

sabato 25 settembre 2004  
ore 17

Chiesa di  
San Filippo

**Coro e Orchestra**  
**dell'Accademia Stefano Tempia**  
**Massimo Peiretti**, direttore  
**Michele Frezza**, maestro del coro

*In collaborazione con*  
*Accademia Corale Stefano Tempia*

## **Giacomo Puccini**

(1858-1924)

*Messa di Gloria* in la bemolle maggiore  
per soli, coro e orchestra

*Kyrie*

*Gloria*

*Credo*

*Sanctus - Benedictus*

*Agnus Dei*

## **Coro e Orchestra**

**dell'Accademia Stefano Tempia**

**Massimo Peiretti**, direttore

**Michele Frezza**, maestro del coro

**Aldo di Toro**, tenore

**Vladimir Jurlin**, basso

**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 di 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 Santa 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 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 dello stesso Conservatorio 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" presso il 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 e 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.

**Aldo di Toro**, nato a Perth (Australia occidentale) nel 1970 da una famiglia di origine italiana, si è laureato nel 1994 al Western Australian Conservatorium of Music con il titolo di Diploma of Performing Arts Classical e ha conseguito inoltre il Bachelor of Performing Arts Classical nel 1997. Si è classificato primo al Concorso Italian Opera Award 2000 a Sydney. Grazie a questo premio ha potuto frequentare uno stage di perfezionamento per cantanti lirici al Teatro Comunale di Bologna. Durante questo periodo ha cantato come Terzo Ebreo nella *Salome* di Strauss a Bologna e a Modena sotto la direzione di Daniele Gatti. È stato finalista nella categoria tenori al Concorso Maria Callas ottenendo così alcuni ruoli al Verdi Festival, al Teatro Regio di Parma e al Teatro Valli di Reggio Emilia con l'Orchestra della Rai di Torino. Nel 2002 ha vinto il primo premio al Concorso Meistersinger di Graz.

Nato nel 1965 a Spalato, sin dalla giovane età **Vladimir Jurlin** ha intrapreso lo studio del canto, entrando poi a far parte del coro del teatro della sua città e della Radiotelevisione di Zagabria. Ha vissuto in Austria per cinque anni, dove ha lavorato nel coro del Teatro di Graz, perfezionandosi nel frattempo con Valentin Anchev e Gottlieb Hornig.

Grazie alle particolarità timbriche della sua voce è stato apprezzato interprete in opere quali *L'oro del Reno*, *Nabucco*, *Salome*, *Capriccio*, *Macbeth*, *Don Quichotte*, oltre a distinguersi nell'attività concertistica e nel repertorio sacro, in cui annovera titoli come la *Nelson Messe* di Haydn e il *Te Deum* di Bruckner. Attualmente collabora con il Teatro Regio di Torino. Recentemente è stato ospite del teatro di Zurigo con il *Don Quichotte* per la regia di Faggioni.

Fu un vero e proprio viaggio di pellegrinaggio l'evento che determinò la nascita in Giacomo Puccini di un'ardente vena operistica. Nel 1876 Pisa si apprestava a rappresentare l'*Aida* di Giuseppe Verdi, e tutte le città limitrofe erano impazienti di conoscere l'ultimo melodramma verdiano: per il diciassettenne Puccini si trattava di un'occasione unica per allargare il panorama delle proprie conoscenze musicali. Lucca, la sua città, pur essendo molto vivace musicalmente, si schierava tra le roccaforti della tradizione liturgica. Puccini, quindi, non poteva farsi sfuggire l'occasione di incontrare *vis à vis* la drammaturgia verdiana: percorse a piedi la distanza che separa Lucca da Pisa e il viaggio di ritorno, tra le reminiscenze di "Celeste Aida" e di "O terra addio", gli concesse più di venti chilometri per arrivare alla maturazione di un'appassionata devozione per il melodramma.

Fino ad allora gran parte dell'attività di Puccini era stata relegata all'ambito liturgico; suo padre era stato direttore della Cappella Municipale di Lucca e tutta la sua famiglia sperava di poter formare in lui un degno successore alla carica paterna. Ma Puccini non sembrava manifestare particolare predisposizione per la composizione di lavori sacri; nel 1878 il suo *Credo* e il suo *Mottetto* erano stati rifiutati dalla commissione della festa lucchese di S. Paolino, e fu solo con la *Messa di Gloria*, due anni dopo (1880), che egli riuscì ad imporre la scelta di un proprio lavoro per la medesima occasione liturgica.

L'ascolto dell'*Aida*, come si è detto, aveva formato l'embrione della coscienza operistica pucciniana, ma la *Messa* propone il confronto con le strutture formali della tradizione sacra, rivisitando in maniera originale la vetusta cornice della *missa solemnis*. Spesso gli studiosi hanno voluto vedere in questo lavoro un esempio della perfetta assimilazione da parte del compositore del lessico e delle forme del repertorio sacro: «un ultimo inconsapevole omaggio alla severa semplicità di una lunga tradizione musicale» (Pinzauti). Ma la *Messa* non è solo questo, non è solo un retaggio di una gloriosa quanto polverosa consuetudine formale: la manifestazione di una perfetta competenza del linguaggio liturgico non esclude certo l'applicazione al genere sacro di una dimensione melodrammatica, di una movimentata dialettica di caratteri contrastanti. Non è un caso che il *Kyrie* e l'*Agnus Dei* siano stati riutilizzati nei contesti operistici dell'*Edgar* e della *Manon Lescaut*; ma è soprattutto la costruzione dei due brani centrali, il *Gloria* e il *Credo*, l'aspetto che spiega meglio le motivazioni che avrebbero spinto Puccini, un anno dopo, ad intraprendere un'intensa carriera operistica.

Il *Kyrie* è il brano che segue con maggior fedeltà i principi canonici della tradizione liturgica. Un leggiadro incontro polifonico degli archi introduce la soffice trama contrapuntistica delle voci; frasi brevi ma ricercate si susseguono lasciando spazio a delle timide imitazioni. Una serenità serafica, nucleo genetico dei climi rarefatti di *Suor Angelica*, scorre con grazia tra i disegni dell'orchestra e delle voci.

Spetta al timbro brillante del coro femminile il ruolo di introdurre il successivo *Gloria*. Alcuni inserti degli ottoni punteggiano una mediterranea rivisitazione dello stile corale di Händel. La linea dei bassi saltella frizzante, ma la struttura del brano tende allo sviluppo, evitando di soffermarsi staticamente sull'episodio iniziale; prima il tenore eleva il *Gratias agimus tibi* su un accompagnamento scoppiettante del fagotto, poi il basso e il coro dialogano in maniera responsoriale in corrispondenza del *Qui tollis peccata mundi*; caratteri e linee melodiche ben scandite definiscono in maniera netta delle identità precise, quasi dei personaggi destinati a un confronto teatrale. Puccini sente l'attrazione del melodramma, ma vuole anche dare un saggio incontestabile della propria perizia compositiva; non bisogna dimenticare che la *Messa* fu composta per un concorso e forse non è casuale che il *Gloria* presenti in successione prima un corale e poi una fuga, vale a dire due delle forme più ardue della scrittura vocale. Il corale funge da introduzione meditativa, mentre la fuga, pur simulando il rigore ferreo, sembra sfuggire continuamente alla polifonia, attraverso una seducente lotta contro la monodia.

Il *Credo* si apre su un dialogo tra il coro e l'orchestra; delle sinuose figure ascendenti si aggrappano al timbro dei legni. Segue l'intervento del basso (*Crucifixus*), che tesse una melodia complessa, adagiata dolcemente sull'accompagnamento degli archi. Questo tema diventa un'effigie scultorea, una figura che attraversa tutte le sezioni del brano: ora è un ricordo soffuso, ora una pennellata incisiva, ora un richiamo profondo. Sembra già perfettamente matura la nozione pucciniana di tema-personaggio: ogni elemento del *Credo* manifesta un'identità propria, andando incontro all'evoluzione del discorso musicale, esattamente come i personaggi d'opera vanno incontro allo sviluppo delle vicende del dramma.

Il *Sanctus* propone una riflessione ieratica; la polifonia si fa nuovamente articolata, mentre l'orchestra oppone dei tambureggianti richiami sonori. Il baritono espone il *Benedictus* sorretto da un accompagnamento rigido, che mette in evidenza delle note isolate; spetta al coro il compito di chiudere il brano su un fragoroso *Hosanna* di sette battute: un'intensa quanto concentrata esplosione di gioia.

L'accompagnamento leggero e staccato degli archi costituisce la marca espressiva più evidente dell'*Agnus Dei* conclusivo. Tutto il brano è caratterizzato da un clima disteso, lineare, privo di grandi conflitti tematici. Tra *solo* e *tutti* non si verificano più le stridenti opposizioni che avevano animato gli altri brani della *Messa*; non c'è spazio per i contrasti e ogni elemento sembra costituirsi con spontaneità parte integrante di un tutto armonioso. È probabilmente questo il motivo che spinse Puccini a riutilizzare tale brano nel secondo atto della *Manon Lescaut*, come madrigale destinato ad allietare i lunghi e oziosi pomeriggi di Manon. Un colpo di teatro assimilabile al *Te Deum* della *Tosca*, che forse non sarebbe stato concepibile senza la profonda riflessione liturgica della *Messa di Gloria*.

**Andrea Malvano**