

KURT WEILL

KIDDUSH PER TENORE, CORO A 4 VOCI E ORGANO (1946)

di Valentina Posenato e Mauro Zuccante

Ci sono musicisti che non imboccano strade a senso unico, ma preferiscono attraversare stili e generi con estrema libertà. La loro arte è permeabile. Non si curano del fatto che i contagi provengano dall'alto o dal basso, dal vecchio o dal nuovo mondo. Essi sanno muoversi con naturale indifferenza negli ambiti della regola e della deroga, dell'accademico e del popolare. Tra costoro spicca la figura di Kurt Weill.

Tolti i lavori sinfonico-concertanti e le parti corali contenute nei lavori teatrali, sono poche le opere che Weill ha dedicato al coro.¹ *Kiddush* (1946), per tenore, coro misto e organo, è una di queste. Si tratta di un brano destinato alla liturgia ebraica della vigilia del sabato. È un pezzo in cui la natura artistica, poliedrica e flessibile, del compositore tedesco si manifesta apertamente. Ma è, altresì, un pezzo saldamente ancorato alla tradizione della musica liturgica sinagogale. Iniziamo da un rapido riepilogo delle vicende biografiche di Weill. Ci sarà di aiuto per chiarire meglio quante e quali circostanze hanno esercitato un ascendente nella formazione di una personalità musicale così eclettica.

Kurt Weill nacque a Dessau (Germania), il 2 marzo del 1900, in una famiglia di ebrei aschenaziti. La madre Emma era casalinga con la passione per la lettura (in casa conservava un'ampia libreria), il padre Albert svolgeva il ruolo di *hazzan*, ovvero di cantore guida durante i servizi liturgici, nella sinagoga di Dessau.

Weill manifestò fin da bambino il suo talento musicale. Durante la prima guerra mondiale venne reclutato come pianista sostituto presso il teatro regio della sua città. La sua prima composizione fu una canzone, in ebraico, per il rito del matrimonio.

Studiò sotto la guida di Albert Bing, *kapellmeister* del teatro di Dessau, che lo spinse poi, nel 1918, a iscriversi alla *Hochschule für Musik* di Berlino. Qui, frequentò le classi di composizione e direzione d'orchestra. Ma l'ambiente dell'*Hochschule* gli risultò opprimente, pertanto, fece ritorno a Dessau. Dopo una stagione come direttore al teatro di Lünenscheid, lo ritroviamo di nuovo a Berlino, per seguire il corso di perfezionamento in composizione all'*Akademie der Künste*, tenuto da Ferruccio Busoni. L'incontro con un maestro della levatura di Busoni permise a Weill di consolidare la propria preparazione e di acquisire, al più alto grado, piena padronanza della tradizione musicale tedesca, nonché di venire a contatto diretto con l'estetica neoclassica – ma proiettata nell'avvenire – del grande pianista e compositore italiano.

Negli anni successivi, Weill strinse amicizie e collaborazioni con intellettuali, scrittori e musicisti, tra cui il drammaturgo Georg Kaiser² e lo scrittore Bertolt Brecht. La collaborazione con Brecht, seppur durata solo tre anni, diede vita a un sodalizio artistico che rivoluzionò il teatro del Novecento e, in particolare, il teatro musicale. Tra i titoli più importanti nati da questa collaborazione ricordiamo *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* e *L'opera da tre soldi*.

A seguito della messa in scena nel 1932 a Berlino di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, Weill subì una violenta campagna denigratoria da parte del partito nazionalsocialista: «Weill è stato già abbastanza svergognato ad offrire ai tedeschi l'*Opera da tre soldi* e altri lavori inferiori. [...] Questo ebreo. – aggiungono sul *Völkischer Beobachter* – [...] È inconcepibile che un compositore che produce opere



1. Significative sono le seguenti composizioni: *Recordare*, op. 11 (1923), per coro SATB e 3 parti di voci bianche a cappella; *Die Legende vom toten Soldaten*, per coro SATB a cappella, e *Zu Potsdam unter den Eichensu*, per coro TTBB a cappella, entrambe del 1929, su testo di B. Brecht; *Ho, Billy, O! from Love Life* (1948), madrigale per coro SATB a cappella.

2. Fu proprio a casa di Kaiser che Weill conobbe la futura moglie Lotte Lenya, sua musa ispiratrice e certamente custode e sostenitrice della sua eredità artistica.

completamente anti-tedesche possa ancora avere l'opportunità di apparire in un teatro sostenuto dalle tasse dei cittadini tedeschi».³

Weill fu, perciò, costretto a emigrare nel 1933. Si trasferì dapprima a Parigi, poi a Londra e, infine, negli Stati Uniti. Negli Usa giunse, inizialmente, per supervisionare la prima di un suo lavoro, *Der Weg der Verheissung* (La via della promessa), un'opera-oratorio, dedicata alla storia del popolo ebraico, che venne rappresentata nel 1937 con il titolo *The Eternal Road*.

Gli anni in America furono caratterizzati da un progressivo distacco dalla musica d'arte europea e dal teatro di denuncia politico-sociale. In questo periodo, infatti, si dedicò quasi esclusivamente al *Broadway theatre*, all'industria cinematografica hollywoodiana e alla radio. Morì nel 1950 a New York, mentre stava lavorando al musical tratto dall'opera *Huckleberry Finn* di Mark Twain. Venne a mancare proprio nel momento della rivalutazione delle sue opere composte in Germania.

Nel periodo americano Weill sembrò volutamente allontanarsi dalle sue radici. Abbandonò la *Gebrauchsmusik*⁴, i lavori socialmente impegnati e la lingua tedesca, per scrivere esclusivamente in inglese. Ma rimase legato, anche se non da praticante, alla religione ebraica. Nel 1946, accettò un incarico, da parte di David Putterman: comporre un brano liturgico per la Sinagoga di Park Avenue di New York. Putterman era un tenore e un solista rinomato, che cantava durante i servizi liturgici in sinagoga. Egli si adoperò per la realizzazione di un progetto, che coinvolse compositori ebrei e non ebrei, per la creazione di brani liturgici. Il suo sforzo si concluse con la pubblicazione, nel 1951, di una antologia di 38 brani dal titolo *Synagogue Music by Contemporary Composers*. Tra gli autori che aderirono al progetto, oltre a Kurt Weill, ci furono altri eminenti musicisti, tra i quali spiccano i nomi di Leonard Bernstein, Darius Milhaud, Mario Castelnuovo-Tedesco. Con questo progetto Putterman si prefiggeva di ampliare il repertorio liturgico della sinagoga, premiando ogni anno le migliori composizioni durante un servizio liturgico del sabato. L'organizzazione di questo evento crebbe nel tempo fino a diventare, in effetti, un importante evento culturale di New York per l'intera comunità ebraica, ma anche nel panorama musicale in generale.

Kiddush di Kurt Weill fu eseguito in anteprima il venerdì sera, 10 maggio 1946, in occasione del "Quarto servizio annuale di musica liturgica di compositori contemporanei", della sinagoga di Park Avenue di New York. Lo stesso David Putterman ne fu interprete, assieme al Coro della sinagoga, integrato da un gruppo noto come Hebrew Arts Singers, diretto da Max Helfman. Isadore Geller era all'organo. In considerazione, forse, della particolare destinazione di questa composizione, Weill rinunciò a ogni forma di compenso e ai diritti d'autore, come personale offerta al patrimonio liturgico-musicale ebraico. Infatti, questo brano è oggi stabilmente entrato in repertorio e non è raro ascoltarlo



Weill rinunciò a ogni forma di compenso e ai diritti d'autore, come personale offerta al patrimonio liturgico-musicale ebraico

3. D. Jarman, *K. Weill. An illustrated biography*, Londra, 1982

4. In Germania si definiva *Gebrauchsmusik* (letteralmente "musica d'uso") la musica dallo stile immediato e orecchiabile, da riprodurre con facilità di mezzi e nelle più disparate occasioni. Musica in cui lo standard doveva prevalere sul carattere autorale.

anche in occasione di festival e concerti corali ebraici. Quando Putterman e Weill si incontrarono, dopo aver selezionato alcuni testi, si accordarono sul testo di un *kiddush*, la preghiera e la benedizione, che vengono recitate la sera della vigilia per celebrare la santificazione divina del giorno del sabato.

Il testo della preghiera racconta che, al termine della creazione del mondo, Dio si fermò e santificò il settimo giorno, *Shabbat*, perché era il giorno in cui aveva terminato la sua opera. La radice della parola *shabbat* significa letteralmente “sedersi” e implica lo smettere di lavorare, per cui il termine è spesso tradotto come “giorno del riposo”, un giorno al di fuori del tempo scandito dalle attività quotidiane. Segue, poi, la benedizione a Dio, per aver donato al popolo ebraico i suoi precetti e per il dono del sabato, primo giorno tra le festività sacre.

Il precetto di ricordare e osservare lo *Shabbat* è ripetuto più volte nella *Torah* e nella celebrazione è rappresentato dall'accensione di due candele. Tra i precetti per la celebrazione della giornata vi è quello, appunto, di recitare il *kiddush*.

La preghiera era originariamente destinata alla recitazione domestica con la famiglia raccolta attorno al tavolo della cena. I componenti prendevano in mano una coppa di vino (o succo d'uva), in segno di benedizione di Dio, creatore del frutto della vite e in segno di lode a Dio che ha stabilito il Giorno del Riposo.

La preghiera iniziò a essere recitata in sinagoga nel Medioevo. A quell'epoca, le sinagoghe fungevano da ostelli per i viandanti lontani dai luoghi domestici durante il sabato. La preghiera del *kiddush*, tradizionalmente recitata a casa dal capofamiglia, era intonata, in sinagoga, dal cantore o da altro leader della preghiera. Nel XIX secolo, questa preghiera divenne per il cantore occasione per esprimersi come virtuoso

solista, accompagnato da un coro maschile nelle congregazioni ortodosse, o da un coro misto e organo nelle congregazioni riformate.

Il testo della preghiera del *kiddush* recita:

*Benedetto sei tu, Signore Dio nostro,
che ci hai santificato con i tuoi comandamenti
e ti sei compiaciuto in noi
e ci hai dato in eredità il tuo Santo Sabato
con amore e benevolenza,
in ricordo dell'opera della creazione.
Perché questo giorno è il più importante
dei nostri giorni santi,
un ricordo dell'Esodo dall'Egitto,
perché tu ci hai eletti e santificati sopra tutte le nazioni
e il tuo Santo Sabato con amore e gioia
ci hai lasciato in dono.
Benedetto sei tu, Signore, che santifichi il Sabato.*

Kurt Weill dedicò *Kiddush* al padre Albert⁵, che – ricordiamolo – ricoprì il ruolo di cantore e direttore di coro in sinagoga e fu egli stesso autore di canzoni da cantare nella liturgia. All'epoca della composizione di *Kiddush* i genitori di Kurt avevano, a loro volta, lasciato la Germania e si erano trasferiti in Palestina. Kurt e suo padre Albert, morirono nello stesso anno, 1950.

Si diceva che *Kiddush* si presenta come un brano esemplare della maestria di Weill nell'incrociare materiali musicali eterogenei. Nel 1946 il compositore viveva già negli Stati Uniti da oltre un decennio. L'inversione di rotta e il netto distacco dalla musica “seria” del periodo europeo si erano ormai consumati. Aveva già ampiamente assimilato e si era eccellentemente cimentato con i modelli musicali del *musical* americano. Il *blues*, il *fox-trot* e lo *swing* erano entrati a far parte del suo bagaglio al pari del linguaggio musicale avanzato delle avanguardie europee di inizio secolo.⁶ *Kiddush* si ispira a un'impostazione tipica del canto sinagogale. L'*hazzan*, il cantore solista, svolge il principale ruolo melodico. Ai suoi interventi risponde il coro, la congregazione, in stile monofonico, o in semplice polifonia omoritmica.

La composizione si articola, sostanzialmente, in forma tripartita (ABA'). Nella sezione iniziale e nella ripresa («Boruch ato Adonoy...»), coro e solista alternano i loro interventi. La parte centrale – musicalmente più digressiva – è, invece, sostenuta esclusivamente dal solista.

L'accattivante arabesco melodico iniziale e la sua impronta armonica tradiscono subito un riferimento al *blues*. Il *si bemolle* è inequivocabilmente una *blue note* (terzo grado della scala abbassato). Questa impostazione sembra gettare un ponte ecumenico tra la cultura musicale afro-americana e quella ebraica. A conferma di ciò, il ruolo del coro, che fa da contraltare alla voce del solista, è conforme a quello ricoperto nello stile-gospel, dilagante nelle chiese, sale da concerto e nei teatri americani dell'epoca.

5. Nella dedica, probabilmente, Weill volle esprimere una sorta di riconciliazione con il padre. Aveva bisogno di «pulirsi la coscienza» (sono parole sue), perché sentiva di aver profondamente deluso suo padre (e sua madre) optando per uno stile di vita poco ispirato alla religione. Feriti dalle sue scelte, i genitori non avevano nemmeno partecipato al suo matrimonio.

6. Il compositore ebreo-americano Jack Gottlieb ha ben detto, a proposito della composizione di Weill: «L'arrangiamento della preghiera del *kiddush* [...] è una affascinante amalgama di imperturbabilità tedesca, blues americano e armonie pop di Broadway», *Funny, it doesn't sound Jewish*, State University of New York and the Library of Congress, 2004

Andante religioso

Cantor Bo-ruch a-to A-do-

Soprano Bo-ruch,

Alto Bo-ruch,

Tenor Bo-ruch,

Bass Bo-ruch,

Organ

Ma è nella sezione centrale che il brano esprime momenti di alto valore e raffinatezza. Improvvisamente, Weill abbandona il tono “facile”, allorché il testo cita il ricordo dell’Esodo dall’Egitto («Ki hu yom t’chilo ...»). Il canto si fa più intimo; “dolente” è l’indicazione espressiva in partitura. Una certa vaghezza tonale s’insinua nella scrittura. Anzi, per la precisione, possiamo parlare di una parentesi di bitalonalismo. Al modo di fa della melodia, infatti, s’intrecciano “misteriose” scale per moto contrario di natura esatonale.

p dolente

Cantor Ki hu yom t'chi-lo i' mik-ro-ay ko-

Organ *misterioso*

Cantor desh zay-cher li-tsi-as mits-ro-yim, *rit. dolce* ki'

Organ *pp*

Ristabilita la tonalità con la cadenza sulla dominante («zaycher litsias mitsroyim; ...»), torna il motivo iniziale, ma questa volta intonato dal solista («vonu vocharto ...»); solista

7. Si ascolti pure *Hashkiveinu* (1945) di Leonard Bernstein, per solo, coro misto e organo. È un altro dei brani commissionati da David Putterman per la Sinagoga di Park Avenue di New York. Anche in questo caso possiamo apprezzare una sapiente opera di adattamento al presente musicale, senza negare il legame con la tradizione passata della musica ebraica.

che si lancia in una progressione («mikol hoanim ...»), di cui è interessante notare la scrittura diatonica nella salita, opposta a quella cromatica nella discesa.

cresc. molto

Cantor to mi-kol ho-a-mim. V'sha-bas kod-sh'cho b'-a-ha-

Organ *cresc. molto*

Cantor vo uv-ro-tson hin-chal-to-nu.

Organ *ff dim.*

Lo stringato *amen* conclusivo è un botta e risposta coro-solo. Un lascito sonoro affidato a impasti armonici di sapore jazzistico: l'armonia di nona sul secondo grado abbassato appoggia l'accordo conclusivo sulla tonica con *sixte ajoutée*.

morendo

Cantor O-men, O-men, O-men.

Organ *pp* *morendo*

Cantor men, O-men, O-men.

Organ *pp* *morendo*

Cantor men, O-men, O-men.

Organ *pp* *morendo*

Cantor men, O-men, O-men.

Organ *pp* *morendo*

Cantor men, O-men, O-men.

Organ *pp* *morendo*

Come si diceva, *Kiddush* è un brano che, in virtù della qualità della scrittura, è entrato stabilmente nella pratica liturgica e, più in generale, nel repertorio dei cori ebraici. È la prova della validità del progetto del cantore Putterman, il quale non ha voluto affidarsi a una rosa di compositori ordinari, ma bensì eccellenti.⁷ In questo modo, infatti, egli ha arricchito la musica liturgica – terreno notoriamente scivoloso, anche presso altre confessioni, se non coltivato da mani competenti – di contributi di assoluto pregio artistico e valore spirituale. Insomma, Kurt Weill con la sua consapevolezza e maestria nel maneggiare i diversi linguaggi musicali (antico e moderno, accademico e popolare) ha dato prova che è possibile la creazione di nuove musiche liturgiche, in cui si combinano ortodossia e riforma nel giusto equilibrio e senza scadimento della particolare funzione sacrale a cui il brano è destinato.

n. 69 - gennaio 2023

CHORALITER

Rivista quadrimestrale di Feniarco
Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali

DOSSIER

BAROCCO: EPOCA EPICA

ĒRIKS EŠENVALDS

ASCOLTANDO IL TEMPO DELLA MUSICA

MARCOS PAVAN

LA FORZA DELLA SEMPLICITÀ

I CONCORSI DELL'AUTUNNO

FERMO, LAGO MAGGIORE,
AREZZO E MATERA

I CONFINI DELL'EUROPA CHE CANTA

L'ASSEMBLEA ECA A NOVI SAD

VENT'ANNI DI
**CORO GIOVANILE
ITALIANO**