

domenica 22 settembre 2002  
ore 21

Auditorium  
Giovanni Agnelli  
Lingotto

**Orchestre Révolutionnaire  
et Romantique**  
**Monteverdi Choir**  
**Sir John Eliot Gardiner, *direttore***

**Ludwig van Beethoven**

(1770-1827)

*Missa Solemnis* in re maggiore op. 123

per soli, coro e orchestra

*Kyrie*

*Gloria*

*Credo*

*Sanctus*

*Agnus Dei*

**Orchestre Révolutionnaire**

**et Romantique**

**Monteverdi Choir**

**Sir John Eliot Gardiner**, *direttore*

**Luba Orgonasova**, *soprano*

**Nathalie Stutzmann**, *contralto*

**Christoph Prégardien**, *tenore*

**Alastair Miles**, *basso*

**L'Orchestre Révolutionnaire et Romantique** (ORR) è stata fondata da Sir John Eliot Gardiner nel 1990 e ha immediatamente raccolto i più alti riconoscimenti nelle sale concertistiche più famose in tutta Europa e nel mondo, fino a Tokyo e a Osaka, dove Gardiner l'ha diretta nel ciclo integrale delle Sinfonie di Beethoven e a New York, dove l'Orchestra ha partecipato all'inaugurazione del Lincoln Center Festival. Questo rapido successo deve molto all'eredità degli English Baroque Soloists fondati da Gardiner nel 1978. L'ORR estende la gamma delle sue esecuzioni dagli strumenti d'epoca al repertorio del XIX e inizio del XX secolo. Tra i più prestigiosi riconoscimenti ricordiamo quelli ottenuti con l'esecuzione di musiche di Berlioz: la serie è iniziata con la *Symphonie Fantastique* eseguita nell'ex Conservatoire de la Musique di Parigi e filmata in video, laserdisc e cd (Philips Classics). Nel 1993 l'ORR con il Monteverdi Choir ha eseguito per la prima volta dal 1827 la *Messe Solennelle* di Berlioz nella Cattedrale di Westminster, portata poi in tournée in tutta Europa. Per la Archiv ha inciso il ciclo delle Sinfonie di Beethoven, nominato "Disco dell'anno" dalla rivista "Classic cd", al quale è seguito il ciclo delle Sinfonie di Schumann per la Deutsche Grammophon e *Falstaff* di Verdi per la Philips Classics.

Il **Monteverdi Choir**, una delle più prestigiose formazioni britanniche, è stato fondato a Cambridge da Sir John Eliot Gardiner nel 1964 e ha debuttato a Londra nel 1966 alla Wigmore Hall, diventando subito una delle punte di diamante del "revival" europeo della musica antica che iniziava proprio in quegli anni. Il suo repertorio, peraltro, si estende da Gabrieli a Verdi, attraverso Bach, Mozart, Beethoven, senza trascurare la riscoperta di musiche sconosciute di tutte le epoche. Ha partecipato a tournée in tutto il mondo, sia come ensemble cameristico sia come coro lirico: in questa seconda veste si è esibito nei teatri di Milano, Zurigo, Parigi, Lione e Strasburgo, oltre a partecipare a circa un centinaio di prestigiose incisioni discografiche (fra cui ricordiamo il *Requiem* di Mozart, la *Missa Solemnis* di Beethoven, il *Deutsches Requiem* di Brahms, i maggiori oratori di Bach e Händel e sette delle grandi opere di Mozart). Nel 2000, per il 250° anniversario della morte di Bach, ha partecipato con gli English Baroque Soloists diretti da Gardiner all'esecuzione di tutte le 198 cantate sacre del grande compositore, in 63 chiese attraverso tutta l'Europa; anche per quest'anno è prevista una tournée nelle più grandi chiese d'Inghilterra con un programma di musiche religiose dei secoli XV e XVI.

**Sir John Eliot Gardiner** è uno dei più versatili ed entusiasmanti direttori del nostro tempo. Riconosciuto come figura chiave della musica antica, con la sua particolare combinazione di cultura e ispirazione si è opposto al tradizionalismo dominante. Sempre più richiesto in qualità di direttore ospite delle più importanti orchestre sinfoniche europee e statunitensi, nel 1994 Gardiner ha ricevuto il prestigioso riconoscimento di “Artista dell’anno” sia dalla giuria del “Deutschen Schallplattenkritik” in Germania, sia da “The Gramophone” nel Regno Unito. Nel 1995 è stato nominato “Direttore dell’anno” in occasione del Cannes Classical Awards. Le esecuzioni di Gardiner – fondatore e direttore artistico del Monteverdi Choir, degli English Baroque Soloists e dell’Orchestre Révolutionnaire et Romantique – sono inconfondibili sia dal vivo sia registrate. Il suo ampio repertorio è illustrato in oltre 150 registrazioni eseguite per le principali compagnie discografiche, principalmente Deutsche Grammophon e Philips Classic.

**Alastair Miles** può vantare una carriera internazionale ricca di successi: in particolare alcune sue interpretazioni verdiane sono state riconosciute dalla critica a livello mondiale, come Filippo II in *Don Carlo*, Zaccaria in *Nabucco*, Fiesco in *Simon Boccanegra* e Sparafucile in *Rigoletto*. Si è esibito nei maggiori teatri del mondo: Metropolitan, Opéra Bastille, Teatro Real di Madrid, Covent Garden, Royal Opera House, con direttori del calibro di Giulini, Mehta, Masur, Chung, Gergiev, Gardiner, e accompagnato da famose orchestre, nei ruoli più diversi (Giorgio ne *I Puritani*, Raimondo in *Lucia di Lammermoor*, Basilio ne *Il barbiere di Siviglia*, protagonista in *Mefistofele*). Anche come concertista ha raccolto consensi in tutto il mondo, e recentemente ha inciso il suo primo disco da solista.

**Luba Orgonasova**, nata in Slovacchia, è stata una delle ultime scoperte di Herbert von Karajan, che l’ha voluta nella parte di Marcellina nel *Fidelio* del 1990 a Salisburgo: nello stesso anno è stata chiamata da Eberhard Wächter a interpretare Donna Anna in *Don Giovanni* e Pamina in *Die Zauberflöte* alla Volksoper di Vienna e ha debuttato a Parigi come Costanza ne *Il ratto dal serraglio*, ottenendo un successo strepitoso. Da allora è stata chiamata dai più grandi teatri e festival d’Europa, diventando uno dei soprani di coloratura più richiesti e apprezzati. Fra i suoi cavalli di battaglia citiamo Amina ne *La sonnambula*, Elvira ne *I puritani*, Giunia in

*Lucio Silla*, *Fiordiligi* in *Così fan tutte*, *Elettra* in *Idomeneo*, i *Carmina burana* di Orff, *Le rossignol* di Stravinskij e la *Missa solemnis* di Beethoven, che ha interpretato sia sul palcoscenico, sia in disco e in video, con le orchestre e i direttori più prestigiosi dei nostri tempi.

**Christoph Prégardien** è nato in Germania, dove ha iniziato la sua carriera in un coro di bambini; a Francoforte ha poi continuato gli studi di canto con Martin Gründler e Karlheinz Jarius e quelli di liederistica con Hartmut Höll. Ormai riconosciuto a livello internazionale come uno dei più interessanti tenori lirici, ha frequentemente collaborato con celebri maestri come Gardiner, Harnoncourt, Herreweghe, Jacobs, Koopman, Kuijken e Leonhard: il suo repertorio va dal barocco al contemporaneo, con una particolare attenzione al grande repertorio sacro. Come solista si è esibito in tutta Europa con programmi che includono i grandi cicli liederistici di Beethoven, Schubert e Schumann, repertorio che ha anche inciso ricevendo critiche entusiastiche e prestigiosi premi internazionali; come artista lirico si è particolarmente distinto nei ruoli di Tamino (*Die Zauberflöte*), Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Fenton (*Falstaff*), Don Ottavio (*Don Giovanni*).

**Nathalie Stutzmann** ha studiato canto con sua madre, il soprano Christiane Stutzmann, perfezionandosi poi alla scuola dell'Opéra di Parigi dove ha anche studiato pianoforte, fagotto e musica da camera. Come solista e in concerto la Stutzmann si è esibita nelle più prestigiose sale d'Europa, quali Théâtre des Champs Elysées, Queen Elizabeth Hall, Royal Festival Hall, Salzburger Mozarteum, Teatro alla Scala, Tokyo Suntory Hall, Concertgebouw Amsterdam, Berlin Philharmonie. Il suo repertorio include generi diversi, dal barocco al romanticismo al contemporaneo, con esecuzioni come il *Winterreise* di Schubert, i *Kindertotenlieder* di Mahler, lo *Stabat Mater* di Pergolesi, i *Lieder* di Schumann, Chausson e Poulenc, l'*Orfeo* di Gluck, *Roméo et Juliette* di Berlioz, sotto la guida delle illustri bacchette di Gardiner, Ozawa, Chailly, Rattle e Dohnányi.

Nel museo immaginario delle opere d'arte musicali la *Missa solemnis* di Beethoven si eleva come un erto picco sublime. Associata sempre alla *Messa in si minore* di Bach come esempio insuperabile del genere, essa viene altresì paragonata tanto al *Messiah* di Händel quanto al *Requiem* di Mozart. Fra le opere di Beethoven figura accanto alla *Nona sinfonia*. Questa posizione esposta nella storia della musica occidentale va fatta risalire in parte alla fortuna dell'estetica di E.T.A. Hoffman, nel cui spirito, pare, sia stata composta la *Missa* stessa. Nella gerarchia hoffmaniana dei generi quello sacro ne rappresenta la vetta sublime incarnata appunto dal *Messiah* e dal *Requiem* mozartiano, assieme a un pugno di altri esempi, fra i quali spiccano i capolavori di Palestrina e Leo e le composizioni di Michael Haydn.

L'aura ultraterrena che avvolge questa composizione è il risultato anche della sua ricezione in chiave religiosa e biografica, che ne fa l'espressione musicale di una professione individuale di fede. All'origine di questo *topos* ricettivo vi è lo stesso Beethoven, che appose in limine alla composizione le parole "Von Herzen – Möge es zu Herzen gehen" (Dal cuore – Possa giungere al cuore) parole che sembrano autorizzare ad ascoltarla come una confessione religiosa. Di qui scaturisce una tradizione interpretativa che vanta addirittura testimonianze figurative come le diciassette xilografie del pittore Ewald Vetter (attivo a Monaco all'inizio degli anni venti e poi a Berlino dalla metà degli anni Trenta e specialista in soggetti musicali) che illustrano con altrettanti ritratti espressionistici i passi salienti della composizione.

Paul Bekker, autore nel 1912 di una fortunatissima monografia beethoveniana, giunse a considerare la *Missa* un punto di svolta creativo e spirituale decisivo per l'autore, il secondo dopo quello segnato dall'*Eroica*: «La nuova materia di Beethoven era la poesia dell'idealismo trascendentale. Egli abbandona i simboli del mondo visibile che aveva usato nell'*Eroica* e nelle opere successive e si rivolge all'invisibile, al divino...la *Messa* divenne la seconda grande svolta della sua arte, come l'*Eroica* era stata la prima. La terza sinfonia incarna quell'idea "poetica" che Beethoven aveva cercato a tastoni nelle sue opere precedenti; la messa rappresenta la stessa idea, trasfigurata e spiritualizzata. La libertà, individuale, sociale ed etica, è consacrata ed elevata ad altezze dove ogni agire, anche se mondano, è inondato di luce ultraterrena». Pochi anni dopo il filosofo Ernst Bloch, nel tratteggiare le tappe attraverso le quali l'umanità manifesta nell'arte i sogni utopici di redenzione e trascendimento dell'umano, si soffermò sulla *Missa solemnis* come cifra dell'invocazione della salvezza nelle tenebre del mondo.

Nessuna opera beethoveniana risulta schiacciata a tal punto dalla forza della tradizione interpretativa come questa. La dimensione musicale dell'opera svanisce di fronte alla fabula del genio titanico che si misura con la trascendenza. Fu Adorno per primo alla fine degli anni Cinquanta a osservare il fenomeno di neutralizzazione che aveva subito quest'opera: «parlare sul serio [di questa composizione] non significa altro che estraniarla, per usare un'espressione di Brecht; spezzare l'aura di ossequio che la circonda e la protegge significa contribuire a una sua esperienza autentica al di là del rispetto paralizzante della sfera della cultura».

L'esortazione di Adorno a lasciarsi sollecitare dalla dimensione enigmatica, arcaicizzante, antiespressiva della *Missa* è un eccellente consiglio per l'ascolto di quest'opera, che agli orecchi moderni sembra più vicina al linguaggio musicale dei suoi predecessori di quanto potesse sembrare ai sovrecitati interpreti di inizio Novecento. Si deve a Warren Kirchedale l'aver messo in rilievo l'impiego nella *Missa solennis* di artifici retorici che illustrano e amplificano il significato del testo. La messa si apre *Assai sostenuto. Mit Andacht* (con devozione) con poderosi accordi ripetuti, un inizio del tutto consueto per una messa solenne, con trombe e timpani. Allo stesso modo si ritrovano tutti gli attrezzi della simbologia religiosa: la gioiosa melodia ascendente nell'intonazione del *Gloria* (che rappresenta la figura retorica dell'anabasi) e la diminuzione dal fortissimo al pianissimo che mima il gesto della modestia del raccoglimento in "*adoramus*"; il salto ascendente accompagnato dal timbro scuro dei tromboni, con triplo fortissimo per "*Pater omnipotens*"; l'ampio impiego del tremolo a simboleggiare il sacro timore (in *qui sedes ad dexteram patris* e soprattutto nel *Sanctus*, tradizionalmente invocato "*cum tremore simul et gaudio*"); il lungo trillo del flauto nel registro acuto nel *Et incarnatus* proprio sulle parole "*de spiritu sancto*", figura nella quale si è voluto scorgere tanto l'atmosfera tenera e pastorale che avvolge il mistero dell'incarnazione quanto il battito d'ali della colomba che corrisponde, nell'iconografia consueta, alla rappresentazione dello Spirito Santo; i tremoli, le settime diminuite, gli intervalli melodici incrociati del *Crucifixus*; i suoni di guerra dei due interludi del *Dona* che pescano a piene mani nelle formule tipiche del repertorio delle "battaglie musicali".

L'uso estensivo e prezioso dei mezzi offerti dalla retorica musicale per illustrare il testo sacro spiegano da un lato la peculiare qualità espressività della *Missa solennis*, lontana da quell'impronta soggettiva che caratterizza la musica beethoveniana e rivolta piuttosto all'espressione della devozione religiosa di una comunità di oranti. Al contempo, come aveva

notato Adorno, questa composizione è del tutto estranea anche alle arditezze del tardo stile degli ultimi quartetti e delle *Variazioni su un tema di Diabelli*. Essa si distingue dalla *Messa in do maggiore* composta nel 1806-07 anche per il gesto monumentale e per l'architettura formale di grande respiro che la caratterizza. A differenza di questa, scritta per il principe Nikolaus Esterházy, la *Missa solemnis* è risultato di un'iniziativa personale. Saputo che l'arciduca d'Austria Rodolfo, suo allievo e mecenate, sarebbe stato nominato arcivescovo di Olmuetz in Moravia, Beethoven decise di dedicargli una messa in segno di riconoscenza. Da diverse testimonianze sembra probabile che il compositore si fosse messo al lavoro intorno alla primavera del 1819, mettendo da parte sia i progetti di una nona sinfonia sia le variazioni su un tema di Diabelli. Non riuscì tuttavia a completare il lavoro in tempo per la data di insediamento dell'arcivescovo e la concentrazione su quest'unico impegno si allentò per far posto alla composizione delle tre sonate op. 109, 111 e 124, oltre a diversi lavori di minor rilievo, tanto che la bella copia fu pronta soltanto nella primavera del 1823. I negoziati per la pubblicazione dell'opera tennero sulla corda ben cinque editori tra Vienna, Berlino, Lipsia e Magonza fino al 1825, quando il compositore si decise ad affidarla a Schott, presso cui sarebbe uscita soltanto nel 1827. Nel bel mezzo di questi maneggi Beethoven non perse l'occasione di offrire in sottoscrizione copie manoscritte della *Missa* a importanti personaggi (fra cui figuravano Goethe, Cherubini, capi di stato e direttori di società corali). Fra i sottoscrittori il principe Nikolai Galitzin (già acquirente dei quartetti op. 127, 132 e 130) si assicurò una copia e promosse un'esecuzione della messa in forma oratoriale da parte della Società filarmonica di San Pietroburgo in occasione di una beneficiata a favore delle vedove dei musicisti. L'esecuzione pietroburghese del 7 aprile 1824 risultò così essere la prima, né – vivo Beethoven – la si ascoltò integralmente a Vienna. Il pubblico della capitale austriaca poté conoscere soltanto il *Kyrie*, il *Credo* e l'*Agnus Dei* in occasione della prima esecuzione della *Nona sinfonia* il 7 maggio 1824.

La storia della genesi dell'opera conferma che la *Missa solemnis*, in origine pensata per un'occasione liturgica, assunse ben presto le proporzioni e l'ambizione di uno di quei capolavori dello stile sacro auspicati da Hoffman, monumenti dello spirito umano piuttosto che ornamento per il culto. La successione delle parti di una messa non richiede di principio delle relazioni reciproche. Si tratta infatti di brani che vengono ascoltati separatamente in momenti distinti della celebrazione della messa. In Beethoven, anche senza cercare cor-

rispondenze motiviche arrischiate, danno l'impressione di una vera e propria successione di movimenti musicali: i primi due appaiono uniti dall'introduzione orchestrale del *Gloria* che sottolinea la triade di re maggiore; il *Credo* è il fulcro centrale della composizione e manifesta un carattere contrastante per tonalità (si bemolle maggiore) e atmosfera tanto rispetto al carattere del *Gloria*, (contrasto che viene enfatizzato dalla ripresa degli accordi di re maggiore tenuti che concludono la ripresa della sezione iniziale), quanto rispetto al successivo *Sanctus*, il quale ripristina la devota atmosfera iniziale. L'ampiezza del *Benedictus*, con l'espansione del *Dona*, offre una conclusione articolata e solenne in grado di controbilanciare la complessità e l'estensione del *Credo* centrale.

Nell'ascoltare la *Missa solemnis* l'orecchio è al contempo guidato dalla tradizione e sorpreso dalla nuova luce che Beethoven vi effonde. Il *Kyrie* è, come suggerisce la scansione del testo, tripartito, con una sezione centrale contrastante per metro, tempo e tonalità (la relativa minore), pur collegata armonicamente alla prima sezione.

Nel *Gloria* Beethoven unisce eguale attenzione sia all'illustrazione del significato delle parole e alle sfumature dei diversi sentimenti, dal giubilo alla concentrata devozione e all'accorata preghiera, sia all'architettura di una parte della messa che è fra le più estese e meno adatte a trovare una corrispondenza immediata con forme musicali definite. Il testo è diviso in tre grandi sezioni (*Gloria*; *Qui tollis*; *Quoniam*) che risultano ulteriormente articolate al loro interno. Queste suddivisioni, tipiche nelle messe del periodo classico, sono complicate dal ricorso del motivo del *Gloria* esposto in diverse tonalità in corrispondenza dell'inizio di *Laudamus te*, di *Domine Deus* e del ritorno finale di *Gloria in excelsis*, non previsto dalla liturgia. La fuga conclusiva ha la funzione di completare un movimento così variegato per espressioni e significati con un adeguato coronamento formale.

Il *Credo* rappresenta il momento cruciale della Messa e pone gli stessi problemi del *Gloria* proiettati su scala ancor maggiore. Questa parte è tradizionalmente divisa in tre grandi sezioni (*Credo*, *Et incarnatus*, *Et resurrexit*). Beethoven isola il finale *Et vitam venturi saeculi* per costruire una grande fuga conclusiva. Le maggiori suddivisioni del testo sono poi articolate a loro volta grazie a una grande varietà di tessuti musicali. La prima parte è dominata dalla formulazione musicale della professione di fede. Beethoven sottolinea con uno stesso risoluto motivo orchestrale l'unità della trinità, motivo che ritornerà più volte nell'intero movimento. A questa prima parte che rappresenta un vero *tour de force* musicale per esprimere concetti astratti fa riscontro la sezione dell'*Incar-*

*natus*, dove ogni compositore è chiamato a misurarsi con la padronanza delle figure retoriche più adatte a esprimere i momenti cruciali del testo (*incarnatus, homo factus, crucifixus, passus et sepultus*). Al repertorio consueto Beethoven aggiunge l'artificio arcaicizzante dell'impiego della modalità, che il compositore considerava una preziosa risorsa espressiva.

Il *Sanctus* impegnò a lungo il compositore che vi rimise mano a più riprese per modificarne l'assetto formale durante la gestazione dell'opera. Un breve preludio orchestrale di 32 battute separa il *Sanctus* dal *Benedictus* in cui, annunciata da una melodia dolce e cantabile del violino solo, si celebra un'apoteosi del ruolo dell'orchestra in netto contrasto con il predominio del coro proprio delle altre parti della messa.

L'ultima parte di una composizione di tale impegno formale impone una conclusione adeguata: Beethoven mette in musica la triplice invocazione dell'*Agnus Dei* con un'accurata simmetria di battute fra le tre parti di ciascun enunciato (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*) nella tonalità "nera" (almeno così la sentiva l'autore) di si minore, con un'escursione nella seconda invocazione nella tonalità della sottodominante. Si crea così un'atmosfera austera di contrita desolazione che sembra sfociare poi senza ostacoli nell'esito fiducioso del *Dona*. Questa seconda parte si rivela però a sua volta assai complessa: in primo luogo il copioso materiale tematico esposto e ripreso secondo uno schema di tensioni armoniche tra tonica e dominante, che fanno pensare a una forma sonata paradossalmente senza sviluppo. In secondo luogo, l'inserzione di due momenti che contrappongono all'invocazione della pace l'insistente presenza di suoni di guerra differisce il momento della conciliazione. Soltanto nell'ultima sezione in cui vengono ripresi i motivi salienti del *Dona*, la tensione tra l'anelito alla pace e gli ostacoli che vi si frappongono si acquieta infine in una tersa e trasparente scrittura orchestrale che si fa anticipatrice del conforto della fede.

**Michela Garda**