

sabato 22 settembre 2001
ore 17

Chiesa di San Filippo

Coro e Orchestra dell'Accademia

Stefano Tempia

Massimo Peiretti, *direttore*

Michele Frezza, *maestro del coro*

*In collaborazione con
l'Accademia Corale Stefano Tempia*

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

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

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

Luigi Cherubini

(1760-1842)

Messa solenne in sol maggiore per coro e orchestra

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Nel catalogo di Cherubini figurano più di trenta opere liriche, numerose cantate e pagine vocali, sei quartetti e un quintetto per archi, alcune composizioni strumentali sparse, una sinfonia, quattordici messe, due Requiem e altri lavori a carattere sacro. Ebbene, in ogni genere compositivo la sua musica da un lato tendeva ad evocare uno stile nobile all'insegna dei grandi del passato, dall'altro si apriva agli spiriti del progresso musicale europeo, rivelando tratti di grande modernità. Questo pregio gli tributerà particolare stima e apprezzamento da parte di giganti come Rossini, Liszt, Wagner, Brahms; lo stesso Beethoven gli scriverà lettere piene di ammirazione.

Iniziato agli studi musicali dal padre, fissò la sua dimora a Parigi nel 1788, e lì, tramite l'amicizia di Viotti, entrò in contatto con gli ambienti aristocratici. Fu nominato direttore del Théâtre de Monsieur, aderì poi alle iniziative di Bernard Sarrette, creatore di una banda musicale e di una scuola di musica, e dal '94 divenne insegnante al Conservatorio. Dopo il successo della *Medée*, Cherubini godette di fama internazionale e fu invitato nel 1812 a Vienna, dove conobbe Haydn, e nel 1815 a Londra presso la Philharmonic Society. Tornò infine a Parigi dove divenne direttore della Cappella reale. Già a partire dal 1813 aveva ridotto l'attività teatrale per dedicarsi sempre di più alla musica sacra, toccando il culmine espressivo con il *Requiem in do minore*, la più eseguita tra le sue pagine religiose.

Nel 1818 gli fu commissionata la *Messa solenne in sol maggiore* per l'incoronazione di Luigi XVIII sul trono di Francia – incoronazione che non ebbe mai luogo perché, a parere di alcuni critici, avrebbe celebrato una inopportuna restaurazione dei Borboni. Terminata di comporre nel 1819, rimase per quasi un cinquantennio chiusa in un cassetto, uscendo dall'oblio soltanto nel 1867, quando l'editore Richalt ne pubblicò una riduzione per canto e pianoforte. Bisognerà aspettare oltre un secolo perché venga data alle stampe la partitura nella sua forma originale, cioè di una messa a quattro per coro senza parti soliste e orchestra. L'intervento filologico fu curato da Giovanni Carli Ballola nell'edizione romana Boccaccini & Spada, mentre nel 1987 si ebbe la prima esecuzione, a Roma, diretta da Riccardo Muti.

Se ad un primo approccio l'opera appare strettamente legata all'intento celebrativo (d'altra parte Cherubini, allora direttore della Chapelle du Roi, non poteva sottrarsi a tali incombenze), l'ispirazione di fondo supera i limiti espressivi della sola commissione, rendendo questo lavoro degno di comparire fra le altre numerose, grandi opere sacre dell'autore.

La dicotomia fra il lato mondano e la riflessione etica è subito

evidente, così come un particolare senso drammatico conferito all'opera dal contrasto fra le tinte forti con cui esordisce ciascuna parte e l'inquietudine introspettiva che si avverte man mano in ogni sezione. Cherubini ancora una volta dimostra un'attenzione estrema al significato del testo sacro, facendone derivare una scrupolosa traduzione musicale.

Il soggetto principale del *Kyrie* è costruito su una figurazione ascendente sopra un ritmo di marcia: una riconduzione emotiva il cui spirito positivo è subito messo in discussione nel momento in cui, dopo una cadenza perfetta, il tema viene ripetuto nel tono minore, altresì arricchito da cromatismi. Così Cherubini costruisce il proprio *crescendo*, carico di tensioni armoniche che si riflettono su quelle emotive. Anche il solenne ritmo puntato di marcia assume tinte drammatiche: artificio costruttivo che si incontrerà anche nelle altre sezioni della messa dove i soggetti, presentati prima in modo solenne, quando non addirittura gaudente, si trasformano, con abile manovra modulante, in pagine dense di liricità e pathos. Il *Kyrie* è classicamente tripartito: dopo l'esposizione del primo tema nelle due contrastanti vesti tonali, un'altra cadenza conduce al *Christe*, il secondo tema, una implorante invocazione condotta su coppie di note discendenti. Qui si sfalda la compattezza omoritmica iniziale, stravolta dall'acuirsi del dramma raffigurato nella dolorosa richiesta di pietà: i due *Eleison*, costruiti su ampi intervalli ascendenti, vengono gridati in un *forte* improvviso, che irrompe e lascia dietro di sé un'eco disarmante di tragedia. La chiusa, in senso ciclico, ristabilisce il clima sereno d'apertura.

Con atteggiamento ancora più trionfale esordisce il *Gloria*, il cui ingresso è affidato ad uno sfavillante squillo di trombe sull'accordo di do maggiore. La più ampia sezione della messa è giocata su un continuo ed altalenante contrasto di atmosfere e di sonorità, senza però incorrere in facili effetti coloristici, che, quando pure intervengono, rivelano un imprescindibile legame fra musica e testo. L'esultanza festosa dell'orchestra e del coro si arresta di colpo sul *Laudamus*, per due volte, lasciando spazio alla contemplazione umile ed estatica che accompagna l'*Adoramus*, mentre la gioiosa frase iniziale funge da collante e garantisce un senso di unità al tutto. Simile ad una marcia funebre, con frasi spezzate e figure discendenti, sopraggiunge il *Qui tollis*, in un do minore che ricorda alcune delle più intense pagine sacre di Mozart. Un inciso degli ottoni in *pianissimo* interrompe ripetutamente, come un continuo ammonimento dall'al di là, la contrita meditazione sostenuta dal coro.

La creatività di Cherubini sembra toccare momenti di autentica trascendenza all'improvviso ergersi del *Suspice* e quando

sul *Deprecationem* l'angoscia sembra diradarsi. La supplica si fa ancor più compassionevole verso la fine dell'episodio mentre, come all'onda segue la risacca, si ritrae serenamente sul primo *Quoniam*, al quale si intercala il fugato del *Cum Sancto Spiritu*. Nella seconda ripetizione del *Quoniam* assistiamo ad un altro contrappasso, quando l'esuberanza del *tutti* di orchestra e coro si arresta di colpo alle parole *Jesu Christe*. Qui l'autore costruisce un breve corale, una preziosità appena sorretta dal solo quartetto d'archi, quasi a non voler distrarre l'attenzione dell'ascoltatore dal verbo sacro.

La stessa volontà di adesione al testo è evidente in tanti passi del *Credo*, al di là di "madrigalismi" quali le figurazioni discendenti sulle parole *descendit de coelis* o quelle ascendenti su *ascendit in coelum*, pure sulla base di una scrittura imitativa essenziale. Così il coro in una controllata veste omoritmica e l'orchestra sempre più diafana e rarefatta contribuiscono a restituire assoluta evidenza al testo in uno dei suoi passi più intensi, *Et incarnatus est*, là dove il compositore e l'uditorio si accingono a meditare sull'eterno mistero dell'incarnazione. Anche il *Crucifixus* è introdotto da una frase sostenuta dai soli archi, in modo che l'orchestra pare purificarsi in vista della riflessione sul mistero doloroso; le parole *passus et sepultus est* sembrano infine sprofondare in un abisso esistenziale. Secondo Schemann "neanche Bach fu così profondo nel ritrarre il mistero della passione".

Con la gioia della resurrezione ritorna lo sfavillare delle trombe udite all'inizio, ad esse si uniscono fagotti, oboi, clarinetti, corni, tromboni e flauti in una sempre più amplificata glorificazione celeste che ha il suo culmine nelle parole *et ascendit in coelum*. Con l'ennesimo voltafaccia emotivo, tutto di nuovo sembra incresparsi alla parole *et mortuos e mortuorum*, mentre gli archi, sempre soli, accompagnano questo momento con una sommessa intimità, non lontani da quei passi delle Passioni di Bach che circondano le parole di Cristo. Dopo tanta profusione di pathos, stupisce il finale *allegra a cappella*, e sulle parole *et vitam venturi saeculi*, ritorna la dimensione mondana, in un certo senso profana, del musicista di corte e dell'uomo di teatro.

Su questo continuo gioco di rimandi e di improvvise virate espressive si basa anche il *Sanctus*. Ad un inizio di carattere disteso si contrappone un crescendo di tensione ricco di cromatismi; al tradizionale binomio di *Sanctus* e *Benedictus* Cherubini aggiunge, senza soluzione di continuità, una terza sezione costruita sull'inno *O salutaris Hostia*, una pagina intima e raccolta simile ad una supplica. Ancora aperti contrasti di clima si ritrovano nell'*Agnus Dei*, anch'esso in bilico tra una manifesta assertività e più sotterranei interrogativi esi-

stenziali, come la richiesta di libertà dal peccato. Il sofferto *dona nobis pacem* ci rinnova la cifra autentica del sentimento religioso del compositore: ogni tentazione di mondanità è messa a tacere per lasciare posto alla consapevolezza del bisogno di verità e di pace. Nella dimensione del quartetto d'archi, che introduce e sostiene appena alcune battute di corale in pianissimo, lo spirito si eleva al pensiero di una serenità eterna.

Monica Luccisano