

Il canto ritrovato della cetra

THE SIXTEEN

Super Flumina Babylonis

direttore **Harry Christophers**

soprani Jessica Cale, Sally Dunkley, Katy Hill,
Emilia Morton, Elin Manahan Thomas, Charlotte Mobbs
contralti Ian Aitkenhead, Daniel Collins, Edward McMullan, Kim Porter
tenori Simon Berridge, Jeremy Budd, Mark Dobell, George Pooley
bassi Ben Davies, Rob Macdonald, Tim Jones, William Gaunt

musiche di **Arvo Pärt, William Byrd,
Philippe de Monte, Thomas Tallis**



© Simon Jay Price



© Melinavisuals

The Sixteen

Uno dei cori più raffinati dei nostri giorni («Gramophone»)

The Sixteen è uno dei gioielli della musica britannica. Internazionalmente riconosciuto come uno dei gruppi corali migliori del nostro tempo, è apprezzato per le sue esecuzioni che uniscono chiarezza e precisione con bellezza e intensità drammatica. La formazione concentra la propria attività sull'eredità della polifonia inglese antica, sui capolavori del Rinascimento e del Barocco, e su una scelta di opere corali del XX secolo.

Nati nel 1977, The Sixteen si sono esibiti nelle sale e nei festival maggiori, dal Brasile al Giappone. Prestigiosi inviti hanno consentito esibizioni a Aix-en-Provence, Aldeburgh, Fiandre, Granada, Praga e in contesti come BBC Promenade Concerts di Londra, al Festival di Salisburgo, al Festival di Lucerna, allo Halle Händelfestspiele con il *Sansone* di Händel, con il *Messiah* alla Sydney Opera House, al Festival di Brisbane ed al Concertgebouw di Amsterdam.

Nel 2000 The Sixteen ha realizzato un "pellegrinaggio corale" alle più belle cattedrali inglesi, riportando alla sua sede originaria la musica precedente la Riforma, composta per questi edifici. Nei prossimi mesi il gruppo ha in programma lunghi tour in Giappone e USA, e ritorni al Covent Garden Festival, al Lincoln Center di New York, alla Bridgewater Hall di Manchester ed al Barbican Centre di Londra, e debutterà al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, e ai festival di Belfast, Brighton, Chichester, Norwich e Three Choirs.



© Marco Borggreve

Harry Christophers

È noto a livello internazionale come direttore dell'ensemble The Sixteen. Con il coro, e la sua orchestra The Symphony of Harmony and Invention, è apparso in molti dei maggiori festival mondiali, compresi quelli di Salisburgo, Praga, Aix-en-Provence, il "Mostly Mozart" del Lincoln Center, ed il BBC Proms. Ha diretto la formazione in Europa, America e Asia, guadagnandosi ampia notorietà per il suo lavoro sulla musica

rinascimentale, barocca e del Novecento, e per le significative incisioni discografiche.

Riconosciuto come uno dei direttori britannici di maggior talento della sua generazione, ha studiato inizialmente da corista, quindi ha proseguito gli studi musicali al Magdalen College di Oxford dove nel 1977 ha fondato appunto The Sixteen.

Tra le sue registrazioni con The Sixteen spicca *The Rose and the Ostrich Feather*, che ha ricevuto il Gramophone Award per le registrazioni di Musica Antica, ed il *Messiah*, che ha vinto un Grand Prix du Disque.

The Sixteen

Basilica di Sant'Apollinare in Classe
20 giugno, ore 21

Programma

William Byrd (1539/1540-1623)

Diliges Dominum

Christe qui lux es et dies

Arvo Pärt (1935)

The Deer's Cry

William Byrd

Emendemus in melius

Arvo Pärt

The woman with the Alabaster Box

Thomas Tallis (1505-1585)/**William Byrd**

Miserere nostri

Philippe de Monte (1521-1603)

Super flumina Babylonis

William Byrd

Quomodo cantabimus?

Arvo Pärt

Nunc Dimittis

William Byrd

Laetentur coeli

Tribue Domine



Scarica dal sito
i testi cantati

La speranza nelle avversità

Nonostante i quasi 400 anni che li separano, alcuni curiosi parallelismi accomunano le vite e la musica di William Byrd e Arvo Pärt. Entrambi scrivevano musica potenzialmente in contrasto con il regime dominante: uno nel mutevolissimo panorama religioso e politico dell'Inghilterra dei Tudor, e l'altro in quello ateo dell'Unione Sovietica (da cui scelse di emigrare). La musica di entrambi è costruita meticolosamente, secondo complicate regole musicali, in entrambi i casi ispirata da una devozione a Dio difficile da definire.

Nel recente saggio *O Sing Unto the Lord: A History of English Church Music*, Andrew Gant paragona la posizione di Thomas Tallis e William Byrd nell'Inghilterra dei Tudor a quella di Dmitrij Šostakovič nella Russia sovietica: “Questi compositori vivevano in regimi che riconoscevano il valore della musica, e lavoravano per sovrani o governanti che sapevano apprezzarla, garantendo ai compositori prestigio e protezione. La musica era utile ai loro scopi, a patto che fosse musica del tipo giusto”.

A differenza di Šostakovič, una generazione prima, Arvo Pärt non fu né sostenuto né avversato, ma certamente tracciò il proprio percorso personale in conflitto con il regime. Con il suo aspetto da monaco barbuto e la dimensione contemplativa del suo “minimalismo mistico”, è facile comprendere quanto Pärt possa apparire avulso dalla realtà. Eppure, le sue composizioni più recenti sono dedicate a personalità “politicamente sensibili”, come la giornalista assassinata Anna Politkovskaja e l'oligarca russo Michail Chodorkovskij, agli arresti all'epoca della dedica (Sinfonia n. 4, 2008). Lungi dall'essere politicamente ingenuo, anche a inizio carriera, nel 1968, Pärt doveva ben sapere che le autorità sovietiche non avrebbero accolto bene il suo *Credo*.

Diplomatosi al Conservatorio di Tallinn nel 1963, Pärt lavorava alla Radio Estone quando compose *Nekrolog*, (la prima composizione seriale dodecafonica mai scritta in Estonia), e le Sinfonie moderniste n. 1 e 2: nelle Repubbliche Sovietiche, lontano da Mosca, era possibile forzare i confini della creatività più che nella stessa Russia. Non è un caso, infatti, che il più interessante jazz sovietico venisse da Azerbaigian ed Estonia, ai margini dell'impero sovietico.

Seppur criticato da Tichon Chrennikov, segretario generale dell'Unione dei Compositori, Pärt riuscì quindi a sperimentare con il serialismo, con la tecnica del collage e, nel *Credo*, anche con la rielaborazione di Bach. Il brano è un mix sperimentale di tutti questi ingredienti per coro, orchestra e pianoforte solista. Ma a renderlo problematico per le autorità sovietiche non era tanto il linguaggio musicale quanto il testo, con il coro che iniziava intonando con fervore “Credo in Gesù Cristo”. Dopo il debutto, diretto da Neeme Järvi nel 1968, l'opera fu bandita e mai più eseguita in Unione Sovietica.

Credo fu un'opera cruciale ma di transizione. Come scrisse Tichon Chrennikov, con essa si concluse il periodo della “musica borghese d'avanguardia” di Pärt, e si aprì quello delle opere

religiose, predominanti nella produzione successiva. Il ritorno a Bach fu essenziale per Pärt che, in occasione delle riprese per la serie BBC *Sacred Music* (2009), affermò: “Con l'aiuto di quei collage trovai l'unico modo in cui, in quel periodo, potevo scrivere musica. [...] In quelle citazioni c'era la vita che nella mia musica non riuscivo a sentire. In questo senso, forse, *Credo* fu la soluzione migliore. C'era il contrasto tra il bene e il male. Non c'è bisogno di dire dov'era il bene e dov'era il male. Se ascolti, lo capisci.”

Credo accelerò la crisi: Pärt tacque per circa un decennio, nel corso del quale il suo linguaggio musicale cambiò. “Il fatto è che con quei mezzi non riuscivo a dire ciò che volevo. Ma non avevo altri mezzi. Ho dovuto partorirne di nuovi. È stato come strisciare in un tunnel strettissimo in cui ho dovuto liberarmi di tutto ciò che non era necessario. Per sopravvivere, sono dovuto uscire nudo”.

Il nuovo stile, che Pärt adottò dopo essere emerso da questa crisalide creativa, gli conquistò un pubblico mondiale facendone forse il compositore vivente più eseguito al mondo. I primi lavori nel nuovo stile “tintinnabuli”, tra cui *Für Alina* (1976), *Fratres e Tabula Rasa* (entrambi del 1977), erano trasparenti, innovativi nella loro semplicità e insolitamente profondi. Riguardavano più la concentrazione che la semplificazione. Come disse il compositore estone Erkki-Sven Tuur dopo la prima di *Tabula Rasa*: “Ebbi la sensazione che, tramite quella musica, l'eternità mi stesse toccando”.

Da quel momento Pärt si dedicò essenzialmente alla musica corale sacra, spesso priva di accompagnamento, come i tre titoli in programma qui. Nel documentario *Even if I Lose Everything* (2015), il compositore afferma: “Il più sensibile tra gli strumenti è l'anima umana, il secondo è la voce”. Anche nella musica per coro, il cosiddetto stile “tintinnabuli” è legato al suono delle campane, come la sonora parte finale di *The Woman with the Alabaster Box* (1997).

Dopo *Credo*, Pärt si convertì all'ortodossia russa ed ebbe meno problemi con le autorità. Ma, sebbene la sua nuova musica fosse accettabile in Unione Sovietica, nel 1980 decise di emigrare, prima a Vienna e poi a Berlino. Quando tornò in Estonia, ormai indipendente dopo il crollo dell'Unione Sovietica, fu celebrato come un (riluttante) eroe nazionale.

Anche nell'Inghilterra dei Tudor ci fu chi dovette andarsene per ragioni politiche o religiose, come il ministro protestante e traduttore biblico William Whittingham, che fuggì a Ginevra durante il regno della cattolica Maria, e tornò sotto Elisabetta I per diventare Decano della Cattedrale di Durham. A quel tempo, per la fede sbagliata, si rischiava la condanna al rogo o all'impiccagione, come il gesuita Edmund Campion nel 1581. Ma Thomas Tallis e William Byrd, di circa 40 anni più giovane, rimasero in Inghilterra, composero musica sia per la chiesa protestante che per quella cattolica, e furono riconosciuti tra i maggiori compositori del loro tempo.

La prima composizione di William Byrd, *In exitu Israel* (scritta assieme a John Sheppard e William Mundy), risale al regno della Regina Maria (1553-58), quando Byrd era ancora adolescente. Il compositore era cattolico, e con l'ascesa al trono di Elisabetta, nel

1558, quando i riti in latino furono messi al bando, dovette dedicarsi alla composizione di salmi e inni, ammessi nel rito anglicano. Per molti anni, come Tallis, lavorò a corte nella Cappella Reale, che poteva contare sul coro più grande e completo d'Inghilterra.

Per sua fortuna, Elisabetta I amava la musica, ed era incline ad apprezzare i rituali della “chiesa alta” [Ndt: la tendenza più conservatrice e “cattolica” della Chiesa Anglicana]. Amava le composizioni complesse, sia in inglese che in latino. Per Byrd, l'ispirazione veniva dal testo: “Nelle parole stesse, c'è un tal potere nascosto e misterioso che, a una persona che pensi alle cose divine, rigirandole diligentemente e seriamente nella propria mente, le misure [musicali] più appropriate vengono, non so in che modo, alla mente”. Non dissimile da quanto afferma Pärt: “Sono le parole a scrivere la mia musica”.

La maggior parte dei brani di epoca Tudor di questo concerto è tratta da *Cantiones sacrae* (1575), raccolta di composizioni che, per celebrare il 17° anno del regno di Elisabetta I, raccolse in un unico volume 17 composizioni di Tallis e altrettante di Byrd, con testi in latino nonostante all'epoca tutta la musica liturgica dovesse essere in inglese. A proposito della raccolta, Andrew Gant afferma che “lo status ambiguo della musica in latino era forse riflesso già nel titolo, decisamente prudente: *Cantiones quae ab argumento sacrae vocatur* (Canzoni che possono dirsi sacre per il loro argomento)”. Probabilmente intese a dimostrare la qualità della musica inglese al resto dell'Europa, parecchie delle *Cantiones sacrae* furono in seguito dotate di testi in inglese per un uso non liturgico, come *When Jesus Went* di Tallis.

Dal 1590 circa fino alla morte, Byrd iniziò a comporre esplicitamente per riti celebrati in segreto dai cattolici inglesi, come i Petre e i Paston, amici e protettori di Byrd: messe a tre, quattro e cinque voci, e persino un *Gradualia* per le occasioni più importanti del calendario cattolico. Questa musica dissidente, quasi da “samizdat”, non poteva essere eseguita in pubblico, anche se Byrd era riuscito a ottenere il permesso di pubblicare il *Gradualia* (Byrd aveva amicizie decisamente altolocate: lui e la moglie, più volte accusati di “recusancy”, o tradimento per il rifiuto di sottomettersi alla chiesa di stato, vennero in un caso salvati dall'intervento personale della Regina).

Quel che Byrd scrisse nel 1611 (“la musica eseguita ad arte non può essere ben percepita né compresa al primo ascolto, ma quanto più spesso verrà ascoltata, tanto più verranno scoperti motivi per amarla”) potrebbe essere detto anche della musica di Arvo Pärt. Come Byrd aveva canoni e palindromi, anche Pärt ha i suoi sistemi di composizione (mai rivelati). L'ascoltatore può forse udirli o comprenderli, o forse no; in ogni caso essi sono lì, come figure scolpite sulla parte alta di una cattedrale per la gloria di Dio, che mai potrà essere apprezzata da terra. Come ebbe a dire Byrd: “Di Dio sia l'onore, vostro il piacere”.

Simon Broughton

(traduzione dall'inglese di Roberta Marchelli)