

Amici della Musica di Padova

63a stagione concertistica
2019|2020

Mercoledì 20 novembre 2019

ore 20.15

ciclo B

Auditorium C. Pollini, Padova

ANDREA BUCCARELLA *clavicembalo*

1° Premio Concorso internazionale di Bruges 2018

in collaborazione con



CIDIM
Consorzio Italiano per la Diffusione della Musica



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI



COMUNE DI PADOVA
Assessorato alla Cultura

La presente stagione è realizzata con il concorso del **Ministero per i Beni e le Attività Culturali**,
il patrocinio del **Comune di Padova** e il contributo del **Comune di Padova - Assessorato alla Cultura**



Restorante - Pizzeria
Piazza Cavour, 15 - Padova
Tel. (049) 8759483

enoteca



santalucia

Piazza Cavour
angolo via Calvi, Padova
Tel. (049) 8759483

Per la tua cena dopo concerto con gli amici

Amici della Musica di Padova

PROGRAMMA

Georg Friedrich Händel
(1685 - 1759)

Chaconne in sol maggiore HWV 435

Domenico Scarlatti
(1685 - 1757)

Sonata K 208 in la maggiore (*Adagio e cantabile*)
Sonata K 113 in la maggiore (*Allegro, Vivo*)

Georg Friedrich Händel

Suite in fa maggiore HWV 427
Adagio - Allegro - Adagio - Allegro (Fuga)

Domenico Scarlatti

Sonata K 481 in fa minore (*Andante e cantabile*)
Sonata K 204a in fa minore (*Allegro, Allegro, Allegrissimo*)

* * * * *

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Ouverture nach französischer Art in si minore
BWV 831
Ouverture - Courante - Gavotte I/II - Passepied I/II
Sarabande - Bourrée I/II - Gigue - Écho

ANDREA BUCCARELLA

Andrea Buccarella nasce a Roma nel 1987. Intraprende gli studi musicali come Puer Cantor nel prestigioso Coro della Cappella Musicale Pontificia Sistina. Dopo aver conseguito il diploma in organo e composizione organistica presso il Conservatorio di Santa Cecilia in Roma (2008), ottiene cum laude il biennio specialistico in clavicembalo e tastiere storiche, sotto la guida di Enrico Baiano (2016). Nel 2018 consegue, con il massimo dei voti e distinzione, il master in clavicembalo presso la Schola Cantorum Basiliensis, sotto la guida di Andrea Marcon.

Nello stesso anno vince il Primo premio al Concorso Internazionale di clavicembalo di Bruges e il Premio Outhere, rilasciato da una giuria indipendente a nome del noto gruppo discografico belga, primo italiano a vincere questi premi.

Svolge un'intensa attività concertistica che lo ha portato ad esibirsi in importanti festival in Europa, Stati Uniti, Corea e Giappone. Con i gruppi: Abchordis Ensemble, Concerto Romano, La Cetra, Il Pomo d'Oro, Musica Antiqua Latina, Ensemble Mare Nostrum e Ensemble Barocco di Napoli ha preso parte alla registrazione di diverse incisioni discografiche. Nel 2011 assume la direzione dell'Ensemble Abchordis, per il quale intraprende un'intensa attività di ricerca, tesa alla scoperta di capolavori musicali del passato, inediti ed ineseguiti in tempi moderni, con particolare attenzione al repertorio sacro del '700 Italiano. Ha diretto presso festival e rassegne di rilievo quali: Festival d'Ambronay, Internationale Händel-Festspiele (Göttingen), Mars en Baroque (Marsiglia), Les Riches Heures de Valère (Sion), Pavia Barocca, Urbino Musica Antica, Festival Anima Mea (Molfetta), ecc.

Con Abchordis Ensemble ha vinto il progetto Jeunes Ensembles en Residence del CCR d'Ambronay (2012), il REMA Showcase (Réseau Européen de la Musique

Amici della Musica di Padova

Ancienne, 2013) e il primo premio all'Handel International Competition di Göttingen (2015).

In qualità di cembalista e direttore dell'Ensemble Abchordis, ha registrato due dischi interamente dedicati alla musica sacra del barocco napoletano, rilasciati da SONY Deutsche Harmonia Mundi: Stabat Mater (Gennaio 2016) and Dies Irae (Maggio 2018), con opere inedite di Gennaro Manna, Aniello Santangelo e Giacomo Sellitto in prima registrazione mondiale.

NOTE AL PROGRAMMA

Il 1685 fu un vero e proprio *Annus Mirabilis* per la storia della musica, infatti a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro videro la luce tre tra i più grandi compositori e virtuosi di tastiera dell'epoca barocca: Georg Friedrich Händel, Domenico Scarlatti e Johann Sebastian Bach. Purtroppo non ci è dato sapere con esattezza in che misura essi conoscessero reciprocamente le loro opere e che tipo di influenze queste possano aver avuto sui loro rispettivi stili compositivi. Tuttavia da documenti e testimonianze dell'epoca sappiamo che tra il 1706 e il 1709 Händel e Scarlatti ebbero modo di incontrarsi a più riprese: celeberrimo è ad esempio l'aneddoto del duello musicale tenutosi nel 1709 presso il palazzo del Cardinale Ottoboni, che vide Scarlatti prevalere al cembalo ed Händel all'organo; Bach invece non ebbe mai modo di incontrare gli altri due compositori, sebbene avesse tentato in almeno un paio di occasioni di incontrare il Sassone. Con ogni probabilità essi conobbero mutuamente almeno le principali opere per tastiera che diedero alle stampe: Händel le *8 Suites de Pieces pour le Clavecin*, pubblicate a Londra nel 1720; Scarlatti gli *Essercizi per gravicembalo*, una raccolta di 30 sonate pubblicata a Londra nel 1735; Bach la *Clavier-Übung*, una raccolta di composizioni per tastiera pubblicata in quattro parti tra il 1731 e il 1741.

La prima parte del programma vuole essere un omaggio al leggendario duello del 1709, nel quale Händel e Scarlatti diedero prova non solo di grande virtuosismo, ma anche di una innata eleganza e delicatezza di espressione. Mentre nella seconda parte, con l'*Ouverture francese BWV 831* di Bach, il clavicembalo sfida i propri limiti dinamici assumendo toni orchestrali, grazie al sapiente utilizzo dei due manuali prescritto dal Kantor di Lipsia proprio ad imitazione dei Soli e Tutti dell'orchestra.

A. Buccarella

Qualche istruzione per leggere, oggi, la congiunzione 1685

La distanza storica che ci separa dai tre grandi coetanei del 1685 è anche una distanza storica che a loro ci collega. In altre parole, il tragitto che va dagli anni '50 del Settecento (gli anni della loro morte quasi sincrona) ai nostri anni '80 è un tragitto variamente denso e tortuoso, che la loro musica ha percorso non senza subirne arricchimenti e depauperamenti: significati importanti ma del tutto nuovi si sono sedimentati su talune loro opere o sulla totalità della loro produzione, intenzioni artistiche originarie molto specifiche si sono appannate e dissipate cammin facendo.

La nostra comprensione della musica di Bach, Händel e Scarlatti è il risultato d'un processo di progressivo slittamento prospettico: accostarsi con orecchio «vergine», con animo «vergine», a Bach, Händel e Scarlatti è possibile soltanto attraverso il filtro della riflessione storica intorno a tutto ciò che d'estraneo - ma non per questo impropriamente - la loro musica ha convogliato nei due secoli abbondanti della sua fortuna.

Qualche esempio sommario.

Il restringimento prospettico che ha fatto del *Messiah* il capolavoro händeliano assoluto nell'esperienza musicale comune, a detrimento della conoscenza della sua opera oratoriale e strumentale, risale proprio alle celebrazioni del primo centenario, che diedero un contributo durevole alla disseminazione del culto di Händel anche fuori dall'Inghilterra attraverso quella che fu la prima - in assoluto - edizione moderna delle opere complete di un grande musicista *post mortem*, l'edizione curata da Samuel Arnold (1785-1797). Attraverso questa edizione anche i classici viennesi (Mozart, Haydn, Beethoven) s'accostarono alle grandiose, visionarie invenzioni corali degli oratori händeliani. Il culto germanico di Händel, parallelo a quello inglese, non presenta interruzioni significative, focalizzandosi però sempre

Amici della Musica di Padova

più esclusivamente sul *Messiah*, almeno fino a che il musicologo Friederich Crysander, nel centenario della morte (1859), non diede avvio alla prima vera edizione completa delle opere di Händel, portandola da solo a completamento nel 1894.

Altro slittamento prospettico fu quello subito dalla musica di Bach. Se il culto tardosettecentesco e romantico per Bach si coagulò intorno alle musiche per tastiera e alle opere di contrappunto accessibili nelle edizioni autentiche o curate dai suoi discendenti e discepoli diretti, molto tardiva fu la conquista del Bach "corale" alla coscienza musicale comune. [...] L'immagine titanica del Bach moderno apostolo della musica luterana fu delineata stabilmente dalla monografia monumentale di Philipp Spitta (1873-1880), l'antesignano di una lunga schiera di esegeti della "teologicità" della musica bachiana. [...] Ma la fase sacra della biografia di Bach si concentra sostanzialmente in quei sette, otto anni straordinari a Lipsia (1723-1730). Tanto più limpida ed abbagliante risalta ora, dopo la radicale ristemazione della biografia bachiana scaturita dalla nuova datazione delle cantate di Lipsia, la perfetta contiguità tra "sacro" e "profano", la continuità di ispirazione tra le due forme di espressione.

Meno drastici furono i progressivi sovvertimenti d'immagine subiti da Domenico Scarlatti, ma per la sola e buona ragione che meno diffusa (ed anche meno ideologicamente «esposta») fu la sua fortuna, più omogenea ed unilaterale la sua produzione. Eppure anche Scarlatti passa attraverso metamorfosi curiose, dall'entusiasmo mercuriale dei musicisti e dei letterati inglesi per la sua musica (Lawrence Sterne, Charles Avison) alla visione del musicista sciogli-dita per grandi e piccoli pianisti ottocenteschi, dalla lettura (incuriosita, perplessa, diffidente, amorevole ?) di Brahms (che all'epoca della sua collaborazione alla Bach-Ausgabe possedeva personalmente anche una delle fonti manoscritte principali delle sonate di Scarlatti)

Amici della Musica di Padova

alla riscoperta italica del gusto rococò (una riscoperta un po' melodrammatica, librata com'è tra il Puccini della Manon Lescaut, il Wolf-Ferrari dei Quattro Rusteghi e il D'Annunzio dei «Classici della musica italiana») ad opera del «normalizzatore» ed «epuratore» Alessandro Longo nell'edizione Ricordi, dallo Scarlatti neoclassico di Malipiero e Casella allo Scarlatti dei primi sferraglianti e non molto ben temperati clavicembali reinventati da e per Wanda Landowska, dallo Scarlatti iberico di Ralph Kirkpatrick a quello galante di Giorgio Pestelli... Tante e tante «anime» là dove, dietro la superficie scintillante della musica più spiritata scaturita dallo «spiritosissimo» secolo XVIII, riesce impossibile cogliere un ritratto umano veridico e persuasivo del napoletano iberizzato. La distanza storica che ci collega a Scarlatti è, rispetto a Bach e Händel, una distanza colma di lacune, uno spazio laterale che riverbera magnificata la siderea estrosità delle invenzioni scarlattiane, "spaesate" nel loro tempo non meno che nel nostro e perciò dense di magica seduzione.

L. Bianconi, RTSI, 1984

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Le composizioni per clavicembalo di Händel sono estremamente numerose e il loro censimento è reso difficoltoso dal fatto che il compositore non le raccolse ordinatamente. Tuttavia, le otto Suite HWV 426-433 vennero pubblicate sotto il diretto controllo di Händel il 14 novembre 1720 a Londra. Questo perché, come ci informa il compositore stesso nella prefazione, erano state pubblicate ad Amsterdam alcune copie non autorizzate contenenti errori, stampate senza il suo permesso e senza che lui potesse trarne profitto: "Sono stato costretto a pubblicare alcune delle seguenti lezioni perché copie errate di esse sono apparse all'estero a mia insaputa. Ne ho aggiunte molte altre per rendere il lavoro più utile, sperando in una ricezione favo-

revole da parte del pubblico. Continuerò a pubblicare altri pezzi, perché considero mio dovere, con il mio modesto talento, servire un Paese dal quale ho ricevuto così generosa protezione".

Anche la raccolta delle nove Suite per clavicembalo (HW 434-442) venne pubblicata a Londra (forse senza il consenso del compositore) nel 1733 dall'editore John Walsh. La prefazione originale indicava: "Suite di pezzi per clavicembalo composti da G.F. Handel. Secondo volume. Londra. Stampati e venduti da John Walsh, stampatore musicale e costruttore di strumenti per Sua Maestà all'arpa e all'oboe presso Catherine Street in the Strand. Tutte le musiche strumentali e d'opera sono del suddetto autore".

DOMENICO SCARLATTI

Imparai alcune delle Sonate di Venezia (n.d.r. quindici volumi rilegati in marocchino rosso con le armi di Spagna e Portogallo impresse in oro conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia) poco dopo essere stato ad Aranjuez; ed esse non possono dissociarsi dal ricordo della serata che vi trascorsi passeggiando nel Jardin de la Isla, vicino al palazzo. Seguivo alcuni degli stessi viali che Scarlatti deve aver calpestato, accanto a fontane di marmo in rovina ombreggiate da alberi che dovevano esser già vecchi ai suoi tempi. Il lieve crepuscolo sembrava pervaso da una dolce malinconia che neanche all'epoca di Scarlatti può essere stata completamente eliminata dalla perfetta manutenzione dei giardini, dalle nuove installazioni del palazzo e dalla presenza di stuoli di cortigiani e guardie. Ovunque a portata d'orecchio, risuonava lo scorrer d'acqua di quel Tago deviato che separa il giardino dalla terrazza del palazzo, facendone un'isola. Mentre l'oscurità si infittiva e lasciavo il giardino del palazzo mi tornava alla mente il manoscritto di Farinelli che avevo letto pochi giorni prima nel palazzo reale di Madrid. Ricordavo il suo amorevole

Amici della Musica di Padova

racconto delle serate di giugno in cui ci si imbarcava e si faceva musica ad Aranjuez, e i disegni che rappresentavano la flotta reale sparsa lungo il Tago. Ricordavo che quella era l'ora in cui nel palazzo le candele brillavano tra prismi di cristallo e le torce illuminavano i viali del giardino. La melanconica quiete era solo interrotta da squilli di tromba della banda militare, e le salve di artiglieria facevano volar via gli uccelli dai viali di vecchi olmi. Dalla terrazza dove cenavo mi sarebbe stato possibile vedere le chiatte reali mentre giravan la curva del Tago, con le loro lanterne che si rispecchiavano nelle acque increspate del fiume, e nella pace ormai ristabilitasi avrei potuto udire la voce di Farinelli librarsi sulle acque. Da un momento all'altro i razzi avrebbero potuto cominciare a levarsi in aria per riempire il cielo con una cascata di stelle multicolori. Mentre l'eco dei loro scoppi si spegneva nella valle buia, avrei potuto udire ancora Farinelli, il lontano tintinnio del clavicembalo della regina, o i corni da caccia reali. Da quella sera in poi ho creduto di udire echi di Aranjuez in dozzine delle più tarde Sonate di Scarlatti. Ci sono echi del giorno o del crepuscolo, con le loro evocazioni di una delicata calma nostalgica, e brani serali o notturni, pieni di regale splendore, bande militari e brillio di fuochi artificiali, e ci sono pezzi in cui riecheggiano le fanfare e le cavalcate ufficiali delle parate reali, o i corni da caccia regali, come provenienti dai lontani boschi di Aranjuez o del Pardo. Ma come abbiamo visto, sin dagli *Esercizi* le fonti d'ispirazione di Scarlatti non restano affatto circoscritte ai giardini del palazzo. Nessun compositore ha sentito più intensamente l'impatto della musica popolare spagnola o ha ceduto in maniera più completa al demone che abita in petto ad ogni danzatore spagnolo. Burney ci dice che Scarlatti «imitava» le melodie di canzoni intonate da mulattieri, carrettieri, e gente comune.

Forse la *Sonata* Venezia III, 3 (K. 208) è l'impressione che Scarlatti ricavò dall'ascolto degli arabeschi vocali tessuti su accordi di chitarra buttati a casaccio in lunghe

curve di largo respiro, come ancora se ne possono udire tra gli zingari della Spagna meridionale. Questo è flamenco di corte, reso elegante e adatto all'ambiente del palazzo reale, come lo sarebbero stati i suonatori e cantanti di questo genere quando Goya li avrebbe riprodotti, pochi anni dopo, nei disegni per arazzi.

R. Kirkpatrick

JOHANN SEBASTIAN BACH

Non fu fino al 1731, all'età di 36 anni, che Bach pubblicò la sua Opus 1, sei *Partite* per sola tastiera che formarono il primo volume del suo *Clavierübung* (Esercizio per tastiera). Fu un così grande successo (conosciamo almeno due diverse edizioni a stampa) che quattro anni dopo un secondo volume apparve con questo titolo: "Seconda parte del *Clavierübung*, che consiste in un Concerto nel gusto italiano e in una Overture in stile francese, per un clavicembalo a due manuali. Composto per gli amanti della musica, per rallegrare il loro spirito, da Johann Sebastian Bach maestro di cappella di sua Eccellenza il Principe di Saxe-Weissenfels e Directore Chori Musici Lipsiensis. Pubblicato da Christoph Weigel il giovane".

Scegliendo di scrivere un *Concerto italiano* e una *Overture francese*, Bach non testimoniava solamente la sua abilità nel tradurre in una tastiera due dei generi orchestrali più popolari allora, ma dimostrava anche quanto meravigliosamente avesse assimilato gli stili nazionali prevalenti sia nella composizione che nell'esecuzione, restando però sempre se stesso. La battaglia musicale tra francesi e italiani risale a Carlo Magno, quando tornò da Roma con un gruppo di musicisti italiani, con grande dispiacere dei loro colleghi francesi. I litigi infuriavano ancora quando i musicisti italiani furono portati a Parigi per cantare in produzioni liriche nei primi anni del 1700. Mattheson, compositore e teorico tedesco, scrisse nel 1713: "Gli italiani possono ben vantarsi a loro piacimento delle loro voci e delle loro arti, ma lasciano

Amici della Musica di Padova

che provino a scrivere una vera e propria ouverture francese, e nel suo vero carattere... Ciò significa che la musica strumentale francese ha qualcosa di particolare in se stessa; anche se gli italiani fanno il massimo sforzo per eccellere nelle loro sinfonie e nei loro concerti, che, in verità, non mancano di bellezza, si deve preferire, tuttavia, una vivace ouverture francese".

Non tutti in verità parteggiavano per i francesi. Nel 1753 Rousseau fece l'osservazione provocatoria: "I francesi non hanno musica e non possono averne una, ma se mai lo faranno, sarà ancora peggio per loro". Nel bel mezzo di queste rivalità, la musica tedesca fu trascurata. Le Cerf de la Viéville scrisse che la Germania "non era eccezionale nella musica, le loro composizioni erano dure e pesanti come il loro genio". Handel fu senza dubbio il primo compositore tedesco ad essere presentato in Francia, ma non fino al 1736. Bach fu ignorato.

L'unica area in cui la supremazia francese rimase indiscussa fu la danza. I suoi ideali di ordine, equilibrio, grazia, disciplina, bellezza del corpo e spirito combinati, e una certa maestosità si rispecchiavano nella musica di Lully e Couperin. La danza di corte francese era molto popolare in Germania ai tempi di Bach, ed era necessaria per chiunque si muovesse in ambienti aristocratici. Il giovane Bach senza dubbio ha avuto la sua prima esperienza con la musica e la danza francese quando ha frequentato la scuola di San Michele a Lüneburg (1700 - 2). Adiacente alla sua scuola c'era un'accademia residenziale per giovani nobili, la Ritter-Academie, dove lingua francese, etichetta e danza venivano insegnate come parte del curriculum. Il maestro di ballo, Thomas de la Selle, fu anche impiegato dal duca di Celle, che aveva una residenza secondaria a Lüneburg. Quest'ultimo era noto per la sua orchestra composta principalmente da musicisti francesi che senza dubbio si esibivano frequentemente nel castello. Bach sicuramente fu in grado di ascoltarli, e così conobbe le loro composizioni e il loro modo di eseguire. Conobbe anche l'organista della più

Amici della Musica di Padova

grande chiesa di Lüneburg, Georg Böhm, che lo introdusse alla musica di Lebègue e Dieupart.

L'*Ouverture francese*, BWV 831 (o *Partita* in si minore come viene anche chiamata), esiste in una versione precedente in chiave di re minore (BWV 831a), scritta per mano della seconda moglie di Bach, Anna Magdalena. La trasposizione verso il basso di un semitono era senza dubbio quella di fornire un maggiore contrasto con il *Concerto italiano* in fa maggiore. L'unica altra vera differenza tra le due versioni è nel movimento di apertura, anch'esso contrassegnato dal nome *Ouverture*. Nella versione successiva, Bach è molto più preciso nella sua notazione dei ritmi puntati e delle "tirades" che aprono il brano, accorciandole secondo le pratiche di esecuzione dell'epoca. Questi ritmi a scatti ("saccadé" era la parola usata in francese) danno all'*Ouverture francese* il suo carattere essenziale di grandiosità e pomposità. Come era consuetudine, c'è una seconda sezione in un tempo più veloce che è in forma di fuga ma include episodi più omofonici. Qui Bach usa di nuovo le parole *forte* e *piano* per un contrasto dinamico. Più insolito è il ritorno al tempo lento per un lungo passaggio alla fine e la ripetizione che ci riporta all'*Allegro*. Questo rende il primo movimento di questa suite molto imponente, in contrasto con gli altri successivi, movimenti di danza più delicati.

A. Hewitt

DISCOGRAFIA

HÄNDEL

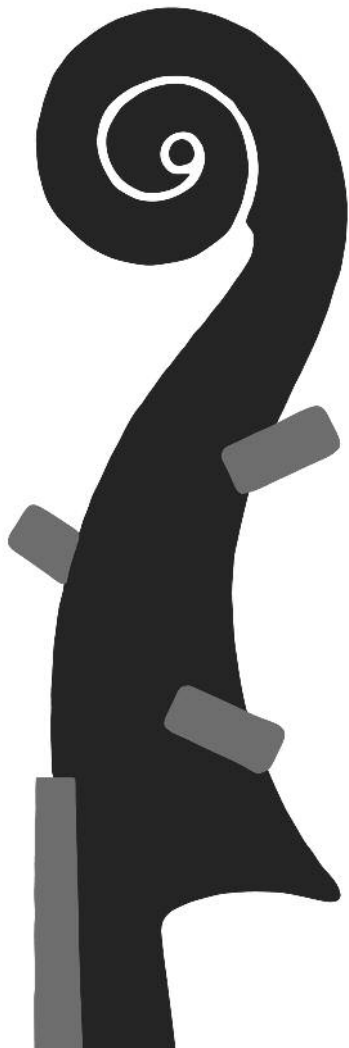
O. Dantone	Arts
C. Tilney	Archiv
T. Pinnock	WH
A. Newman	Arabesque

SCARLATTI

S. Ross	Erato
P. Hantai	Mirare
P-J. Belder	Brilliant
E. Baiano	Stradivarius
R. Lester	Nimbus

BACH

G. Leonhardt	DHM
C. Rousset	OL
T. Pinnock	Archiv
K. Gilbert	HM
B. Verlet	Philips
R. Kirkpatrick	MM



PROSSIMI CONCERTI

63^a Stagione concertistica **2019|2020**

Lunedì 25 novembre 2019 ore 20,15 - ciclo A
Auditorium C. Pollini, Padova

QUINTETTO BARTHOLDY archi
I Quintetti per archi di W.A. Mozart (2° concerto)
Musiche di **Mozart, Mendelssohn-Bartholdy**

TARTINI 2020 INCONTRI DI CULTURA

in collaborazione con Università degli Studi di Padova, DISLL

Giovedì 5 dicembre 2019 ore 17,30
Sala del Romanino, Musei Civici agli Eremitani

SERGIO DURANTE **GIORGIA MALAGÒ**

Giuseppe Tartini, lettere e documenti,
a cura di G. Malagò, Trieste 2019

(la prima edizione completa di tutte le lettere,
con traduzione in sloveno e inglese)

Ingresso libero