

GIOVANNI DEL MONTE E HT CLASSICAL

PER LA V EDIZIONE DI “L’ESTASI DEL TALENTO”

PRESENTANO

JOHANN SEBASTIAN BACH

CONCERTO PER OBOE D’AMORE IN LA MAGGIORE BWV1055R

*Oboe e Oboe da Caccia **Paolo Pollastri***

SUITE ORCHESTRALE N.2 IN SI MINORE BWV 1067

*Flauto Traversiere **Luigi Lupo***

CANTATA “ICH HABE GENUG” IN SOL MINORE BWV 82

*Mezzosoprano **Gaia Petrone***

*Oboe e Oboe da Caccia **Paolo Pollastri***

HT Classical Baroque Soloists

DOMENICA 24 MARZO 2024 ORE 18,30

REFETTORIO DEL CONVENTO DELLA TRINITÀ DEI MONTI

PIAZZA DELLA TRINITÀ DEI MONTI, 3 ROMA

Produzione Esecutiva: Giovanni Del Monte
e HT Classica Fondazione “Flavio Del Monte”

Coordinamento Artistico della Rassegna: Giovanni Del Monte

Segreteria di Produzione: Sandra Cappello

Progetto e Coordinamento Editoriale: Edizioni Eraclea

Organo e Clavicembalo: Romeo Ciuffa Cembali&Organi



HT CLASSICAL BAROQUE SOLOISTS
(on period instruments)

FLAUTO TRAVERSIERE

Luigi Lupo

OBOE, OBOE D'AMORE E OBOE DA CACCIA

Paolo Pollastri

VIOLINI PRIMI

Ana Liz Ojeda* (Konzertmeisterin), **Valentina Nicolai,**
Katharzina Solecka

VIOLINI SECONDI

Paolo Perrone*, **Pietro Meldolesi,** **Maria Carola Vizioli**

VIOLA

Gianfranco Russo

VIOLONCELLO

Rebeca Ferri*

CONTRABBASSO

Marco Contessi

CEMBALO, ORGANO

Elisabetta Ferri

** Prime parti*



HT Classical è la divisione produzioni esecutive di Hospital Trade S.r.l. Nasce nel 2008 per volontà di Giovanni Del Monte, il cui intento è fondare un'agenzia specializzata nell'ideazione e realizzazione di eventi, campagne di comunicazione e attività di raccolta fondi per le organizzazioni

non profit. L'organizzazione operativa nasce dalla convinzione che gli ingredienti fondamentali per vincere le sfide del marketing - anche e soprattutto in campo sociale - siano la determinazione, la passione e la creatività, ma anche il sapersi mettere in gioco con rispetto e umiltà.

Negli anni il team si arricchisce di professionisti e HT Classical diventa un importante punto di riferimento per le organizzazioni non profit che si occupano delle cause sociali più varie: dai grandi temi globali - come pace, sviluppo, diritti umani, cooperazione internazionale - alla ricerca scientifica; dalla prevenzione del disagio alla tutela del patrimonio ambientale; dalla lotta alla disabilità ai progetti per l'infanzia.

Oggi HT Classical lavora stabilmente con i principali enti lirici e teatri di tradizione italiani e vanta proficue collaborazioni con agenzie ed organismi stranieri, associazioni musicali, società dei concerti, enti pubblici, aziende private, festival e club. L'obiettivo che persegue attualmente lo staff di lavoro è far sì che tutti i partecipanti, nessuno escluso, tornino a casa con la sensazione di aver partecipato ad un evento raffinato ed esclusivo e con la consapevolezza di aver dato un aiuto concreto, laddove si tratti di eventi legati a donazioni, alla mission.

**SALE DEL REFETTORIO
DEL CONVENTO DELLA
TRINITÀ DEI MONTI**

Piazza della Trinità dei Monti, 3
Roma

Andrea Pozzo fu uno tra i più geniali pittori della seconda metà del Seicento. Gesuita, maestro indiscusso del "trompe l'oeil", nel 1694 venne chiamato dai Padri Minimi del convento della Trinità dei Monti per affrescare la sala del

refettorio. La leggenda narra che frate Pozzo avrebbe accettato la lauta



proposta economica dei Padri Minimi, in quanto all'epoca era impegnato nella stesura di un trattato sulla prospettiva per la cui pubblicazione necessitava di parecchi soldi. Al tempo stesso, i Padri Minimi, i quali avevano già sperimentato, all'interno del proprio convento, temi pittorici legati ad illusioni ottiche e ad anamorfismi, avrebbero beneficiato dell'opera di uno dei più grandi maestri di questo tipo di pittura.

Questa collaborazione ci ha lasciato in eredità uno degli ambienti artisticamente più belli di Roma. Frate Pozzo dipinse, si narra in soli tre giorni di lavoro, il tema evangelico delle Nozze di Cana, che spesso veniva proposto nei refettori dei monasteri. Utilizzando i suoi artifici di pittura prospettica, l'ar-

tista crea un vero e proprio palazzo dalle cento colonne, ricchissimo di giochi prospettici e di sfondature. Inoltre l'effetto di profondità corre lungo tutte e quattro le pareti del refettorio, dove oltre gli archi di una terrazza si svolgono le celebrazioni delle nozze, in una sarabanda barocca di musicisti, servitori e vari personaggi che si sporgono oltre l'immagine coinvolgendo in prima persona l'osservatore.

Come per le pitture anamorfiche, anche qui c'è un piccolo "trucco": per godere al meglio della maestria di frate Pozzo, dobbiamo porci in un punto preciso della sala a circa 1 metro e 60 centimetri di altezza. In questo unico punto, convergono tutte le linee prospettiche in modo da poter cogliere tutti i ritmi e i giochi di prospettiva presenti.

PROGRAMMA

"L'ESTASI DEL TALENTO" 2024

"LA DEVOZIONE DI J.S.BACH"

CONCERTO PER OBOE D'AMORE IN LA MAGGIORE BWV1055R

1. Allegro
2. Larghetto (Fa diesis minore)
3. Allegro ma non tanto

SUITE ORCHESTRALE N.2 IN SI MINORE BWV 1067

1. Ouverture
2. Rondeaux
3. Sarabande
4. Bourrée IIII
5. Polonaise / Double
6. Minuet
7. Badinerie

CANTATA "ICH HABE GENUG" IN SOL MINORE BWV 82

1° – Aria "Ich habe genug"

*Ich habe genug,
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
Von binnen zu scheiden.*

*(È quanto mi basta,
ho preso il Salvatore, la speranza dei giusti,
tra le mie braccia che l'attendevano;
è quanto mi basta!
Ho potuto vederlo,*

*la fede ha impresso Gesù sul mio cuore;
ora desidero, anche oggi stesso,
andarmene con gioia).*

II° – Recitativo “*Ich habe genug*”

*Ich habe genug.
Mein Trost ist nur allein,
Dass Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten;
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug.*

*(È quanto mi basta.
Il mio solo conforto è
che Gesù è con me ed io con lui.
Nella fede gli appartengo,
già vedo qui, come Simeone,
la gioia della vita futura.
Uniamoci a quest'uomo!
Ah! Se il Signore mi liberasse
dalla prigionia del mio corpo;
ah! se il mio addio fosse ora,
direi con gioia a te, mondo:
è quanto mi basta).*

III° – Aria “*Schlummert ein, ihr matten Augen*”

*Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muss ich das Elend bauen,*

*Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.*

*(Dormite, occhi affaticati,
chiudetevi dolcemente e serenamente!
Mondo, non resterò ancora qui,
non c'è più niente in te
che la mia anima possa apprezzare.
Qui si accumula infelicità,
ma là potrò contemplare
dolce pace, sereno riposo).*

IV° – Recitativo “*Mein Gott! Wenn kömmt das Schöne Nun*”

*Mein Gott! wann kömmt das schöne Nun
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!*

*(Mio Dio! Quando verrà la meravigliosa ora
quando me ne andrò in pace
e riposerò nella fredda terra
accanto a te, nel tuo petto?
Il mio addio si è compiuto,
mondo, buonanotte!)*

V° – Aria: “*Ich freue mich auf meinen Tod*”

*Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach, hätt er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.*

*(Gioisco della mia morte,
ah, se solo fosse già venuta.
Allora sarò libero da tutte le sofferenze
che ancora mi legano alla terra).*

J.S. BACH E L'OBOE D'AMORE

Sin dalla sua nascita alla Corte del Re Sole, nella seconda metà del '600, l'Oboe divenne molto popolare ed ebbe una grande diffusione anche al di fuori della Francia, basti pensare che fra i fondatori dell'Accademia Filarmonica di Bologna, nel 1666, già era presente un oboista di chiare origini francesi. Nato dall'evoluzione della Bombarda, strumento a doppia ancia utilizzato soprattutto nelle musiche di intrattenimento all'aria aperta, furono J.Hotteterre e A.Dancan Philidor l'Ainée ad essere incaricati a nobilitare questo strumento, nella raffinatezza della costruzione e con un suono più dolce ed aggraziato, che potesse inserirsi nelle musiche di Corte. Nei dintorni di Versailles trovarono artigiani tornitori, già impegnati nella costruzione dei fusi per i ricami e nella costruzione dei rubinetti delle botti di legno destinate al vino, che diedero vita all'Haut-bois. Dapprima utilizzato a raddoppio degli archi, per la sua dolcezza e versatilità, presto conobbe una grande diffusione: nelle Corti di tutta Europa si formarono delle Bande di Oboi e Fagotti, e divenne protagonista di numerose composizioni cameristiche e solistiche.

Non solo l'Oboe, ma anche gli strumenti appartenenti alla famiglia (Oboe d'Amore, Taille e Oboe da Caccia) ebbero un ruolo di rilievo anche nella Musica vocale di J.S.Bach. L'Oboe arrivò in Sassonia all'inizio del '700, portato dai cosiddetti suonatori di "Bombarde francesi" e non è un caso che proprio nelle città di Lipsia e Dresda si avviò una fiorente attività artigianale nella costruzione di strumenti a fiato. Bach utilizzò l'Oboe più di ogni altro strumento: ci sono pervenute ben 216 parti obbligate nelle sue composizioni vocali, contro le 92 per Violino o le 29 per Traversiere. Altro discorso riguarda la Musica da camera, dove purtroppo buona parte del repertorio è andato disperso. Possiamo affermare che fra tutti i Compositori anche delle epoche a seguire, Bach sia quello che ha maggiormente valorizzato l'Oboe.

Se come raddoppio dei Violini e della Viola in Orchestra, spesso Bach utilizzava 2 Oboi e un Taille, l'Oboe d'Amore e l'Oboe da Caccia troveranno uno spazio di maggior rilievo soprattutto nelle Arie con



l'obbligato. La denominazione "d'Amore" comparirà più tardi, e spesso veniva abbinata agli strumenti a fiato tagliati in La, cioè una terza minore più grave rispetto all'Oboe. Utilizzato quasi esclusivamente in epoca barocca da compositori tedeschi, abbiamo una sola eccezione con il Concerto del veneziano A. Lotti, che probabilmente lo compose durante il suo soggiorno a Dresda.

Poco più lungo dell'Oboe, l'Oboe d'Amore dispone di una corta campana piriforme, senza fori di risonanza, e con un foro di uscita molto piccolo, che conferisce al suono molta dolcezza.

Di tutti i Concerti bachiani per 1, 2 e 3 Clavicembali che ci sono pervenuti, e che sappiamo essere trascrizioni di precedenti versioni strumentali, solo quattro ci sono pervenuti in entrambe le versioni. Si tratta dei due Concerti per Violino, del Concerto per 2 Violini e del Concerto per Oboe d'Amore.

Se i Concerti per Violino, nella trasposizione clavicembalistica, hanno avuto un cambiamento di tonalità, il Concerto per Oboe d'Amore BWV 1055 ha mantenuto la tonalità di La Maggiore in entrambe le versioni. Le differenze che ci sono, riguardano una maggior presenza del Clavicembalo nei Tutti, con una parte di ripieno che

non era presente nella versione per Oboe d'Amore, e nei Soli l'assenza di un accompagnamento, necessario per uno strumento monodico che viene sostenuto dal Basso Continuo.

L'altro strumento molto amato da Bach, che però non si evolverà autonomamente, diventando poi il Corno Inglese, è l'Oboe da Caccia. A lui dedicherà ben 22 Arie (da solo o in abbinamento con il Flauto Traverso) e la sua costruzione è strettamente legata a H. Eichentopf, artigiano di Lipsia, costruttore sia di Oboi che di Trombe e Corni. Nell'Oboe da Caccia si abbinava la capacità della tornitura del legno con quella di battere le lastre di ottone, dando vita a uno strumento



con il corpo ricurvo e una piccola campana da Corno da Caccia. Lo strumento veniva curvato per una miglior maneggevolezza, e dopo essere stato tornito dritto, nella parte interna, dove non ci sono fori, venivano praticati numerosi tagli, e affinché non uscisse l'aria, questa parte veniva ricoperta di pelle, con una tecnica già nota nel Rinascimento e utilizzata per i Cornetti.

Prima di passare all'oblio, altri compositori scriveranno per l'Oboe da Caccia, quali J.F.Fasch, Ch.Graupner e l'italiano G.B.Ferrandini, durante il suo soggiorno a Monaco.

Paolo Pollastri

LA DOLCE MORTE

«Inenarrabile suscitatore di stupefatta e incontenibile ammirazione, segnato da un talento votato alla purezza, incline a manifestare incessantemente una concezione enciclopedica del sapere musicale coordinando conoscenza e invenzione, tradizione e fantasia, scienza e arte in un sistema singolarissimo e irripetibile, il Kantor maximus, doveva avere avuto coscienza, avviandosi alla "dolce morte", di avere tracciato una strada maestra, la strada che direttamente e rapidamente conduce alla liberazione dalla materia e alla perfetta disciplina interiore».

Queste bellissime parole di Alberto Basso rappresentano la summa e l'eredità musicale di Johann Sebastian Bach. Questo lascito va oltre la sola composizione puramente strumentale, la sua musica fa vibrare le corde più interiori del nostro animo che sanificano lo spirito e riabilitano i nostri affetti a tutto tondo. La duttilità con la quale il musicista sassone riesce ad interiorizzare le classiche forme musicali per poi plasmarle e dar loro una nuova vita, una nuova veste, è chiaramente esemplificata nella Seconda Suite BWV 1067. Incerta la collocazione temporale se risalente agli anni di Lipsia o Cöthen, essa conserva la tipica forma compositiva della suite alla francese con l'Overture iniziale ed a seguire alcuni movimenti di danza. La sua particolarità risiede nell'essere scritta per uno strumento solista: Il flauto che diventa protagonista alla stregua di un concerto italiano nell'alternanza tra soli e tutti come nella Overture, nella Bourrée 2 o nel Double della Polonaise per poi, a concludere, dare libero sfogo alla frizzante ed inconsueta Badinerie finale. Negli altri movimenti, il flauto è accoppiato all'unisono con il primo violino donando alla composizione quell'impatto sonoro ed impasto timbrico che troviamo solo nelle composizioni bachiane.

Luigi Lupo



LA RICERCA DI UNA VOCE NELLA CANTATA “ICH HABE GENUG”

Il registro del solista cui è destinata la Cantata subisce, nella storia delle varie versioni succedutesi dalla prima esecuzione del 1727 alla quinta, posteriore di venti anni, del 1747-48, alcune variazioni.

La prima stesura (Lipsia, 2 febbraio 1727), in Do minore, per basso, con un organico strumentale di oboe, archi e basso continuo, ha la parte del canto scritta in chiave di contralto, tuttavia una nota in calce, non ancora acclarato se con la calligrafia dello stesso Bach, recita: «NB. La voce cantata deve essere trasposta nel basso».

In una seconda versione, eseguita il 2 febbraio del 1731, Bach propone una riscrittura per soprano nella tonalità di Mi minore, con l'oboe sostituito da un flauto traverso nell'organico strumentale.

Nel 1736, una ulteriore destinazione della Cantata, di nuovo in Do minore, riporta, per il solista, la parola mezo (sic!) accanto al termine soprano. Questa sarà la stessa versione dell'esecuzione di Lipsia del 1747-48.

Le vicissitudini delle parti singole, tra quelle prestate e non restituite della versione per basso solista, quelle non autografe trascritte dai copisti, quelle mancanti da trasportare da altre tonalità, una parte di continuo interamente realizzata nei quaderni di Anna Magdalena Bach, probabilmente ad uso personale, e i fogli aggiunti di propria mano dallo stesso Johann Sebastian, come ad esempio la parte dell'oboe da caccia per l'aria “Schlummert ein, ihr matten Augen”, hanno imposto un lavoro di confronto e ricostruzione accurato nella definizione delle varie versioni della Cantata.

Gianfranco Russo

EQUILIBRIO SPECULATIVO E CONCEZIONE DELLA MORTE NELLE CANTATE 8-82-106-161 DI JOHANN SEBASTIAN BACH

Platone scrisse 36 dialoghi, vertenti ciascuno su di un determinato argomento filosofico. Naturalmente vi è una sistematica organicità con la quale sono congiunti fra loro i singoli dialoghi ed il suo pensiero costituisce ancor oggi la base (ed in non pochi punti il culmine assoluto) della filosofia occidentale. Vi è un particolare tema, quello della morte, che anche Bach pare trattare in chiave filosofica ed in modo decisamente sistematico, dato che le cantate più celebri dedicate a questo argomento (BWV 8-82-106-161) sono tutte frutto, anche a distanza di anni, di un pensiero coerente ed organico. Non a caso è stata trattata questa analogia fra Bach e Platone, poiché risulta chiaro che Bach sta alla musica occidentale come Platone alla filosofia, con la differenza che, mentre la filosofia di Platone lascia parecchie vie aperte per nuovi sviluppi, la musica di Bach è già perfetta in se stessa e costituisce il mondo sonoro più completo e totalizzante che sia mai esistito.

È poi interessante vedere come alla sintesi platonica fra pensiero eracleo (divenire del mondo) e pensiero parmenideo (stasi dell'essere), corrisponda quella bachiana fra armonia e contrappunto. Inoltre - sempre procedendo all'interno di questo paragone - l'armonia rappresenta il divenire sia in senso tecnico (divenire della tonalità) sia in senso espressivo (divenire dello stato d'animo soggettivo). Non per nulla la melodia predominava nell'Europa meridionale dove si dava più risalto all'espressione dei contenuti soggettivi. D'altro canto il contrappunto rappresenta un pensiero estetico molto più statico ed oggettivo, architettonico, dove contenuti soggettivi possono sussistere solo se filtrati dalla ragione, ovvero concettualizzati. Vediamo dunque che le due costanti di pensiero “divenire” e “stasi” - che potremmo anche parafrasare rispettivamente in “emotività” e “ragione” o “prassi” e “pensiero” - si presentarono sia a Platone che a Bach in campo filosofico e musicale. Entrambi ne fecero una sintesi, necessaria per la comprensione del



mondo, ma entrambi accentuarono sempre alla fine l'elemento metafisico, razionale ed oggettivo che in musica è il contrappunto.

Ora pensiamo che sia bene chiarire alcune interpretazioni di Bach che si sono fatte fino ad oggi. La stragrande maggioranza di coloro che esprimono pareri sul Kantor si divide in due categorie opposte. Vi sono i fautori di una visione romantica - sentimentale e soggettiva - dell'opera di Bach e vi sono coloro che non vogliono sentire parlare di sentimento nell'opera, e neppure di pensiero religioso, filosofico o estetico, ma soltanto di tecnica compositiva e formale. Questi ultimi, che noi denomineremo "tecnocrati della musica", quando compiono un commento di un brano bachiano si limitano ad osservare l'aspetto esteriore, l'orchestrazione, la data di composizione e qualche aspetto formale senza com-

piere il faticoso passo che "dal sensibile ci porta al sovrasensibile" (Platone-Fedro) e cioè a ricercare i significati ulteriori che nel linguaggio musicale sono racchiusi. Non affermano neppure che la "forma" in Bach è tutto, poiché tale affermazione sarebbe di carattere filosofico ed estetico e questo è ciò che vogliono evitare. Anzi, se messi alle strette su un argomento più profondo di quello tecnico, si rifugiano nella solita, vecchia, stantia storiella del "sentimento" del musicista, spiegazione molto semplice e che non risolve nulla e accontenta tutti, perché vacua. Basterebbe ricordare a questi signori che a Bach stesso avrebbe fatto più piacere sentire interpretare ed ascoltare la sua musica come trasposizione di pensiero filosofico e religioso o come propedeutica alla meditazione, Lui che aveva dedicato tutta la sua vita a tale scopo. Non intendiamo certo negare la necessità inderogabile di una attenta disamina della partitura, dell'orchestrazione, della forma compositiva, specie nei confronti della musica bachiana, impareggiabile congegno sonoro. Anzi una teoria estetica che non presupponga una certa conoscenza tecnica potrebbe definirsi un idealismo soggettivo di stampo romantico. Ma ciò non toglie che la forma non sia tutto in Bach, o meglio, che lo sia nella misura in cui l'ordine formale rispecchia quello del pensiero filosofico: Bach, infatti, non è mai descrittivo, concettualizza sempre.

Passiamo ora a confrontare i cosiddetti "romantici", i quali si pongono in antitesi ai fautori della "tecnica super omnia", che a loro volta si fanno vessillo del noto saggio di Adorno contro "certi ammiratori di Bach" (La visione musicale di Adorno è discutibile quanto lo è la sua filosofia, ennesima rielaborazione di marxismo). I "romantici" tendono a mettere in risalto i sentimenti soggettivi del musicista, proprio ciò che Bach cercò sempre di occultare, riuscendovi con grande successo. Nel suo iter spirituale verso Dio, nel suo progressivo distacco dall'indirizzo storico musicale del tempo, distacco proteso a raggiungere le fonti pure dell'Essere trasposte in suoni (ovvero l'Arte della Fuga), Bach capì che l'esposizione descrittiva dei propri stati d'animo soggettivi era fuori tema rispetto all'assunto della sua opera. Tuttavia noi sentiamo spesso una sua suavia e convincente umanità nella sua musica. Ciò risulta dal fatto che il Kantor, da vero luterano, aveva bene in mente l'idea del limite umano di fronte a Dio, mero particolare di fronte alla necessità

universale e pertanto non pensava ad esprimere con coscienza musicale qualcosa di molto parziale come i semplici sentimenti, bensì qualcosa di universale come concetti ed idee, unico vocabolario possibile per rivolgersi a Dio con grande equilibrio speculativo. Il sentimento bachiano veniva così razionalizzato, perdeva emotività, ma manteneva quella pacatezza, quell'umanitas classica, quel distaccato lirismo che fanno della musica di Bach un miracolo temperante logica metafisica, rigore oggettivo e formale, ma anche senso poetico del Tutto. O, per dirla più concisamente, poesia dell'Infinito e dell'Eterno spiegati filosoficamente. Questo è il modo in cui Bach intesse il suo colloquio musicale con Dio, non col sentimento che per sua natura è intriso di "passione" e di "emotività" cioè è offuscato e non chiaro e distinto. E la serenità bachiana si esprime solo attraverso la esatta calibrazione del contenuto da esprimere e della forma da usare. Non per nulla Bach, anche se vive nella prima metà del '700, è un uomo del '600. In lui il luteranesimo giunge ormai mediato dalle grandi correnti razionalistiche del '600, massime lo Spinozismo, e la concezione di Dio diviene si fa sempre Necessità Universale. Ma la sua figura diviene veramente emblematica in campo europeo, se la consideriamo come l'ultima del mondo classico prima dello stravolgimento antropocentrico operato dall'Illuminismo e dal Romanticismo. Infatti è ormai universalmente riconosciuto l'assoluto equilibrio compositivo di Bach, tra verticalismo armonico e orizzontalismo contrappuntistico, equilibrio mai riscontrato in altro compositore. Ci sembra evidente come la figura del Kantor, posta in Europa in quello splendido periodo culturale che precede lo scetticismo a volte arido dell'Illuminismo e che raccoglie la piena maturità delle idee spinoziane e razionalistico-metafisiche del '600, riassume tale patrimonio di idee "chiare e distinte" e che le sue due coordinate musicali non siano altro che la trasposizione musicale dell'equilibrio ragionato del '600 espresso da Cartesio (ascissa e ordinata). Ovvero l'equilibrio fra contemplazione metafisica razionale verso l'alto e solida concezione naturalistica della vita contingente. Dopo Bach, ultimo testimone, tale patrimonio si è smarrito per sempre nel disequilibrio romantico.

D'altro canto ci pare che un'altra e valida prova circa l'esistenza di un sistematico pensiero bachiano consista proprio nell'elemento formale

basilare di quasi tutta la sua musica: il tema di Fuga. La Fuga è forse la composizione musicale per eccellenza, l'aspetto col quale maggiormente la musica si manifesta come mondo compiuto e non come linguaggio artistico descrittivo di realtà ad esso esterne. Orbene il tema di Fuga è l'entità espressiva più sintetica e passibile di enormi sviluppi logico-estetici che esista. Non se ne ha il pari nelle arti figurative o letterarie. Il fatto poi che esso sia il manifesto del pensiero bachiano è sintomo di una chiara impostazione filosofica nel procedimento creativo del Kantor. Il concetto di sintesi è infatti il cardine metodologico di ogni filosofia.

Dopo aver controbattuto quelle equivoche interpretazioni così convenzionali dell'opera bachiana ed avere dimostrato i fondamenti dell'equilibrio speculativo di Johann Sebastian, tocchiamo ora il secondo argomento che ci eravamo prefissati, la concezione della morte, il quale completa un profilo spirituale del Compositore che sia inserito nel clima intellettuale del suo tempo e non risponda piuttosto alle esigenze emotivamente soggettive o aridamente tecniche dei contemporanei.

Già nella Cantata 106 "Gottes Zeit ist die Allerbeste Zeit" (detta *Actus Tragicus*), una delle prime di Bach, la tematica vita-morte è considerata con grande equilibrio. Al sublime coro centrale terminante coi soprani in assolo che invocano il trapasso sereno nella pace della morte, fa riscontro l'aria per basso che sollecita a disporre le cose terrene, così da lasciare tutto con giustizia ed equità. Sottolineiamo ancora come si presenti l'istanza metafisica congiunta ad una pacata visione del mondo contingente. Questa maturità, questo senso della caducità delle cose terrene, che però vengono accettate, di fronte all'Eterno, che è il tempo di Dio (ed è il tempo migliore di tutti, come dice il titolo della Cantata) Bach lo esprime a soli 24 anni.

Nella Cantata 161 "Komm du süsse Todesstunde" (Vieni dolce ora della Morte), veramente memorabile è il coro che precede il corale finale. In esso la morte è considerata come la mediatrice tra uomo e Dio, come l'elemento che ci permette di superare la barriera della soggettività. Nel coro citato entrano per prime le voci femminili, seguite quasi subito da quelle maschili in canone, che sono l'asseverazione della preghiera già iniziata. Il tutto, accompagnato dagli archi, e costellato dal suono del flauto che conferisce pace e tranquillità.

E arriviamo così alla cantata 82, “Ich habe genug” (È quanto mi basta). In apertura, moderatamente lenta, ampia e struggente, la composizione riflette la dolcezza di Maria e prosegue con ricca tessitura dell’Oboe come se fosse un concerto per Oboe e voce obbligata piuttosto che un’Aria con Oboe obbligato. Il testo del Recitativo racconta la gioia di essere, come Simeone, con Gesù. Inizia e finisce in modo maggiore preparandoci per la grande aria centrale che segue. “È quanto mi basta” chiude la preghiera di Simeone.

L’Aria che segue è una dolcissima ninna nanna, la cui melodia principale diventa un ritornello per l’orchestra; il movimento è espansivo, pacato e ricco d’espressione. Gli occhi stanchi si possono chiudere perché ormai non hanno più alcuno scopo. Nella Cantata, infatti, fa testo questa Aria, “Chiudetevi stanchi occhi”, dove l’Autore, uomo ormai maturo, ha un attimo di stanchezza per la vita e anela a superare le categorie della nostra esistenza per giungere al precategoriale, cioè al denominatore comune del Tutto. La melodia è malinconica, ma è opportuno ricordare che Bach trova razionalmente un motivo di contemplazione metafisica in una circostanza nella quale la maggior parte degli uomini, e di molti artisti, soggiacerebbe allo sconforto. Il successivo Recitativo è brevissimo, dura una manciata di secondi, esprime nella concisione l’impazienza di raggiungere il Signore (*Mio Dio! Quando verrà la meravigliosa ora?*).

La Cantata chiude con un’Aria dal ritmo più veloce, in quanto esprime un sentimento di gioia, pur nella confusione dell’esistenza. Ogni sezione di questa Aria inizia con “Ich Freue” (Sono lieto), facendo di questo sentimento l’elemento dominante del brano. Bach, in definitiva, sublima nell’ordine oggettivo del Cosmo, cui anela, uno stato d’animo soggettivo.

In linea, nella Cantata 8 “Liebster Gott wann werd ich sterben” (Amato Dio quando dovrò morire), particolarmente nel coro iniziale abbiamo forse il vero manifesto del pensiero bachiano nei confronti della morte. Infatti viene posta la domanda a Dio circa il nostro momento estremo, quando il nostro corpo ritornerà nella terra da cui è venuto. C’è anche un interessante ed esplicito riferimento al peccato d’Adamo, frutto della soggettività passionale dell’uomo, che tutti ci ha condizionato,

essendo noi esclusi dall’Eden, cioè dall’essere serenamente conglomerati nell’armonia dell’universo. Musicalmente il coro è unico, in quanto all’andamento delicato e misuratissimo delle voci fa riscontro un continuo fraseggio del flauto; gli archi sono in secondo piano. L’atmosfera che ne risulta è di serenità quasi campestre, di accettazione delle leggi della Natura, nel cui grembo tutti ritorniamo. Non si può non ricordare a questo proposito la concezione spinoziana secondo cui dopo la morte non vi sarà una immortalità personale, ma una immortalità impersonale, che consisterà nel divenire sempre più una sola cosa con Dio.

Nelle cantate che abbiamo brevemente esaminato Bach tratta della morte come momento futuro, prossimo. Cioè visto ancora dalla parte dell’uomo. Nelle composizioni per organo e cembalo egli pare aver superato il fatidico momento e rappresentarci, trasposto in proporzioni sonore, ciò che vi è al di là, ovvero l’oggettività, il non-essere soggettivo, cioè individuale, o, per dir meglio, l’annullamento del particolare nell’universale. Il distacco è qui completo: ciò a cui il Kantor tendeva è stato raggiunto ed egli ce lo traspone in estetica pura. Ma, nel cammino a ritroso di Johann Sebastian verso le fonti dell’Essere, nel suo tentativo di compenetrare il mondo nouomenico tramite il controllo della ragione sulla fantasia, la mèta non poteva essere ancora questa, bensì più in alto ancora. Vi sarà anche l’annullamento delle figurazioni oggettive come quelle della musica per tastiera. Nell’Arte della Fuga la bipolarità che pur sempre esiste fra soggetto e oggetto, anche se quasi impercettibile nei preludi e fughe per organo e cembalo o nelle Variazioni Goldberg, cessa. Sopravviene la polarità unica della riflessione su se stessa, dell’identità $A = A$, che è propria dell’Essere supremo. Davanti a quest’unico principio “causa sui” e “causa mundi” Bach ha terminato il suo viaggio: la XIX (19^a) gigantesca variazione contrappuntistica su di un tema fisso (come il mondo è una variazione continua sul tema di Dio o Necessità) termina nullificandosi, perché assorbita dall’Essere che nulla concede al di fuori di Sé, essendo il Tutto. Ora il Kantor è veramente arrivato alla fine e può dettare con serenità e pace sul letto di morte l’ultimo corale “Davanti al Tuo Trono io vengo solo”: anch’egli viene assorbito dall’Essere, per la cui esplicazione musicale Bach ha vissuto.

Giovanni Del Monte

I protagonisti

GAIA PETRONE, MEZZOSOPRANO

Si è diplomata presso il prestigioso Conservatorio di Santa Cecilia in Roma, approfondendo poi lo studio della musica barocca presso il Royal Conservatoire de L'Aia. Vincitrice del VII Concorso Internazionale di Musica Antica "F. Provenzale" di Napoli e del XII Concorso operistico Internazionale "V. Gentile". La sua carriera professionale inizia ancora studentessa con il debutto nel ruolo di Apollonia ne *La Canterina* di Haydn al Festival dell'Intermezzo e dell'Opera buffa. In seguito interpreta Dorina ne *La finta cameriera* di Latilla al Secondo Festivalatilla e Lisetta ne *Il mondo della luna* di Haydn al Teatro Bonci di Cesena. Interpreta inoltre i ruoli di Tancredi, Polidoro e Pastore nell'*Erminia* di Scarlatti con l'Ensemble Concerto de' Cavalieri al Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini di Napoli e i ruoli di Pittura e Alinda nella prima mondiale in tempi moderni de *Il novello Giasone* di Cavalli/Stradella al Festival della Valle d'Itria nel 2011.

In ambito concertistico, ha cantato il *Gloria* di Vivaldi con il Gruppo d'Archi Veneto e con i Wiener Kammer-symphonie al Musikverein di Vienna; *Dixit Dominus* di Handel; *Magnificat* di Vivaldi, la *Messa in si minore* di Bach diretta da Marco Berrini e la *Musikalische Exequien* di Schutz sotto la direzione di Peter Neumann. La sua discografia include le registrazioni live de *Il mondo della luna* di Haydn, de *Il novello Giasone* di Cavalli/Stradella, incise per Bongiovanni e di *Simon Boccanegra* con i Wiener Symphoniker sotto la direzione di Massimo Zanetti per la Decca, de *La morte d'Orfeo* di S.Landi sotto la direzione di C. Rousset per Naxos, dell'opera *Margherita d'Anjou* (Isaura) sotto la direzione del M° Fabio Luisi e *Le nozze in villa* di Donizetti sotto la direzione di S. Montanari per Dynamic.

Nel 2015 ha fatto il suo debutto in Gran Bretagna nel *Messiah* di



Handel con la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra diretta da Nathalie Stutzmann.

Nel 2012 Gaia entra a far parte dell'ensemble giovani del Theater an der Wien interpretando ruoli come Clarina ne *La cambiale di matrimonio*, Medoro nell'*Orlando* di Handel, Sibari nella *Semiramide riconosciuta* di Handel/Vinci sotto la direzione di Alan Curtis e Sesto ne *La Clemenza di Tito*. Nell'inverno del 2013/14 è stata Angelina ne *La Cenerentola* di Rossini. Segue il debutto negli Usa come Rosina ne *Il Barbiere di Siviglia* alla Palm Beach Opera e come Pisana ne *I due Foscari* presso il Theater an der Wien con Plácido Domingo e diretta da James Conlon.

Alla sua esperienza viennese seguono i debutti di: Ippolita nell'*Elena* di Cavalli ad Aix-en-Provence ed in tour sotto la direzione di Leonardo Garcia Alarcón, nuovamente Angelina in *Cenerentola* all'Opera di Gothenburg e Ursule in *Beatrice ed Benedicte* di Berlioz a Toulouse. Nella stagione 2015-16 torna al Theater an der Wien come Damigella ne *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi ed Emilia nell'*Otello* di Rossini.

Nella stagione 2016-2017 torna a cantare Emilia nell'*Otello* di Rossini per l'apertura di stagione del Teatro San Carlo di Napoli, sotto la direzione di Gabriele Ferro e la regia di Amos Gitai.

Recenti impegni includono il ruolo di Angelina ne *La Cenerentola* di Rossini presso lo Smålands Music and Teater di Jönköping in Svezia, Abra ne la *Juditha Triumphans* di Vivaldi in tour presso il TAW di Vienna, il Concertgebouw di Amsterdam e l'Opéra reale di Versailles con The King's Consort, Ramise nella ripresa dell'*Arminio* di Handel per il 40esimo Handel Festspiele di Karlsruhe, Proserpina e Ninfa ne l'*Orfeo* di Monteverdi per il Monteverdi Festival al Teatro Ponchielli di Cremona con Ottavio Dantone e Accademia Bizantina, Isaura in *Margherita d'Anjou* di G. Meyerbeer al Festival di Martina Franca sotto la direzione del M° Fabio Luisi, Aurora e Fosforo ne *La morte d'Orfeo* di Stefano Landi presso la De Nationale Opera di Amsterdam con Christophe Rousset e Les Talens Lyrique e la regia di Pierre Audi, Iris in *Proserpine* di Silvia Colasanti per il Festival dei due mondi di Spoleto 2019, Eduige ne la *Rodelinda* di Handel all'Opera Nazionale di Santiago

del Cile e Cleone nell'*Ermione* di Gioachino Rossini presso il Teatro San Carlo di Napoli, Sabina, protagonista dell'opera di Gaetano Donizetti *Le nozze in villa* per il Festival Donizetti Opera 2020 di Bergamo e Zaida ne *Il Turco in Italia* di Gioachino Rossini presso il Teatro San Carlo di Napoli sotto la direzione del M° Montanaro, Licori ne *L'Angelica* di Porpora sotto la direzione del M° Sardelli e Abra in *Juditha triumphans* di A. Vivaldi presso il Teatro dell'Opera di Stoccarda.

Tra i prossimi debutti: Humana fragilità e Melanto ne *Il ritorno di Ulisse* in patria per il Festival Monteverdi di Cremona 2022 sotto la direzione di O. Dantone e la regia di Luigi De Angelis e Arsamene ne *Il Xerse* di Cavalli per il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, sotto la direzione di F.M. Sardelli e la regia di Leo Muscato.

LUIGI LUPO, FLAUTO TRAVERSIERE

Dopo aver conseguito il diploma in flauto traverso, nel 1991, presso il Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna, si è dedicato principalmente allo studio ed all'icerca sui flauti storici.

Nel 1995 si laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, con una tesi di ricerca sul Flauto traverso rinascimentale. Nel 1996 conclude gli studi di diploma in Flauto Dolce e Traversiere Barocco presso il Conservatorio F. E. Dall'Abaco di Verona con il M° M. Castellani, e contemporaneamente frequenta il Corso di Musica da Camera con il M.° J. B. Christensen presso la Schola Cantorum di Basilea. Nel 2007, sempre presso il Conservatorio di Verona consegue il Diploma Accademico di II livello in discipline Musicali per l'indirizzo Flauto Dolce e Traversiere. Attualmente collabora con vari ensemble di musica antica, spaziando dal repertorio medievale a quello romantico. All'attività di concertista affianca anche quella musicologica. Due suoi articoli sono stati pubblicati nel libro "Il Flauto in Italia" a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali a cura di C. Paradiso e stampato a Roma nel 2005 dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.



Numerose le incisioni discografiche effettuate per varie case discografiche tra le quali: Decca, RSI, RAI-Trade, Stradivarius, Dynamic Tactus, Emi Classic, Naxos, III Millennio, Brilliant Classic, ecc. È docente presso l'Istituto Musicale "Vivaldi" di Bolzano. Docente a contratto presso il Conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento. Collabora con la Scuola di Musica Antica "G. Dalla Casa" presso ILMA - Palazzo Gerometta - (PN).

PAOLO POLLASTRI, OBOE BAROCCO, OBOE D'AMORE, OBOE DA CACCIA

È dal 1990 Primo Oboe dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nato a Bologna nel 1960, si è diplomato con il massimo dei voti sotto la guida di S. Gallesi. Si è poi perfezionato all'Accademia Chigiana con L. Faber (Diploma d'Onore 1977) e presso il Conservatorio di Bruxelles con P. Dombrecht (Premier Prix in Oboe moderno e barocco 1982). Vincitore di numerosi Concorsi Nazionali ed Internazionali, è stato I Oboe di numerose orchestre (OGI – Orchestra Giovanile Italiana 1977, Teatro Comunale di Genova 1979, Orchestra RAI di Roma 1981, ORT – Orchestra della Toscana 1982-1990) e ha svolto attività solistica oltre che con l'ORT e l'Accademia di Santa Cecilia, con i Solisti Veneti, l'Accademia Bizantina, i Virtuosi Italiani, la Symphonia Perusina, sotto la direzione di C. M. Giulini, W. Sawallish, A. Pappano, D. Gatti, P. Bellugi, H. Handt, C. Scimone, A. Ros Marbà, J. Acs, partecipando ai Festival di Salisburgo, Montreaux, Zagabria e Belgrado, Martigny e Vevey, Parigi, Toulouse, Stoccarda, Lucerna, Edimburgo, Sidney, Melbourne e Canberra, Tel Aviv.

Ha svolto attività cameristica con i pianisti M. W. Chung, A. Pappano, A. Lonquich, M. Campanella, con il Trio d'Archi di Chicago, il Quartetto Amati, il Quintetto a fiato del Novecento e l'Ensemble Italiano di Fiati. Si dedica agli strumenti antichi e ha suonato sotto la direzione di F. Bruggen, A. Curtis, T. Haselblock, R. Gatti, F. Biondi e da solista con G. Leonhardt, Ch. Hogwood, R. Norrington, N. Roger, R. Kohnen,



J. Rifkin, S. Vartolo, R. Alessandrini, F. M. Sardelli, A. De Marchi.

Ha inciso più di 200 cd per Erato, Emi France, Denon, Tactus, Fonè, Materiali Sonori, Musica Immagine, Europa Musica, Arts, Stradivarius, Brilliant, Arcana e Naive. Due cd con Modo Antiquo hanno ricevuto la Nomination per i Grammy Awards di Los Angeles nel 1999 e 2002. È l'unico oboista italiano ad aver registrato la *Sequenza VII per Oboe solo* di L. Berio sotto la supervisione del Maestro, ed il *Solo per Musetta, Oboe, Oboe d'amore e Corno inglese* di B. Maderna. Ha insegnato alla Scuola di Musica di Fiesole dal 1993 al 2000. Ha tenuto numerose Master Class per il Biennio Superiore nei Conservatori (Bologna, Rovigo, Novara, Castelfranco Veneto...) e viene invitato regolarmente ai Corsi di Perfezionamento Estivi (Portogruaro, Città di Castello, Lanciano, Belluno, Barberino Val d'Elsa, Pistoia, Trevi, Palmanova, Napoli...). Ha fondato ed è responsabile artistico dell'Accademia Barocca di Santa Cecilia, con la quale, nelle vesti di direttore e solista, ha inaugurato i Festival Barocchi di Viterbo, Noto, Ottawa e Montreal, partecipando inoltre alla diretta Rai del Concerto di Natale 2007. Dal 2017 è direttore artistico dell'AMF, Anciuti Music Festival, che si svolge a Forni di Sopra (Udine).

ANA LIZ OJEDA, VIOLINO BAROCCO

Nata a Valdivia (Cile), inizia a suonare il violino all'età di sette anni con suo padre. Con una borsa di studio americana continua i suoi studi musicali dal 1993 al 1995 presso il Columbus College (USA) con Patricio Cobos, e successivamente decide di venire in Europa e stabilirsi presso la Hochschule fur Musik di Detmold in Germania dal 1996 al 2004 per un ciclo di studi con docenti Marco Rizzi ed altri concertisti di fama internazionale, che la porteranno ad ottenere il Diploma Artistico Superiore, il Diploma in Pedagogia Musicale, il Diploma Accademico in Musica da Camera. Ha partecipato a corsi di perfezionamento e master classes di violino, musica da camera e musica antica con Kathleen Winkler e David Kim negli Usa, Giannis Vatikiotis e Helge Slatto in Grecia,



Andràs Schiff in Inghilterra, Gottfried von der Goltz e Simon Standage in Germania, Philippe Herreweghe in Olanda, Marco Rizzi in Belgio e Italia, Enrico Gatti e Stefano Montanari in Italia. Dal 2003 al 2005 studia violino barocco con Ryo Terakado presso il Conservatorio Reale de L'Aja in Olanda e dal 2006 è allieva di Stefano Montanari presso la Scuola Civica Internazionale di Musica a Milano ed il Conservatorio Dall'Abaco di Verona.

Come solista o in formazioni da camera ha effettuato concerti in Italia, Germania, Olanda, Belgio, Francia, Spagna, Polonia, Kosovo, Cipro, Egitto, Giordania, Israele, Usa, Cile, Argentina, Brasile. Nel 1999 è risultata vincitrice idonea al concorso di violino di fila per posti in orchestra presso la Real Filharmonia de Galicia in Spagna. Ha lavorato come violinista stabile allo Staatstheater di Kassel (Germania) e come spalla dei violini secondi presso l'Orchestra Sinfonica G. Verdi di Milano, inoltre ha collaborato con orchestre sinfoniche ed ensembles di musica antica col ruolo di spalla, primo dei secondi e violino di fila con le quali ha partecipato anche a registrazioni televisive, radiofoniche e discografiche tra cui: Kammer Sinfonie Bremen, Detmolder Kammerorchester, Orchester der Bachakademie Stuttgart, Orquesta Pablo de Sarasate di Pamplona, Orquesta Sinfonica de Galicia, Orquesta Sinfonica de Tenerife, Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna A. Toscanini, Orchestra Città di Ravenna, Orchestra Sinfonica della Repubblica di San Marino, I Solisti di Pavia, Ensemble Les Fleurs Italiennes, Ensemble Dorico, Ensemble La Risonanza, Ensemble Pian e Forte, Accademia Litta di Milano, Orchestra Modo Antiquo, Il Complesso Barocco, Accademia Bizantina.

INFORMAZIONI LEGALI

HOSPITAL TRADE S.r.l.
UFFICIO OPERATIVO HT CLASSICAL
Via Duchessa di Galliera, 3 - 00153 Roma
Tel. +39 06 45214772 - Cell. +39 335 311328
Mail: hospitaltradesrl@gmail.com
www.hospitaltrade.it
Numero Verde: 800177591

UFFICIO LEGALE/AMMINISTRATIVO/CONTABILE

Via Della Nocetta, 109 - 00164 Roma
Tel. +39 06 45214772 - Fax. +39 06 45214773
Mail: info@hospitaltrade.it
PEC: hospitaltradesrl@legalmail.it
PARTITA IVA: 14642111000
R.E.A. di Roma: RM-1535883

UFFICI ESTERI

Friedrichstraße 171, 10117 BERLIN, Germany
P.O.Box 620260, 10792 BERLIN, Germany

In collaborazione con



e con

Hospital Trade

