

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI



Basilica di Sant'Apollinare in Classe
martedì 30 giugno 2009, ore 21

In Templo Domini

La Creazione

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

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei 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
Confindustria Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
APT SERVIZI EMILIA ROMAGNA
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA DI ROMAGNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CAMERA DI COMMERCIO DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA
CNA RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO E BANCA DEL MONTE DI LUGO
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
KOICHI SUZUKI
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOOP
MARINARA
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SOTRIS - GRUPPO HERA
TECNO ALLARMI SISTEMI
UNICREDIT BANCA
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani

Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti,

Bagnacavallo

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco 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

Letizia De Rubertis e Giuseppe

Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani,

Ravenna

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Ada Elmi e Marta Bulgarelli,

Bologna

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Giovanni e Maria Luisa Faccani,

Ravenna

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Pier Filippo Giuggioli, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi,
Bertinoro

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Silvia Malagola, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

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*

Romano e Maria Ravaglia, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*

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

Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci,

Savignano sul Rubicone

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Mirella Zardo, *Venezia*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese

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*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia

Terme di Punta Marina, *Ravenna*

Viglienzona Adriatica, *Ravenna*



Franz Joseph Haydn.

In Templo Domini

*Omaggio a Joseph Haydn
nel bicentenario della scomparsa*

Franz Joseph Haydn
(1732-1809)

La Creazione

(Die Schöpfung Hob. XXI:2)

nella traduzione italiana di Giuseppe Carpani (1808)

Orchestra di Padova e del Veneto

direttore

Mattia Rondelli

La Stagione Armonica

Sergio Balestracci *maestro del coro*

Valentina Coladonato *soprano*

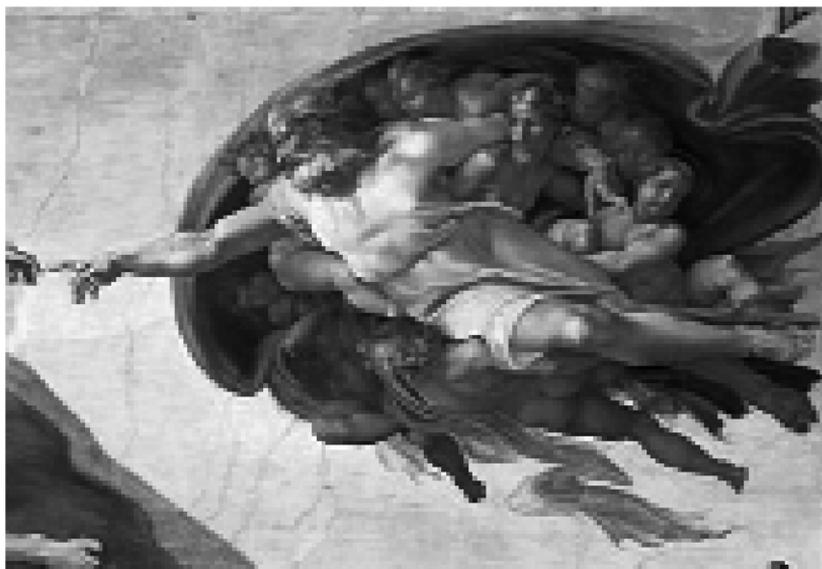
Mark Milhofer *tenore*

Sergio Foresti *basso*

La creazione del mondo

oratorio posto in musica
dal Maestro Giuseppe Haydn

e tradotto dal tedesco in italiano sotto le note
da Giuseppe de Carpani



PERSONAGGI

Raffaele	} Arcangeli	<i>basso</i>
Gabriele		<i>soprano</i>
Uriele		<i>tenore</i>

Coro d'Angeli

Adamo	<i>basso</i>
Eva	<i>soprano</i>

Avvertimento del traduttore

La grandiosità dello stile congiunta alla più rara precisione e finitezza de' dettagli proclamano il rinomato Sig. Haydn pel Lionardo da Vinci della musica moderna, e la sua *Creazione* per un vero capo d'opera. Di qui l'esser questa tanto celebrata, e il non saziarsi mai di sentirla in que' luoghi dove si è potuta eseguire. Ma l'Italia madre ed altrice del canto, e non poche altre parti d'Europa dove non è conosciuto l'idioma tedesco, sarebbero andate prive del piacere di ammirarla, se tentato non si fosse di tradurla in italiano, vale a dire in quella lingua che essendo per comune consenso la più melodiosa di tutte le viventi, è anche la più cognita agli amanti della musica. Con indicibile fatica e stento fu condotta a termine quest'impresa, ma nel presentare al pubblico una tale traduzione è indispensabile l'avvertirlo che andrebbe egli ben deluso, se si lusingasse di vedere un lavoro in suo genere perfetto. Osiam dire che ciò era impossibile. La precisione del Sig. Haydn richiedeva una traduzione letterale, ma nella opposizione continua in cui sono le due lingue, e data l'immovibilità degli accenti musicali già stabiliti, come mai fare una traduzione che progredisse servilmente di nota in nota e di parola in parola, e insieme rispondesse a tutte le leggi del ben tradurre? Qualche neo troveranno dunque i puristi qua e là sparso, ora nella suddivisione di qualche nota, ora nella men elegante scelta di qualche vocabolo; ma se la quantità e qualità delle bellezze conservate sarà tale da far dimenticare questi difetti, la nostra fatica non rimarrà senza ricompensa. Noi certo speriamo che gl'italiani, ai quali non è noto l'originale tedesco, nell'ammirare le tante bellezze che restano nella traduzione, appena crederanno che alcuna di più ve ne avesse nell'originale, e speriamo altresì che i conoscitori della musica e dei due idiomi non tralasceranno di rilevare que' passi, e non son pochi, che attesa la dolcezza dell'italiana lingua hanno acquistata maggior sonorità e gradevolezza. Ad ogni modo però la giustizia dovuta al grande autore di questa musica richiede che noi qui dichiariamo che ove si trovano bellezze in questa partitura, elleno sono tutte del Haydn; ove difetti, del traduttore. Nel rincrescimento di non aver potuto far

miglio, resta però a quest'ultimo una consolazione, ed è quella di sapere che i due più gran giudici che di questo caso esistano si son degnati di gentilmente approvare la sua traduzione. Il nominarli è vincere la causa. Sono essi gli autori delle parole e della musica del tedesco originale. In quanto poi alla fedeltà, ognuno può chiarirsene sul fatto col cantare la *Creazione* in italiano e farsi accompagnare dagli stromenti come si trovano prefissi e stampati nella partitura tedesca, e non solo vedrà che non si è mutato un passo o un accento, ma conoscerà facilmente che la lusinga di poter accrescere i piaceri altrui ha fatto disprezzare la più ardua fatica, ed affrontare coraggiosamente delle difficoltà che potevano a ragione sembrare insuperabili.

PARTE I

(La Sinfonia rappresenta il Caos.)

Scena I

Recitativo con accompagnamento.

Raffaele

Creò da prima Iddio
il Ciel, la Terra, ma giacea la Terra
informe e vuota, e tenebre profonde
coprian l'abisso.

Coro d'Angioli

Del Signor lo spirto
scorrea sull'acque, e Dio
disse: Luce si faccia, ed ecco il dì.

Uriele

E Dio vide la luce, e a lei sorrise,
e la luce e le tenebre divise.

Aria.

Al brillar degli almi rai
sparir l'ombre antiche e nere,
ed affulse il primo dì.

Cessò il disordine,
e in seno all'ordine
beltà apparì.

Stridon rotte d'Averno le turme,
dell'abisso rovesciansi in fondo,
dell'orribile notte nel sen.

Lo spavento, l'orrore, lo sdegno
giù le strazian nel lurido regno
e le pascon d'eterno velen.

Coro

Un nuovo mondo allor
del Nume creator
al gran comando appare.

Scena II
Raffaele, Gabriele ed Angeli.

Raffaele

E Dio fe' il Firmamento,
e l'acque, che dissopra
al Firmamento stavano,
dall'acque separò ch'eran dissotto,
e così fu.

Con accompagnamento.

Già stridono furiose
procelle, e come paglia
al vento per lo ciel volan le nubi.
Guizzando van le folgori di fuoco,
e spaventoso rugge il tuono intorno.
Dall'onde in alto sale
l'umor che in pioggia scende,
o in dura grandin greve,
o in lievi fiocchi d' illibata neve.

Coro.
Gabriele ed Angeli.

Gabriele solo

Sorpresi a sì grand'opre
son gli Angeli del cielo,
ed alte lodi intuonano
al grande Autor, ed al secondo dì.

Tutti

Ed alte lodi intuonano
al grand'Autor del dì.

Scena III
Raffaele, Gabriele ed Angeli.

Raffaele

E Dio così sclamò: Nel luogo istesso

tutte s'adunin l'acque
che sotto stanno al Ciel. L'arido suolo
mostrisi a nudo, e così fu. Si chiami
l'arido suolo: Terra;
e dell'acque l'union chiamisi mare.
Tutto Dio vide, e piacquesi approvare.

Aria.

Rotolando i spumanti marosi,
rimuggiante scatenasi il mar.
Là già sorgono i colli petrosi,
qua la cima dell'alpi già appar.

Di vasta spiaggia in seno
spazia, serpeggia il fiume
ricco di molto umor.

Lento il ruscello ameno
bagna la queta valle,
né sa che sia romor.

Gabriele

E Dio disse: Produca
la Terra dal suo seno erbe diverse,
e piante che germoglino, e sui rami
portino frutta, ognuno a sé conformi,
ed abbiano lor seme, onde perenne
viva la specie lor, e così avvenne.

Aria.

Dell'occhio al diletto
la vasta pianura
si tinge, s'ammanta
di fresca verzura.

All'avidò sguardo
già pago e beato
accrescono i fiori
l'incanto, il piacer.

Là di balsami grato tesoro
si prepara dell'egro alla calma,
sotto i frutti qua piega la palma,

offre il bosco là d'ombre ristoro,
e del monte corona la fronte
d'irta selva frondoso cimier.

Uriele

Allor gli Angioli santi
proclamaron cantando il terzo dì,
l'opre lodando e il sommo Autor così:

Coro.

Su, mano ai cimbali!
qua, qua la cetra!
Risuoni l'etra!
Canti il Signor!

Di tanti pregi e tanti
il mondo Egli adornò.
Il suo poter si canti,
che sì gran cose oprò!

Scena IV

Uriele e detti.

Uriele

Disse poi Dio: Due luminari eccelsi
splendan nell'alto ciel: la notte, il giorno
dividano costanti; all'orba Terra
mandino luce, segnin anni e giorni,
e stagioni novelle
coi visibili moti,
e insieme Ei fece allor gli astri e le stelle.

Con accompagnamento.

Ecco in un mar di luce
fiammeggiante di raggi il sole ascende,
e qual sposo giulivo,
e qual gigante altero
segna sua certa via per l'emisfero.

Cheta movendo in suo placido lume
striscia la Luna all'alta notte in seno

del ciel l'azzurra volta
d'innnumerabil astri il fuoco avviva.
Allor gli Angioli eletti
il quarto giorno annunziano
cogl'immortali canti
del sommo Autor così esaltando i vanti.

Coro.

Palesano i cieli
le glorie del Signore,
e l'opre di sua man il firmamento.

Gabriele, Uriele, Raffaele
Le annunzia al seguente
il giorno che muore,
la notte cadente
all'altra così.

Tutti
Palesano i cieli
le glorie del Signore,
e l'opre di sua man il firmamento.

Gabriele, Uriele, Raffaele
Non v'è nel mondo
luogo remoto;
non v'è profondo
recesso ignoto,
che lui non lodi,
che lui non canti.
Tutto lo celebra
la notte e il dì.

Tutti
Palesano i cieli
le glorie del Signore,
e l'opre di sua man il firmamento.

PARTE II

Scena I

Gabriele, Raffaele, Uriele ed Angioli.

Con accompagnamento.

Gabriele

E Dio così parlò: generi l'acqua
di viventi creature immenso stuolo,
e produca feconda
augelli ancor che sopra terra il volo
stender amin leggieri,
e s'alzino volando infino al polo.

Aria.

Sull'ali orgogliose
già libراسي l'aquila ardita,
già slanciasi a vol.

Non spazi, non cose
la rattengon nell'ardua salita;
va in cerca del Sol.

La lodola lieta
saluta il mattino,
e gemon d'amore
le fide colombe
assorte in piacer.

Fa l'aure, il boschetto
l'arguto usignuolo
d'intorno eccheggiar.

Non era ancor duolo
per entro al suo petto,
né al pianto – il suo canto
soleva accoppiar.

Raffaele

E Dio l'ampie balene, e l'altre tutte
creò spiranti belve,
e benedille, e disse:
Fecondi siate tutti,
dell'aria o abitatori!

Crescete, e in ogni fronda
cantate, e voi crescete,
o pesci, e i mari empiete.
Crescete tutti. Su: moltiplicate,
e nel vostro Fattor vi rallegrate.
Qui gli angiol stupefatti
scossero i plettri d'oro, e i bei portenti
disser del quinto di con questi accenti:

Terzetto.

Gabriele

Di lieta amenità, di verde smalto
adorni i colli mostransi
all'occhio ammirator.

Dal cavo seno lor
in cristallini umor
giù volvesi il ruscel di salto in salto.

Uriele

Di bella ilarità da un dolce assalto
vinti gli augei s'inalzano,
e scorron l'aura a vol.

Al variopinto stuol
le piume indora il Sol,
e dona ai bei color nuovo risalto.

Raffaele

Qua e là per l'onde luccica
guizzando il gregge mutolo,
d'alate frecce al par.

E da profondi vortici
su viene il vasto Leviatan,
e innanzi caccia il mar.

A tre

Oh quanto grandi! oh quante
son l'opre tue, Signore!
Chi numerar le sa?

Coro e detti

Grande è il Signore

nel suo potere,
e la sua gloria
non mai cadrà.

Scena II

Raffaele

E Dio disse: Dal suo grembo la Terra
tragga salme viventi,
e specie abbian diverse:
quadrupedi, serpenti al suol striscianti
e d'ogni sorta d'animali erranti.

Con accompagnamento.

S'apre tosto la Terra, ed al divino
accento d'animai turba infinita
sorge in perfetto stato, e tutti han vita.
Di giubilo ruggendo
stassi il leon colà. Di qua ne sbuca
l'agile tigre; la ramosa fronte
erge snelletto cervo; irto le chiome
salta, nitrisce, il coraggioso, il forte,
l'indomito destrier; pei verdi prati
già pascolan divisi
in più gruppi gli armenti, e bianca ondeggia
qua e là qual messe la lanuta greggia.
Quasi nemi di polve
ronzan, salgon, discendono
degli insetti le squadre, e in lunghe striscie
disegnano il terren colubri, e biscie.

Aria.

Già splende il ciel di sue gran faci adorno;
già di sua pompa va la Terra altera,
l'aer già ingombra la pennuta schiera,
già i pesci van pei campi ondosi intorno;
degli animali il piè già preme il suol.

Ma al suo fin giunta
non è ancor l'opra.
Un ente mancavi;
un ente ancor.

L'ente che miri
di Dio le imprese,
che adori e ammiri
grato il Fattor.

Uriele

E Dio creò quest'ente.
A sua imagin lo fece, alla d'un dio
imagin lo creò; di doppio sesso
dotò la specie sua, indi il vitale
suo fiato in volto gl'inspirò. Divenne
l'essere nuovo allor ente immortale.

Aria.

Altèro, vago, intrepido,
rivolto al ciel le ciglia,
del mondo meraviglia...
chi vien? chi è mai? chi è?
L'uom di Natura il re.

Di sua capevol mente
fa l'ampia fronte fede,
e nell'acceso sguardo
l'alma brillar si vede
imago del Fattor.

Al sen beato accostasi
la da lui tratta sposa
piena di grazia e amor.

Ridente quella e florida
al par di primavera
di gioia gli empie il cor.

Raffaele

E Dio mirando le create cose
ottime le trovò. Le alate schiere
fecer pel sesto dì le eteree rive
suonar di mille voci alte e giulive.

Coro.

Compita è la grand'opra.
Dall'alto di sua reggia
la mira, la vagheggia
contento il Creator.

Noi pur plaudiam,
noi pur cantiam,
di Dio la lode
suonar facciam.

Gabriele ed Uriele

A te innalza ognun lo sguardo,
pel suo cibo ognun fa prieghi.
Tu, Signor, la man dispieghi,
e satollo ognun sen va.

Raffaele

Se tu il volto a tergo giri,
tutto trema e gel si fa.
Se il tuo fiato a te ritiri,
tutto in polvere si sfa.

Gabriele, Uriele, Raffaele

Tu lo doni un'altra volta?
Tutto è pien di nova vita,
e la Terra rivestita
par d'insolita beltà.

Tutti

Compita è la grand'opra.
L'altero Nume e santo
tutti esaltiam col canto.
Ei solo è sommo e grande,
alleluja! alleluja!

PARTE III

Scena I

Uriele ed Angioli.

Con accompagnamento.

Uriele

Fra le rosate nubi in cielo ascende
desta da un dolce suon la bella aurora,
e dalle eteree sfere
purissima armonia al suol discende.
Ora è bella a mirar la fortunata
coppia! Ve' come a man stretta sen viene!
e l'umide pupille
gli arde di grati sensi amabil fuoco!
Le lingue ora sciorranno; ad alte voci
diran le lodi del Fattor. Gli accenti
sciogliamo noi pur, seguiamo i lor concenti.

Scena II

Adamo, Eva e detti.

Cantico

interrotto dai Cori angelici.

Adamo ed Eva

Dell'alta tua bontade
Padre, Signore e Dio,
piena è la Terra e il Cielo, e questo mondo

Adamo

si vasto, sì fecondo,

Eva

sì vago, sì giocondo,

A due

è l'opra di tua man.

Coro

Risuoni in ogni etade,
Signor, la tua bontade e la tua man!

Adamo

O Sol che primiero
fra gl'astri risplendi
del dì condottiero,
deh! quale tu il rendi
bei fiumi versando
d'eletto splendor!

Coro

Tra via tu annunzia
la gloria, il potere
dell'alto Motor.

Eva

Voi, luna, voi stelle,
che a notte imperate,
soavi concenti
d'amore formate,
coi volti lucenti
lodate il Signor!

Adamo

Voi tutti, o elementi,
che forme novelle
valete a crear,
voi nebbie e vapori
che adunano i venti,
che sciolgon del par.

Adamo ed Eva

I canti iterate,
lodate il Signore!

Coro

È grande il suo nome
siccome il poter.

Eva

Chinatevi, o piante,

voi fonti gemete
di gioia e piacer.
Bei fiori esalate
fraganze gradite!
Le lodi voi dite
del vostro Fattor.

Adamo

Voi che movete il passo,
voi che radete il suolo,
voi che spiegate il volo,
voi che guizzate in mar,

Adamo ed Eva

cantate voi tutti
l'eccelso Datore.

Coro

Chi sente, chi ha vita
lo celebri ognor!

Adamo ed Eva

Voi, monti, voi valli,
voi, cupe foreste,
voi spechi, voi grotte,
voi quando s'aggiorni,
voi quando s'annotte,
al nostro fat' eco
festoso clamor!

Coro

Gloria, a Te, gloria
possente Creatore!
Tu vuoi l'universo,
ed eccolo: è già.
Tremante, devota
la Terra t'adora.
Tua santa memoria
eterna vivrà.

Scena III
Adamo ed Eva.

Adamo

Dei dover nostri al primo
demmo sfogo, o consorte;
al supremo Fattor grazie rendemmo.
Ora mi siegui, o di mia dolce vita
gentil compagna. Io ti precedo: ad ogni
passo un piacer novello
l'alma ci assalirà. Per ogni dove
prodigi incontrerem: vedrai di quanto
lieta è la bella sorte
cui Dio ci destino. Sì, sì, lodarlo,
amarlo sempre e senza fin vogliamo.
Vieni, mi segui: io ti son scorta. Andiamo.

Eva

O Tu, per cui son nata,
mio ben, mia vita, mio sostegno e tutto,
m'è legge il tuo voler. Sì volle Iddio,
ma l'ubbidire a Te, lo a Te ubbidire
mi dà un piacer che vince ogni desire.

Duetto.

Adamo

Cara sposa, a te vicina
paga è l'alma, il tempo vola;
ogni istante a me m'invola
e m'innonda di piacer.

Eva

Caro sposo, a te vicino
tutto gioia è questo core;
tu mia speme e mio signore,
in te vivo e del tuo amor.

Adamo

Dell'alba il ritorno
oh quanto m'alletta!

Eva

Sul fine del giorno
pur cara è l'auretta!

Adamo

De' frutti succosi
sì grato è il sapore!

Eva

De' fiori vezzosi
sì grato è l'odore!

A due

Ma, senza di te,
che vale per me

Adamo

l'aurora?

Eva

l'auretta?

Adamo

l'odore?

Eva

il sapor?

A due

Con te sol v'è piacere!
Con te sol v'è godere!
Per te cara è la vita.

Te ^{solo}
sola brama il cor.

Scena ultima
Uriele ed Angeli.

Uriele

Oh avventurosa coppia!

Oh senza fin beata,
se desir non t'acceca
di più voler di quanto or t'è concesso,
o di saper più che non t'è permesso!

Coro ultimo.

Su, si plauda, su, si canti!
Su, lodiamo il Creator.
Bella gara accenda i canti
nel dar sfogo al nostro amor.
Eterna fia, Signor, la gloria tua!
Amen!

Dal caos all'eternità

“Nel 1795 l'Haydn, contando già 63 anni di vita, vi pose la prima mano. Non meno di due anni vi sudò sopra, ma fece un lavoro da secoli. A chi lo sollecitava a sbrigarsi rispondeva ci metto molto perché voglio che duri molto”. Così Giuseppe Carpani parlando della composizione di *La Creazione* in *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre Giuseppe Haydn*, uscite nel 1812.

Carpani era stato frequentatore assiduo del vecchio compositore a Vienna e ne aveva raccolto le confidenze. A onta di ciò *Le Haydine* sono state spesso accusate di imprecisione. A torto: in nessun modo Carpani aveva inteso scrivere una biografia; il suo era invece il primo libro inteso a celebrare con piena consapevolezza la centralità della figura di Haydn in quell'aureo momento della nostra civiltà musicale che sarà poi riconosciuto come “classico”. Impossibile dunque quanto inutile verificare l'autenticità della frase riportata. Se non vero *strictis verbis*, quel “ci metto molto perché voglio che duri molto”, risponde in pieno allo spirito che presiedette alla nascita e al destino di uno dei capisaldi del repertorio e alle intenzioni del suo autore. Ed è quello che conta. In tutti i sensi infatti l'Oratorio *Die Schöpfung* era stato concepito per durare o, se vogliamo dirla col Carpani, per sfidare i secoli. Nei 1790, dopo un trentennale servizio, Haydn aveva sancito il suo distacco da Esterhàza e dagli obblighi che gli derivavano come *Kapellmeister* presso quei principi per sistemarsi a Vienna. Via libera gli era venuta dalla morte del munifico Nicola I e dal parziale disinteresse per la musica del suo figlio ed erede Antonio. Haydn replicava così un gesto liberatorio che Mozart aveva compiuto qualche anno prima. Ma, quanto diverse le circostanze! Ciò che per Mozart era stata scelta sofferta e traumatica, con un fatale strascico di drammatici eventi, per Haydn fu una tranquilla promozione a una superiore sistemazione da tempo attesa e auspicata. Non che nei nove anni che dividono la rottura tra Mozart e Colloredo e il distacco tra Haydn e gli Esterházy fossero cambiati così profondamente i tempi. Erano diversi gli uomini. Se infatti Nicola I, detto il Magnifico, era fatto di tutt'altra pasta di quella del suo collerico e rozzo collega di Salisburgo, altrettanto si deve dire dei due musicisti. E i diversi caratteri avevano sancito un diverso destino, pur in presenza di analoghe istanze interiori e artistiche, dato che per Mozart come per Haydn Vienna era il punto di arrivo per collocare la propria arte in

un ambito di maggiore libertà. Nato quasi cinque lustri prima di Mozart, Haydn aveva vissuto quasi senza traumi il destino del musicista di corte, percorrendolo in tutte le sue tappe quasi fosse un necessario *cursum honorum*. Con tale spirito e con tenacia aveva saputo gradualmente conquistarsi, accanto all'affetto e alla fiducia dei suoi protettori, una larghissima considerazione internazionale, testimoniata dalle numerose committenze e dai prestigiosi inviti che gli erano via via venuti dalle più importanti capitali della musica, come Parigi, Londra e Napoli. Colui che nel 1790 lasciava Esterháza – munito di una pensione, di un lascito testamentario di Nicola e conservando con obblighi molto ridotti il titolo di *Kappellmeister* – era a tutti gli effetti un sovrano della musica. Come tale riconosciuto e perfettamente cosciente di esserlo, e ciò che più conta cosciente del ruolo e dell'importanza che la sua musica esercitava e che ancora poteva esercitare. Haydn viveva insomma in prima persona e per molti aspetti anticipava, quel cambiamento del ruolo sociale dell'artista in genere e del musicista in particolare che sarebbe stata una conquista sofferta degli anni a venire. Conquista che andava di pari passo con la consapevolezza della storia – della propria storia – che la musica, ultima tra le arti, andava finalmente acquisendo in modo completamente nuovo. Per secoli infatti i musicisti avevano vissuto dei proventi di un artigianato che, anche quando altissimo, difficilmente poteva aspirare a resistere nel tempo, essendo la musica che producevano comunque di occasione. I rari esempi di sopravvivenza nei secoli non facevano che confermare la regola. Ciò che si conservava, infatti, non era tanto la produzione, ma l'immagine e il mito di alcuni compositori (è il caso di un Palestrina o di un Pergolesi), le cui musiche, quando e se eseguite, lo erano sempre dopo un sostanziale aggiornamento e adeguamento ai tempi e ai gusti mutati. Tutto questo stava cambiando e certo nel corso della vita e della lunghissima militanza Haydn poteva avere valutato la possibilità di una sopravvivenza se non di tutte le proprie opere, almeno di alcune di esse. Non certo dei divertimenti, dei notturni, o delle stesse opere teatrali, che gli dovevano apparire non solo troppo legate alla committenza, ma anche troppo vincolate alle mode e alle esigenze di ambienti ristretti. Vi erano gli altri lavori: quelli che il rinnovamento del linguaggio perseguito con cura o l'appartenenza a un genere nobile collocava in una superiore scala di valori. I Quartetti, ad esempio, sede dei più arduo cimento formale, oppure le Messe e gli Oratorî, musica doppiamente elevata, perché

vocale e perché sacra. A confrontare questa autocoscienza vi era l'analogha consapevolezza che andò formandosi in altri intorno a lui. Mozart, folgorato prima dalla conoscenza dei Quartetti op. 17 e op. 20 e più tardi da quelli dell'op. 33 di Haydn, aveva risposto da par suo con un gesto di riconoscenza per l'amico e maestro che era anche una sfida e un segnale di emancipazione per il mondo circostante e per i posteri. Spezzando la consuetudine cortigiana che voleva dediche a principi o al più a editori, aveva infatti pubblicato presso Artaria *Sei quartetti* dedicati a Haydn con una lettera, vergata in italiano, che era un omaggio esplicito al collega e al suo ruolo. Era il 1785 e il mondo stava cambiando, se molti principi io ignoravano o fingevano di ignorano, i compositori impegnati a rinnovarsi ne avevano piena consapevolezza. Cinque anni dopo, lasciando precipitosamente Esterhàza con una specie di fuga, Haydn sapeva che la libertà conquistata con la sistemazione a Vienna non poteva che essere la base per un'ultima fase della carriera nella quale realizzare una *summa* di tutta l'attività creativa, fino ad allora fin troppo frenetica. Lo stimolo per spiccare quell'ultimo audace volo gli venne da Londra.

Già dai primi anni Ottanta Haydn, divenuto popolarissimo in Inghilterra, aveva ricevuto pressanti inviti a recarsi a Londra. Nel 1785 su un giornale inglese comparve addirittura l'auspicio che venisse rapito e trasportato in "Gran Bretagna, il paese per cui sembra fatta la sua musica". Si biasimava l'indegno trattamento riservato allo "Shakespeare della musica [...] vanto della nostra era" presso la corte di un "meschino principe tedesco". Se non rendeva giustizia a Nicola I, il giornalista la rendeva quanto meno al musicista. Più concretamente erano gli impresari londinesi a cercare di attirare il compositore con vantaggiosi contratti. Col trasferimento di Haydn a Vienna gli inglesi tornarono a sperare e, appena appresa la notizia, l'impresario Johann Peter Salomon, che si trovava a Bologna a procacciare cantanti e strumentisti, si precipitò a Vienna e riuscì a stipulare immediatamente un contratto col musicista. Era l'8 dicembre 1790. Il 15 Haydn era già in viaggio e il primo gennaio 1791 attraversava la Manica. Tra gli eventi di questo primo trionfale soggiorno, che si protrasse fino al giugno del 1792, ci fu, secondo i biografi, l'incontro decisivo con gli Oratorî di Händel. Si cita, in particolare, l'impressione prodotta su di lui dal *Messiah* ascoltato nell'abbazia di Westminster. Tale semplicistica notizia andrebbe forse almeno in parte rettificata. Haydn certo non ignorava Händel, la cui musica aveva ascoltato da giova-

ne e che non era del tutto dimenticata nei Paesi di lingua tedesca. Forse si va più vicino al vero ammettendo che l'impressione ricevuta dall'incontro con gli Oratorî di Händel derivò sì dalla musica, ma anche dalla constatazione di trovarsi di fronte a capolavori che non solo avevano sfidato il tempo, ma che erano divenuti parte viva della coscienza e della tradizione di un popolo. Il fatto poi che i recensori inglesi lo salutassero spesso come lo "Händel del nostro tempo" non può che averlo stimolato a cimentarsi con l'oratorio facendo germinare e sviluppare in lui l'idea di affidare proprio a quel genere l'ultimo più alto messaggio della propria arte. Ma fu operazione lenta, e alla quale contribuì in modo decisivo lo stesso Salomon. Passò ancora un secondo soggiorno londinese, iniziato nel febbraio del 1794, con rinnovati trionfi e con il completamento della serie delle ultime grandi sinfonie. Sul finire dell'estate del 1795, riattraversando la Manica, Haydn portava con sé il testo di *La Creazione* fornitogli da Salomon con il chiaro intento di riportarlo per la terza volta in Inghilterra come autore di Oratorî. L'auspicio dell'impresario non si realizzò, ma il seme era gettato e Haydn avrebbe, per proprio conto, concretizzato il progetto. Fatto sta che, appena rientrato a Vienna, egli si concentrò sulla musica sacra. Insieme con le Messe (appartengono a quegli anni le ultime sei) fu l'oratorio a porsi al centro del suo interesse. In ciò Haydn trovò incoraggiamento anche da altri e in particolare da un singolare personaggio della vita culturale viennese di quel periodo, il barone Gottfried van Swieten.

Che Haydn fino a quel momento non si fosse accostato che sporadicamente all'oratorio può sorprendere solo in parte. Il genere, per quanto nobile, si seguiva a coltivare a Vienna soprattutto presso associazioni benefiche e come surrogato dell'opera. Lo scopo edificante si associava così a quello di procacciare denaro per i poveri; quello meno edificante, di diletta nei periodi, come la Quaresima, in cui i teatri restavano chiusi. Quanto ai testi e alla musica si seguivano a replicare piuttosto stancamente modelli stereotipi improntati al melodramma e nemmeno del più aggiornato. È comprensibile che Haydn, vincolato com'era dall'attività frenetica presso gli Esterhàzy, non avesse avuto modo di accostarsi a quel genere se non una volta. Era stato nel 1775, quando aveva musicato su commissione della Tonkünstler Societät (un'associazione che provvedeva al soccorso delle vedove e degli orfani dei musicisti) *Il ritorno di Tobia* su testo italiano di Gian Gastone Boccherini (fratello di Luigi). Il lavoro ebbe grande successo e conobbe una certa diffusione anche al di

fuori dei paesi di lingua tedesca, nonostante la rigida fedeltà ai vecchi modelli. Di questo Haydn ebbe piena coscienza, dato che nel 1784 preparò una nuova versione del lavoro nella quale, eliminate diverse arie, ampliò le parti corali. Questa seconda edizione, a onta di certe prolissità e della meccanica un poco stereotipata della successione delle arie che la revisione non riuscì del tutto a superare, meriterebbe assai maggiore attenzione di quanta non gliene sia stata data fino a oggi. Haydn la tenne comunque in gran conto, dato che proprio nell'ultimissima fase della sua attività, nel 1808, ne preparò un'ulteriore versione per un organico strumentale più ampio, con l'intenzione probabilmente di affiancare quel prodotto "giovanile" ai due capolavori nati nel frattempo: *La Creazione* e *Le Stagioni* (*Die Jahreszeiten*). I quali furono comunque preceduti da un altro parziale avvicinamento al genere. Nel 1775 su richiesta di un canonico di Cadice, Haydn aveva scritto alcuni brani strumentali "sopra le Sette Ultime Parole del nostro Redentore in Croce". Erano sette sonate (così definite nel titolo) accompagnate da un'introduzione e da un *terremoto* finale, evocative di alcuni momenti della Passione e destinate a seguire la declamazione delle sette Parole e il relativo sermone che si dedicava a ognuna durante una cerimonia del Venerdì Santo. Musica sacra per commentare delle parole, dunque, ma senza parole.

Il singolare lavoro era stato in qualche modo ridotto a oratorio da un tal Joseph Friebert, e non stupisce che Haydn, all'inizio del 1796, abbia voluto metterci mano in prima persona. La versione col coro di *Die sieben letzten Worte* venne eseguita per la prima volta a Vienna il 26 marzo 1796 sul medesimo testo utilizzato da Friebert, ma riveduto dal ricordato Swieten, il quale entrò direttamente anche nella vicenda compositiva di *La Creazione*, in quei mesi in piena gestazione.

Che Swieten abbia avuto un ruolo decisivo nello spingere Haydn a realizzarsi come il nuovo "Händel" non sembra possa essere messo in dubbio (Alfred Einstein scrive addirittura che senza di lui "Haydn non avrebbe mai scritto *La Creazione* o *Le Stagioni*"). Bibliotecario di corte, il barone organizzava concerti in casa e letture di partiture in cui Händel ebbe molto spazio, dato che egli stesso aveva portato con sé parecchie musiche händeliane da un suo viaggio in Inghilterra nel 1769. Fu Swieten che incaricò Mozart di rivedere alcune di quelle importanti partiture (tra le quali *The Messiah*): un compito che dopo la morte di Mozart si assunse in prima persona, essendo egli compositore dilettante. Anche Beethoven, che gli dedicò la sua *Prima Sinfonia*, dovette a

Swieten la conoscenza di Händel. Per Haydn non c'era questione di conoscenza, come sappiamo, ma certo di stimolo e di collaborazione. Swieten divenne così forse il consigliere, certo il librettista degli Oratorî di Haydn, prima rivedendo le *Sette Parole* poi approntando il testo definitivo di *La Creazione* e infine desumendo ex novo quello di *Le Stagioni* da un poema di James Thomson. A Swieten infatti Haydn affidò il testo che gli aveva consegnato Salomon e che, a quanto riferisce lo stesso Swieten, era stato a suo tempo preparato proprio per Händel. La notizia in verità non è documentabile e potrebbe essere stata diffusa ad arte nell'intenzione di conferire al nuovo oratorio un'appropriata discendenza ideale da Händel. Sulle origini e sull'autore di quel testo gravano del resto molti dubbi. Uno dei primi biografi di Haydn, G.A. Griesinger, riferisce che Haydn stesso gli avrebbe dichiarato che l'autore era "un inglese di nome Lidley" non meglio identificato. Tra i possibili candidati si tende oggi ad accettare il compositore Thomas Linley, il quale aveva partecipato in qualità di organizzatore alle stagioni di oratorî al Drury Lane di Londra. Se è lui il "Lidley" citato da Griesinger, è possibile che, più che autore del testo, sia stato quello che lo aveva proposto a Salomon o a Haydn. Tutt'altro che chiara è anche la successiva elaborazione. Come abbiamo accennato, una volta a Vienna Haydn affidò la versione originale a Swieten, il quale certamente tradusse il testo in tedesco. Impossibile dire quanto sia anche intervenuto sull'originale. In una contorta lettera pubblicata dalla *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nel gennaio 1799, Swieten rifiuta la paternità del libretto, che definisce "di autore ignoto", e ribadisce di avere accorciato l'originale e di esservi intervenuto: "È pur vero che seguì lo schema originale nel suo insieme, ma me ne allontanai ogni volta che lo svolgersi e l'esprimersi della musica, di cui avevo già un'immagine ideale, poteva richiederlo. Guidato da questi sentimenti, giudicai più volte necessario accorciare od omettere molte cose, sottolinearne alcune per porle meglio in luce, e lasciarne altre in ombra".

Sono affermazioni che possono voler dire tutto e niente e che confermano piuttosto che Swieten si ritenne anche consigliere musicale di Haydn. Certamente questi, nel momento di comporre l'oratorio, tenne presente il testo in entrambe le lingue, e la pubblicazione da lui stesso promossa nel 1880 tramite sottoscrizione le reca entrambe. È evidente da questa scelta che Haydn intendeva assicurarsi non solo la diffusione nei paesi di lingua tedesca ma anche quella in Inghilterra dove era tanto amato e dove gli Oratorî erano così popolari.

A questo intento di diffusione risponde anche l'avallo che dette alla traduzione italiana (e dunque nella lingua universale della musica, ancora largamente utilizzata nell'opera e nell'oratorio) fatta dal suo amico Carpani: traduzione che, come vedremo, venne utilizzata nella stessa Vienna e alla presenza dell'autore. Se la paternità del libretto è controversa, più chiare sono le fonti e le intenzioni che lo sottendono. Come per molti Oratorî di Händel, si attinge soprattutto alle Sacre Scritture, qui in particolare al libro della *Genesi* per la narrazione, e a quello dei *Salmi* per i canti di lode. Un'altra fonte è *Il paradiso perduto* di Milton. I personaggi sono cinque: gli arcangeli Gabriel, Raphael e Uriel nelle prime due parti; il solo Uriel con Adamo ed Eva nella terza. In tal modo il numero dei solisti viene comunque contenuto a tre (soprano, tenore e basso). Molto meccanica e semplice è la distribuzione della materia. Le prime due parti narrano e celebrano rispettivamente i sei giorni della creazione, seguendo passo passo la *Genesi*. Si inizia dall'origine del Cosmo e dalla divisione della luce dalle tenebre a cui segue quella delle acque dalla terra con la creazione delle montagne, delle erbe e delle piante per concludersi con la separazione del giorno dalla notte. La seconda parte è dedicata alla nascita della vita: gli uccelli, gli abitanti dei mari e degli abissi, poi gli animali che vivono sul suolo: il leone, la tigre, le pecore, i buoi, gli esseri striscianti fino a giungere all'uomo, creato da Dio "a sua immagine e somiglianza". Dopo il racconto della creazione dell'uomo, un'aria di Uriel esalta il "re della natura" dal "cui sguardo traspare lo spirito, il soffio e l'immagine del Creatore" e il coro conclusivo celebra il "compimento della grande opera". Nella terza parte sono Adamo ed Eva a cantare le meraviglie del creato e, prima del finale, ad affermare l'unione sacra dell'uomo come guida e della donna come obbediente compagna. L'opera si chiude su questa visione beatificante del paradiso terrestre. Nessun accenno alla colpa, salvo nel recitativo prima del coro finale, in cui Uriel afferma: "O felice coppia eternamente beata, finché non sarete sviati da false illusioni a desiderare più di quello che avete e a sapere più di quanto dovete". Un testo, come si vede, che canta con pacata serenità le meraviglie del creato ed elide qualsiasi accenno alla sofferenza. Tutto è luminoso in questo racconto della creazione, privo anche di sottigliezze poetiche che non siano quelle riprese di sana pianta dai testi consolidati. Né si può dire vi sia un intreccio drammatico di quelli che anche gli Oratorî in genere contenevano. La distribuzione del materiale tra i narratori di turno, siano essi gli

spiriti o i progenitori, e il coro è del tutto meccanica e l'unico momento, per così dire, privato, è il duetto tra Adamo ed Eva prima della conclusione, anch'esso tuttavia improntato ai più generici sentimenti. Al più si può dire che in queste "nozze felici" tra uomo e realtà del creato è ravvisabile un altrettanto utopico raccordo tra fede religiosa e fede razionalistica, quella, per intendersi, del primo e non ancora adombrato illuminismo. Proprio in quegli anni questa veniva propugnata a Vienna da quei circoli massonici ai quali erano affiliati, insieme a molti altri compositori e uomini di cultura, tanto Swieten che Haydn. Ci si stupisce comunque che due secoli di critica, che ha versato fiumi di inchiostro per biasimare le arditezze di un genio come Lorenzo Da Ponte, abbia lasciato correre quasi senza rilievi la "semplicità" del testo di *La Creazione*. Certo, come sempre, i risultati di un lavoro destinato alla musica si giudicano soprattutto dalla sua funzionalità e pertinenza alle intenzioni del compositore. E nel caso specifico non si può negare che Haydn abbia trovato in Swieten il suo Da Ponte. Il testo fornitogli era di fatto quanto bastava e serviva alla sua operosa vecchiezza di cantore di Dio e del mondo.

Il problema della musica sacra e dell'intonazione dei testi sacri o edificanti resta insoluto pressa la critica e, non di rado, presso gli stessi fruitori. Troppi equivoci hanno gravato e seguitano a gravare sul "sacro" in musica e sull'espressione religiosa affidata alla musica, a cominciare da quello riguardante le forme. Per due secoli si è biasimato che gli autori di Messe e Oratorî utilizzassero le stesse forme e gli stessi stilemi dell'opera, dimenticando che spesso era stato il teatro a riprenderli dalla musica sacra (la *Jubilatio*, di preta origine sacra e liturgica addirittura, è diretta antenata delle fioriture belcantistiche), ma soprattutto dimenticando da un lato la problematicità di assegnare contenuti alle forme musicali e dall'altro che nello stesso melodramma hanno posto e luogo il sacro e il numinoso. È però impossibile giudicare pienamente del senso ultimo di un oratorio come *La Creazione* senza almeno interrogarsi sul rapporto intercorso tra Haydn e la musica sacra e fra Haydn e la religione. Dal punto di vista professionale almeno esteriormente il comportamento di Haydn non differisce da quello di moltissimi altri che lo precedettero e che operarono dopo di lui. Ciò è facilmente comprensibile. Per secoli la musica sacra, o di argomento sacro, è stata un impegno ineludibile da qualsivoglia compositore: non solo la committenza, fosse essa direttamente derivata dalle istituzioni religiose o da quelle profane, pre-

vedeva che ogni autore fornisse un certo numero di musiche per la Chiesa o per l'edificazione del popolo, ma la stessa organizzazione del mondo musicale era strettamente legata alla Chiesa. Di fatto fino alle soglie del nostro secolo quasi tutti i compositori si sono formati nell'ambito delle Cappelle Ecclesiastiche. È rarissimo il caso di quelli, come Mendelssohn, che grazie al censo e alla nascita siano potuti sfuggire a questa regola. Perfino i compositori importanti della prima parte del nostro secolo, come Giacomo Puccini, o di oggi, come Luciano Berio, discendono da una lunga teoria di maestri di cappella. Haydn non fa eccezione a questa regola. La sua formazione basilare avvenne nella Schola Cantorum della Cattedrale di Santo Stefano a Vienna e a quanto sembra egli, al pari di Rossini, sfuggì per un soffio al barbaro costume della castrazione con la quale si intendeva fare la fortuna pratica di molti ragazzi di bella voce e di spiccate doti musicali. Questo stretto connubio tra religione e produzione musicale fu determinante anche sul piano delle scelte formali. In barba ai richiami, alle encicliche e ai fumosi rimproveri dei puristi, la musica di Chiesa (soprattutto quella Cattolica) elaborò o si appropriò di una serie di stilemi e di forme consolidate che rimasero in vigore per secoli con molta minore capacità di rinnovarsi di quanta non ne abbia avuta lo stesso teatro musicale. La conseguenza fu che proprio nella musica sacra e negli Oratorî persistettero forme arcaicizzanti anche quando il melodramma se ne era liberato. Ma altro è servire la Chiesa come maestro di cappella, altro sono le convinzioni profonde. Ancora una volta il confronto con Mozart può essere illuminante. Come Haydn anche Mozart ha scritto una lunga teoria di lavori sacri il cui assetto formale è sostanzialmente simile. Ma è difficile trovare in essi uno spiccato senso religioso, almeno nel significato corrente che si suole assegnare a questo termine. Vero è che Mozart, come testimoniano le lettere, sentì fortissimo il turbamento di fronte alla morte, vista come suprema liberazione. Non a caso la sua esperienza di compositore di musica sacra è approdata all'incompiuto *Requiem*, che si intreccia così strettamente e quasi misteriosamente con la sua prematura morte. In nessun modo la sua religiosità fu comunque dogmatica e, per molti versi, l'atteggiamento che ebbe di fronte all'aldilà fu quello di un laico. Ed è agevole affermare che il suo *Requiem* si appresenta molto di più ai profondi abissi esplorati in *Don Giovanni* di quanto non si colleghi alla levigata perfezione formale della *Krönungsmesse*, tanto per citare una delle sue Messe più note e musicalmente riuscite.

Ben diverso è il caso di Haydn. Per lui la musica sacra fu una esigenza ineludibile anche al di fuori della committenza e quando fu al servizio di Nicola I, spirito scettico e poco incline a incoraggiare la produzione sacra più di quanto non gli fosse strettamente richiesto dal rango e dalla posizione, Haydn seguì spesso a produrne per committenti esterni, non cessando mai di progredire in questo campo. Ma la sua religiosità non si dimostra solo nella produzione sacra e nello spirito che anima, ad esempio, le sue ultime Messe. Conta assai di più che Haydn abbia inteso il genio come un dono di Dio da utilizzare al meglio per il suo servizio e che dunque tutte le sue composizioni fossero implicitamente o anche esplicitamente un omaggio alla divinità. Non fu una semplice formalità quella da lui adottata di aprire i manoscritti con le parole “In nomine Domini” e di chiuderli con la formula “Laus deo”. In questo non vi era bigottismo. Vi era adesione sincera alla religione, e a quella cattolica in particolare, che si traduceva in una piena fiducia nei destini ultimi dell’uomo e nel convincimento di trovare accoglienza agli occhi di Dio. Nello stesso tempo vi era in lui la certezza di vivere in un mondo ordinato da una superiore volontà. Tutto questo dette a Haydn una serenità interiore che sempre si rifletté sulla pagina musicale. Già a proposito delle Messe degli anni Settanta, Robbins Landon notava: “In questa musica la religiosità di Haydn è evidente e fervida: una fede spontanea e incrollabile, più solenne e rispettosa che ingenua, ricerca la devozione attraverso la contemplazione della bellezza”. Ciò comportò nell’arte di Haydn l’eliminazione o l’attenuazione di effetti troppo drammatici, dato che ogni sofferenza, ogni angustia (per citare un termine che ci riporta a una delle sue Messe, quella detta “in angustiis”) si ricompone nella fiducia nella misericordia di Dio, come egli stesso confidò negli ultimi anni della vita: “Ho pregato Dio non come un povero peccatore disperato, ma con calma e sommessamente. Io sento che un Dio eterno avrebbe sicuramente pietà delle sue creature mortali, e perdonerebbe alla polvere di essere polvere. Questi pensieri mi hanno rassicurato. Ho provato una gioia sincera e una grande fiducia; volendo esprimere il contenuto della preghiera non ho potuto soffocare la gioia, ma ho lasciato sfogare i miei sentimenti di felicità e sul *Miserere* ho indicato Allegro”. Parole che contengono un’esplicita risposta a quanti nella musica sacra, non del solo Haydn, trovano importuna l’atmosfera gioiosa di certi ritmi e di certe forme musicali. Esse dimostrano che Haydn non solo si trovava a perfetto agio nel trattare la musica sacra, ma, pur essendo

sempre intento a migliorarne le forme, accettava in pieno la tradizione. Ed è con questo spirito, non alieno dal coniugarsi con una fiducia terrena nelle sorti progressive dell'umanità, quella propugnata appunto dall'illuminismo (della cui crisi non sembrava volere o potere prendere atto) che Haydn si accinse a musicare *La Creazione* e le successive *Stagioni*.

Alla stesura della partitura Haydn si dedicò prevalentemente nella seconda metà del 1796 e per tutto il 1797 con un impegno straordinario testimoniato, oltre che dal citato Carpani, anche da altri biografi come Griesinger. Impegno che si riflette nel mirabile equilibrio interno: la suddivisione tra soli e coro, tra numeri chiusi e recitativi (a loro volta secchi o accompagnati, ma più spesso misti) è calibratissima e fu in qualche modo favorita dalla mancanza di una linea drammatica. L'Oratorio inizia con la "rappresentazione del caos" come suona il titolo del primo numero con una implicita contraddizione "in terminis". Illuministicamente il caos sembra inteso come mancanza di luce più che di forma. Di fatto l'orchestra, dopo un do all'unisono, sviluppa, in minore e con l'uso dei sordini, un *Largo* fitto di arpeggi, scale e con ampio uso di cromatismi. Al termine Raphael intona con cupa solennità l'incipit della *Genesi* fino alle parole "e la terra era informe e vuota". Subito dopo il coro "sottovoce" completa il secondo versetto e intona il terzo: "E Dio disse: – Sia la luce – e fu la luce". Sulla parola *Licht* (luce) esplose il fortissimo dell'orchestra nell'accordo di do maggiore. I contemporanei sottolinearono l'impressione enorme che questo primo numero suscitò sul pubblico all'epoca della prima e lo stesso Carpani (che non manca puntigliosamente di ricordare l'irrazionalità della descrizione del caos) ricorda: "Questo scoppio di tutta l'orchestra [...] corredato di tutta la possibile armonia e preparato da tanto silenzio colpì ciascuno sì fortemente, che pareva proprio che mille fanali apparsi fossero a un tratto nel cupo senso di profonda caverna, o spezzata la rupe, il Sole stesso vi si fosse messo d'improvviso e tutta l'avesse irraggiata e del gran disco ripiena".

Impossibile per l'ascoltatore moderno, aduso a ben altre tortuosità armoniche e a ben altri bagliori orchestrali, rivivere in pieno quell'impressione. Splende in realtà proprio in questo incipit dedicato all'avvento della luce la classica compostezza del compositore che subito dopo dà il via, con una solenne perorazione di Uriel, a una serie di numeri che riescono a mantenersi fedeli alla tradizione e nello stesso tempo svincolati da ogni suo peso. Il nucleo centrale della prima parte è sì basato, come voleva la convenzione, su tre

arie affidate a ciascuno dei solisti, ma riceve notevolissima tensione drammatica dagli interventi corali e da alcuni recitativi accompagnati: già nella prima aria di Uriel, all'*Andante* che descrive l'affermarsi dell'ordine del mondo, segue un *Allegro moderato* con l'aggiunta del coro che sottolinea il retrocedere degli spiriti degli abissi. Analogamente il successivo recitativo secco di Raphael, col versetto della *Genesi* dedicato alla separazione del firmamento dalle acque, trapassa subito in un concitato *Allegro assai* che descrive in poche ma efficacissime battute lo scatenarsi delle tempeste. Un solo con coro di Gabriel che esprime lo stupore degli spiriti beati dopo l'opera del secondo giorno precede le altre due arie. Significativo in quella di Raphael il contrasto tra il concitato andamento della prima sezione che illustra il dividersi dei mari e dei fiumi dai monti e il sommesso e dolce accompagnamento che ricrea nella seconda il mormorio del ruscello. Idilliaca serenità domina anche nell'aria tripartita di Gabriel, nel ritmo pastorale di 6/8, ornata di lievissime ed elegantissime fioriture: è la contemplazione delle amenità dei campi, delle ombre protettive dei boschi, del decoro e della fragranza dei fiori. Solo a questo punto si passa alla celebrazione della gloria divina con il coro "Stimmt an die Saiten" [nella versione del Carpani "Su, mano ai cimbali"], primo pezzo veramente händeliano della partitura, e col successivo coro finale. Tra i due brani corali c'è però un recitativo di Uriel che elenca le opere del quarto giorno della creazione con la divisione tra giorno e notte. Secco nelle prime battute, il recitativo diventa accompagnato nel momento di descrivere il levare del sole. Ancora una volta l'avvento della luce è salutato dalla piena orchestra, mentre un *Più adagio* segnato pp e "a mezza voce" sottolinea l'apparizione dell'argentea luna. Dopo questo magistrale recitativo il coro intona il Salmo XIX di lode (il ben noto "Coeli narrant gloriam Dei" secondo il testo della Volgata) con l'intervento dei tre solisti: un magniloquente e solenne finale che segna una pausa alla stringatezza dei numeri che contraddistingue tutta la prima parte. La sagacia con la quale, pur tenendosi aderentissimo al dettato del testo e seguendone le minime sfumature, Haydn sfugge ai rischi del mero descrittivismo sta da un lato nella ricordata assunzione delle forme codificate in cui tutti i particolari lessicali vengono inseriti e ai cui parametri vengono comunque modellati, dall'altro nella loro levigata asciugatezza. È agevole notare infatti come l'aria di Gabriel si colleghi alla tradizione lunghissima delle arie pastorali di origine napoletana, così come tradizionalissimo è il metodo usato per

descrivere la tempesta e lo scorrere delle acque, agitate o tranquille che siano. Il miracolo sta nella naturalezza con cui Haydn si appropria della tradizione evitando ogni ridondanza, ogni compiacimento retorico e di maniera. Allo stesso modo la gravidanza dei recitativi gli consente di evitare l'eccesso del numero delle arie e la loro troppo meccanica successione, un problema rimasto insoluto all'epoca di *Il ritorno di Tobia*. Analoga libertà è adottata nell'uso del coro. Sebbene sia stato frequentemente richiamato il modello di Händel, non vi è dubbio che Haydn abbia utilizzato il coro molto liberamente, facendolo intervenire nei recitativi accompagnati, oppure, come avverrà nella seconda e terza parte, facendo iniziare i numeri corali da terzetti o duetti dei solisti. La seconda parte, che canta la creazione della vita, si apre con un'aria di Gabriel dedicata agli uccelli. Qui Haydn indugia nel sottile gioco dei legni, nei trilli e nelle fioriture che sottolineano di volta in volta e con crescente frammentazione il volo dell'aquila, il tubare delle colombe, la dolcezza del canto degli usignoli. Tra le pagine dell'Oratorio è questa forse la più edonistica. Ma a essa segue subito, col recitativo di Raphael, il solenne invito agli abitatori del cielo, delle acque e degli abissi a moltiplicarsi. Il terzetto centrale descrive in un *Moderato cantabile* il fremito e il moto perpetuo della vita e si conclude con un *Vivace* cui si unisce il coro per esaltare la potenza divina. A un recitativo molto articolato e ricco di effetti strumentali è affidata la descrizione dell'apparizione del leone, del saltellare del cervo, degli animali da pascolo per finire con la nube degli insetti e lo strisciare dei vermi. L'aria di Raphael canta la maestà del creato prima di sottolineare che "al tutto mancava la creatura che ammirasse l'opera di Dio e glorificasse la sua bontà". La voce scende al fa grave in corrispondenza delle parole che ricordano come "sulla terra si muovono pesanti gli animali". La creazione dell'essere umano, annunciata brevemente da un recitativo secco ed esaltata nella tripartita aria di Uriel, celebra l'uomo nella prima sezione e in quella di passaggio e solo a partire dalla ripresa fa menzione della sposa: una sottigliezza che indica il rispetto della gerarchia anche nell'assetto formale. Un altro brevissimo recitativo secco proclama la fine del sesto giorno e dell'opera del Creatore e introduce l'ampio finale con il coro e i solisti che intonano altri canti di gloria, suggellati dall'*Alleluja*.

La terza parte inizia con un estatico *Largo* e un recitativo accompagnato che descrivono il sorgere del mattino. Il resto, concepito con molta maggiore ampiezza di impianto delle

parti precedenti, colloca l'affettuoso duetto tra i progenitori al centro di altri due canti di lode. Il primo, intonato da Adamo ed Eva a cui si associa il coro, parafrasa il noto passo liturgico "Pleni sunt coeli et terra gloria tua" in uno dei numeri più articolati della partitura, forse l'unico che non sfugge al sospetto di un eccesso di ripetitività. Il duetto centrale, preceduto da un recitativo, prima secco e poi accompagnato, è ancora in due ampie sezioni. Il finale torna a essere assai conciso. Dopo poche battute di recitativo in cui vi è, come ricordato, l'unico accenno possibile alla colpa (in nessun modo sottolineato musicalmente), il coro intona un solenne *Andante* di poche battute a cui segue la tradizionale fuga conclusiva. È evidente da questa sommaria descrizione che alla tensione drammatica corrisponde una progressiva, anche se assai cauta amplificazione dei numeri. Essa accompagna e in qualche modo asseconda il continuo ricorrere ai canti di lode della divinità. Quest'ottica dei cerchi concentrici allargati (che replica l'immagine delle "glorie" angeliche) consente anche di evitare il fastidio di stucchevoli ripetitività nel testo. Analogamente andrà detto che più ci si avvicina al finale, più Haydn si adegua ai modelli consacrati. Il senso di questa operazione non è recondito. Dal caos iniziale Haydn giungeva alla celebrazione serena dell'opera della creazione e del suo prodotto più alto: l'uomo. Tra i portati dell'uomo vi era appunto l'evoluzione della musica, al culmine della quale Haydn si collocava. La fede, semplice quanto incrollabile, in Dio era per Haydn anche la fiducia nell'opera dell'uomo e si coniugava, come si è detto, con la funzione che egli sentiva assegnata al proprio genio. Il risultato, *en plen air* e in piena luce, sembra eliminare qualsiasi ombra. Dopo il caos iniziale, nel suo recitativo Uriel annuncia, con il sorgere del primo giorno, la scomparsa del caos e il prevalere dell'ordine. Subito la schiera infernale, impietrita, precipita nell'eterna notte. Da quel momento non vi è più nell'Oratorio alcun richiamo al male o allo spirito del male. Volutamente Haydn si arresta prima della colpa originale. Le mele di Satana (quelle che secondo un illuminista in vena di malignità facevano progredire il mondo) non hanno posto nell'ultima, definitiva visione musicale e cosmica di Haydn. In essa si cela e si riflette un supremo desiderio di ordine. Si spiega così l'equilibrio raggiunto, quell'eliminazione di ogni elemento superfluo e di ogni compiacimento di troppo che sono il "classicismo" di Haydn. Ma è altrettanto evidente che questo punto di arrivo, in qualche modo unico e solitario, non poteva avere avvenire. Il miracolo di *La Creazione* postula l'im-

possibilità di ripetersi, di fare scuola. Vero è che per decenni la partitura fu eseguita, amata, consultata e studiata da tutti i compositori. Ma è altrettanto vero che la musica, in quel 1798 in cui *La Creazione* venne eseguita la prima volta, aveva già intrapreso altre, più contorte vie: la musica, come il mondo creato. Del che lo stesso autore, colui che aveva saputo coniugare pienamente in sé la più serena ingenuità d'animo con la più ardita scaltrezza formale e compositiva, ebbe modo di avvedersi nei suoi ultimi giorni. Prima, però gli fu dato di godere del risultato della sua opera e di ritenere felicemente raggiunto lo scopo che si era prefisso.

Die Schöpfung ebbe una esecuzione privata il 30 aprile 1798 (con un'anteprima il 29) nel palazzo dei principe Schwarzenberg, sotto la direzione dell'autore, suscitando molta emozione tra i presenti. Assolutamente trionfale fu la prima esecuzione pubblica, avvenuta il 19 marzo 1799 alla presenza della famiglia imperiale con un'orchestra e un coro imponenti (anche se alcuni resoconti che parlano di 400 persone sono probabilmente amplificati), il cui costo era stato sostenuto dall'aristocrazia viennese. Nove anni dopo, il 27 marzo 1808, Vienna volle celebrare il grande maestro nel suo settantaseiesimo compleanno con una esecuzione di gala dell'Oratorio nell'Aula Magna dell'Università. Dirigea il *Kappellmeister* imperiale Antonio Salieri e Haydn accettò di intervenire. Al suo ingresso risuonarono le fanfare. Salieri abbracciò il collega e il giovane Beethoven gli baciò la mano. Scorsero lacrime commosse nei momenti salienti della prima parte e al termine di essa, quando il maestro, provato dall'età e dalle emozioni, lasciò la sala benedicendo "i suoi figli". La scena è rievocata nel racconto di Carpani che era presente (e sulla cui traduzione si eseguiva la musica): "Quel giorno fu il trionfo dell'Haydn e del vero merito. Circondato dai grandi, dagli amici, dagli artisti, dai poeti e dal bel sesso; ascoltando le lodi di Dio da lui stesso immaginate, e le lodi proprie confuse con quelle della divinità, il buon vecchio ha dovuto crederci in cielo, e noi stessi a giudicarne la dolcezza dei sentimenti e della musica dovemmo crederlo al pari di lui".

Le lodi proprie confuse con quelle della divinità erano quanto il genio di Haydn aveva forse sperato e confidato di conseguire. Quello fu il giorno delle certezze. Il tempo che gli restò da vivere doveva amaramente ricordargli di essere ancora in una terra foscamente agitata. Mentre giaceva nel letto di morte, nella primavera dell'anno successivo, Vienna era invasa dall'armata francese e l'aristocrazia, quell'aristocrazia in cui aveva trovato protezione per tutta la vita, era in

fuga. I territori dell'occupazione e della guerra non mancarono così di aggiungersi a quelli della malattia. E il disordine regnava intorno a quel mirabile cantore dell'ordine, quando il 31 maggio 1809 chiuse gli occhi per sempre. Fortuna, o la Mano Superiore nella quale aveva nutrito tanta fiducia, aveva voluto che, a differenza di quella umana, la sua vicenda creativa si fosse arrestata, come il suo massimo Oratorio, sul limitare dell'errore umano.

Bruno Cagli

Storia di una traduzione

Dal Bannato 28 giugno 1809.

*non ego paucis
Offendar maculis...*¹

E seguitasi, come dissi, la *Creazione* in Vienna, ben presto i fogli letterarii ne parlarono, e la stampa della medesima essendo poche settimane dopo terminata, poterono gl'intendenti anche da lontano recarne giudizio. Questo *spartito* ha le parole in lingua tedesca ed inglese, e corre la stessa musica per amendue i testi. Quantunque il libro costasse tre zecchini, se ne fece di subito uno spaccio grande, perché il desiderio di sentire, come si poteva, una musica sì decantata e di un tanto autore, invase tutti coloro a' quali una tale spesa non poteva esser gravosa, e nacque in varii il capriccio di voltarne le parole nella loro patria lingua, conservandone, per quanto era possibile, le note. Fu quindi tradotta in isvedese, in francese, in ispagnuolo, in boemo ed in italiano. La francese traduzione è molto cattiva; e si deve in gran parte attribuire alla medesima se questo capo d'opera, allorché fu eseguito in Parigi, non vi fece quell'effetto che doveva.² Un'altra circostanza accidentale gli nocque pure in quella gran capitale. La sera che si doveva eseguire, scoppiò la macchina infernale nella strada per cui passava il Primo Console per portarsi ad udirla. Un avvenimento di questa natura non era fatto per accrescere l'attenzione d'un uditorio di musica. La *Creazione* fu data, malgrado l'avvenimento; ma non è da maravigliarsi se ad animi tanto distratti non fece quel senso e quel piacere che fece altrove.

Due sono le traduzioni italiane. La prima di esse non incontrò certamente il pubblico aggradimento, ed è quella che fu unita allo *spartito* nella stampa di Parigi. Essa è lavoro di un improvvisatore italiano, il quale, non avendo alcuna cognizione di musica, scriveva i versi come venivano. La seconda è la sola di tante traduzioni, alla quale il barone di *Van-Swieten* e l'*Haydn* accordassero una pubblica e solenne approvazione. Non una nota è cambiata nel testo musico; e malgrado lo stile poetico, riuscì al suo autore di renderne quasi *ad litteram* il senso dell'originale. Ei deve a questa traduzione l'aver legata amicizia coll'*Haydn*, e l'essere perciò in istato di parlarvi tanto delle sue cose e di lui.³ Fu stampata ancor questa, ma soltanto sotto la piccola *partitura per cembalo*,

dall'*Artaria*. Venne poi eseguita per la prima volta in casa del mecenate della musica, il generoso signor principe *Lobkowitz*, che tutto sé stesso sembra aver consacrato all'aumento delle Bell'Arti ed al piacere de' suoi simili. Essa venne eseguita eccellentemente sotto la direzione dell'*Haydn* istesso. Questo buon vecchio voleva per modestia cantare nei cori; e fidandosi del traduttore, come intelligente di musica, pretendeva che il medesimo dirigesse l'orchestra, onde i tempi fossero presi come meglio si convenisse alle parole italiane; ma ad onta del pretesto non venendo ammessa la sua domanda, acconsentì a prendere quell'unico posto che all'*Haydn* si conveniva. Mi ricordo che, standosi la colta udienza col testo tedesco ed italiano alle mani, allorché si udiva un passo non infelicemente tradotto, e talvolta anche migliorato per la maggiore dolcezza e sonorità della lingua, *Haydn* gridava dall'orchestra all'udienza plaudente, additando il traduttore: "Eccolo là; non è merito mio". L'opinione più comune si fu, che ne' passi di forza la *Creazione* tedesca superasse l'italiana; ma che questa vincessesse l'altra in tutti i passi di affetto, e in tutti quelli ove il canto primeggia, ed il genere descrittivo è gaio, nobile ed ameno; vale a dire, ne' quattro quinti dell'opera.

È qui il luogo di avvertire, che molto errerebbe chi credesse di poter giudicare di questa musica, sentendola eseguire da una piccola orchestra o da quattro cantanti al cembalo; e meno poi, ridotta, come lo fu per mercantile speculazione, in *quartetti*, *quintetti*, *sestetti* o *concerti* per istrumenti da fiato. Questo è stato un ridurre *Michelangiolo* in miniatura, e *S. Pietro* di Roma in un *cafféehaus*. Per quanto sia ben fatta una tal riduzione, il portare giudizio dell'originale sulla medesima sarebbe lo stesso che il voler giudicare la *Cena* di *Paolo*, o il *S. Pietro* martire del *Tiziano* dalle stampe che ne girano del *Lovisa*. Bisogna proprio sentirla con 24 coristi esattissimi nella intonazione, nel tempo e nella espressione, e con un'orchestra di 60 sonatori per lo meno. La Germania in più luoghi, l'Olanda, l'Inghilterra, la Francia, la Svezia e la Russia la udirono di questa fatta. L'Italia no, perché in Italia (fuori della cappella Vaticana, ove non s'usano istrumenti da fiato e da corda) in nessun luogo (*incredibile dictu* nel paese della musica vocale!) si trovano 12 coristi capaci di eseguire le fughe con buona intonazione e con esattezza.⁴ Quando un uomo pe' suoi talenti si solleva al di sopra degli altri, due sentimenti egli eccita sicuramente ne' suoi simili: l'ammirazione e l'invidia. Queste fanno sì, che i di lui parti, se vengono

generalmente lodati, sono anche molto criticati. Una ragione più lodevole induce altresì le persone colte ed oneste a criticare, ed è il desiderio de' progressi dell'arte, e quello della perfezione. La *Creazione* dell'*Haydn*, tanto ammirata, doveva dunque essere criticata, e lo fu. Io non vi parlerò delle minute critiche di que' sofisticati, i quali per mal animo in ogni produzione della umana mente

*Stan col naso adunco,
Nodi cercando nel pieghevol giunco.*

Questi non vedon d'ordinario, né sentono li pregi di un bel lavoro, dietro l'assioma pur troppo verissimo *de la Bruyere*, che "*le plaisir de critiquer nous empêche d'être touchés de très belles choses*". Ma vi parlerò delle critiche più sensate che sul carattere s'aggirano di questo lavoro.

Due sono le principali. L'una si aggira sulla parte cantante, e riguarda le arie singolarmente e i recitativi; e l'altra sul gusto, e prende di mira tutto l'ideale di questa musica. Si pretese che il canto non avesse tutta la grazia unita alla nobiltà e facilità *sacchiniana*, e che i recitativi fossero ben lontani dalla vera declamazione di quelli del *Porpora*, del *Gluck*, dello *Zingarelli*, del *Ciccio di Majo*. Gl'intervalli strumentali però andarono esenti da ogni taccia. Prinwdi ammettere questa critica in tutta la sua estensione, comincierò dal dichiarare io stesso di buona fede, che, generalmente parlando, la cantilena della *Creazione* non è totalmente italiana, né sempre la migliore possibile per far brillare i cantanti. Un *Marchesi*, un *Pacchierotti*, un *Tenducci*, un *Aprile*, un *Milico* difficilmente si sarebbero arresi a cantar questa musica, perché più fatta per la ragione che pel cantante, più per la parola che per la voce: non s'incontra mai da cima a fondo un salo *cantabile*, e talvolta (sebbene assai di rado) il canto è costretto, per così dire, ad arrestarsi, per dar luogo al contrabbasso, al violino o altro strumento di farsi sentire, come nella prima parte della prim'aria del Tenore, a quelle parole "*cessò il disordine*" con quel che siegue. Egli è altresì vero che l'accento della declamazione è talvolta sbagliato ne' recitativi. La musica vi fa degl'interrogativi là dove il discorso è positivo; e simili altre leggiere mende s'incontrano qua e là, che non hanno scusa; ma io vi dichiaro, che sono ben lontano poi dall'ammettere in tutta la loro estensione cotali censure. [...]

Quando, dopo tutte le premesse, sentite rinfacciare all'*Haydn* che la musica della *Creazione* non è bastantemente

bella, perché non bastantemente italiana, e le sue cantilene e gli accenti sono diversi dai nostri, e perché, come dicono, non canta quanto si vorrebbe, dite pure che, in vece d'una taccia, un elogio si fa a quel nobilissimo scrittore, poiché primieramente non è ancora fissato in che consista il vero bello nella musica; e secondo, perché non dovea né potea cantar molto una musica fatta per una lingua che canta poco; e per ultimo, perché non aveva ad essere totalmente italiana una musica composta sopra parole e periodi totalmente tedeschi. L'*Haydn*, senza essere gran metafisico, o sapere di musica greca quanto il *Mersenio* o il *Meibomio*, aveva però una dose non piccola di buon senso, una grandissima di genio, ed una non mediocre di gusto. Ben intese egli che era suo debito l'adattare le cantilene alla lingua che adoperava. Non essendo questa quanto l'italiana ricca di vocali, ma piena zeppa di consonanti mute ed aspre, dovette evitare i *cantabili*, in cui le consonanti spiacciono maggiormente, e irruvidiscono ogni bel portamento di voce; e così pure dovette astenersi dalla moltitudine delle *pause*, cioè da quella congerie di suoni agglomerati sopra una sillaba sola, che di soverchio s'usano dai maestri italiani, e da simili altre licenze e proprietà della musica italiana. In una parola: non poté sopra un testo alemanno scrivere una musica sì italianamente foggiata, che italiana sembrasse agl'Italiani, piuttosto che tedesca ai Tedeschi. Bastò all'*Haydn* d'impastare quanto più poteva di melodia italiana colla cantilena voluta dall'accento tedesco; gli bastò di fare una musica che avesse il carattere conveniente e proprio dell'altissimo soggetto che imprendeva a trattare; una musica che unisse la forza, la maestà e il brio alla naturalezza, ed a quella grazia che la sua lingua poteva comportare; una musica, insomma, che fosse insieme dotta e nuova, enfatica e piacevole, soddisfacente per l'orecchio quanto per l'intelletto. Questo egli si propose e fece,⁵ sciogliendo, in quanto a lui, col fatto l'enigma, insolubile per altri molti, del vero bello musicale. Ciò posto, voi vedete a quanto poco si riducono le critiche fondate e sussistenti della *Creazione*.

La migliore di esse, e l'unica insieme che farsi dovrebbe a composizioni di simil genere, sarebbe quella che le fece o le sta facendo un celebre maestro italiano, e uomo di prima sfera in linea di compositori. Preso egli il testo poetico della *Creazione*, si mise a rifarne da capo tutta la musica, procurando di far meglio; ma il suo lavoro non s'è ancora visto. Egli giace *sub rosa*, né si vedrà che dopo la morte dell'autore, avendo egli così deciso per evitare la taccia d'invidioso o

nemico della fama dell'*Haydn*, ch'egli stima moltissimo. Questo maestro, che vanta dei veri capi d'opera, riconosce l'*Haydn* per uomo unico come sinfonista, come scrittore accademico non superato da altri; ma non lo crede inarrivabile, né unico nel rimanente; nel che troverà fra i dotti non pochi compagni di sentimento. Anche i partigiani del *Mozart* guardarono con occhio curioso ed alcun poco maligno le produzioni dell'*Haydn*; ma e gli elogi senza fine e misura che danno al loro scrittor favorito, e, per vero dire, scrittore di un merito rarissimo, e le critiche che promossero contro l'*Haydn*, di lui rivale e predecessore, non riuscirono a rapire a questi il primato là dove egli se lo era acquistato. E giacché qui si parla di *Mozart*, ed io amo di render giustizia a tutti, vi dirò ben volentieri che l'*Haydn* non lasciava mai di correre a sentire la musica del *Mozart* ovunque sapeva eseguirsi, e mi diceva d'aver sempre imparato qualche cosa ogni volta che udito aveva le composizioni di quel talento prodigioso. Ben solenne testimonianza diede altresì l'*Haydn* del concetto in che teneva il *Mozart* allorché nell'incoronazione di *Leopoldo II* fu chiamato a Praga per comporvi in concorrenza del suddetto. Sapete che disse? "che dove scriveva un *Mozart*, *Haydn* non poteva mostrarsi". Giammai rivale fu più generoso e modesto. Gran disgrazia per l'arte che il *Mozart* morisse così presto! Diceva pubblicamente il barone di *Van-Swieten*, tanto amico ed ammiratore dell'*Haydn*, che se il *Mozart* fosse campato, l'*Haydn* non sarebbe rimasto in trono; parlando, s'intende, del genere strumentale ed accademico. Io aggiungerò che, senza l'*Haydn*, anche il *Mozart* non sarebbe salito tant'alto; ed adduco in sostegno della mia asserzione l'ingenua confessione del *Mozart* medesimo, il quale, dando alla luce i suoi quartetti, non solo li dedicò all'*Haydn*, ma nella dedica confessò di avere da lui imparato come da maestro apprende scolaro. E per vero dire, amico, egli è facile, ponendovi mente, l'avvedersi che lo stile strumentale del *Mozart*, toltone ciò che si deve al suo ingegno, è un composto dello stile brioso dell'*Haydn*, e del mesto e legato del *Boccherini*. Che anzi io credo che debbasi a quest'ultimo quella tinta di malinconico che il *Mozart* non seppe nascondere nemmeno nelle sue opere buffe, e che gli toglie di potere in questo genere uguagliarsi ai *Galuppi*, ai *Paesielli*, ai *Piccini*, agli *Anfossi*, ai *Cimarosa*, ai *Guglielmi*, ai *Sarti* ecc. ecc., per cui l'opera buffa pervenne in Italia a quel grado di perfezione che si desidera ancora nella seria. Addio.

¹ *Me non gravan punto / i piccoli difetti.*

² In appresso se ne ebbe una traduzione assai migliore dal sig. di *Segur*, ed ora di questa sola fanno uso i Francesi.

³ Il sig. *Diez* si degna di chiamare questa traduzione *un vero capo d'opera.*

⁴ Erano già scritte queste lettere, quando mi pervenne la notizia che a Milano nel R. Conservatorio si era poi eseguita non solo la *Creazione*, ma ben anco l'altra produzione sacro-drammatica delle *Quattro Stagioni*, ed avevano ottenuto quell'applauso che non può loro mancare ne' paesi colti e forniti di gusto, quando sieno ben eseguite. In seguito anche il sig. principe *Erizzo* fe' eseguire li sullodati *oratorii* con gran successo nella sua casa in Venezia.

⁵ Ammessa l'eccellenza e superiorità della melodia italiana, io credo che il meglio che far possano li compositori tedeschi, francesi, spagnuoli ecc. per vantaggiare le loro Melopèe sia, dopo l'esempio dato loro dall'*Haydn*, dal *Graun*, dal *Gasmann*, dal *Neumann*, dal *Mozart*, dal *Monsignè*, dal *Philidor*, dal *Dalairac*, dal *Mehul*, dal *Martini*, ed altri, che Italiani non nacquerò, di cercare di avvicinarsi, per quanto i loro idiomi il concedono, a questa beata melodia degl'Italiani. Né la cosa sembrami gran che malagevole. Purché i motivi sian chiari e ben marcati; amabili, naturali, e non interrotte le cantilene; facili insieme ed eleganti le idee; il periodo rotondo e di buona proporzione; linda e ben tornita la frase; si scansino le pause sulle vocali men sonore, quali sono la *i* e la *u*, ed il canto non si appoggi o trattenga sui dittonghi, di che quelle loro lingue abbondano, gli oltramontani compositori si troveranno d'aver fatta della musica italiana, credendo farne della tedesca, francese, spagnuola, russa od inglese, ed a poco a poco la musica di codeste nazioni si verrà *italianizzando* e perfezionando, senza perdere il carattere suo proprio, mercè di quelle forme primitive, di que' vezzi indigeni, di quelle particolari qualità che distinguono un idioma dall'altro. I Francesi hanno di già condotta a termine questa riforma, predicata loro dal *Rousseau* 50 anni sono, ed hanno di tanto *italianizzata* la loro melopèa, che ornai più la non si risente dello stile del *Rameau*, e quello va pur perdendo del lodatissimo *Gretry*; né per questo hanno punto alterata que' chiari maestri l'indole della loro lingua, o scambiatine gli accenti, o scancellatene le qualità distintive. Mai no. La loro melodia è divenuta più *Sacchiniana* che *Lulliana*, più italiana che francese; e perciò la *Nina* del *Dalairac* e la *Vestale* dello *Spontini*, nelle quali l'accento francese è rispettato allo scrupolo, voltate in italiano e cantate sui teatri d'Italia, parvero a chi le udiva due auree produzioni dell'italiana scuola, rese alquanto più piccanti e gradite da quell'agro-dolce di straniera ragione, che ne condiva e rinforzava il sapore principale.

Per ugual modo ai moderni compositori italiani io consiglierei di seguire essi pure dal canto loro l'esempio del maestro *Mayr*, del *Cherubini*, dello *Spontini* e del *Rossini*, nonché d'altri valorosi, coll'*intedescare* di tanto in tanto, e colla debita moderazione, le loro

cantilene, mercè l'accresciuta gagliardia degli accordi, la dovizia dello strumentale, l'erudita maniera delle transizioni; ma (intendiamoci bene) non mai a danno della melodia. La musica italiana non farà con ciò che acquistare forza maggiore, novità ed eleganza, ed eviterà il più fatale degli scogli, quello della trivialità, in che la fastidiosa ripetizione di cose sentite e risentite fa perdersi, a lungo andare, anche i più dotti e sperimentati maestri. Di questa fatta soccorrendosi vicendevolmente le nazioni, giacché *non omnibus omnia* (*Non tutte cose / Sono a tutti comuni*); ed accomunandosi il tesoro delle cognizioni si migliorano le arti, il sociale nodo si rabellicisce e rinfranca, e In grande famiglia degli uomini più prospera e s'onora. I Greci presero dagli Egizii, i Romani dai Greci, gl'Italiani dai Latini, l'Europa tutta dagli Italiani. Pigliano i nostri vicini da noi, e noi piglieremo da essi, e tutti ci guadagneremo col guadagnare dell'arte.

Tratto da Giuseppe Carpani, *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, Tipografia della Minerva 1823², pp. 188-209.



MATTIA RONDELLI

Ha conseguito il diploma in direzione d'orchestra al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, benché la sua formazione abbia avuto una vera svolta sotto l'egida di Piero Bellugi e Donato Renzetti, e poi con Jorma Panula, con cui si è perfezionato. Sempre a Milano ha conseguito il diploma in Composizione, sotto la guida di Davide Anzaghi, e poi Paolo Castaldi, Guido Guida, Sonia Bo. La sua formazione si è arricchita sul piano umanistico, dopo gli studi classici, con la laurea in giurisprudenza all'Università Cattolica di Milano, con una tesi sull'economia del teatro d'opera espressamente riferita alla riforma degli enti lirici italiani.

Gli impegni più recenti lo hanno visto ospite d'importanti istituzioni come la Filarmonica di San Pietroburgo, l'Orchestra del Teatro Regio di Parma, il Festival Mi.To., Bologna Festival. Ha così avuto modo di collaborare con artisti di fama internazionale tra cui in particolare, sul podio dei Virtuosi del Teatro alla Scala, Barbara Frittoli: con lei, oltre a diversi concerti, ha registrato per Sony-BMG lo *Stabat Mater* di Boccherini. Ha inoltre avuto il privilegio di dirigere l'Orchestra Sinfonica Accademia di San Pietroburgo, l'Orchestra e il coro del Teatro Regio di Parma, l'Orchestra "Cantelli", I Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Filarmonica delle Marche, l'Orchestra della Fenice di Venezia, l'Orchestra Sinfonica "Toscanini", l'Orchestra Filarmonica di Torino e l'Accademia "I Filarmonici" di Verona. Nel 2004, inoltre, è stato il primo direttore ospite ad essere invitato da Gianandrea Nosedà a dirigere l'Orchestra delle Settimane Musicali di Stresa, nell'ambito dell'omonimo Festival. Nel dicembre 2004 ha diretto a Pechino la Beijing Opera and Dance Theater Symphony Orchestra, alla presenza dell'allora presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, in visita di Stato in Cina. Il concerto è stato mandato in onda via satellite in tutto il continente asiatico. Dello stesso anno il suo debutto negli Stati Uniti all'Harris Theatre di Chicago. Durante gli studi ha collaborato come assistente con Piero Bellugi, Daniele Callegari, Gianandrea Nosedà, e con Donato Renzetti anche al Lyric Opera di Chicago.



SERGIO BALESTRACCI

Dopo aver iniziato gli studi di musica al Conservatorio di Piacenza ha studiato flauto diritto con Edgar Hunt, diplomandosi successivamente in questo strumento al Trinity College of Music di Londra. Laureatosi in Storia moderna all'Università di Torino, ha iniziato molto presto un'intensa attività concertistica nel campo della musica rinascimentale e barocca, contribuendo, tra i primi in Italia, alla riscoperta di quel repertorio. Ha tenuto corsi di perfezionamento nei maggiori centri italiani per la musica antica (Urbino, Mondovì, Scuola di Perfezionamento di Saluzzo). Nella duplice veste di direttore e flautista ha al proprio attivo numerose registrazioni: tra le ultime si segnala l'anonima *Missa salisburgensis* a 54 voci con il complesso vocale e strumentale La Stagione Armonica di Padova di cui è direttore artistico, e la *Passione di Gesù Cristo* di Naumann con l'Orchestra da Camera di Padova e del Veneto. Ha diretto le più importanti pagine del repertorio musicale sacro (tra cui la *Johannes Passion* di Johann Sebastian Bach, il Requiem di Mozart), nonché diverse opere antiche in forma scenica e di concerto tra cui il *Totila* di Legrenzi, l'*Orfeo* di Monteverdi, il *Pygmalion* di Rousseau e Rameau, *La clemenza di Tito* di Caldara per il Festival Barocco di Viterbo. Affronta senza preclusioni d'epoca anche il repertorio romantico (Liszt, Brahms) e novecentesco (Stravinskij, Solci, Furlani). Dal 1996 dirige e prepara La Stagione Armonica, della quale è Direttore artistico.



VALENTINA COLADONATO

Laureata in Lingue, diplomata con lode in Canto, si forma con Donato Martorella, Sandro Naglia, Claudio Desderi, Edith Wiens, Paride Venturi, Renata Scotto, Regina Resnik. Nel 2004 vince il Concorso Internazionale di musica moderna e contemporanea “Valentino Bucchi”. Nel maggio 2006 vince il Concorso Internazionale “Giuseppe Di Stefano”. Nel settembre 2006 è seconda al Concorso “Città di Alcamo”, e si aggiudica il Premio della Critica. Nel giugno 2007 vince il Concorso Internazionale “Toti Dal Monte” di Treviso, dove ottiene anche il Premio del pubblico. Nel settembre 2007 è seconda al Concorso “Maria Caniglia” di Sulmona, e le viene inoltre conferito il Premio del pubblico.

Nel 1999 debutta come Melide nell’*Ormindo* di Cavalli prodotto dalla Fondazione “William Walton” di Ischia. Successivamente è Bastiana in *Bastiano e Bastiana* di Mozart (2001), Claudia nella *Caduta de’ decemviri* di Alessandro Scarlatti (Festival Opera di Barga e Teatro de’ Rozzi di Siena, 2004), Alice nel *Falstaff* di Verdi (2005; 2007), Despina (Luglio Musicale Trapanese, 2006) e Fiordiligi (Teatri Comunali di Treviso e Pordenone, 2007) in *Così fan tutte* di Mozart, Rosimene nei *Puntigli delle donne* di Spontini (Festival Pergolesi Spontini di Jesi, 2008). Nel repertorio antico collabora con diversi gruppi specialisti tra cui l’Accademia Bizantina, La Stagione Armonica, La Venexiana; con quest’ultima formazione si è esibita al Musikverein di Vienna, al De Singel di Anversa, alla Frick Collection di New York ed in altre città europee e americane, e ha inciso sei dischi per l’etichetta spagnola Glossa. Non trascura la musica contemporanea: collabora dal 2005 con i Sentieri Selvaggi diretti da Carlo Boccadoro, e ha eseguito musiche di Pousseur, Bucchi, Cage, Ives, Feldman, Galante, Reich, Castaldi, Nyman. Di Ivan Fedele ha eseguito diverse composizioni, tra cui *En Arché*, in prima mondiale alla Philharmonie Köln, diretta da Peter Eötvös.

Tra gli impegni del 2009, un ciclo di concerti alla Scala diretti da David Robertson, e il *Demofonte* di Jommelli diretto dal Riccardo Muti a Salisburgo e Parigi.



MARK MILHOFER

Già corista al Magdalen College mentre era studente all'Università di Oxford: Dopo la laurea, è stato ammesso alla Guildhall School of Music di Londra, e ha preso parte a numerose rappresentazioni (la Matta in *Curlew River* di Britten, poi incisa per l'etichetta Koch; Giannetto nella *Gazza ladra* di Rossini per la British Youth Opera). Ha debuttato in Italia, a Parma, come Ramiro nella *Cenerentola* di Rossini, diretto da Alberto Zedda con regia di Pier Luigi Pizzi. Vincitore di un concorso AsLiCo, ha studiato a Milano con Renata Scottò e Leyla Gencer; nel contempo ha interpretato il ruolo eponimo nella *Morte di San Giuseppe* di Pergolesi (in Italia, Germania, Tunisia, Malta, Francia), e Fenton nel *Falstaff* di Verdi in vari teatri del Nord Italia. Vasto il suo repertorio oratoriale, che comprende musica di Purcell eseguita alla Queen Elizabeth e alla Wigmore Hall di Londra col King's Consort, con cui ha anche interpretato *Judas Maccabeus* di Händel ai Proms della Royal Albert Hall. Ha eseguito la bachiana *Johannes Passion* nella chiesa londinese di St. John a Smith Square con il complesso Polyphony, e a Milano con I Pomeriggi Musicali. Con questi ultimi ha interpretato la *Serenade for Tenor, Horn and Strings* di Britten, poi ripresa a Parma con Bruno Bartoletti. Di Britten ha eseguito anche il *War Requiem* alla Christ Church Cathedral di Oxford, diretto da Paul Kildea, e i *Canticles* in vari recital italiani. Di recente ha eseguito i *Carmina Burana* di Orff con l'Orchestra di Santa Cecilia a Roma, e la *Petite messe solennelle* di Rossini per l'Aldeburgh Festival.

Tra le sue interpretazioni operistiche, il *Fanciullo nella Indian Queen* di Purcell col King's Consort (Germania e Gran Bretagna), Tamino nella *Zauberflöte* di Mozart, Tebaldo nei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini per la Castleward Opera (Irlanda del Nord), Habinnas nel *Satyricon* di Maderna per la Festa Lirica di Macerata, Don Ramiro nella *Cenerentola* di Rossini a Nantes e Angers, Quint nel *Turn of the Screw* di Britten a Malta, Alberto nella *Gazzetta* di Rossini al Garsington Opera Festival. Ha inoltre cantato nella Scala di seta a Parigi con Malgoire, nel *Barbie-*

re di Siviglia a Monaco e in Inghilterra, nell'*Olimpiade di Pergolesi* a Ravenna Piacenza e Reggio Emilia. Ha interpretato Arbace nell'*Idomeneo* di Mozart a Bari e Il Mago nel *Console di Menotti* a Torino.

Di recentemente ha debuttato alla English National Opera nell'*Orfeo* di Monteverdi, ha lavorato con Zeffirelli nella produzione di *Pagliacci* ad Atene e Firenze; ha interpretato Belmonte nel *Ratto dal serraglio* a Salisburgo, Telamone nell'*Ercole sul Termodonte* di Vivaldi, Prunier nella *Rondine* di Puccini a Venezia, la parte eponima nell'*Orfeo all'Inferno* di Offenbach a Cagliari, Lysander in *A Midsummer's Night Dream* di Britten a Dublino; continua a impersonare Ferrando nella produzione strehleriana di *Così fan tutte* recentemente allestita ad Atene, Pechino e Mosca.

Tra i prossimi impegni, Giasone nella *Medea in Corinto* di Mayr a San Gallo (Svizzera), Der Schöne Herr Hermann in *Der Neues vom Tage* di Hindemith a Digione, Narraboth nella *Salome* di Strauss a Bologna e Bob Boles in *Peter Grimes* di Britten a Torino.



SERGIO FORESTI

Basso modenese, classe 1968, ha conseguito il diploma di pianoforte con Germana Ruozi e quello di canto lirico con Maria Gabriella Munari all'Istituto musicale "Orazio Vecchi" di Modena. Ha iniziato la sua attività come corista in diversi teatri italiani, e ha coltiva nel contempo l'interesse per la musica antica, prima dedicandosi al repertorio vocale medievale e rinascimentale, poi specializzandosi in quello barocco.

Ha collaborato con vari direttori, tra cui Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, René Clemencic, Jordi Savall, Enrico Gatti. Si è esibito con numerosi ensemble di musica antica: Concerto Italiano, La Reverdie, il Giardino Armonico, Europa Galante, i Sonatori della Gioiosa Marca, Accademia degli Invaghiti, Cappella Ducale di Venezia, Accademia Bizantina, Clemencic Consort, Athestis Chorus, Capella Reial de Catalunya, Ensemble a Sei Voci. Come solista ha collaborato con la Cappella di San Petronio a Bologna, l'Accademia Chigiana di Siena, l'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma, e ha effettuato registrazioni per RAI, Radio France, Radio Francofona Belga, RTSI, WDR.

È stato ospite dei più importanti festival di musica antica in Olanda (Amsterdam, Utrecht, Rotterdam, Nijmegen, Delft), Belgio (Bruges, Anversa, Bruxelles, Liegi), Austria (Vienna, Linz, Innsbruck, Graz, Krieglach), Francia (Parigi, Caën, Beaune, Périgueux, Saintes, Ambronay, Nantes, Nizza, Montpellier, Sablé sur Sarthe), Svizzera (Zurigo, Sion, Ginevra, Friburgo, Lugano), Germania (Colonia, Herne, Francoforte, Magonza, Regensburg), Spagna, (Santander, Gijon, Oviedo, Ubeda, Granada, Santiago de Compostela, Madrid), Portogallo (Povoa de Varzim, Lisbona, Coimbra), Gran Bretagna (Londra, Glasgow, York, Aldeburgh, Edimburgo), Irlanda (Kilkenny), Norvegia (Bergen), Finlandia (Turku, Vaanta), Israele (Gerusalemme, Tel Aviv), Giappone (Tokyo, Kyoto, Shizuhoka), USA (New York), Turchia (Istanbul). In Italia ha cantato al Festival Monteverdi di Cremona, al Rossini Opera Festival, a Ravenna Festival, al Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Dopo il debutto nell'*Olimpiade* di Vivaldi al Teatro Rendano di Cosenza nel 1998 ha interpretato Plutone nell'*Orfeo* di Montever-

di al Festival della Stiria a Graz. Ha cantato *Il marito disperato di Cimarosa* al San Carlo di Napoli e *L'incoronazione di Poppea* al Comunale di Bologna nella stagione 2001-2002. È stato al Teatro Real di Madrid ed al Comunale di Bologna come Achilla nel *Giulio Cesare* diretto da Rinaldo Alessandrini, alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino, al Teatro Ponchielli di Cremona, a Como, Brescia, Pavia. Al Théâtre Royal de La Monnaie di Bruxelles e ad Innsbruck ha cantato Nerbulone nell'*Eliogabalo* di Cavalli. Nella stagione 2004-2005 ha cantato *Il ritorno di Ulisse in patria* a Cremona, Como, Brescia, Pavia; *L'incoronazione di Poppea* a Strasburgo, *Motezuma* con l'Ensemble "Modo Antiquo" a Rotterdam. Hanno fatto seguito concerti con la Freiburger Barockorchester ed il RIAS Kammerchor, oggetto di una registrazione per Harmonia Mundi; ha interpretato Publio nella *Clemenza di Tito* a Bruxelles, Köln, Parigi e Berlino, e la *Petite messe solennelle* di Rossini a Gelsenkirchen.

Nell'agosto 2006 ha impersonato Danao nell'*Ipermestra* di Cavalli al Festival Oude-Muziek di Utrecht. Alla Fenice di Venezia ha cantato nella *Passione di Gesù Cristo* di Salieri diretta da Ottavio Dantone. Nel gennaio 2007 ha cantato Caronte nell'*Orfeo* e *Il Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi alla Staatsoper di Berlino con René Jacobs. Di recente ha cantato ancora *Orfeo* con Rinaldo Alessandrini in Italia, Spagna, Bruges, registrandolo per l'etichetta Naïve. Sempre con *L'Orfeo* monteverdiano si è esibito a Vienna con La Double Bande e René Jacobs. Nel luglio 2007 ha cantato Melisso nell'*Alcina* di Händel alla Bayerische Staatsoper. Ha inciso *La clemenza di Tito* con René Jacobs per Harmonia Mundi (Grammy Award 2006); le opere di Vivaldi *L'Olimpiade* con Rinaldo Alessandrini (Opus 111/Naïve) e *Tito Manlio* con Modo Antiquo e Federico Maria Sardelli (CPO). Collabora inoltre con Virgin, Chandos, Stradivarius, Dynamic, Tactus, Bongiovanni, Arcana, Divox.



ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO

Costituita nell'ottobre 1966, nel corso di quarant'anni di attività si è affermata come una delle principali orchestre da camera italiane nelle più importanti sedi concertistiche in Italia e all'estero. L'Orchestra si fonda sull'organico tipico del sinfonismo "classico"; il suo primo violino è, dalla fondazione, Piero Toso. Il grande Peter Maag ne è stato il direttore principale dal 1983 al 2001. Alla direzione artistica si sono succeduti Claudio Scimone (dalla fondazione al 1983), Bruno Giuranna (dal 1983 al 1992), Guido Turchi (1992-1993) e, come direttore musicale, Mario Brunello (2002-2003). L'attuale programmatore artistico, già collaboratore dell'Orchestra dal 1984, è Filippo Juvarra, il quale ha contribuito decisamente a dare continuità al profilo artistico e musicale dell'ensemble definito, dopo il 1983, da Bruno Giuranna e Peter Maag. Per questo suo lavoro Filippo Juvarra ha ricevuto nel 2002 il Premio della Critica Musicale Italiana "Franco Abbiati".

Nella sua lunga vita artistica l'Orchestra annovera collaborazioni con i nomi più insigni del concertismo internazionale: Accardo, Anderszewski, Argerich, Ashkenazy, Barbirolli, Bashmet, Bream, Buchbinder, Campanella, Carmignola, Chailly, Desderi, Gavazzeni, Goebel, Gutman, Hamar, Hogwood, Kavakos, Koopman, Lonquich, Lupu, Maisky, Mullova, Mutter, Perahia, I. Perlman, Rampal, Richter, Rostropovič, Santi, Szeryng, Ughi, Vegh, Zimerman. L'Orchestra ha dato, attraverso la propria produzione concertistica, un grande impulso alla vita musicale di Padova e del Veneto e, per questo impegno, è stata riconosciuta dallo Stato come l'unica Istituzione concertistico-orchestrale operante nel Veneto; nel 1994 le è stata riconosciuta la personalità giuridica da parte della Regione del Veneto.

L'Orchestra realizza circa 120 concerti l'anno, con una propria stagione a Padova, con esibizioni in Veneto e in Italia per le maggiori Società di concerto e Festival, e con tournée all'estero. A partire dal 1987 ha intrapreso una vastissima attività discografica, con oltre cinquanta incisioni per le più importanti etichette; tra queste, i Concerti BWV 1054 e BWV 1058 di Bach e il Con-

certo K 503 di Mozart con Richter e Bashmet (Teldec), i Concerti per violoncello di Boccherini con Geringas e Giuranna (Claves-Grand Prix du Disque 1989), *La Betulia liberata* di Mozart con Maag (Denon), i Concerti per violino e la Sinfonia Concertante di Mozart con Gulli e Giuranna (Claves), l'integrale delle Sinfonie di Beethoven con Maag (Arts), il Concerto K 466 di Mozart con Argerich e Rabinovitch (Teldec), *L'isola disabitata e La fedeltà premiata* di Haydn con Golub (Arabesque), i Concerti per violino di Haydn con Tchakerian (Arts), i Concerti per pianoforte K 595 e K 271 di Mozart e Hob:XVIII.11 di Haydn con Luisada e Meyer (BMG-France), il Concerto per violino e archi e il Concerto per violino pianoforte e archi di Mendelssohn con Nordio, Prosseda e Orizio (Amadeus), la Serenata di Bernstein e il Concerto per violino di Barber per la rivista "Amadeus" con Tchakerian e Hamar, i Concerti K 622 per clarinetto e K 314 per flauto di Mozart con Lucchetta, Folena e Hamar ("Audiophile Sound") e un cd dedicato a Wolf-Ferrari con Dini Ciacci all'oboe e al corno inglese, Carlini al fagotto, e Hamar. Più recente è l'uscita della *Passione di Gesù Cristo* di Naumann diretta da Balestracci.

Di prossima pubblicazione un cd (Sony) dedicato alle musiche di Cambini, con Dini Ciacci oboe e direttore, Carlini al fagotto, Brunello all'oboe.

violino principale

Piero Toso

violini primi

Stefano Bencivenga
Enrico Rebellato
Sonia Domoustchieva
Pavel Cardas
Pier Luca Vigiano

violini secondi

Gianluca Baruffa
Ivan Malaspina
Serena Bicego
Roberto Zampieri
Davide Dal Paos

violenze

Alberto Salomon
Silvina Sapere
Floriano Bolzonella
Luca Zanetti

violoncelli

Mario Finotti
Fernando Sartor
Caterina Libero
Giancarlo Trimboli

contrabbassi

Claudio Bortolamai
Giorgia Pellarin

flauti

Mario Folena

Riccardo Pozzato

Alberto Tecchiati

oboi

Paolo Brunello
Victor Vecchioni

clarinetti

Luca Lucchetta
Rocco Carbonara

fagotti

Aligi Voltan
Laura Costa

controfagotto

Matteo Scavazza

corni

Danilo Marchello
Marco Bertona

trombe

Simone Lonardi
Roberto Caterini

tromboni

Alessio Savio
Alessio Brontesi
Fabio Rovere

timpani

Saverio Tasca

clavicembalo

Nicola Reniero



LA STAGIONE ARMONICA

Fondato nel 1991 dai madrigalisti del Centro di Musica Antica di Padova, che ne hanno costituito il nucleo fondamentale dal 1981, l'ensemble, specializzato nel repertorio rinascimentale e barocco, ha lavorato con musicisti quali Andrea Von Ramm, Anthony Rooley, Nigel Rogers, Jordi Savall, Peter Maag, Giandrea Gavazzeni, Gustav Leonhardt, Andrea Marcon, Ottavio Dantone, Reinhard Göbel, Howard Shelley, Szolt Hamar, e con orchestre e gruppi strumentali tra cui Hesperion XX, l'Orchestra di Padova e del Veneto, Il Giardino Armonico, l'Accademia Bizantina, l'Orchestra Barocca di Venezia.

Ha partecipato ai più importanti festival e rassegne in Italia e all'estero: Musica e Poesia a San Maurizio a Milano, Settembre Musica a Torino, Festival Abbaye d'Ambronay, York Early Music Festival, Festival delle Fiandre, Festival Europäische Kirchenmusik, Amici della Musica di Firenze, Trento MusicAntica, Festival Barocco di Viterbo. Ha tenuto concerti in Svizzera, Germania, Francia, Portogallo, Austria, Spagna, Gran Bretagna, Belgio, Olanda e Polonia, ha e collaborato con enti ed associazioni quali il Teatro La Fenice di Venezia, l'Ente Lirico Arena di Verona, l'Unione Musicale di Torino, la Schola Cantorum Basiliensis.

Ha registrato per la RAI, per le radio e le televisioni tedesca, svizzera, francese, belga, e ha inciso per Astrée, Tactus, Denon, Argo-Decca, Rivo Alto, Arabesque, Symphonia, Bongiovanni, CPO, Archiv, Deutsche Grammophon, Brilliant, Fuga Libera, e per la rivista "Amadeus".

Tra le produzioni recenti, la Messa in si minore e l'*Oratorio di Natale* di Johann Sebastian Bach con la direzione di Reinhard Göbel, la *Missa Solemnis* di Beethoven in collaborazione con l'Orchestra di Padova e del Veneto diretta da Szolt Hamar, le *Ensaladas* di Mateo Flecha per gli Amici della Musica di Firenze. Nella formazione madrigalistica l'ensemble è stato invitato al Concorso Polifonico Internazionale di Arezzo, dove ha eseguito l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi. Nel 2008 ha partecipato, con lo *Stabat Mater* a dieci voci di Domenico Scarlatti, al Festival

Barocco di Viterbo, al Mi.To. (Settembre Musica) di Torino, e al Festival “Le Dieci Giornate di Brescia”. Ha inoltre eseguito, diretta da Reinhard Göbel, il *Dettingen Te Deum* di Händel; diretta da Ottavio Dantone, con l’Accademia Bizantina, ha eseguito al Festival Misteria Paschalia di Cracovia (Polonia) l’oratorio *Il Re del dolore* di Antonio Caldara.

L’ensemble ha infine creato al proprio interno una sezione vocale interprete del canto gregoriano; confidando nell’esperta guida di Sergio Balestracci ha inoltre selezionando tra i propri cantanti un gruppo denominato “I Cameristi della Stagione Armonica”, al fine di approfondire lo studio del madrigale italiano.

soprani

Sara Bino
Federica Cazzaro
Barbara Crisponi
Pierangela Forlenza
Sonia Marcato
Sheila Rech
Daniela Segato
Yoko Sugai
Sivia Toffano

tenori

Michele Da Ros
Miyamoto Fumitoshi
Angelo Goffredi
Roberto Gonella
Alberto Martinelli
Alberto Mazzocco
Maurizio Minelli
Stefano Palese
Enrico Zagni

contralti

Klára Lóczy *solista*
Laura Brugnera
Elena Croci
Luisa Fontanieri
Daniela Giazzon
Viviana Giorgi
Rossana Verlato
Eugenia Zuin

bassi

Giovanni Bertoldi
Fabrizio Da Ros
Enrico Genovese
Alessandro Magagnin
Nicola Rampazzo
Alessandro Pitteri
Luigi Varotto
Marcin Wyszowski

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina

Antonio Canova (1757 - 1822), modello per la stele funeraria di Giovanni
Volpato, gesso 120 x 165 cm, Ravenna Liceo Artistico P.L. Nervi
(proprietà Accademia di Belle Arti di Ravenna)

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano