

---

**Torino**  
Chiesa di San Filippo

Venerdì 11.IX.09  
ore 21

Orchestra  
I Pomeriggi Musicali  
Antonello Manacorda  
direttore

Intervento di Enzo Bianchi

Haydn

Un progetto di



Milano



Comune  
di Milano

Realizzato da

Fondazione  
per le Attività Musicali  
Torino

Associazione per  
il Festival Internazionale  
della Musica di Milano

Con il sostegno di



RegioneLombardia

I Partner del Festival



partner istituzionale



CAMERA DI COMMERCIO  
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA  
DI TORINO

INTESA  SANPAOLO



Gruppo Fondiaria Sai



COMPAGNIA  
di San Paolo



Sponsor



Sponsor tecnici

**LA STAMPA**  
media partner

**CORRIERE DELLA SERA**  
media partner



media partner TV

**LIFEGATE**<sup>®</sup>  
people planet profit  
eco partner



partner culturale



MITO è un Festival a Impatto Zero.  
Aderendo al progetto di LifeGate,  
le emissioni di CO<sub>2</sub> sono state compensate  
con la creazione di nuove foreste  
nel Parco del Ticino e in Costa Rica.

Meditazioni introduttive a *Le sette ultime parole del nostro Redentore sulla croce*:  
di **Enzo Bianchi**, Priore di Bose

## **Franz Joseph Haydn**

(1732-1809)

*Le sette ultime parole del nostro Redentore sulla croce* Hob. XX/1/A  
per orchestra

Introduzione

1. Pater, Pater dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt
2. Hodie mecum eris in Paradiso
3. Mulier ecce filius tuus
4. Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?
5. Sitio
6. Consummatum est!
7. In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum

## **Orchestra I Pomeriggi Musicali**

**Antonello Manacorda**, direttore

*In collaborazione con*  
*Torino Spiritualità*  
*Fondazione I Pomeriggi Musicali*  
*Comunità Monastica di Bose*

La data di composizione della *Musica instrumentale sopra le sette ultime Parole del nostro Redentore sulla croce* è ancora avvolta nell'incertezza, dovuta non solo all'assenza di fonti, ma anche alle non disinteressate reticenze di Haydn e del suo primo editore. Le notizie più antiche sulla composizione non risalgono oltre il gennaio/febbraio 1787, quando se ne accenna nella corrispondenza fra Haydn e Artaria che aveva in corso la pubblicazione (oltre che della versione orchestrale, anche di quella per quartetto d'archi e di una riduzione per fortepiano). Ancora prima dell'uscita a stampa se ne ebbero almeno quattro esecuzioni nel periodo pasquale di quell'anno, in cui la Pasqua cadeva l'8 aprile: a Vienna a palazzo Auersperg il 27 marzo e qualche tempo dopo in casa del conte Walsegg; nella cappella di Bonn diretta da Joseph Reicha e contemporaneamente (come *Grande symphonie*) al Concert Spirituel di Parigi il 30 marzo. In più di un caso l'opera fu annunciata (e venduta) come novità assoluta, pur essendo nata da una commissione (già pagata) di "gentiluomini spagnoli". Ancora l'8 aprile, in una lettera all'editore londinese Forster, Haydn parla di «un lavoro del tutto nuovo... fatto di sette sonate, ciascuna della durata da sette a otto minuti, con un'introduzione e, alla fine, un Terremoto». Solo molti anni dopo, nella prefazione dettata da Haydn per l'edizione Breitkopf del 1801, le vere circostanze della genesi furono rese pubblicamente note, con parole che saranno ripetute pari pari (compresi i *lapsus memoriae*) dai primi biografi:

*«[...] circa 15 anni fa un canonico di Cadice mi chiese di comporre una musica strumentale sulle Sette ultime Parole del Cristo in croce. Allora c'era l'usanza nella cattedrale di Cadice di eseguire ogni anno, in quaresima, un oratorio il cui effetto veniva singolarmente rinforzato da quanto qui dirò. I muri, le finestre e le colonne della chiesa venivano coperti da tendaggi neri, solo una grande lampada al centro della navata rompeva quella sacra oscurità. A mezzogiorno erano chiuse tutte le porte e allora cominciava la musica. Dopo un preludio, il vescovo saliva sul pulpito, pronunciava una delle sette Parole e le commentava. Quindi scendeva e si prosternava all'altare; questo intervallo di tempo era riempito dalla musica. Il vescovo saliva una seconda volta sul pulpito, poi una terza, e così via, e ogni volta l'orchestra interveniva alla fine del sermone».*

In realtà le *Sette Parole* non furono composte per la Cattedrale, bensì per l'Oratorio della Santa Cueva (Santa Grotta) di Cadice, una cappella sotterranea fatta edificare fra il 1781 e il 1782 nella cripta della chiesa del Rosario dal marchese José Saenz Santamaria di Valdes-Íñigo, lo stesso che dovrà commissionare la musica a Haydn. Nella nuova cappella dedicata al Calvario e immersa in una naturale oscurità, la Confraternita dei Disciplinati della Madre di Antigua, di cui il marchese era priore, aveva trasferito il rituale delle "Tre ore" del Venerdì santo, che per antica tradizione celebrava con la musica (un'usanza a cui probabilmente si collega un ciclo di sonate da chiesa conservate a Bergamo, scritte per Cadice nel 1771 da Carlo Lenzi).

Ma a quando risaliva la commissione spagnola delle *Sette Parole*? Per puro calcolo deduttivo, la maggior parte degli studiosi concorda su una data fra il 1785 e il 1786, molto vicina alle prime esecuzioni in concerto; il ritrovamento di alcuni abbozzi del "Terremoto" nel manoscritto di una delle Sinfonie parigine confermerebbe questa datazione tarda, ma solo presumendo che quel roboante finale figurasse già nella versione originale e non fosse invece un'aggiunta successiva, come pare suggerire la diversa strumentazione, con tromboni e timpani assenti in tutti gli altri brani. In mancanza di fonti certe di parte spagnola, il piccolo "giallo" è destinato a restare insoluto, ma rimane aperta un'altra, più verosimile ipotesi, cioè che la commissione risalga a una data più vicina all'inaugurazione della cappella di Cadice, o appunto in funzione di quella, verso il 1782: in anni in cui la nobiltà spagnola cominciava a contendersi i servizi dei più rinomati maestri europei (del 1781, ad esempio, è lo *Stabat Mater* di Boccherini per il Venerdì santo dell'Infanta di Spagna).

La recente scoperta di un' esecuzione a Rotterdam nel 1784 di una *Passionen-sinfonie* di Haydn sembra avallare questa ipotesi.

Se così fosse, ci troveremmo di fronte a due momenti distinti nella storia della recezione delle *Sette Parole* di Haydn: il primo come opera sacra, concepita totalmente nei canoni di un preciso rituale mistico; il secondo come brano da concerto, che conservava intatta l'originaria carica spirituale, ma riadattandola alle forme di un diverso rituale, quello che andava allora costituendosi attorno all' ascolto pubblico della musica sinfonica. Un terzo momento sarà nel 1796 quando le *Sette Parole*, dotate di un testo, saranno trasformate in oratorio e questa versione soppianderà definitivamente quella orchestrale, ormai declassata a "sinfonia caratteristica". Lungo le tre tappe la musica rimaneva sostanzialmente la stessa, ma prendeva via via significati diversi in rapporto al mutato contesto recettivo e simbolico. E non sfuggiva ai contemporanei come il particolarissimo rapporto "implicito" che nelle *Sette Parole* si stabiliva fra testo e musica acquistasse quasi un valore emblematico, in una fase in cui la musica strumentale andava appropriandosi dei contenuti spirituali ed estetici fino allora attribuiti solo alla musica vocale.

Sebbene all'epoca le *Sette Parole* di Haydn fossero talvolta definite come "sinfonia" o "passione", esse non appartengono né all'uno né all'altro genere: non hanno la struttura narrativa di un' *historia* della passione di Cristo, né la consequenzialità dei tempi di una sinfonia. Più semplicemente, non sono un racconto della Via crucis, bensì una meditazione, profondamente intrisa di elementi simbolici, sul significato teologico e spirituale insito in ciascuna Parola. Se si tiene distinta – anche cronologicamente – la versione di Cadice dalla successiva diffusione in concerto, il senso e la struttura originaria della composizione emergono con maggiore chiarezza, ed è possibile vedere come in essa si sovrappongano due diverse dimensioni temporali: una, diegetica, che procede dal primo all'ultimo brano secondo il canone stabilito delle "Sette Parole" desunte dai Vangeli; l'altra, astratta e simbolica, che si svolge a spirale facendo centro sulla IV Parola, *Deus meus, utquid dereliquisti me?* da Marco e Matteo, la più importante sotto il profilo teologico. Questa struttura simbolica governa l'effettiva concatenazione armonica delle tonalità (in rapporto di quinta o di relativo maggiore/minore), che non si palesa nella successione apparente dei brani, bensì nella loro disposizione simmetrica rispetto al brano centrale (il IV), che è in fa minore, la tonalità del "dolore mistico", tipica degli *Stabat Mater*.

Anche la successione dei tempi segue lo stesso schema spiraliforme. Come Haydn ben sapeva, la maggiore difficoltà stava nell'ottenere sufficiente varietà da una serie di brani tutti in tempo lento. Per compensare tale uniformità egli ricorre innanzitutto alle risorse del dinamismo interno del discorso musicale, del fraseggio e del ritmo armonico; in secondo luogo alla varietà dello schema formale, che per tutti i brani è la forma-sonata, ma costruita in modo sempre diverso. Inoltre, come rilevato da un acuto osservatore (C. Cavalli), fa discendere la scelta dei tempi da precisi criteri simbolico-teologici; il tempo *Largo* in ritmo ternario, ad esempio, è riservato alle tre Parole rivolte direttamente al Padre: oltre alla IV, anche la I (*Pater, dimitte illis*) e la VII (*In manus tuas, Domine*) simmetricamente disposte rispetto a questa.

Si comprende allora sino a che punto il contenuto fonico e semantico di ciascuna parola, non direttamente udibile ma trasformato in motivo e tema musicale, si trasferisca nella composizione e la impregni di sé, come una forma fossile, a tutti i livelli, dal singolo brano all'intero ciclo. Un contesto così profondamente intriso di significati sacri spiega altresì il continuo ricorso alle *figurae* dell'antico simbolismo musicale: innanzitutto il simbolo della Croce (*chiasmus*), che compare emblematicamente all'inizio, nell'incipit dell'Introduzione, e sarà poi ripreso più volte in forme variate insieme alla figura del *crucifixus* (*tau*); la *suspiratio* nella

III Parola (*Mulier ecce filius tuus*); la *circulatio*, simbolo di trascendenza, nella IV Parola (*Deus meus, Deus meus*). Nell'attacco della VI Parola la figura della *catabasis* si unisce a un procedimento sintattico di straordinaria pregnanza simbolica: la normale sequenza armonica tonica-dominante dell'inizio di una forma-sonata viene capovolta e condensata in tre battute, con un lento arpeggio discendente sulla triade di dominante e risoluzione sulla tonica (sol), a indicare che tutto è compiuto (*Consummatum est*). La VII Parola (*In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*) ha il carattere di un commiato: brevi passaggi in modo minore oscurano all'inizio il discorso musicale, che via via evolve verso un clima di mistica serenità con lunghe cadenze dei violini primi e si chiude *pianissimo* con una lunga nota tenuta del flauto ("sempre più piano"). Quasi certamente fu questo suono isolato, in eterea dissolvenza, il finale dell'originaria versione per il rito penitenziale di Cadice.

**Andrea Lanza**

L'**Orchestra I Pomeriggi Musicali** è nata a Milano nell'immediato secondo dopoguerra e fin dal primo concerto, il 27 novembre 1945, accostando Mozart e Stravinsky, Beethoven e Prokof'ev, ha inaugurato una formula coraggiosa che l'ha portata al successo: oggi conta uno straordinario repertorio che include i più grandi capolavori del Barocco, del Classicismo e, allo stesso tempo, molta musica moderna e contemporanea. La diffusione popolare di quest'ultima fu avviata puntando sui grandi del Novecento, assenti da tempo dai cartelloni concertistici italiani, che andavano da Stravinsky a Hindemith, Webern, Berg, Poulenc, Honegger, Copland, Ives. Oltre naturalmente agli italiani, alcuni dei quali non solo poterono presentare le loro composizioni per la prima volta, ma ne scrissero su commissione dei Pomeriggi: Ghedini, Dallapiccola, Casella, Respighi, Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, seguiti da Berio, Bettinelli, Bussotti, Luciano Chailly, Donatoni, Fedele, Ferrero, Francesconi, Galante, Maderna, Manzoni, Pennisi, Sollima, Testi, Tutino, arrivando agli emergenti dei nostri giorni, apparsi nelle ultime stagioni.

Grandi compositori come Honegger, Hindemith, Pizzetti, Dallapiccola, Petrassi e recentemente Penderecki, hanno diretto la loro musica sul podio dei Pomeriggi Musicali, un podio che è anche stato, per tanti giovani artisti, un trampolino di lancio verso la celebrità: ricordiamo due nomi per tutti, Leonard Bernstein e Sergiu Celibidache.

È impressionante poi il numero delle future celebrità che sono state consacrate dai Pomeriggi: un albo d'oro che comprende Vittorio Gui, Hermann Scherchen, Carlo Maria Giulini, Thomas Schippers, Igor Markevitch, Gianandrea Gavazzeni, Claudio Abbado, Pierre Boulez, Aldo Ceccato, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Christian Thielemann, Arturo Benedetti Michelangeli, Franco Gulli, Nikita Magaloff, Nathan Milstein, Severino Gazzelloni, Salvatore Accardo, Dino Ciani, Maurizio Pollini, Uto Ughi, Antonio Ballista, Bruno Canino.

Ricordiamo inoltre le straordinarie presenze di direttori stabili: Nino Sanzogno, Gianluigi Gelmetti, Giampiero Taverna, Othmar Mága, Daniele Gatti e Aldo Ceccato.

L'Orchestra I Pomeriggi Musicali svolge la sua attività principalmente a Milano, partecipa a numerose stagioni sinfoniche, festival e rassegne nelle principali città lombarde, mentre in autunno contribuisce alle stagioni liriche dei Teatri di Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Mantova, Pavia e alla stagione di balletto del Teatro alla Scala. Invitata nelle principali stagioni sinfoniche italiane e in molti teatri e sale da concerto all'estero, l'Orchestra ha conquistato platee internazionali.

Da settembre 2001, le attività dell'Orchestra I Pomeriggi Musicali si svolgono presso il Teatro Dal Verme. Fra il 1999 e il 2004 Aldo Ceccato è stato direttore musicale dell'Orchestra; alla fine del suo mandato è stato insignito del titolo di direttore emerito.

Dal 2005 il consulente artistico è Gianni Tangucci, mentre dalla Stagione Sinfonica 2006/2007, Antonello Manacorda è direttore musicale.

Nato a Torino nel 1970, **Antonello Manacorda** ha studiato violino con Sergio Lamberto al Conservatorio della sua città, diplomandosi con il massimo dei voti, la lode e menzione speciale. Grazie a una borsa di studio pluriennale della De Sono Associazione per la Musica, si è perfezionato con Herman Krebbers, Eduard Schmieder e Franco Gulli.

Nel 1997, insieme ad alcuni colleghi della Gustav Mahler Jugendorchester e spinto da Claudio Abbado, fonda la Mahler Chamber Orchestra, della quale è Concert Master e vice presidente. Con la MCO ha partecipato a numerose tournée in Europa, Nord America ed Estremo Oriente, oltre ad essere presente nei festival più prestigiosi del mondo e avere delle "residenze" a Aix-en-Provence, Ferrara e Salisburgo. Dopo il notevole successo ottenuto nel novembre 2001 dirigendo un allestimento della *Clemenza di Tito* per l'As.Li.Co, decide di dedicarsi alla carriera di

direttore d'orchestra e, grazie a una borsa di studio messa a disposizione dalla De Sono, studia per due anni con Jorma Panula: inizia poi una serie di fortunati concerti con la Pärnu City Orchestra in Estonia, la Neue Kammerorchester Bamberg e l'Orchestra di Padova e del Veneto.

Nel 2003 è stato nominato direttore artistico per la musica da camera all'Académie Européenne de Musique del Festival di Aix-en-Provence. Nel 2005 ha debuttato con la Helnsingborgs Symfoniorkester e successivamente con la Gävle Symfoniorkester e tenuto dei concerti con l'Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano (ben due nella Stagione Sinfonica).

Per il Festival di Aix-en-Provence ha diretto un nuovo allestimento dell'*Histoire du Soldat*, con la regia di Jean-Christophe Sais, e assistito Mark Minkowski in una nuova produzione de *Les Contes d'Hoffmann* per l'Opera Nazionale di Lione.

Collabora ancora con Claudio Abbado alla preparazione della Gustav Mahler Jugendorchester per la tournée di Pasqua.

**Enzo Bianchi** è nato a Castel Foglione nel Monferrato nel 1943. Dopo gli studi alla Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Torino, nel 1966 ha raggiunto il villaggio di Bose a Magnano (Vercelli) e ha dato inizio a una comunità monastica. È a tutt'oggi priore della comunità, che conta ormai un'ottantina di membri tra fratelli e sorelle di sei diverse nazionalità ed è presente, oltre che a Bose, anche a Gerusalemme e a Ostuni.

Nel 2000 l'Università degli Studi di Torino gli ha conferito la laurea *honoris causa* in Storia della Chiesa. Fin dall'inizio della sua esperienza monastica, ha coniugato la vita di preghiera e di lavoro in monastero con un'intensa attività di predicazione, di studio e ricerca biblico-teologica che l'ha portato sia a tenere lezioni, conferenze e corsi in Italia, sia a pubblicare un consistente numero di libri e di articoli su riviste specializzate, italiane ed estere.

Enzo Bianchi è direttore della rivista biblica «Parola, Spirito e Vita», membro della redazione della rivista internazionale «Concilium» e autore di numerosi testi, tradotti in molte lingue, sulla spiritualità cristiana e sulla grande tradizione della Chiesa, scritti tenendo sempre conto del vasto e multiforme mondo di oggi. Collabora con «La Stampa», «Avvenire» e «Luoghi dell'infinito».

Il concerto del Torino Vocalensemble a Bose, previsto alle ore 16 di domenica 20 settembre, è stato posticipato alle ore 17

In sostituzione dell'annunciato concerto con la Yellow Magic Orchestra  
Torino - lunedì 2 novembre 2009, ore 21 - Teatro Regio  
Ryuichi Sakamoto: Playing the Piano, Europe 2009  
Posto unico numerato 20 euro

**Se desiderate commentare questo concerto, potete farlo sul sito [www.sistemamusica.it](http://www.sistemamusica.it) o su [blog.mitosettembremusica.it](http://blog.mitosettembremusica.it)**