

NOTE AL PROGRAMMA

Fra il grande genio di Eisenach e lo storico capoluogo del Veneto ci fu un legame indiretto mediato dall'arte. E' notorio che Venezia fosse, sin dalla prima metà del Cinquecento, terra di organisti, di violinisti e di cultori della musica corale, tutti integrati in quella *scuola veneziana* che, di tendenza aperta e innovativa, si contrapponeva alla *scuola romana*, ritenuta nel complesso più conservatrice. Il massimo dello sviluppo della scuola veneziana si ebbe nel decennio 1580-1590 quando Andrea e Giovanni Gabrieli composero grandissimi capolavori per cori multipli, gruppi di ottoni, archi e organo, che furono le prime composizioni ad includere la dinamica nella musica e delle specifiche istruzioni sull'orchestrazione, mirate ad ottenere particolari effetti fonico-timbrici. Anche gli organisti parteciparono a questo processo di rinnovamento musicale con uno stile ed una tecnica che, trasferita nel nord Europa, costituirà un modello di riferimento, nelle successive generazioni, anche per Dietrich Buxtehude e Johann Sebastian Bach. Col tempo il gusto e la maniera italiani determinarono linee di tendenza della produzione musicale almeno per tutto il XVIII secolo, in alternativa allo stile francese, anch'esso di grande fascino per gli artisti di tutta Europa. Ma se la musica francese era da taluni ritenuta eccessivamente languida e leziosa, quella italiana era a volte considerata troppo libera ed estrosa, altre volte retorica e superficiale. E il principio della ripetizione musicale sembra svelare un primo discrimine fra l'arte italiana e quella tedesca: laddove nella prima essa rischiava talvolta di generare una vuota ridondanza, nella seconda offriva l'occasione per delle ricche variazioni, frutto di quell'arte della *diminuzione* di cui i grandi compositori tedeschi per strumenti a tastiera erano indiscussi maestri. Così come alle arie distese e cantabili degli *Adagio* e degli *Andante* delle composizioni italiane facevano da contraltare le linee melodiche estremamente fiorite e frastagliate dei tempi lenti tedeschi. Del resto le composizioni germaniche erano considerate mediamente molto complesse, e spesso gli editori preferivano le opere italiane, considerate più brillanti e di più facile ascolto. Certo è che per tutto il Settecento non vi fu un solo compositore tedesco che non abbia risentito, volontariamente o meno, dell'influenza musicale italiana; mentre al contrario nessun musicista italiano ha mai acquisito le modalità compositive tipiche dei colleghi tedeschi.

Questo processo di contaminazione stilistica e di rinnovamento musicale si ebbe, in Bach, a partire dal periodo in cui egli operò a Weimar, intorno al 1708. E l'appropriazione dello stile italiano avvenne anzitutto nella musica per tastiera e, nello specifico, in quella per organo. In tutto il mondo musicale germanico il patrimonio sino ad allora accumulato apparve, nel Settecento, come un'eredità poco attraente. Partire in cerca di nuovi stimoli artistici divenne dapprima un'esigenza, poi una moda. Il fenomeno del Grand Tour caratterizzò, per molti anni a partire dal XVII secolo, la

vita sociale e culturale dell'aristocrazia europea, e la meta privilegiata di questi lunghi e duraturi viaggi era proprio l'Italia. Com'è ovvio, non soltanto i musicisti furono spinti verso la conoscenza della civiltà italiana; è famoso il caso di Wolfgang Goethe che, molto più tardi, fra il 1813 e il 1817, del suo *Viaggio in Italia* fece un diario divenuto col tempo un best-seller della letteratura. Ma per quel che ora ci interessa, un secolo prima, Georg Friedrich Händel andò in Italia nel 1707 per un paio d'anni, durante i quali acquisì diversi caratteri della musica locale, in ogni suo genere. E come lui altri compositori tedeschi come Johann Adolf Hasse e l'ultimo dei figli di Bach. Non fu coinvolto nel Grand Tour **Johann Sebastian Bach (Heisenach 1685- Lipsia 1750)** che si ispirò all'Italia dalle proprie pareti domestiche e operò la prima sintesi stilistica fra i due paesi sulle tastiere di casa. Le nuove pubblicazioni delle opere di Albinoni e di Vivaldi gli fornirono i modelli della moderna e fecondatrice tendenza di quel momento, e il suo rigido magistero compositivo teutonico si abbeverò così delle luminose e limpide atmosfere italiane. A dispetto della sonorità fragorosa, tipica dello strumento, le sue opere per organo costituiscono, paradossalmente, le sue confessioni più intime e profonde, dettate dal suo spirito per le sue stesse mani, come rivela lo scarsissimo apparato di indicazioni relative alle modalità d'esecuzione, sia sulla dinamica che sulla timbrica.

Le sei *Sonate* per organo – dette anche *Trio-Sonate* per la loro stesura a tre voci: due manuali e pedaliera – furono allestite a Lipsia intorno al 1730 e ricopiate materialmente dal primogenito Wilhelm Friedemann quando, assunto come organista nella Sophien-kirche di Dresda, doveva avere con sé un repertorio di pezzi che lo facesse ben figurare. Il rimando all'Italia è già nel titolo di *Sonate*, ma poi nella loro suddivisione in tre tempi – tempo veloce, tempo lento, tempo veloce – che si opponeva da un lato alla Sonata da chiesa, in quattro tempi, coi tempi moderati che si alternavano a quelli più mossi, e dall'altro alla Suite o alla Partita, entrambe costruite su diversi movimenti di danza preceduti da un Preludio.

La bellissima *Sonata n. 3 BWV 527*, oggi presentata come terzo brano in programma in una versione per due violini e basso elaborata da Giorgio Sasso, si apre con un *Andante* cui fa seguito un *Adagio e dolce*, prima del *Vivace* conclusivo. La scrittura è solidamente contrappuntistica, con procedimenti imitativi e richiami che nulla tolgono ed anzi arricchiscono la vena espressiva dell'invenzione melodica.

Evaristo Felice Dall'Abaco (Verona, 1675 – Monaco di Baviera, 1742) fu un compositore e violoncellista italiano che si formò artisticamente fra Verona e Modena, in un territorio molto esposto e sensibile alle correnti stilistiche d'oltralpe. Sicché fu presto sedotto dalla scuola musicale francese, e successivamente entrò in contatto con le realtà musicali mitteleuropee attraverso i suoi

viaggi a Bruxelles, Parigi, Versailles e Lussemburgo. Ma ebbe a Monaco di Baviera il fulcro della sua attività artistica fino al momento in cui vi si stabilì definitivamente, dapprima come Konzertmeister e in seguito come consigliere del principe fino al 1740. Facile comprendere come la sua fosse una musica di sapore internazionale; pur tuttavia nella sua produzione compositiva è assai evidente quella cantabilità che gli proviene dalle sue radici italiane e dall'essere stato virtuoso di violino e violoncello anziché di strumenti a tastiera.

La sua *Sonata Quarta in Sol maggiore*, oggi qui proposta in apertura, ricalca, con la sua successione di movimenti, la struttura della Sonata da chiesa: *Largo, Allegro, Adagio, Allegro*. La successiva *Sonata Decima in La maggiore*, che figura come penultimo brano in programma, si inserisce invece nella tipologia della Suite o della Partita, con la sua alternanza di movimenti melodici e di danza: *Largo, Allemanda, Aria, Gavotta, Allegro*.

Tomaso Albinoni (Venezia, 1671 – Venezia, 1751) fu compositore e violinista di vaglia della Repubblica di Venezia. A dispetto della sua volontà di considerarsi anche ufficialmente come un “dilettante di musica” vi fu impegnato a tempo pieno come strumentista, come cantante d’opera e come compositore. Soprattutto le sue composizioni per oboe e archi gli procurarono una fama sempre crescente anche all’estero. Johann Sebastian Bach fu assai attratto dalla sua musica strumentale: scrisse almeno due fughe su temi di Albinoni e usò i suoi bassi per armonia come esercizio per i suoi studenti. Le opere di Albinoni sono da sempre considerate alla stessa stregua di quelle di altri famosi compositori contemporanei come Corelli e Vivaldi, e le sue dieci raccolte strumentali furono pubblicate con molto successo sia in Italia che ad Amsterdam e a Londra, riscuotendo notevoli consensi in molte corti e famiglie nobili dell'Europa meridionale.

La sua *Sonata Prima in re minore*, qui presentata come secondo pezzo in programma, è articolata secondo la modalità quadripartita della Sonata da Chiesa: *Grave, Allegro, Largo, Allegro*.

La *Follia* è un tema musicale di origine portoghese tra i più antichi della tradizione europea, risalente ai secoli XVI e XVII. Il suo andamento cadenzato in un ritmo di Sarabanda e il suo sapore arcaico e vagamente popolare hanno ispirato numerosi musicisti – Arcangelo Corelli, Francesco Geminiani, Georg Friedrich Händel, solo per citarne alcuni - che dalla Follia hanno tratto spunto per dei cicli di variazioni, talvolta distinte e giustapposte, altre volte riunite assieme senza interruzione, a mo' di Passacaglia.

Antonio Vivaldi (Venezia, 1678 – Vienna, 1741) fu senza dubbio la maggiore figura di violinista e compositore della Repubblica di Venezia nell’epoca barocca, sia per la qualità delle sue opere che per la quantità di composizioni che non trascurò alcun genere musicale di quel tempo. La

sua arte influenzò numerosi compositori europei e soprattutto Johann Sebastian Bach, che attinse a piene mani non solo dalle sue modalità compositive ma anche dal suo catalogo, trascrivendo o arrangiando alcuni dei suoi brani. Dal tema della Follia Vivaldi realizzò un ciclo di variazioni di diverso carattere e andamento nella *Sonata op.1 n.12 in Re minore RV 63*; grande l'effetto prodotto dalle loro differenze di scrittura, dall'incalzare degli andamenti, improvvisamente più mossi, e dalla trama musicale a volte molto fitta, a riprova della grande maestria del Prete Rosso nell'arte della variazione.

Vernon Lee – pseudonimo della scrittrice inglese, ma italiana d'adozione, Violet Paget – nel suo saggio *Il Settecento in Italia* scrisse: «*I compositori italiani e tedeschi, in tutto il Settecento, furono fratelli. Ma fratelli come Esaù e Giacobbe. Esaù, l'Italiano, forte cacciatore ma pigro e impulsivo, vende la primogenitura per la minestra del virtuosismo vocale e d'una sciatta facilità in tutto; Giacobbe, il Tedesco, si prende la benedizione destinata al fratello, e la mette a profitto sotto la guida personale del Dio [.....] della altre virtù germaniche. [.....] Tendo a pensare che gli italiani comunicassero ai tedeschi qualcosa di più difficile da definirsi: qualcosa di quella fretta, di quella tensione, di quella concorrenza, di quella moda senza le quali [.....] è impossibile raggiungere l'ultima perfezione. Ma, in fatto di musica, il compito di raggiungere la perfezione fu lasciato ai tedeschi.*»

Fabio Renato d'Ettore