potere con la difesa della fede cattolica, sia rispetto alla minaccia turca sia alle correnti evangeliche, non mancavano di sottolineare tale legame attraverso la promozione di solenni cerimonie religiose in cui canto e strumenti erano indirizzati ad accentuarne il carattere celebrativo. Non v'è quindi da stupirsi se la musica sacra, per esaltare i fasti della Chiesa e al contempo dell'Impero, assumesse spesso, in alternanza alla tradizione del contrappunto severo, un linguaggio elegantemente mondano, mutuando non solo lo stile orchestrale delle coeve sinfonie in stile galante, ma anche il

brillante virtuosismo dell'opera italiana. Del resto gran parte dei compositori, oltre che dei cantanti attivi nella musica sacra si dedicava abitualmente anche al teatro, senza rigide specializzazioni.

Eppure gli ultimi decenni del XIX secolo vedono anche elementi di crisi, che anticipano in qualche modo quel progressivo isolamento della musica liturgica rispetto ai fermenti più vitali della cultura contemporanea che caratterizzerà il secolo successivo.

Contro il tradizionalismo cattolico si andavano infatti diffondendo anche nel Sacro Romano Impero i fermenti delle idee illuministe, a cui lo stesso imperatore Giuseppe II (1765-1790) fu particolarmente sensibile. Nel quadro di quella politica riformista caratterizzata da tolleranza religiosa, e al contempo da pesanti ingerenze sull'organizzazione ecclesiale, che prese appunto il nome di giuseppinismo, si inquadrano radicali provvedimenti quali la soppressione degli ordini di vita contemplativa, la riduzione delle festività religiose e il divieto all'uso degli strumenti nelle cerimonie al di fuori delle solennità: in tal modo si limitavano fortemente le occasioni per i compositori di scrivere musica liturgica di grande respiro, orientandoli verso altri generi. Benché i suoi successori Leopoldo II (1790-1792) e Francesco II (1792-1806) attenuassero in parte tali prescrizioni, ancora nel 1799 Georg August Griesinger al suo arrivo a Vienna poteva scrivere, certo con evidente iperbole, che “non vi è stata qui nessuna musica da Chiesa dall'avvento dell'imperatore Giuseppe”.

Ad appoggiare l'opera riformatrice giuseppina fu anche la Massoneria, che dalla metà del XVIII secolo aveva conosciuto una straordinaria diffusione in Austria, dove contava fra gli affiliati lo stesso imperatore Francesco I, marito di Maria Teresa, che vietò la pubblicazione delle bolle di scomunica emesse da papa Clemente XII e Benedetto XIV contro i liberi muratori, rendendole in pratica non operative. Dopo essere stata osteggiata da Maria Teresa negli anni che seguirono la morte del marito, la Massoneria trovò un incentivo ai suoi ideali nella politica tollerante di Giuseppe II, che nel 1785 si limitò a disciplinarne la diffusione mettendola sotto il controllo dello stato. Benché, specie in Austria, non portasse avanti tanto un'opposizione alla religione, quanto a certi aspetti

dell'organizzazione ecclesiastica e della pietà popolare, veniva di fatto a costituire un polo di attrazione spirituale alternativo alla Chiesa cattolica, il cui prestigio culturale era stato del resto gravemente danneggiato dall'allontanamento dei Gesuiti. Centri di polimorfe attività culturali, le logge non mancarono di influenzare anche la musica, non solo organizzando accademie di concerti, ma stimolando i compositori a scrivere per i loro riti opere strumentali e vocali che imitavano in qualche modo il carattere liturgico cristiano.

La figura di Mozart è rappresentativa come nessun'altra di tale temperie. Nato in una famiglia tradizionalmente cattolica, fin dalla sua prodigiosa infanzia aveva avuto costanti contatti con la musica sacra, intensamente praticata nella corte dell'Arcivescovo principe di Salisburgo, che annoverava come *Konzertmeister* uno specialista apprezzatissimo in questo campo come Michael Haydn; fondamentale sarà poi negli anni successivi il contatto con Padre Martini, con cui approfondirà la conoscenza contrappuntistica. Dopo aver scritto a soli dieci anni il *Kyrie* KV 33 e il primo atto dell'oratorio *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, KV 35, nei tre lustri successivi, passati tra viaggi in Europa e il servizio come *Konzertmeister* alla corte arcivescovile di Salisburgo, Mozart produrrà una mole impressionante di composizioni liturgiche, che annoverano ben 15 messe, quattro litanie, due vespri completi, più vari mottetti, che ebbero un ruolo fondamentale nello sviluppo della sua personalità artistica. E tuttavia, dopo aver irrimediabilmente troncato nel 1781 il rapporto con il dispotico Arcivescovo Colloredo intraprendendo arditamente la via del libero professionismo, l'attività compositiva di Mozart prenderà altri indirizzi. Per quanto non manchino testimonianze sul persistere di attenzione verso la musica sacra antica e contemporanea, nei dieci ultimi anni di vita – che sono anche quelli cruciali del giuseppinismo – i suoi cimenti creativi in questo campo sono tanto alti negli esiti quanto limitati nel numero. Dopo il monumentale *Kyrie* in re minore KV 341 (368a) del 1780, opera di aperta rottura con le consuetudini dell'ambiente salisburghese, fra il 1782 e il 1783 si colloca l'incompiuta Messa in do minore KV 427 (417a), lavoro dalle dimensioni decisamente extraliturgiche scritto in adempimento di un voto per la guarigione.

gione della moglie fatto alla vigilia delle nozze e che segna un'ulteriore tappa nella sua evoluzione stilistica, anche tributaria allo studio approfondito di Bach e Haendel. Negli anni seguenti è la Massoneria, a cui Mozart aveva aderito nel 1784 e di cui restò un convinto adepto, a fornire occasione per composizioni destinate alle sue liturgie deiste, fra cui spicca la splendida *Maurerische Trauermusik* KV 477 (479a) del 1785, degna di essere collocata fra le pagine a suo modo più intensamente spirituali scritte da Mozart. Bisogna comunque giungere all'ultimo anno di vita, il 1791, per riscontrare un ritorno alla musica per la Chiesa cattolica, che sigilla la sua stessa esistenza; fallito il tentativo di ottenere la carica di *Kapellmeister* del Duomo di Vienna (fu solo nominato vice senza stipendio), Mozart affronta due opere lontane nella forma e nelle circostanze creative ma nondimeno accomunate dalla sublimazione del linguaggio musicale: l'*Ave verum* KV 622 e l'incompiuto *Requiem* KV 626.

Anche Franz Joseph Haydn, di ventiquattro anni più anziano, si era formato musicalmente attraverso un quotidiano contatto con il repertorio sacro, come *puer cantor* della Cattedrale di Vienna, sotto la guida del *Kapellmeister* Georg Reutter: congedato a diciassette anni, aveva poco dopo dato le prime importanti prove come compositore musicando proprio una messa in fa maggiore (poi rielaborata in età matura) e probabilmente anche un'altra in sol. Negli anni successivi, tuttavia, sembra aver scritto solo opere sacre di minore impegno, almeno fino al 1766, quando assunse ufficialmente la carica di *Kapellmeister* del principe Nikolaus I Esterházy, presso cui era già da anni al servizio. Benché il principe, fra l'altro prestigioso massone, trascurasse decisamente la musica sacra a spese di quella teatrale, nell'arco di un decennio Haydn ebbe comunque modo di scrivere cinque messe, lo splendido *Stabat Mater*, un *Salve Regina*, la cantata sacra *Applausus*, l'oratorio *Il ritorno di Tobia* ed altre composizioni minori; tutte per destinatari diversi dal suo patrono, a parte due messe. Nei due decenni seguenti le composizioni liturgiche si diradano nuovamente in modo macroscopico: dopo la seconda *Missa Cellensis*, del 1782, nel periodo delle riforme giuseppine si situa solo un capolavoro come la *Musica instrumentale sulle Sette ultime parole del*

Nostro Redentore in croce (1787), scritto tuttavia per una committenza spagnola. Solo dal 1796, al ritorno dal lungo soggiorno londinese, Haydn si getterà con rinnovato fervore sulla musica sacra: non solo scriverà due oratori a tema religioso, la versione corale delle *Sette parole* e il capolavoro *Die Schöpfung* [*La Creazione*], ma per sei anni garantirà una nuova messa in occasione dell'onomastico di Maria Ermenegilda, moglie del nuovo patrono Nicolaus II, componendo inoltre un *Te Deum* per l'Imperatrice.

Per quanto entrambi manifestassero nella vita privata un diverso rapporto nei confronti della Chiesa – di ossequiosa devozione il tradizionalista Haydn (pur anch'egli iscritto alla Massoneria), più problematicamente influenzato da un anticlericalismo di stampo illuminista il 'libertino' Mozart – resta il fatto che la loro musica sacra si definisce sempre e comunque in uno spirito di totale aderenza alla liturgia cattolica ed alla sua visione dogmatica. Se alcune messe di Haydn sono apparse come “la musica più conforme allo spirito cattolico che sia stata scritta fra il Cinquecento e Bruckner” (Jones), nell'ampia gamma stilistica della produzione sacra di Mozart la tradizione musicale cattolica riconosce alcuni dei suoi massimi vertici, non solo dal punto di vista della mera perfezione compositiva, ma per la capacità di illuminare attraverso i suoni il contenuto teologico dei testi stessi.

Nondimeno la musica sacra di entrambi ha suscitato anche diffidenze e severe critiche. Già alcuni contemporanei di Haydn, fra cui Salieri, ebbero modo di stigmatizzarne lo stile troppo elegante e poco ecclesiastico delle ultime messe. Più circostanziate accuse di concessioni allo spirito mondano investirono anche la musica sacra mozartiana con il celebre saggio *Über Reinheit der Tonkunst* del giurista e musicologo tedesco Anton Friedrich Justus Thibaut (1824). Antesignano della corrente cecilianica nell'idealizzare la tradizione di Palestrina presentata come modello atemporale della musica sacra cattolica, Thibaut stigmatizzava nella musica tardo settecentesca il trattamento esteriormente operistico del canto e la concezione apertamente sinfonica dell'accompagnamento orchestrale, reo di attentare in tal modo alla trasparenza del testo. Tale critica, fondata sull'assolutizzazione di uno stile che è prodotto pur altissimo di una precisa fase stori-

ca, implica una concezione della musica sacra (e, in ultima analisi, della stessa religione cattolica) in un rapporto di totale alterità ed opposizione rispetto al mondo presente, che non corrisponde affatto a quella che è stata realmente l'evoluzione della cultura cristiana. Ma, a partire da presupposti in parte diversi, non sono mancati neanche più di recente da voci autorevoli giudizi sommariamente negativi sulla scarsa presenza dello "spirito del sacro" nelle loro musiche ecclesiastiche, ridotte ad "esercitazione un po' esteriore in uno stile ormai sorpassato" (Rosen).

La "cattolicità" della musica sacra di Mozart (ma il discorso non è molto diverso per Haydn, fatti i dovuti distinguo) parte proprio dall'apertura non pregiudiziale al mondo e alla storia, dalla capacità di conciliare passato e presente, senza opporli fra loro. In tale prospettiva non solo la tradizione polifonica in stile severo ma anche i modi strumentali ariosamente disimpegnati dello stile galante contemporaneo possono esprimere, su diversi piani, la lode di Dio e la gloria della Chiesa. La categoria "musica sacra" non identifica così tanto un limite esclusivo, tale cioè da comportare l'abbandono di formule e modi espressivi contaminati dalla musica profana, quanto piuttosto il terreno di uno sperimentalismo linguistico sorprendente, in cui convivono antico e moderno, tradizione polifonica antica e sinfonismo contemporaneo, fasto celebrativo e meditazione lirica. Dalla brillantezza rococò delle litanie salisburghesi alle abissali profondità del *Kyrie* in re minore KV 341 (368a), dal paradisiaco *Et incarnatus* della Grande Messa in do minore al cupo *Lacrymosa* del *Requiem*, le opere religiose di Mozart appaiono compendiarne miracolosamente le infinite possibilità espressive, quasi una sorta di enciclopedia dello spirito, in cui tutta la gamma dell'esperienza umana può e deve essere inclusa. Come scriveva Karl Barth "la musica sacra di Mozart è percepita ed eseguita come se provenisse da un luogo dal quale, se non si identificano Dio e il mondo, è però possibile riconoscere, come infatti si riconoscono, la chiesa ed il mondo nella loro diversità solo relativa, nella loro conclusiva omogeneità, pur senza scambiare né confondere l'una con l'altro: ambedue provenendo da Dio ed a Dio essendo rivolti".

Il programma scelto per questo concerto, che presenta in ordine non cronologico quattro eterogenei lavori scritti nell'arco di quasi un trentennio, sembra esaltare proprio, in prospettiva piuttosto sincronica che diacronica, la sorprendente varietà di linguaggi e forme in cui si esprime la musica sacra dei due sommi rappresentanti dell'età classica, in altre parole le infinite possibilità di esprimere con le note l'idea della trascendenza.



Vienna, Cattedrale di Santo Stefano. Litografia di Karl Schütz e Johann Ziegler, 1780-90 ca. (Londra, British Library).

Ave verum corpus KV 618

In apertura è il mottetto *Ave verum corpus* KV 618 per coro archi e organo che non solo costituisce l'unica opera di musica sacra portata a termine da Mozart dal 1780 in poi, ma rappresenta uno dei frutti più sublimi della sua estrema maturità, se non addirittura “la più alta opera d'arte che Mozart abbia scritto” (Paumgartner).

Come attesta il catalogo autografo delle sue opere, il mottetto fu composto il 18 giugno (17 nell'autografo) 1791 a Baden, dove si era trasferita la moglie Konstanze assieme al figlio Karl per cure termali. Maestro di cappella della chiesa della cittadina era Anton Stoll, amico di Haydn e di Mozart, che già in passato gli aveva procurato partiture di altri musicisti per le funzioni. Tenendo conto che il 23 giugno, giovedì successivo alla Domenica della Trinità, a Baden si celebrava la solennità del *Corpus Domini*, abolita da Giuseppe II e appena ripristinata dal suo successore Leopoldo, e che il canto dell'*Ave verum* era usualmente collocato al termine della processione eucaristica, si può pensare che Mozart abbia musicato il mottetto proprio per tale destinazione. L'organico, del resto, ben si addice, alle limitate possibilità della chiesa locale. Non sappiamo se Mozart abbia direttamente collaborato all'esecuzione di Baden come organista; la notizia della sua presenza a Vienna tre giorni dopo, dove assistette alla locale processione eucaristica, non l'esclude affatto.

Il testo del mottetto è quello di una ben nota *salutatio* eucaristica inserita fra i *Cantus varii* del *Proprium* in onore del SS. Sacramento, e già attestata nel XIV secolo (la tradizionale attribuzione ad Innocenzo VI manca di riscontri). “Troppo semplice per i bambini, troppo difficile per gli adulti”: la celebre definizione di Artur Schnabel può forse sintetizzare il miracolo dell'*Ave verum*. In quarantasei battute di musica Mozart effonde i segreti del suo ultimo stile, la tensione verso un'immateriale decantazione del tessuto sonoro che si fa veicolo di un'espressione tanto più intensa quanto più sublimata.

Adagio e *sotto voce* sono le l'uniche indicazioni, agogica l'una e dinamica l'altra, che Mozart ha ritenuto di inserire: difficile immaginare una scrittura strumentale più piana, spesso semplicemente limitata al raddoppio delle voci, e una vocalità più raccolta, fondata per lo più sul

verticalismo di un corale e sull'iterazione a livello melodico di intervalli di quarta ascendente. Eppure è proprio l'inquietudine determinata dallo svincolarsi episodico delle singole parti rispetto all'omoritmia di fondo, è la fluidità sempre variata della linea melodica e del percorso tonale, è il moto alterno di tensioni armoniche finalmente risolte, che conferisce al discorso musicale una ricchezza di colori a dir poco stupefacente.

Un semplice arpeggio di due battute degli archi si fonde insensibilmente con la prima frase del coro, di una commossa semplicità appena incrinata da un fuggevole cromatismo, aperta dai soprani da quell'intervallo di quarta che è il fondamento dell'intero brano: da notare come l'iterazione dell'acclamazione *Ave* permette di concludere la semifrase musicale di quattro battute sulla parola *corpus*, legando *natum* a quella seguente, senza far percepire la cesura originale, a vantaggio dell'aderenza al significato delle parole stesse. L'espressione diventa più intensa sul secondo verso, in la maggiore, *Vere passum*, in cui la contemplazione della sofferenza del corpo di Cristo si traduce in un'intensificazione di cromatismi, mentre l'immolazione sulla croce è sottolineata da un salto ascendente di quarta dei soprani soli, a cui le altre voci si uniscono in un accordo dissonante, risolto sulle parole *pro homine*. Dopo tre battute orchestrali una nuova frase evocante il corpo di Cristo che trafitto dalla lancia emette sangue ed acqua (*unda fluxit et sanguine*) trova sottile rispondenza nella misteriosa fluidità del suo percorso armonico che conduce da la a re maggiore attraverso fa maggiore. Nella parte conclusiva la meditazione diventa preghiera, nella speranza che l'eucarestia possa essere anticipazione della gioia eterna nel cimento (*examen*) della morte. Una luminosa progressione in re maggiore aperta dalle donne a cui si aggiungono a canone gli uomini, culmina in un accordo drammaticamente sospeso sulle parole *in mortis examine*; esse vengono ripetute in un nuovo passaggio dal percorso irto di espressivi cromatismi, sempre aperto da un salto ascendente, che unisce misticamente la passione di Cristo all'attesa individuale della morte, la cui angoscia si stempera infine in serena accettazione nella luminosa chiusa degli archi.

***Exsultate, Jubilate* KV 165 (158a)**

Dopo il Mozart rarefatto, sfuggente dell'*Ave Verum*, il passaggio all'altro mottetto *Exsultate, jubilate* KV 165 (158a) per soprano e orchestra non potrebbe essere più drastico. Non solo infatti riporta indietro di diciannove anni, all'epoca del terzo e ultimo viaggio in Italia del sedicenne fanciullo prodigio, ma testimonia forse il punto di più stretta tangenza fra musica sacra e teatro lirico che la produzione mozartiana annoveri, a partire dalla stessa circostanza della sua creazione.

La sera di Santo Stefano del 1772 al Teatro Regio Ducale di Milano era andato in scena *Lucio Silla*, terza delle opere scritte da Wolfgang per le scene italiane: nel ruolo di Cecilio spiccava il nome di Venanzio Rauzzini, un ventunenne sopranista residente a Monaco, che alle qualità vocali univa anche abilità pianistiche e compositive (sarà in seguito attivo a Londra anche come celebre maestro di canto dove lo incontrerà Haydn). Frutto dell'apprezzamento per la sua prova (Leopold disse che cantava "come un angelo"), è appunto la composizione dell'*Exsultate, jubilate* che Rauzzini ebbe modo di eseguire già il 17 gennaio seguente nella chiesa teatina di Sant'Antonio. Con il generico termine mottetto nelle consuetudini musicali dell'Italia dell'epoca, come informa Quantz nel suo *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen* (1789) si indicava in modo specifico "una cantata sacra in latino per voce solista che si compone di due arie e due recitativi e si chiude con un *Alleluia*, e che è eseguita durante la Messa dopo il *Credo*, generalmente da uno dei migliori cantanti". La descrizione corrisponde perfettamente (a parte il recitativo che qui è uno solo) alla struttura dell'*Exsultate*, il cui testo latino era già stato utilizzato a Monaco da altri musicisti e probabilmente era stato proposto a Mozart da Rauzzini stesso.

Sulla considerazione che il giovane compositore dovette avere dell'*Exsultate* può essere un indizio il ritrovamento nella parrocchiale di S. Giacomo a Wasserburg am Inn, nei pressi di Salisburgo, di un manoscritto redatto da un copista, ma con intestazione di pugno di Leopold Mozart, che presenta il mottetto quasi immutato musicalmente – gli oboi sono sostituiti da due flauti – ma con un testo latino modificato nell'*Allegro* e nel recitativo seguente. I versi

in oggetto (*Summa Trinitas revelatur / et ubique adoratur / date illi gloriam* si canta nell'*Allegro*) fanno pensare che le modifiche fossero destinate per una festa in onore della SS. Trinità: probabilmente il 30 maggio del 1779, quando nella omonima chiesa salisburghese si esibì il castrato Francesco Ceccarelli, in presenza di Mozart padre e figlio. Nello stesso manoscritto, un'ulteriore alternativa testuale dell'*Allegro*, allusiva all'incarnazione (*Caro factus homo* in luogo di *Summa trinitas revelatur*), fa pensare ad un impiego anche nel tempo di Natale. Si tratta di varianti prosodicamente infelici, certamente imposte se non addirittura applicate da altri, che non mettono in discussione il valore definitivo della prima versione milanese, ma che certo attestano l'intenzione di Mozart di farne conoscere la musica, pur con adattamenti di circostanza, oltre i limiti fisici dell'Italia.

Il carattere festivo del mottetto si impone già dall'introduzione strumentale dell'*Allegro*, fondata su tre elementi: lo slanciato tema iniziale cantato dai violini primi, e accompagnato dai secondi e dalle viole con ariose figurazione di semicrome; un ammiccante inciso degli oboi in terze parallele; delle formule cadenzanti fondate su scale discendenti. Sul ritorno del tema iniziale si sovrappone, su valori più lunghi, la voce che intona la prima terzina, invitante gli spiriti beati al giubilo e all'esultanza. Il disegno discendente è alla base della soavissima frase melodica, modulante in do maggiore, sul testo della seconda terzina: *dulcia cantica canendo, cantui vestro respondendo, psallant aethera cum me* in cui i cieli stessi sono chiamati ad unirsi alla lode universale. Interlocutori della voce sono gli oboi, che riprendono l'inciso dell'introduzione – quasi un ammiccare ridente di cherubini rococò fra nuvole in stucco –, prima che il soprano si lanci in un elettrizzante serie di vocalizzi, chiusi da ardui sbalzi di registro. Un breve passaggio orchestrale conduce alla ripresa dell'*Exsultate* mentre il *dulcia cantica* compare trasportato una quinta sotto ed ampliato con un altro arduo passaggio virtuosistico; ritorna quindi l'inciso degli oboi nella fondamentale, seguito da un nuovo vocalizzo che conduce alla libera cadenza finale. Il passaggio conclusivo dell'introduzione orchestrale pone i sigilli a questa brillantissima pagina.

Un breve recitativo secco, che celebra l'avvento di Cristo, luce del mondo che vince le tenebre del peccato, conduce all'*Andante* in la maggiore per soprano ed archi *Tu virginum corona*, un'accorata invocazione alla Madonna, come mediatrice dell'incarnazione, perché conceda la pace e consoli le sofferenze degli uomini. Si tratta di una pagina ispiratissima che si può ben considerare come la capostipite di certe mirabili effusioni liriche per voce di soprano e che illuminano alcune delle più belle composizioni sacre di Mozart, dall'*Agnus Dei* della *Krönungsmesse* al *Laudate Dominum* delle *Vesperae de confessore*, all'*Et incarnatus est* della Messa in do minore. I violini primi accompagnati per terze e ottave parallele dai secondi e dalle viole presentano un languido cantabile, connotato dalle appoggiature inferiori che diverranno una perenne costante del linguaggio mozartiano. Un secondo elemento tematico è affidato alle viole, mentre i violini si inseriscono in contrattempo con sospirose duine di semicrome. La voce entra riproponendo accompagnata dagli archi il motivo iniziale, ma nel secondo distico *tu consolare affectus unde suspirat cor* divaga modulando in mi maggiore. Ritornano in questa tonalità i sospiri dei violini, ma le viole si limitano ad un bordone in ottava, dando libero spazio al fluire incantato della voce. Dopo un intervento orchestrale il soprano riprende le parole del primo distico in un passaggio modulante che riconduce alla ripresa in la maggiore, del tema iniziale, sulle parole *tu consolare affectus*. Si ripetono per due volte gli incisi sospirosi dei violini nella tonalità fondamentale, che conducono alla cadenza. Un passaggio strumentale, tratto dall'introduzione, conduce senza intervallo all'*Alleluia*, in fa maggiore.

Oboi e violini presentano il saltellante tema, di una semplicità quasi infantile, subito ripreso dal soprano accompagnato dagli archi. Un breve episodio in do maggiore vede la voce rispondere agli interventi trillanti di violini, e viole, prima di lanciarsi in uno spericolato vocalizzo. A chiudere l'esposizione ritorna nella dominante per due volte il tema principale dell'*Alleluja*, di cui il soprano canta solo la risposta, chiudendo con un altro vocalizzo. Nella sezione centrale troviamo un nuovo dialogo tra l'o-boe e il soprano, impegnato in virtuosismi sempre più arditi, prima del ritorno del *refrain*.

Non v'è dubbio che nel suo impianto brillantemente virtuosistico, da vero e proprio concerto per voce solista e orchestra, l'*Exsultate* implica da parte del compositore non meno che dell'esecutore (o per meglio dire da parte del primo per mezzo del secondo) un deliberato intento di stupire, di suscitare ammirazione e, perché no, divertimento attraverso un'occasione liturgica. È implicito in ciò il rischio di una strumentalizzazione. E tuttavia l'estetica della meraviglia non è stata forse da sempre, ben prima delle teorizzazioni barocche, uno strumento attraverso il quale l'arte cristiana, non solo musicale, ha cercato di esprimere il senso della trascendenza? Certo che se l'obiettivo era quello di rappresentare attraverso i suoni l'esperienza umana del giubilo e dell'esultanza il risultato è di rara immediatezza.

***Te Deum* Hob. XXIIIc/2**

Il *Te Deum* in do maggiore Hob. XXIIIc/2 è frutto fra i più preziosi di quel ritorno di Haydn alla produzione di musica sacra che caratterizzò i suoi ultimi anni, dopo il periodo londinese.

L'*hymnus ambrosianus*, attribuito a Niceta di Romesana (IV-V sec.), usualmente impiegato nell'ufficio notturno domenicale, ma intonato in genere in tutte le occasioni solenni di ringraziamento, era già stato messo in musica da Franz Joseph nel 1762/3 (Hob. XXIIIc/1). A sollecitare un nuovo cimento con il testo fu questa volta Maria Teresa, moglie dell'Imperatore Francesco II, che oltre ad essere amante della musica, era dotata secondo le parole di Haydn di "una gradevole ancorché debole voce" (si produsse anche come solista nella *Creazione*). Benché il principe Nicolaus II Esterházy non gradisse affatto che il suo maestro di cappella scrivesse musica sacra per altri, fosse anche l'Imperatrice, le insistenze di quest'ultima, protratte per vari anni anche a causa degli impegni di Haydn, ottennero, probabilmente nell'autunno del 1799, il risultato sperato. Non si hanno notizie precise sulla prima viennese, ma nel settembre del 1800 il *Te Deum* fu eseguito ad Eisenstadt, presso la corte degli Esterházy, in occasione della visita di Lord Horatio Nelson, reduce dai trionfi egiziani, in compagnia di Lady Hamilton. Rispetto

alla partitura del 1763, anch'essa in do maggiore, il nuovo *Te Deum* rinuncia al quartetto di solisti per puntare sul massiccio impatto di un'orchestra composta di flauti, oboi, fagotti, corni in coppia, tre trombe, timpani, oltre a tre tromboni *ad libitum* che rafforzavano secondo consuetudine le tre voci inferiori del coro. Nonostante la sua relativa brevità, si tratta di una composizione di grandioso respiro in cui si riflettono non solo le rinnovate meditazioni sugli oratori haendeliani, ma anche le somme conquiste dell'estrema produzione sinfonica. Siamo qui certamente agli antipodi dell'estetica che verrà propugnata da un Thibaut, ma se la percezione analitica del testo cantato (per non dire la sua intelligibilità) può essere a tratti soffocata dal vorticare degli interventi strumentali, non v'è dubbio che proprio la possente dimensione sinfonica della composizione conferisca, sinteticamente, una ampiezza davvero cosmica alla lode di Dio che la preghiera liturgica vuole esprimere.

Questo *Te Deum* si presenta animato nella prima parte da una sovreccitazione pulsante, marcata dal vivacissimo gioco violinistico, che trascina quasi senza pause il discorso musicale attraverso continue modulazioni. Il tema principale, derivato dal *cantus firmus* gregoriano in ottavo modo, è dapprima annunciato dai legni e dalle viole, sugli affermativi accordi di archi e ottoni, poi, dopo un frenetico passo dei violini, è cantato dal coro all'unisono sui primi due versi dell'inno; esso prosegue a parti separate declamando, quasi sempre omoritmicamente, i versi del testo latino in rapida sequenza, marcando alcune parole significative attraverso subitanei ritorni all'omofonia. Un breve passo ad imitazione su un arpeggio discendente (*Tibi omnes Angeli*) si conclude all'unisono su un accordo sospeso di settima di dominante: è l'introduzione della solenne acclamazione in sol maggiore del *trisagion* (*Sanctus, Sanctus, Sanctus*), cantato in progressione ascendente dal coro, sul pedale ribattuto dei timpani e bassi. Segue un episodio caratterizzato da un'incisiva figurazione sincopata dei violini, alternata a duine di semicrome legate in progressione discendente, mentre il coro prosegue nelle sue acclamazioni, su formule melodicamente e armonicamente variate. La ripresa corale del primo tema sulle parole *Tu rex gloriae Christe* non ferma

il discorso musicale, che procede, trascinato dal gioco violinistico, fino ad un accordo sospeso di settima di dominante.

Si apre la breve seconda sezione, *Adagio*, in do minore: il coro all'unisono leva la sua preghiera implorante (*Te ergo quaesumus*), caratterizzando il riferimento alla passione di Cristo con la tradizionale figurazione cromatica discendente, rappresentativa della morte (*quos pretioso sanguine redemisti*).

Un passaggio degli archi conduce direttamente alla terza sezione, *Aeterna fac cum Sanctis tuis*, in *Allegro moderato*, che ritorna al clima vigorosamente affermativo del primo movimento. Rafforzato dall'orchestra, il coro sviluppa dapprima brevi opposizioni fra uomini e donne alternati a passi omoritmici, mentre i violini non cessano nei loro frenetico moto. Una maestosa frase in la minore fondata su un arpeggio ascendente dal coro (*dignare Domine die isto*) introduce un elemento patetico fondato su un salto discendente di quinta, esposto da violini prima e dai soprani poi, su accordi di quarta eccedente (il cosiddetto *diabolus*) che sembrano evocare icasticamente la minaccia incombente del maligno da cui si chiede di essere preservati (*sine peccato nos custodire*). L'invocazione *Fiat misericordia tua Domine super nos quia speravimus in te*, introduce la doppia fuga conclusiva. Mentre i soprani sulle parole *In te Domine speravi* enunciano un tema slanciato con vocalizzi discendenti, il contrasoggetto dei contralti, sulle parole *non confundar in aeternum* si producono in una sincope iniziale. Su quest'ultimo elemento è centrata la prima parte della coda, che vede inizialmente i bassi opporsi alle altre voci su drammatiche armonie di settime diminuite; quindi, dopo un violento accordo di dominante in *fortissimo*, sull'ultimo passaggio corale, dapprima sincopato poi omoritmico, si impone l'orchestra con magniloquenti formule cadenzali.

Vesperae solennes de Confessore KV 339

Il concerto si chiude tornando a Mozart con il secondo dei due Uffici vespertini da lui musicati integralmente. Composte nell'estate 1780, ad un anno di distanza dalle cosiddette *Vesperae solennes de Dominica KV 321*, le *Vesperae*

solennes de confesseur KV 339 sono in assoluto anche l'ultima opera scritta per Salisburgo da Mozart, che pochi mesi dopo consumerà la frattura irreparabile con la corte arcivescovile.

Anticipati nel catalogo mozartiano da un isolato *Dixit Dominus e Magnificat* KV 193 (186g) del 1774, destinato probabilmente ad essere completato con salmi di altri autori, le due *Vesperae* presentano una struttura del tutto affine, articolata in cinque salmi, rispettivamente il 109 (*Dixit Dominus*), 110 (*Confitebor*), 111 (*Beatus vir*), 112 (*Laudate pueri*), 116 (*Laudate Dominum*), più il *Magnificat* conclusivo (Lc 1,46-55), tutti conclusi dalla canonica dossologia (*Gloria Patri*). Identica è anche la compagine orchestrale richiesta, con timpani, trombe, due parti di violini e basso continuo, costituito da violoncello, contrabbasso, fagotto e organo: mancano le viole, secondo le consuetudini salisburghesi, ma è presente il tradizionale trio di tromboni a rafforzare nei ripieni le voci di contralti, tenori e bassi. Benché non possediamo notizie esplicite sulla destinazione originaria, il termine *de Confessore*, sul manoscritto di entrambi i Vesperi (l'indicazione *de Dominica* per il KV 321 è apocrifa e nemmeno liturgicamente giustificabile in base alla sequenza dei salmi), allude alla festa di un santo non martire né vescovo, che può ipoteticamente identificarsi con S. Gerolamo, celebrato il 30 settembre di ogni anno con particolare solennità, in quanto anche giorno onomastico dell'Arcivescovo Hieronymus Colloredo.

Entrambi i Vesperi rappresentano un punto di arrivo nella evoluzione artistica di Mozart, *summa* della sua più intensa stagione di compositore sacro: non è un caso che venissero inviate nel 1783 dalla stesso compositore, tramite il padre Leopold, al barone van Swieten, il futuro librettista della *Creazione* haydniana, nonché sommo cultore di Haendel, come testimonianza della sua maestria in questo campo. Al di là degli stessi condizionamenti imposti dalle tradizioni liturgiche salisburghesi – a partire dalla richiesta di brevità che limitava di fatto la possibilità di sviluppare analiticamente il testo latino –, essi testimoniano una superiore capacità di dominare linguaggi e forme quanto mai eterogenei: attraverso la sorprendente varietà, anche tonale, dei numeri musicali che li compongono, si passa

dalla polifonia in stile severo tradizionale a modi strumentali di matrice sinfonica ad effusioni sentimentali quasi operistiche. Se i precedenti Vespri mostravano ancora una centralità corale, qui è piuttosto la brillante scrittura orchestrale ad imporsi, tanto che spesso ad essa è affidato il compito di esprimere, perfino con un certo ingenuo calligrafismo descrittivo, il senso drammatico del testo latino.

Il *Dixit Dominus*, in do maggiore, è una pagina brillantemente fastosa in ritmo ternario, decorata da una vivacissima scrittura violinistica, influenzata dai modi delle sinfonie in stile galante. Le prime due parole sono scandite dal coro a distanza di tre battute, intervallate da un passaggio ascendente *staccato* dei violini; un doppio gruppo di tre note ascendenti in ritmo anapestico accompagna quindi, con effetto più brillante che solenne, la proclamazione della regalità del Messia: *sede a dextris meis*. I violini introducono un concitato passaggio dei soprani fondato su un arpeggio discendente (*Virgam virtutis tuae*) che si ripete un tono sotto, sempre seguito da scale discendenti del basso continuo e da note ribattute, chiuse da un elemento ascendente, dei violini; esso sfocia in un animato gioco di risposte tra uomini e donne (*Tecum principium in die virtutis tuae*). Nella tonalità della dominante ritornano poi le figurazioni di tre note, ora a sottolineare il sacerdozio eterno del Messia (*Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedec*). L'evocazione delle sue vittorie sui nemici conduce ad un inciso semitonale (fa e mi naturale) esposto prima in la minore (*confregit in diem irae suae*), poi, dopo un passaggio cromatico discendente marcato da effetti di forte/piano, in re minore con diversa armonizzazione (*conquassabit capita in terra multorum*). L'antitesi responsoriale fra uomini e donne si ripete sulle parole *De torrente in via bibet*, che riconduce alla tonalità di base. In luogo della ripresa del primo tema i violini introducono con un elemento graziosamente danzante il quartetto dei solisti a cui è affidata la prima parte della dossologia; entra quindi il coro forte sul *Sicut erat*, replicando il secondo tema in do maggiore, con il solito elemento di tre note ai violini. Nel finale il coro funge quasi da tappeto armonico, mentre in orchestra dominano le scale discendenti del basso continuo e l'elemento ascendente dei violini.

Il *Confitebor*, che era il cuore lirico-emozionale dei primi Vespri, è qui sviluppato in un *Allegro* in mi bemolle maggiore dalla forma più accademica. L'*incipit* presenta un arpeggio ascendente cantato all'unisono dal coro sull'accompagnamento staccato degli archi, seguito da una progressione su un motivo implorante che oppone i soprani al resto del coro. Il salmo prosegue alternando sequenze corali omoritmiche, corrispondenti alla proclamazione solenne delle opere divine, a passi contrappuntisticamente più elaborati, anche a sezioni contrapposte, su un vivace accompagnamento degli archi. La sezione centrale è affidata ai solisti, con lunghe frasi elegantemente ornate del soprano che si alternano ad interventi polifonici delle altre voci. La ripresa dell'inciso iniziale avviene efficacemente sulle parole *Sanctum et terribile nomen ejus*, seguito questa volta da un intervento del soprano solo, poi degli altri solisti che ripendono il materiale dell'episodio centrale, compreso il *manet in saeculum saeculi* prima affidato al coro. Nella dossologia, il *Gloria*, dominato dagli arpeggi dei violini, introduce alla riproposizione del materiale dell'esposizione sulle parole *Sicut erat in principio*. Il *Beatus vir*, in sol maggiore, ritorna non solo al tempo ternario, ma anche al clima espressivo ariosamente mondano del *Dixit dominus* iniziale. Il testo favorisce una resa musicale tendenzialmente frammentaria, nella fattispecie fondata sul continuo alternarsi di soli e tutti. Il coro, dopo aver proclamato compatto le prime due parole del salmo lascia emergere le voci femminili su un motivo legato, che i violini raddoppiano in staccato; sono quindi bassi e tenori a scambiarsi in re maggiore un arioso arpeggio ascendente accompagnato da note ribattute dei violini (*potens in terra*). Un nuovo tema melodico dei violini, caratterizzato da un salto di settima ascendente introduce il soprano (*Gloria et divitiae in domo ejus*) poi gli altri solisti. L'evocazione corale dell'avvento del Messia è sviluppata in orchestra con scattanti scale ascendenti per rappresentare la luce che sorge nelle tenebre (*Exortum est in tenebris lumen rectis*) e, dopo una frase cantabile allusiva alla misericordia di Dio, per esaltarne la giustizia. Il discorso musicale ritorna ai solisti che su trillanti figurazioni dei violini celebrano la fortuna dell'uomo giusto (*Jucundus homo qui miseretur*), quindi entrano le altre voci del coro

che sviluppano l'arpeggio ascendente del secondo tema a canone efficacemente esprimendo la frase *in memoria aeterna*, su ostinate semicrome ribattute dei violini. La tessitura orchestrale si dirada per lasciare brevemente posto ai solisti (*paratum cor ejus*), quindi sottolinea con vigore un nuovo ingresso del coro, ritmato da semicrome ribattute dei violini. Il soprano solo si lancia in una serie di terzine vocalizzate, quindi nuovamente il coro si impone con un passo fugato su semicrome dei violini (*peccator videbit et irascetur*). Il *Gloria* coincide con la ripresa del tema cantabile dei violini, raddoppiato dallo stesso soprano solista, mentre le scale ascendenti corrispondono al *Sicut erat in principio*. Nelle ultime battute il secondo tema arpeggiato è suggestivamente ripreso in imitazione a sezioni contrapposte.

Nella tradizione settecentesca il salmo *Laudate pueri* era trattato come pretesto per composizioni elaborate contrappuntisticamente secondo i rigorosi canoni della polifonia di stile severo, e così è nei due Vespri. Se nel KV 321 Mozart aveva sviluppato un canone di aerea levità, qui il salmo si apre con un fugato solenne ed austero nella drammatica tonalità di re minore in cui ad ogni sezione del coro è affidato un versetto distinto. Il soggetto principale è connotato da un salto discendente di settima diminuita già caro a Bach (*Actus tragicus*) ed Haendel e che l'ultimo Mozart utilizzerà sia nell'*Adagio e fuga* KV 548 sia nel *Kyrie* del *Requiem*. Esso viene in un secondo tempo a contrapporsi ad un soggetto discendente (*Quis sicut Dominus Deus noster*), che dopo un passaggio omoritmico, si sovrappone al tema principale in nuovo sviluppo contrappuntistico. Un breve passo canonico sul primo tema modificato conduce in re minore ad un fugato sulle parole *Qui habitare facit sterilem in domo* in cui il tema principale si presenta capovolto nei tenori e contralti, quasi ad evocare il ribaltamento delle leggi naturali esposto nel testo. All'inizio del *Gloria* i due temi, quello originale e quello capovolto, si sovrappongono nota contro nota; la coda avvia un canone sul tema originale a sezioni contrapposte a due a due, mentre l'orchestra, fino a questo punto del tutto subordinata al canto, fa risuonare con vigore l'elemento discendente.

Il *Laudate Dominum* seguente (*Andante un poco sostenuto* in fa maggiore) non potrebbe generare maggiore con-

trasto, ma ciò può apparire negativo solo a partire da una concezione astrattamente monolitica dell'unità stilistica. Già nei vespri dell'anno prima questo salmo, il più breve del salterio, aveva fornito l'occasione per scrivere una pagina per soprano solista (nella fattispecie con organo obbligato); ma il brillante virtuosismo che la caratterizzava lascia qui il passo ad un'effusione lirica fra le somme di tutta l'arte mozartiana. Anticipato dai violini primi sull'accompagnamento degli archi e del fagotto *ad libitum* (gli altri fiati tacciono), il canto estatico del soprano fluttua liberamente in grandi arcate melodiche, quasi smarrendo il senso del tempo e dello spazio, tanto che le stesse parole latine paiono un semplice pretesto per un'epifania di bellezza pura. La voce non ha ancora terminato l'ultima frase che il coro ne riprende il canto sulle parole della dossologia conferendo alla lode un respiro universale, prima che, sulle battute della coda ritorni il soprano con estatiche fioriture. Una simile successione solo-tutti per esaltare uno stesso elemento tematico sarà sfruttata varie volte da Mozart, ma forse solo nella frase di perdono della Contessa nel finale delle *Nozze di Figaro* e nell'*Adagio* del concerto per clarinetto KV 622 tale procedimento toccherà simili vertici di sublimazione: pagine certo a destinazione profana, ma che nondimeno al pari di questo *Laudate Dominum* testimoniano un senso della trascendenza profondamente radicato nell'opera mozartiana.

Il *Magnificat* conclusivo in do maggiore si presenta con un impianto prettamente sinfonico, dove l'illuminazione del significato delle parole più che al canto è affidato agli effetti quasi madrigalistici degli interventi orchestrali. L'introduzione *Adagio* è aperta da un solenne arpeggio ascendente di violini e basso, seguito da un moto di terzine su cui entrano in imitazione le quattro voci; esse intonano il primo verso del Cantico, *Magnificat anima mea Dominum*, su due elementi complementari, rispettivamente aperti da un'ottava (bassi e tenori) e da una quarta ascendente (soprani e contralti). Il primo viene quindi brillantemente ripreso dal soprano solo (*Et exultavit*) all'inizio dell'*Allegro*; le risponde il coro a ranghi compatti, mentre violini prima, bassi poi, accompagnano con vivaci fioriture, basate su una quartina di biscrome discendenti, allorché si evoca l'*humilitas* di Maria. Biscrome ascendenti in

levare corrispondono invece nell'orchestra all'esaltazione della potenza divina (*Quia fecit mihi magna*). Una serie di patetiche semicrome legate discendenti dei violini introducono il quartetto che celebra la misericordia di Dio che si piega a beneficiare per generazioni gli uomini che lo temono (*Et misericordia ejus a progenie timentibus eum*). Ritorna quindi il coro con la frase *Fecit potentiam in brachio suo*, che vede violini primi e secondi rilanciarsi frenetici arpeggi discendenti in imitazione, salvo poi ritornare a biscrome ascendenti ad accompagnare *et exaltavit humiles*. Il soprano, dopo un inciso patetico con settima diminuita discendente, proseguito dal coro (*Esurientes*), riprende il solo iniziale sulle parole *Suscepit Israel*; si ripete la sequenza dell'esposizione su nuovo testo. L'entrata del quartetto avviene qui all'inizio della dossologia, mentre l'episodio ad imitazione tra violini primi e secondi corrisponde al *Sicut erat in principio*, cantato dal coro in stile fugato. Nelle ultime battute le biscrome ascendenti si alternano in orchestra a *coups d'archet* di matrice inequivocabilmente sinfonica.

Gianni Godoli

Gli artisti



foto di Silvia Lelli

RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Giuseppe Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico.

L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quelle *Dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971.

Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'*Anello d'Oro*, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una “Journée Riccardo Muti”, attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l'atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile “Luigi Cherubini” formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto “Le vie dell'Amicizia” di

Ravenna Festival in alcuni luoghi “simbolo” della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005) con il Coro e l’Orchestra Filarmonica della Scala, l’Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i “Musicians of Europe United”, formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d’oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d’Onore in Francia e il titolo di Cavaliere dell’Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d’argento per l’impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l’Ordine dell’Amicizia, mentre lo stato d’Israele lo ha onorato con il premio “Wolf” per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker. In tale occasione è stato annunciato il suo impegno per il Festival di Pentecoste fondato da Karajan dove, a partire dal 2007 e insieme alla “Cherubini”, l’orchestra giovanile da lui fondata, affronterà un progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.



ADRIANA KUCEROVA

Soprano, nata in Slovacchia, ha studiato alla Scuola di musica di Bratislava, al Conservatorio di Lione, e all'Università per la musica e l'arte drammatica di Bratislava; si è poi perfezionata con Sona Ghazarian e Rolando Panerai. Vincitrice ad Amburgo nel 2001 del Premio Europeo Musicale per i Giovani, è stata inoltre premiata dall'Accademia Estiva Internazionale Praga-Vienna-Budapest nel 2002, e ha vinto la Hans Gabor Belvedere Competition tenutasi a Vienna nel 2005, dove ha anche ricevuto riconoscimenti speciali del pubblico, della Fondazione Gulbenkian e del Teatro alla Scala di Milano.

Ancora studentessa è stata protagonista nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, e ha interpretato Lucy in *The Telephone* di Menotti, e Adina nell'*Elisir d'Amore* di Donizetti. Dal 2004 è nella compagnia del Teatro Nazionale Slovacco di Bratislava, dove ha cantato nell'*Alcina* di Händel, nel *Peter Grimes* di Britten, e nella *Rusalka* di Dvořák.

Di recente, ha interpretato Serpetta nella *Finta giardiniera* di Mozart diretta da Ivor Bolton a Salisburgo, e ha

cantato nel *Dido and Aeneas* di Purcell alla Scala di Milano.

Tra i suoi prossimi impegni, il *Werther* di Massenet diretto da Ivor Bolton allo Staatsoper di Monaco, *La finta semplice* di Mozart a Vienna, la parte principale nello *Hänsel und Gretel* di Humperdinck diretto da Kazushi Ono a Glyndebourne, il *Rake's Progress* di Stravinskij diretto da Nikolaus Harnoncourt al Theater an der Wien.



MARIANNA PIZZOLATO

Mezzosoprano, nata a Palazzo Adriano in Sicilia, si è diplomata in canto al Conservatorio “Bellini” di Palermo. Si perfeziona attualmente con Magda Olivero e Anita Cerquetti, e segue i corsi di liederistica tenuti a Nurenberg da Rosemarie Cabaud e Werner Dormann.

Debutta in campo operistico nel 2002 a Piacenza come protagonista nel *Tancredi* di Rossini (parte che ricoprirà tra il 2004 e il 2005 al Rossini Opera Festival e al Teatro dell’Opera a Roma); è poi protagonista della *Rosmira fedele* di Vivaldi a Nizza, e del *Marito disperato* di Cimarosa a Napoli. Nella scorsa stagione ha cantato nell’*Orlando furioso* e nell’*Orlando finto pazzo* di Vivaldi a Parigi, e nel *Serse* di Händel a Caen; ha impersonato Isabella nell’*Italiana in Algeri* a Klagenfurt, e Dafne negli *Amori di Apollo e Dafne* di Cavalli al Festival della Coruña in Spagna e a Valladolid.

Tra le altre sue recenti interpretazioni, il *Sosarme* di Händel al Teatro São Carlos di Lisbona, la parte principale nella *Cenerentola* di Rossini a La Coruña diretta da Alberto Zedda, con cui ha cantato lo *Stabat mater* di Rossini allo scorso Rossini Opera Festival. Da citare i concerti con Riccardo Muti a Firenze, Parigi, Tolosa, Monaco. Nella scorsa stagione è stata protagonista nell’*Ascanio in Alba* di Mozart e Rosina nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro

Comunale di Bologna, ha interpretato la mozartiana *Messa dell'Incoronazione* a Genova, ha debuttato a Santa Cecilia a Roma nel *Giardino delle rose* di Alessandro Scarlatti diretto da Alan Curtis, ed è stata protagonista nell'*Incoronazione di Poppea* al Festival della Coruña 2006.

Al Rossini Opera Festival di quest'anno interpreterà di nuovo Isabella nell'*Italiana in Algeri* (parte che in seguito canterà al Comunale di Bologna). Sarà poi Annio nella *Clemenza di Tito* al Liceu di Barcellona, Maffio Orsini nella *Lucrezia Borgia* a Las Palmas, Dorabella in *Così fan tutte* a Cincinnati.



JUAN FRANCISCO GATELL ABRE

Tenore ispano-argentino, nato nel 1978, a nove anni inizia gli studi musicali al conservatorio “Gilardo Gilardi” di La Plata, sua città natale. Nel 2000 si trasferisce in Spagna, dove si perfeziona al Conservatorio “Arturo Soria” di Madrid. Partecipa a diversi corsi di formazione, tra cui quelli di tecnica vocale e di interpretazione tenuti da Teresa Berganza a Santander, e da Bruno de Simone a Pisa. Attualmente è allievo di Luciano Roberti.

Artista del coro al Teatro del Liceu di Barcellona, alla Radiotelevisione Spagnola e al Maggio Musicale Fiorentino, dal 2004 si esibisce come solista in alcuni fra i più importanti teatri italiani. Dopo essere stato segnalato all’VIII Ciclo de Jòvenes Cantantes de la Asociación de Amigos de la Opera de Madrid, ha tenuto un recital nell’auditorium dell’Escuela Superior de Canto de Madrid. Nel 2004 ha vinto il Premio Caruso dell’Associazione Museo Enrico Caruso, celebrato con un gala nella Sala Grande del Teatro Dal Verme a Milano, e con un concerto a Villa Caruso (Lastra a Signa) in onore del baritono Leo Nucci. Sempre nel 2004 recita al Maggio Musicale Fiorentino nell’*Idomeneo* di Mozart, interpreta Don Luigino nel *Viaggio a Reims* di Rossini e Acis nell’*Acis and Galatea* di Händel allestito da Città Lirica Opera Studio nei teatri di Pisa, Livorno e Chieti. Nel 2005 è l’Innocente nel *Boris Godunov* al Maggio Musicale Fiorentino, Ernesto nel *Don Pasquale* di Donizetti al Teatro Pacini di Pescia e – come vincitore del VII concorso Città di Pistoia – Rinuccio nel *Gianni Schicchi* di Puccini a Pistoia e

Montecarlo. Ha interpretato inoltre il Conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini diretto da Gianluigi Gelmetti, e – dopo aver vinto il LVII Concorso Aslico – Don Ottavio nel *Don Giovanni* di Mozart, con la direzione di Hubert Soudant e la regia di Franco Zeffirelli al Teatro dell'Opera di Roma. Lo scorso anno ha impersonato Tamino nel *Flauto magico* al Teatro la Fenice di Venezia.

I suoi prossimi impegni comprendono il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello ai Pomeriggi Musicali di Milano, il *Requiem* di Mozart diretto da Gelmetti alle Settimane Musicali Senesi, il *Don Giovanni* di Mozart per l'Aslico.



MAURIZIO LO PICCOLO

Basso-baritono, è nato a Palermo, dove risiede tuttora, nel 1976. Debutta nel 1996 per il Laboratorio Lirico “Ars Nova” di Palermo, come Don Chilone negli intermezzi *Erighetta e don Chilone* di Leonardo Vinci. Nel 1997, per l’Operalaboratorio di Palermo, interpreta Darlemont nei *Pazzi per progetto* di Donizetti con la regia di Enzo Dara e nella primavera dello stesso anno, per la riapertura del Teatro Massimo di Palermo, canta nel *Rosenkavalier* di Richard Strauss. Sempre nel 1998 interpreta il Califfo nell’*Adina, ovvero il Califfo di Bagdad* di Rossini diretto da Carmelo Caruso con la regia di Mauro Avogadro, e al Teatro Massimo di Palermo appare in *Manon Lescaut* ed *Evgenij Onegin*. L’anno successivo, per il Centro Italiano di Musica Antica a Prato interpreta Don Carissimo nella *Dirindina* di Scarlatti, ed è protagonista a Palermo nella *Notte di un nevrastenico* di Nino Rota. Nel 2000, per il Laboratorio Teatrale del ’700 a Mantova, canta come Don Tritemio nel *Filosofo di campagna* di Galuppi con la regia di Enzo Dara. È poi apparso in *Una favola per caso* di

Lucio Gregoretti, e al Festival di Aix en Provence ha interpretato Don Magnifico nella *Cenerentola*; a Palermo è stato il Maestro Campanone nella *Prova di un'opera seria* di Gnecco, e Daniel Webster in *The devil and Daniel Webster* di Douglas Stuart Moore.

Nel 2001, per la Kammeroper di Vienna ha cantato nel *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota diretto da Paul Weigold. Per l'Opera Studio dell'Opéra Nationale di Lione, ha interpretato Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia*. Ha poi impersonato Don Alfonso in *Così fan tutte* con la direzione di Corrado Rovaris e la regia di Mario Martone, e ancora Colline in *Bohème* a Jesi, Mantova e Fermo, con la direzione di Angelo Cavallaro. Per il Teatro Massimo di Palermo è stato Monterone nel *Rigoletto* diretto da Paolo Carignani con la regia di Graham Vick; ha poi interpretato Don Alfonso in *Così fan tutte* con la direzione di Eraldo Salmieri e la regia Mauro Avogadro.

Nel 2002, per il Teatru Manoel di Malta, è stato Guglielmo in *Così fan tutte*, ha cantato come Lorenzo nei *Capuleti e i Montecchi*, ed è stato inoltre Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart.

Nel luglio 2003 vince il Primo premio della Giuria e il Premio Speciale del Pubblico al XIII Concorso Internazionale di Canto Lirico "Rocca delle Macie". Nel 2004 è protagonista di *Livietta e Tracollo* di Pergolesi al Maggio Musicale Fiorentino, dove canta anche nell'*Idomeneo* di Mozart e nel *Volo di notte* di Dallapiccola. A Firenze torna per *Chovanščina* di Mussorgskij e *Pulcinella* di Stravinskij.

Al Massimo di Palermo è stato Zuniga in *Carmen* nel 2004, anno in cui riceve il Premio Opera Cd classic Città di Mondovì. Per il Teatru Manoel di Malta ha interpretato il Conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro* mozartiane, mentre a Jesi ha impersonato Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi.

Nel 2005 ha cantato nella *Bella addormentata nel bosco* al Teatro Comunale di Bologna, in *Bastiano e Bastiana* al Teatro Rossini di Lugo, in *Arrighetto* di Carlo Coccia al Rossini Opera Festival di Pesaro e al Teatro Coccia di Novara, nella *Betulia liberata* a Milano, nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a Taranto.

I suoi prossimi impegni comprendono l'*Arlecchino* di Busoni al Teatro di Lugo e al Festival di Wexford, e *Un ballo in maschera* al Teatro Massimo di Palermo.

ORCHESTRA GIOVANILE LUIGI CHERUBINI



foto di Silvia Lelli

violini primi

Luisa Bellitto **

Veronica Pisani

Camilla Mazzanti

Stefano Rimoldi

Lorenzo Maccaferri

Keti Ikonomi

Federico Galieni

Giulia Bellingeri

Antoaneta Arpasanu

Maria Saveria Mastromatteo

Riccardo Patrone

Olessia Emelianenko

violini secondi

Donato Cuciniello *

Marta Violetta Nahon

Davide Mazzamuto

Federica Fersini

Doriana De Rosa

Ambra Cusanna

Elena Bassi

Elisa Mancini

Alice Iegri

Erika Verga

viola

Paolo Fumagalli *

Antonio Buono

Tiziano Petronio

Nazzarena Catelli

Claudia Brancaccio

Silvia Vannucci

Luca Pirondini

Jessica Orlandi

violoncelli

Massimiliano Martinelli *

Misael Lacasta

Maria Cristina Mazza

Fulvia Mancini

Daniele Fiori

Rahia Angela Awalom

Stefano Sabattini

Lisa Pizzamiglio

contrabbassi

Antonio Mercurio *

Giovanni Scorcioni

Matteo Nasini

Marco Cuciniello

Alessandro Paolini

Fabio Sacconi

flauto

Paolo Taballione *

oboï

Daide Guerrieri *
Vittoria Palumbo

fagotti

Corrado Barbieri *
Daide Fumagalli

corni

Francesca Bonazzoli *
Michele Giorgini

trombe

Fabrizio Mezzari *
Eugenio Tinnirello
Roberto Rigo

tromboni

Francesco Parini *
Rodolfo Bonfilio
Gianluca Tortora

timpani

Mirko Natalizi *

organo

Matteo Sarti

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

** Spalla

* Prime Parti

“Vorrei restituire al mio Paese ciò che da esso e dai suoi grandi maestri ho ricevuto: costruire un’orchestra di giovani talenti italiani che, dopo il Conservatorio, in tre anni di attività possano apprendere il significato dello stare in orchestra, del dare il proprio contributo ad una compagine sinfonica od operistica, acquisendo piena consapevolezza di un ruolo che certo non è meno importante di quello solistico”.

Ispirata dalla volontà e dal desiderio di Riccardo Muti, suo fondatore, l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini assumendo il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo – Beethoven stesso lo considerava il più grande della sua epoca – vuole sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

Orchestra di formazione, la “Cherubini” si pone quale strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l’attività professionale. Gli 80 giovani strumentisti, provenienti da tutte le regioni italiane e scelti tra oltre 600 aspiranti attraverso audizioni e selezioni effettuate nel corso di due anni da una commissione presieduta dallo stesso Muti, saranno integrati dai migliori allievi della Scuola di Fiesole, sulla base di un protocollo di intesa siglato tra l’Orchestra Cherubini e la prestigiosa istituzione di formazione musicale.

Il percorso di crescita è articolato in periodi di studio che trovano sempre esito concreto nel momento del confronto con il pubblico. “Solo in questo modo è possibile – spiega Riccardo Muti – dare spazio all’entusiasmo e al talento di questi giovani musicisti abituati in Conservatorio ad affrontare solo marginalmente il momento delle esercitazioni orchestrali, nonché, a causa di programmi troppo spesso antiquati, a trascurare autori fondamentali per il loro sviluppo artistico”.

La “Cherubini”, nata nel 2004, è gestita dall’omonima Fondazione – sostenuta da “Arcus”, “Progetto Italia” di Telecom, Fondazione di Piacenza e Vigevano e Camera di Commercio di Piacenza – e divide la propria sede tra il Teatro Municipale di Piacenza e, quale residenza estiva, il Ravenna Festival.

Infatti è proprio nell’ambito di questo prestigioso Festival che la “Cherubini”, dopo aver debuttato ufficialmente nel teatro piacentino nel giugno 2005 diretta da Riccardo Muti, ha compiuto il primo vero e proprio “stage formativo” esibendosi, in un brevissimo arco di tempo e con successo, sia nel repertorio operistico più tradizionale, in una nuova produzione del *Faust* di Gounod diretta da Patrick Fournillier, che in quello meno frequentato, come la *Sancta Susanna* di Hindemith eseguita in forma di concerto sotto la direzione di Riccardo Muti. Eppoi nel repertorio sinfonico con l’esecuzione dei concerti per pianoforte di Prokof’ev insieme ai solisti del Toradze Piano Studio; e di nuovo con Muti in due grandi pagine beethoveniane: il Concerto in re maggiore per violino e orchestra (con Vadim Repin) e la Quinta Sinfonia. Sempre con Riccardo Muti la “Cherubini” si è poi esibita al Festival di Malta, nella cattedrale di Trani per i trent’anni del FAI, e nell’Aula del Senato – alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi – per il tradizionale concerto di Natale trasmesso in eurovisione da RaiUno. Più recentemente, a confermare a un anno dal debutto l’intento di indagare un repertorio di particolare valore formativo, la “Cherubini” ha affrontato una densa tournée italiana che l’ha vista cimentarsi con opere di Haydn (il raro Concerto in do maggiore per violoncello e orchestra), Mozart, Dvořák, Hindemith (la suite dal balletto *Nobilissima visione*), Rossini, Verdi e Puccini.

Nel futuro dell'orchestra, oltre alla partecipazione alla nuova produzione del *Don Pasquale* di Donizetti diretta da Riccardo Muti, che avrà il suo esordio a dicembre come progetto speciale di Ravenna Festival, si profilano anche esperienze internazionali di rilievo come l'invito al Musikverein di Vienna e la presenza a Salisburgo al Festival di Pentecoste fondato da Karajan dove, a partire dal 2007, avvierà, sempre sotto la guida di Muti, un progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

**KONZERTVEREINIGUNG
WIENER STAATSOPERNCHOR**



soprani

Hannelore Auer
Annamaria Birnbauer
Denisa Danielova
Renate Gutsch
Young-Won Han-Gallaun
Erika Hathazi
Cecil Ilker
Regina Knauer
Eva Künzl
Silvia Panzenböck
Ingrid Vadehra

contralti

Gabriella Bessenyei
Jozsefina Monarcha
Barbara Reiter
Karen Schubert
Eva Schweiger
Elisabeth Strenn
Szuszanna Szabo
Daniela Wagner
Eliza Zurmann

tenori

Peter Fraiss
Franz Gruber
Levente Hara
Meng-Chie Ho
Wolfgang Holzherr
Michael Knapp

Thomas Köber
Andre Potgieter
Szolt Temes
Erich Wessner

bassi

Michael Divjak (Wilder)
Wolfgang Equiluz
Konrad Huber
Jeong-Ho Kim
Hannes Lichtenberger
Csaba Markovits
Jens Musger
Gerhard Panzenböck
Fritz Springer
Ion Tibrea

maestro del coro

Thomas Lang

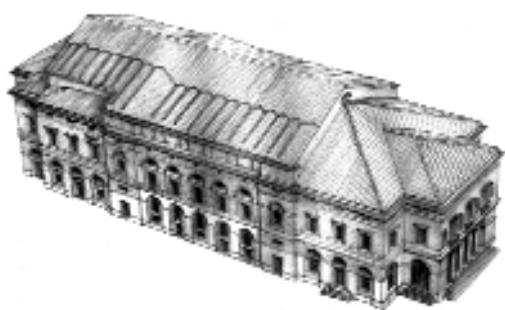
amministratore

Ulrich Grossrubatscher

La Konzertvereinigung (Società dei Concerti) del Coro dell'Opera di Stato viennese, fondata nel 1927, ha un organico pressoché identico al Coro della famosa istituzione teatrale – della quale è uno dei pilastri assieme ai solisti, all'Orchestra, al Balletto e ai tecnici –, e si presenta con questo nome in tutti gli spettacoli al di fuori dell'Opera di Vienna, incluso il Festival di Salisburgo. Ha al suo attivo non solo concerti, ma anche incisioni discografiche e produzioni televisive di grande importanza: il Coro ha collaborato a più di 200 registrazioni sin dalla sua fondazione, e può affermare con orgoglio di essere stata immortalata su ogni tipo di supporti audiovisivi: dalla gommalacca al vinile, dal cd al dvd. Il suo repertorio include i massimi lavori per coro dal Barocco al Romanticismo, fino alla musica contemporanea. Diventato ormai un punto di riferimento nella vita concertistica internazionale, il Coro ha collaborato con i maggiori direttori dell'ultimo secolo quali Toscanini, Furtwängler, Knappertsbusch, Walter, Böhm, Krauss, fino a Karajan, Bernstein, Giulini, Solti, Ozawa. Particolarmente intenso il rapporto con Riccardo Muti, che ha diretto il coro in un memorabile *Requiem* di Verdi allo Staatsoper di Vienna; da ricordare anche le trionfali esecuzioni della trilogia di Mozart e Da Ponte a Ravenna Festival, cominciate con *Così fan tutte* nel 1996, proseguite col *Don Giovanni* nel 1999 e chiuse dalle *Nozze di Figaro* nel 2002.

Tra le innumerevoli incisioni del coro si ricorda il *Boris Godunov* diretto da Karajan, la *Chovanščina* di Musorgskij diretta da Abbado, il *Deutsches Requiem* di Brahms diretto da Giulini, e le edizioni dell'Ottava Sinfonia di Mahler dirette da Bernstein, Solti e Maazel.

Negli ultimi anni i membri del coro, che provengono da ben 17 nazioni, hanno formato gruppi da camera di grande successo sulla scena musicale internazionale.



teatro alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, contava all'epoca quattro ordini di venticinque palchi (con il palco centrale del primo ordine sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione. La trasformazione della zona centrale del quart'ordine in galleria risale al 1929, quando fu anche realizzato il golfo mistico, riducendo il proscenio.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario, oggi perduto, raffigurante l'ingresso di Teodorico a Ravenna. Voltan e Gatteri curarono anche la decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di sta-

gioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da opere di restauro e di adeguamento tecnico, le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato il restaurato Teatro, che ha potuto così riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90 il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano