

Il Festival Internazionale di Musica di Portogruaro ringrazia il pubblico e tutti coloro che hanno reso possibile questa edizione



Main sponsors
Santa Margherita GRUPPO VINICOLO
Aduatico

Sponsors
Generali Agenzia di Portogruaro, LTA LIVENZA TAGLIAMENTO ACQUE, ASVO Insieme per l'ambiente, GiraLemena

Sponsors tecnici
Fondazione Collegio Marconi, FAZIOLI, FAI DELEGAZIONE DI PORTOGRUARO, ACCADEMIA ORGANISTICA UDINESE

Media Partner
Rai Radio 3, gdm, venete classic

In collaborazione con le Amministrazioni Comunali di

Caorle - Ceggia - Cinto Caomaggiore - Concordia Sagittaria - Fossalta di Portogruaro - Gruaro Pramaggiore - San Michele al Tagliamento - San Stino di Livenza - Teglio Veneto

Club Service

Lions Club Portogruaro
Rotary International – Distretto 2060 – Club di Portogruaro
Soroptimist Club di San Donà di Piave e di Portogruaro
Associazione Amici di Concordia

Con il contributo di

Agenzia Lampo - Anese s.r.l. - Corbetta Trasporti s.r.l. - DI.AL. Bevande - F.II Demo Costruzioni s.r.l.
Portogruaro Interporto s.p.a. - Prefabbricati Ferrocostruzioni s.r.l. - Zoppelletto s.r.l. - Podere Santa Lucia,
Monte San Vito (Ancona) - Agenzia LIRA VIAGGI

Albo Sostenitori Ordinari della Fondazione Musicale Santa Cecilia di Portogruaro

Fabiano Barbisan - Loris Flaborea - Eredi Pietro Marzotto - Orlando Mulato - Luigi Stanchina
Sergio Tabaro - Patrizia Zaccheo - Famiglia Mario Durante - Famiglia Guido Impallomeni
Famiglia Francescato



38° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

FONDAZIONE MUSICALE SANTA CECILIA

corso Martiri della Libertà 14 - 30026 Portogruaro (VE) - ITALIA

telefono +39 0421 270069

www.festivalportogruaro.it

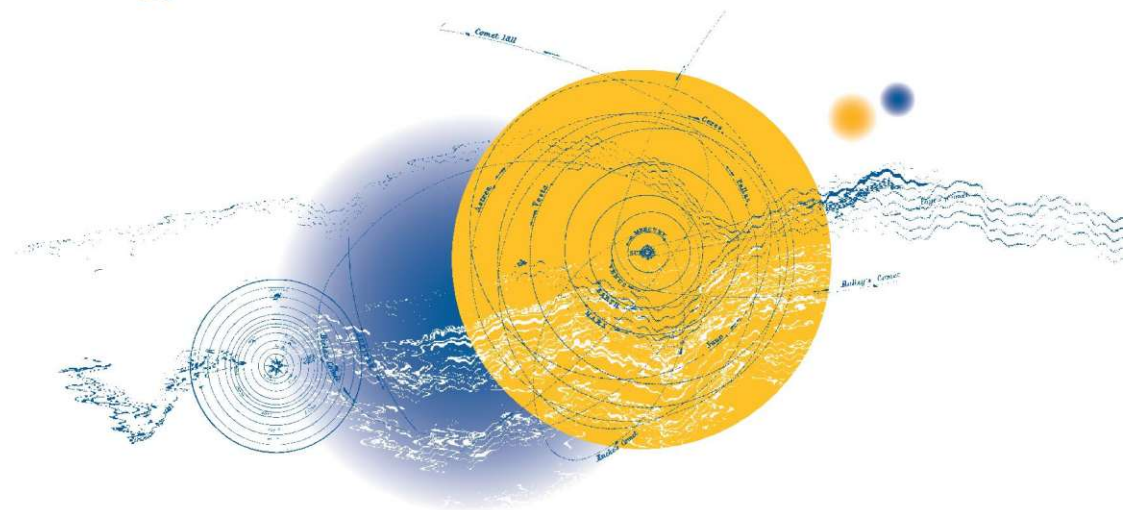
segui su



22 agosto
17 settembre 2020

www.festivalportogruaro.it

Portogruaro
Festival Internazionale
di Musica
Trasfigurazioni celesti



CONCERTO FINALE

dedicato a OLGA e GIANO PETRIN

Orchestra di Padova e del Veneto

Francesco D'Orazio, violino solista e maestro concertatore

Mario Folena, flauto

Roberto Loreggian, clavicembalo

giovedì 17 settembre 2020 - ore 21.00

Teatro Comunale Luigi Russolo - Portogruaro



Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Concerto brandeburghese n. 5 in re maggiore BWV 1050

- I. Allegro*
- II. Affettuoso*
- III. Allegro*

Mario Folena, *flauto*
Francesco D'Orazio, *violino*
Roberto Loreggian, *clavicembalo*

Giuseppe Tartini (1692 - 1770)

Concerto per violino e archi in la maggiore D 96

- I. Allegro*
- II. Largo Andante*
- III. Presto*

Francesco D'Orazio, *violino*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Sinfonia n. 40 in sol minore K 550

- I. Allegro molto*
- II. Andante*
- III. Menuetto: Allegretto. Trio*
- IV. Allegro assai*

Juvarra. Nel settembre 2015 Marco Angius ha assunto l'incarico di direttore musicale e artistico.

L'OPV annovera collaborazioni con i nomi più insigni del concertismo internazionale, tra i quali si ricordano S. Accardo, M. Argerich, V. Ashkenazy, I. Bostridge, R. Chailly, R. Goebel, P. Herreweghe, C. Hogwood, S. Isserlis, L. Kavakos, T. Koopman, A. Lonquich, R. Lupu, M. Maisky, Sir N. Marriner, V. Mullova, O. Mustonen, A.S. Mutter, M. Perahia, I. Perlman, S. Richter, M. Rostropovich, K. Zimerman.

Negli ultimi anni l'Orchestra si è distinta anche nel repertorio operistico, riscuotendo unanimi apprezzamenti in diversi allestimenti di opere di Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Lehár, e per una innovativa programmazione in ambito educational. Nella Stagione 2015/2016, su ideazione di Marco Angius, l'OPV ha ospitato Salvatore Sciarrino come compositore in residenza realizzando il primo ciclo di Lezioni di suono, esperienza che si è poi rinnovata nelle Stagioni successive con Ivan Fedele, Giorgio Battistelli, Nicola Sani e Michele dall'Ongaro. Sempre nel 2016, l'esecuzione integrale delle *Sinfonie* di Beethoven dirette da Angius nell'ambito del "Ludwig Van Festival" è stata accolta da un eccezionale consenso di pubblico e di critica, confermato nel 2017 con l'integrale delle *Sinfonie* di Schubert.

L'Orchestra è protagonista di una nutrita serie di trasmissioni televisive per Rai5 oltre che di una vastissima attività discografica che conta più di 60 incisioni per le più importanti etichette.

È sostenuta da Ministero per i Beni e le Attività culturali e per il Turismo, Regione del Veneto e Comune di Padova.

Dal 1982 è Primo Flauto dell' "Orchestra di Padova e del Veneto", con la quale svolge un'intensa attività concertistica e solistica in tutto il mondo (Europa, Nord Africa, Stati Uniti, America Latina, Giappone, Australia). Come solista Mario Folena collabora con le più importanti società di concerto italiane. Ha insegnato flauti traversi storici ai corsi estivi di musica antica alla Fondazione Cini di Venezia e ai Conservatori di Padova e Parma.

Tra le sue numerose registrazioni discografiche, quella delle *Sonate ed Arie* di F. Geminiani, effettuata assieme al clavicembalista Roberto Loreggian per TACTUS, ha vinto nel 1997 il Referendum di Musica e Dischi come miglior disco di musica classica dell'anno. Mario Folena, inoltre, è vincitore, assieme a Roberto Loreggian, del Premio speciale "Civiltà Veneta" 2007 della Fondazione Masi al concorso internazionale "Zinetti".

Roberto Loreggian

Dopo aver conseguito, col massimo dei voti, il diploma in organo e in clavicembalo, si è perfezionato presso il Conservatorio di L'Aja (NL) sotto la guida di Ton Koopman.

La sua attività lo ha portato ad esibirsi nelle sale più importanti: Parco della Musica – Roma, Sala Verdi – Milano, Hercules saal - Monaco (D), Teatro Colon - Buenos Aires, Kioi Hall – Tokyo, Sala del Conservatorio di Mosca ecc. e per i più importanti festival: MITO, Sagra Malatestiana, Festival Pergolesi Spontini, Festival dei due mondi Spoleto, Accademia di Santa Cecilia, Serate Musicali Milano ecc. Collaborando sia in veste di solista che di accompagnatore con numerosi solisti ed orchestre, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestra da Camera di Mantova, Orchestra di Padova e del Veneto, I Virtuosi Italiani, L'arte dell'arco, I Barocchisti ecc.

Ha registrato numerosi CD per case discografiche quali Chandos, Brilliant, Deutsche Harmonia Mundi, Decca, Tactus, Arts ecc. segnalati dalla critica internazionale. Ha registrato l'integrale della musica di G. Frescobaldi per l'etichetta Brilliant vincendo con il I volume il "Premio Nazionale del Disco Classico 2009" e per la stessa etichetta l'integrale della musica per tastiera di A. Gabrieli, l'integrale dei concerti per clavicembalo e archi di B. Galuppi ed alcuni cd per clavicembalo dedicati a Händel e Telemann.

Le registrazioni dedicate alla musica per clavicembalo di B. Pasquini (Chandos-Chaconne) e di G. B. Ferrini (Tactus) sono risultate vincitrici del "Preis der deutschen Schallplattenkritik".

Insegna presso il Conservatorio "C. Pollini" di Padova.

Orchestra di Padova e del Veneto

Fondata nell'ottobre 1966, in oltre 50 anni di attività l'Orchestra di Padova e del Veneto si è affermata come una delle principali orchestre italiane.

Unica Istituzione Concertistico-Orchestrale attiva in Veneto, l'OPV realizza circa 120 tra concerti e recite d'opera ogni anno, con una propria Stagione a Padova, concerti in Regione, per le più importanti Società di concerti e Festival in Italia e all'estero.

La direzione artistica e musicale dell'Orchestra è stata affidata a Claudio Scimone (dalla fondazione al 1983), Peter Maag (direttore principale, 1983-2001), Bruno Giuranna, Guido Turchi, Mario Brunello (direttore musicale, 2002-2003), Filippo

Se l'umanità ha la fortuna di poter ascoltare e - per i più fortunati - eseguire la maggior parte delle composizioni profane strumentali di Johann Sebastian Bach - un incommensurabile dono beatifico all'umanità - ciò è dovuto paradossalmente a una particolare restrizione di carattere religioso. Il compositore, tra il 1717 e il 1723, lavorò presso la corte di Köthen, al servizio del principe Leopold di Anhalt-Köthen. L'intero territorio di quel principato tedesco, sin dal 1595, aveva adottato come religione ufficiale il calvinismo, notoriamente ostile alla musica liturgica, in particolare a quella polifonica.

Quando il trentaduenne Johann Sebastian, allontanatosi non senza dissidi da Weimar, prese servizio nella nuova sede, il principe Leopold aveva ventitré anni, era un giovane elegante, dai connotati poco guerreschi nonostante i ritratti in armatura, reduce dal tradizionale *Grand Tour*, - viaggio iniziatico ed esperienziale - in Italia, Francia ed Inghilterra. Tra i due si instaurò un rapporto pressoché amicale e il principe divenne il padrino di Leopold-Augustus Bach (15 novembre 1718 - 29 settembre 1719), settimo figlio di Johann Sebastian e della sua prima moglie Maria Barbara, destinata a morire di lì a poco, nel 1720. Il principe Leopold coltivava un'autentica passione per la musica tanto da investire una parte rilevante delle entrate di stato nell'ampliamento e miglioramento dell'orchestra di corte, incentivando - in deferenza alle prescrizioni religiose - la produzione di musica profana, in particolare di quella strumentale, solistica e cameristica. Bach poté scatenare in quegli anni e in quella sede la propria carica inventiva nell'ambito non sacro, che porterà alla creazione di capolavori assoluti tra cui spiccano i *Six concerts avec plusieurs instruments*, rinominati nel 1873 dal biografo bachiano Philipp Spitta *Concerti Brandeburghesi*.

Il 3 dicembre del 1721, sempre a Köthen, Bach sposò in seconde nozze Anna Magdalena Wilcke (1701 - 1760), destinata a dare al musicista altri tredici figli, di cui solo sei superarono l'infanzia. Un anno prima, nel 1720, la città aveva assistito a un altro matrimonio: quello tra il principe Leopold e la quindicenne cugina, la principessa Federica Enrichetta di Anhalt-Bernburg. Dopo le nozze, per vari motivi tra cui complicazioni politiche con altri stati germanici, il principe sottrasse gran parte dei finanziamenti alle attività musicali per riconvertirli in spese militari. Bach, inoltre, non era affatto entrato nelle simpatie della principessina, poco interessata alla sua arte, tanto che, qualche anno più tardi la definì *amusa*, ignorante di musica!

Johann Sebastian iniziò a cercare un impiego migliore: il 24 marzo 1721 inviò a Christian Ludwig, Margravio del Brandeburgo-Schwedt, appartenente alla casata degli Hohenzollern e zio del re di Prussia, la partitura di sei suoi concerti. Saranno per questo rinominati *Concerti Brandeburghesi*. Bach aveva già avuto modo di conoscere personalmente il Margravio un paio d'anni prima, durante un viaggio di lavoro a Berlino, dove si trovava per testare e acquistare per l'orchestra di Köthen un *grand clavecin* costruito da Michael Mietke: su questo strumento e per esso sarà composto il *Quinto Brandeburghese*. In quell'occasione si era fatto apprezzare a corte attraverso una esibizione organistica, riscuotendo grande favore presso il Margravio grazie alla sua straordinaria abilità improvvisativa. La dedica a Christian Ludwig di queste

imponenti sei opere costituiva una palese *captatio benevolentiae*, l'implicita richiesta di un incarico musicale a Berlino. Ecco parte della dedica, tradotta dal francese alquanto imperfetto, lingua nobiliare franca dell'epoca, di cui Bach fece uso:

«Monsignore, dal momento che ho avuto un paio di anni fa la fortuna di farmi ascoltare da Vostra Altezza Reale, in virtù dei suoi ordini, e che io allora presi nota che Ella ha avuto qualche piacere dai piccoli talenti che il Cielo mi ha donato per la musica, e [dal momento] che congedandomi da Vostra Altezza Reale, Ella ha voluto bene farmi l'onore di comandarmi di inviarLe alcuni pezzi di mia composizione: io mi sono dunque, secondo i suoi graziosissimi ordini, preso la libertà di rendere i miei umilissimi omaggi a Vostra Altezza Reale, con i presenti Concerti, che ho adattato a diversi strumenti. Pregandola molto umilmente di non voler giudicare la loro imperfezione, alla luce di quel fine e delicato gusto che ognuno sa ch'Ella possiede per i brani musicali; ma di tenere piuttosto in benigna considerazione il profondo rispetto e la umilissima obbedienza che io mi permetto di testimoniarVi con questo omaggio. Per il resto, Monsignore, io supplico molto umilmente Vostra Altezza Reale di avere la bontà di continuare con la sua benevolenza verso di me, e di essere persuaso che io non ho niente di più a cuore che di potere essere impiegato in occasioni più degne di Lei e del suo servizio, io che sono con uno zelo senza pari di Vostra Altezza Reale l'umilissimo e obbedientissimo servitore Giovanni Sebastiano Bach.»

Christian Ludwig apprezzò il dono ma non chiamò Bach a servizio presso la sua corte né fece eseguire - forse per la loro difficoltà o per l'estensione degli organici richiesti - alcuno di quei *Concerti* destinati a divenire tra le opere più rilevanti del percorso storico della musica occidentale. Questi sei lavori costituiscono un compendio, un repertorio delle varietà esecutive barocche e degli stili nazionali circolanti nel primo Settecento. Come afferma Stefano Catucci,

«nei *Concerti Brandeburghesi* troviamo gli uni accanto agli altri i modi tipici dello stile francese, quelli cantabili del concerto italiano, la condotta severa del contrappunto, l'impasto moderno della sinfonia e la sequenza arcaica della suite, la tecnica delle cantate sacre e quella delle sonate da camera. Persino l'unità di riferimento più immediata, la forma del concerto grosso, diventa nelle mani di Bach un involucro capace di rinnovarsi continuamente e di accogliere una quantità innumerevole di inserzioni spurie.»

I sei *Concerti* sembrano ordinati secondo un piano simmetrico in due sezioni: per due volte si riscontra una serie di due concerti grossi e uno di gruppo. Risalta in essi una sequenza caleidoscopica di colori e impasti timbrici con un utilizzo inusuale di strumenti a fiato (corni, oboi, fagotto, tromba, flauti dolci, flauto traversiere) e di strumenti ad arco particolari (violino piccolo e viola da gamba) con scelte e accostamenti spesso piuttosto arditi: un flauto dolce in contrappunto con una tromba (secondo *Concerto*) o l'assenza di violini nel sesto *Concerto* con due viole da braccio come strumenti solisti.

Francesco D'Orazio

Nato a Bari, si è diplomato in violino e viola sotto la guida del padre, perfezionandosi con Denes Zsigmondy presso il Mozarteum di Salisburgo e Yair Kless presso l'Accademia Rubin di Tel Aviv. Si è laureato in Lettere con una tesi in Storia della Musica sul compositore Virgilio Mortari. Ha tenuto concerti con la BBC Symphony Orchestra, la London Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, i Berliner Symphoniker, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orchestra Sinfonica Nazionale d'Île-de-France, l'Orchestra Filarmonica di Città del Messico, la Saarlandischer Rundfunk, l'Orchestra Filarmonica di Shanghai, l'Orchestra Filarmonica di Nagoya, l'Accademia Bizantina, l'Academia Montis Regalis, l'Ensemble Court-Circuite di Parigi, diretto, tra gli altri, da Lorin Maazel, Sakari Oramo, Hubert Soudant, Pascal Rophé e Luciano Berio. Il suo vasto repertorio spazia dalla musica antica eseguita con strumenti originali, alla musica classica, romantica e contemporanea. Tra i numerosi compositori che hanno scritto per lui lavori per violino e orchestra figurano Ivan Fedele, Terry Riley, Brett Dean, Fabio Vacchi, Michele Dall'Ongaro, Michael Nyman, Vito Palumbo, Marcello Panni. Di particolare rilievo è stata la sua lunga collaborazione con Luciano Berio del quale ha eseguito il *Divertimento* per trio d'archi in prima mondiale al Festival di Strasburgo, e inoltre *Sequenza VIII* al Festival di Salisburgo e *Corale* per violino e orchestra alla Cité de la Musique a Parigi e all'Auditorium Nacional de Musica di Madrid diretto dall'autore. Ha suonato in tutta Europa, Nord e Sud America, Messico, Australia, Cina e Giappone ed effettuato registrazioni discografiche per Decca, Naive, Hyperion, Stradivarius e Amadeus. È stato ospite di prestigiose istituzioni quali il Teatro alla Scala di Milano, la Philharmonie di Berlino, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Royal Albert Hall, Centre de Musique Baroque de Versailles, South Bank Centre di Londra e i Festival Proms di Londra, Cervantino in Messico, MiTo, Presences di Radio France, Ravello, Istanbul, Settimana Musicale Senese, Montpellier, Ravenna, Potsdam, Salisburgo, Stresa, Tanglewood, Biennale di Venezia.

Nel 2010 Francesco D'Orazio è stato insignito del XXIX Premio Abbiati della Critica Musicale Italiana quale "Miglior Solista" dell'anno.

Suona il violino "Comte de Cabriac" di Giuseppe Guarneri, costruito a Cremona nel 1711 e un Jean Baptiste Vuillaume fatto a Parigi nel 1863.

Mario Folena

Ha studiato flauto traverso a Padova sotto la guida di Clementine Hoogendoorn Scimone e flauto traversiere a Verona sotto la guida di Marcello Castellani, diplomandosi in entrambi con il massimo dei voti e la lode. È del 1978 l'esordio solistico sotto la direzione di John Eliot Gardiner. Perfezionatosi ai seminari di studio tenuti da Robert Donington, Renè Clemencic, Eduard Melkus e Jean Pierre Rampal, ha collaborato con numerose orchestre tra cui "I Solisti Veneti", l'"Orchestra da camera di Parigi", "I Filarmonici di Verona", l'"Accademia de li Musici", l'"Orchestra da camera di Mantova", l'"Orchestra Filarmonica Veneta di Treviso", l'"Orchestra Internazionale d'Italia", l'"Arte dell'Arco", l'"Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia", l'"Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma". È stato inoltre primo flauto di "Novecento e oltre", gruppo fondato da Antonio Ballista.

scelta destinata a divenire comune nell'Ottocento (si pensi all'inizio della *IX Sinfonia* di Beethoven, del *Quartetto "Rosamunde"* di Schubert, del *Concerto* per violino op. 64 di Mendelssohn e di molte *Sinfonie* di Bruckner). Si presenta quindi il celeberrimo primo tema in un procedere inesorabile e rassegnato che contrasta con la seconda idea, una remissiva figura cromatica discendente. Tormentate e imprevedibili modulazioni caratterizzano lo sviluppo, imperniato sulla prevalenza del tema iniziale che pervade fino al termine il movimento.

L'*Andante* in modo maggiore propone una sorta di "siciliana" ornamentata e diafana, sottilmente malinconica nei suoi delicati cromatismi, mentre il *Minuetto* presenta con una certa rudezza un severo gioco contrappuntato contrastato da un *Trio* in cui un dialogo tra archi e fiati dal sapore finemente barocco rasserena temporaneamente il clima espressivo.

Mauro Mariani descrive così il complesso movimento finale:

«L'*Allegro assai* finale si riallaccia per spirito, struttura e dimensioni al movimento iniziale. A stabilirne il tono espressivo è la focosa irruenza del primo tema, che, dopo la parentesi d'un secondo tema più lirico e malinconico, domina interamente lo sviluppo, passando attraverso contrasti tonali e dissonanze, con una tensione straordinaria, che tocca punti di violenza quasi insostenibile. Lo sviluppo culmina in un fugato potente e affannoso: anche questa tecnica dotta e severa assume qui tratti di parossistica veemenza. Questo fugato si blocca su un accordo di settima diminuita, carico di tensione e d'attesa: ricompare allora il primo tema, che dà inizio alla ripresa, interamente in sol minore, in cui non è luce di speranza ma solo una tragica angoscia, senza rassegnazione. Mai prima di allora una sinfonia aveva dato prova di tale energia e violenza.»

Il percorso proposto da quest'opera riesce miracolosamente a conciliare perfezione formale e urgenza comunicativa, sublime levigatezza e violenza sonora, rassegnazione e rabbia: in meno di mezz'ora si rivela un mondo interiore, si espone con una sincerità abbagliante il cosmo intimo di un trentaduenne amareggiato i cui *tetri pensieri*, per universale fortuna, si sono condensati e sublimati in una pagina di ineffabile bellezza e abissale profondità.

Umberto Berti



Clavicembalo Mietke - ricostruzione su modello originale
(Charlottenburg a 2 manuali) a cura dei Fratelli Leita, Prato Carnico

Tra i *Brandeburghesi* il *Concerto* n. 5 in re maggiore è quello che probabilmente presenta le innovazioni più rilevanti: all'interno di una struttura da concerto grosso in cui il *concertino*, ovvero il gruppo solistico, comprende tre strumenti - flauto traverso, violino e clavicembalo - spicca una preponderante parte solistica affidata al cembalo, ovvero a uno strumento che a quel tempo non era impiegato in veste solistica entro le forme del concerto. In pratica il clavicembalo viene emancipato dal ruolo di basso continuo per assurgere a quello di strumento concertante, quasi una anticipazione velata del futuro concerto per pianoforte.

L'*Allegro* iniziale, strutturato in forma A-B-C-A'-B' vede le sonorità brillanti degli archi contrapporsi a un dialogo imitativo tra violino e flauto alternato a una parte cembalistica fiorita. Sensazionale quanto accade nel corso del movimento: l'inclusione di un lungo episodio solistico del cembalo costituito da 65 battute, un quarto del totale. Non siamo di fronte a una "cadenza" ma a un vero e proprio "capriccio virtuosistico" che, pur derivando tematicamente dalle idee dell'*Allegro* in cui è incluso, assume i modi liberi e improvvisativi di una Toccata.

Segue un *Affettuoso* in si minore in cui il "ripieno" tace per lasciare spazio a una sezione cameristica con le caratteristiche di una sonata a tre, in cui flauto traverso, violino e clavicembalo intessono una trama cantabile delicata e intima, creando un'atmosfera tenera e nel contempo elegantissima.

Chiude il *Concerto* un *Allegro* costituito da una sorta di fuga concertante su un luminoso tema di giga in cui si fa ricorso a una sagace tecnica variativa, con grande assortimento di ritmi e di idee contrappuntistiche. I tre strumenti solisti dialogano serratamente con gli archi fino a una parentesi in cui il tema viene trattato dal clavicembalo solo. L'imponente struttura ternaria del movimento si chiude con la ripetizione esatta di 78 delle sue 310 battute complessive.

Il notevole numero di copie manoscritte del *Quinto Concerto* pervenuteci, superiore alla somma degli altri *Brandeburghesi*, depone a favore di una certa popolarità di questo lavoro o di sue singole parti, sfruttate dall'autore anche in altri contesti, secondo una prassi usuale all'epoca. Va rilevato comunque che - diversamente da quanto accadde per i *Concerti* di Vivaldi o di Händel, che ebbero una vasta diffusione in Europa tramite la stampa - i *Brandeburghesi* dovettero attendere più di un secolo per divenire opere effettivamente circolanti e apprezzate, trovando una loro edizione solo nel 1850 in seguito alla *Bach-Renaissance*.

Ricorre quest'anno il duecentocinquantesimo della nascita di Ludwig van Beethoven e le relative celebrazioni rischiano di oscurare un'altra ricorrenza: un quarto di millennio ci separa dalla morte di Giuseppe Tartini, grande figura di musicista a tutto tondo, secondo gli schemi antichi del termine. Istroveneto d'origine - nacque a Pirano, cittadina allora appartenente alla Repubblica di Venezia, l'8 aprile 1692 - Tartini fu uno dei maggiori rappresentanti della musica strumentale italiana, violinista virtuoso e fecondo compositore di più di 130 concerti e di 170 sonate per violino, oltre a composizioni per altri strumenti e parti vocali per musica sacra. Solo una piccola porzione delle sue partiture venne pubblicata durante la sua vita: buona parte della musica che si conosce oggi è frutto di studi, ricerche e riscoperte del Novecento. Molte delle sue partiture sono tuttora conservate in manoscritto autografo

«Venite da me e fatemi visita; sono sempre a casa. Nei 10 giorni da quando abito qui ho lavorato più che in 2 mesi nell'altro alloggio, e se non mi venissero in mente così spesso tetri pensieri (che devo allontanare da me con violenza) le cose mi andrebbero molto meglio; infatti la mia abitazione è gradevole - comoda - e - a buon mercato!».

Fra il 22 e il 26 giugno 1788 Mozart effettivamente annotò nel suo personale catalogo tematico varie composizioni: il *Trio* K 542, la *Sinfonia* K 543, la *Piccola Marcia* per flauto, corno, violino, viola e violoncello K 544, la *Sonata* per pianoforte K 545 e l'*Adagio e Fuga* per archi K 546. Evidentemente i tetri pensieri andavano in parallelo con un vero e proprio accesso creativo ed erano, almeno in parte, conseguenza di un anno davvero difficile: oltre ai consistenti debiti fu costretto a traslochi imprevidi e non desiderati, vide una drastica riduzione della propria attività concertistica e della committenza privata, provò un'amara delusione per la fredda accoglienza viennese del *Don Giovanni* e fu pressoché obbligato ad accettare un incarico di corte poco remunerato. Non è chiaro quale motivo l'abbia spinto a dedicarsi così intensamente in particolare alla composizione sinfonica, di non facile circuitazione a Vienna, e non ci è dato sapere con certezza se avesse in mente di presentare altrove, forse a Londra, le tre *Sinfonie* finali, né se siano state eseguite o meno finché era in vita.

In questo quadro poco positivo si inserisce la creazione della *Sinfonia* K 550, la seconda creata nella tonalità scura di sol minore, preceduta solamente dalla K 183 nel 1773: ma ciò che nella K 183 era frutto di uno stadio di ricerca formale e di una giovanile inquietudine *stürmisch*, nella K 550 si eleva ad un livello assoluto, universale di drammatica confessione. Commenta argutamente Leonardo Pinzauti, citando a sua volta Alfred Einstein:

«Alla *Sinfonia* in sol minore fu dato ben presto il titolo di *Schwanengesang* (canto del cigno), a sottolineare l'emozionante senso di turbamento che la pervade, la sua impalpabile e «ultima» malinconia, la disperata passione che si racchiude nel suo discorso musicale, per quanto dissimulate da innumerevoli e commoventi discrezioni. Di fatto, in queste pagine sublimi, Mozart affronta un discorso musicale che ha aspetti del tutto nuovi rispetto alle sue opere precedenti: il distacco dal clima olimpico di Haydn è ormai definitivo, il discorso musicale è reso più morbido e ombroso dalla mancanza di trombe e di timpani; le sortite dei due corni hanno una emergenza solistica, più che servire da appoggio armonico in un fraseggio diventato sottilmente cromatico e inquieto nei più minuziosi particolari. E tutti gli svolgimenti tematici sono come tuffi negli abissi dell'anima, simbolizzati in modulazioni tanto audaci che i contemporanei di Mozart non devono essere stati in grado di seguirli e tanto sublimi che soltanto Mozart stesso poté riportarli su di un livello terreno [Einstein]».

Il primo tempo è caratterizzato da un incipit caratteristico: non esordisce con una sezione introduttiva o direttamente con il tema, ma con una battuta in cui viole, violoncelli e contrabbassi propongono un nudo disegno di accompagnamento, una

Mozart, tanto da dichiararsi attratto e “perduto” nella sua musica, fu Søren Kierkegaard, nel suo *Don Giovanni*, incluso in *Enten-Eller o Aut-Aut* (1843):

«Mozart immortale! A te devo tutto, è per te che ho perso il senno, che il mio spirito è stato colpito da meraviglia ed è stato scosso nelle sue profondità; devo a te se non ho trascorso la vita senza che nulla fosse capace di scuotermi; te devo ringraziare se non morirò senza aver amato, anche se il mio è stato un amore infelice!»

Maynard Solomon [*Mozart*, Mondadori, Milano 1996, pp. 345 - 346] esprime chiare convinzioni in merito agli aspetti destabilizzanti del compositore, in riferimento proprio alla *Sinfonia* K 550:

«La pura, sublimata superficie della musica di Mozart nasconde flussi di emozioni turbolente, potenzialmente dirompenti. Gli aspetti strani, terribili, misteriosi e mortali della bellezza (una volta Henry James parlò del “dono fatale della bellezza”) si intrecciano a implicazioni erotiche. [...] In quest'ottica, essere fedeli a Mozart vuol dire riscoprire nella sua arte la stranezza latente, il dolore, il senso del pericolo.»

A lato di queste indagini appartenenti a un'ottica prossima alla filosofia della musica, come spesso accade ai brani celeberrimi, sono state abbondanti le banalizzazioni e le storpiature nella fortuna di questa *Sinfonia*: il primo tema del movimento iniziale ha vissuto e vive tuttora momenti di straziante deformazione. Mi riferisco in particolare alle suonerie telefoniche, ma il ritmo anapestico del tema è stato anche ricoperto da versi non propriamente sublimi nella canzone *Caro Mozart* di Sylvie Vartan: «Sulle ali di un grande vascello sto volando lontano con te. Sopra un mare di azzurro cristallo dove il tempo per sempre non c'è». Il potere di questa pagina e del suo autore consiste anche nella capacità di sopravvivere a ogni degrado e contaminazione.

Il primo a intervenire e alterare - sia pur marginalmente - la partitura fu l'autore stesso, rivedendo la propria creazione per aggiungere una coppia di clarinetti, probabilmente in funzione di un'auspicata esecuzione, creando così una seconda versione con conseguenti aggiustamenti alle parti dei fiati. Un estimatore assoluto di quest'opera fu Johannes Brahms, che nel 1860 acquisì personalmente le partiture autografe di entrambe le versioni e in seguito donò i manoscritti alla “Gesellschaft der Musikfreunde” di Vienna, dove si trovano tuttora.

Una breve descrizione del contesto in cui la nostra *Sinfonia* fu creata può suggerire qualche correlazione con il suo “umore” specifico. Fu composta nell'estate del 1788 (il manoscritto porta la data 25 luglio), seconda della terna finale - n. 39, K 543; n. 40, K 550; n. 41, K 551 *Jupiter* - nata in un unico imponente atto creativo tra giugno e agosto di quell'anno. L'estate 1788 fu per Mozart particolarmente umiliante: varie volte fu costretto a chiedere al commerciante Puchberg - amico e fratello massone - consistenti prestiti e in una lettera a quest'ultimo del 27 giugno accenna fuggevolmente ai presentimenti di morte:

negli archivi della Biblioteca Antoniana, presso la Basilica di Sant'Antonio di Padova, oltre che a Parigi, Berkeley, Vienna, Ancona, Berlino, Dresda, Lipsia, Venezia, Napoli, Genova, il che deposita a favore di un'ampia circolazione della sua musica nel Settecento.

Fondò a Padova la “Scuola delle Nazioni”, ovvero un celebre istituto accademico presso il quale affluivano violinisti da tutta Europa, e fu infine un importante teorico cui viene in particolare attribuita la definizione e lo studio applicativo del cosiddetto “terzo suono” (chiamato anche “suono di combinazione per differenza” o “suono di Tartini”), ovvero un suono al basso la cui frequenza è la differenza tra quelle di un bicondimento a determinati intervalli.

Risulta difficile classificare cronologicamente l'opera concertistica tartiniana, poiché l'autore non ha mai apposto una data ai suoi manoscritti. Fu il musicologo greco Minos Dunias (1900 - 1962) a proporre una catalogazione della sua opera in base a criteri stilistici sui quali ipotizzare una successione cronologica. Altrettanto arduo e non ancora del tutto concluso è stato il lavoro di trascrizione e di comparazione filologica dei numerosi manoscritti disponibili, spesso riguardanti la medesima composizione: a questo compito si sono dedicati musicisti del calibro di Abbado, Scimone, Baumgartner, Guglielmo e Lazari, dimostrando un elevato interesse per l'opera del compositore. Oltretutto gli autografi risultano spesso di difficile decifrazione a causa di una grafia fitta e disordinata, con frequenti correzioni, cancellature e varianti, nonché a causa dell'impiego di doppi pentagrammi al posto dei tagli addizionali. In particolare molti *Concerti* presentano differenti versioni della parte solistica, movimenti alternativi e un'incompleta o sommaria scrittura di alcune parti orchestrali, il che ha costretto i revisori a un paziente lavoro di opzione, ricostruzione e integrazione.

I modelli compositivi del *Concerti* tartiniani sono vari: evidente, soprattutto nelle opere ritenute giovanili, il riferimento a Corelli, ma alcune strutture tematiche e il frequente ricorso alle progressioni armoniche evocano chiaramente Vivaldi, anche se, secondo il musicografo Charles de Brosses (1709 - 1777), sembra che Tartini apprezzasse limitatamente il Prete Rosso. A tratti sembra anche emergere un richiamo al trattamento sinfonico, impostato sull'effervescenza ritmica, di Giovanni Battista Sammartini. L'ampiezza dei riferimenti possibili testimonia a favore di un contesto operativo culturale piuttosto ampio e articolato cui Tartini poté attingere, in particolare nella prima metà della propria esistenza.

Non v'è dubbio, in ogni caso, che le opere del nostro compositore furono create per una personale esecuzione e tarate sulle proprie - notevoli - abilità esecutive. Vale la pena leggere una testimonianza a tal proposito del 1758, tratta da uno scritto del conte padovano Giordano Riccati, che racconta di una magnetica personalità e di una innovativa qualità del suono:

«Gran silenzio, grand'attenzione si fece e Tartini appoggiò il suo lung'arco sulle corde. Vedendol poggiar alle punte (contrariamente all'uso solito) e vedendol guardar assai fissamente la corda, io pensai: che o provasse il suono di essa o accordasse ancora un istante; ma mi avvidi con meraviglia di no, ch'ei daver cominciava. Ei dunque cominciò con un'arcata all'insù, pianissimo, rendendo

una voce inverosimilmente sommessa [...]. Talmente ricordo che ne' primi istanti l'provava un'impressione fisica d'ansietà, di sgomento, poich'io non potea credere a' miei orecchi: io non riusciva ad ammetter si potesse suonar così piano - come si fa in questo modo? - pensavo. Io non potea ammetter che un esser come gli altri (almen nell'apparenza) potesse produr de' simili suoni. Oh come descriver il pianissimo di Tartini? Le angeliche note dell'Adagio eran mormorate l'una appresso all'altra siccome confidenze d'anime celesti, e io mi sentia mancar il respiro per l'intensa attenzione. [...] O come ridir la varietà degli accenti, e il modular de' toni, e lo sfumar dell'arcate e l' sospirar de' piano e il risuonar dei forti. Ei finì come in sogno, siccome aveva principiato; pareva che l'arco non più gli terminasse. Finito ch'egli ebbe sembrommi d'esser un altro.»

Il *Concerto* in la maggiore D 96 per violino e archi è senz'altro una delle opere tartiniane più affascinanti e maggiormente eseguite. Particolarmente notevole il nobile e toccante tempo centrale, un *Largo andante* preceduto, come in altri casi, da un'annotazione di pugno dell'autore, nel suo consueto alfabeto cifrato: «A rivi a fonti a fiumi, correte amare lagrime, sin tanto che consumi l'acerbo mio dolor». I versi sembrano rifarsi a simili espressioni di Apostolo Zeno per il *Venceslao* di Antonio Caldara e indicano una predilezione per la poesia arcadica: in ogni caso confermano il desiderio di un riferimento programmatico da parte di una personalità introversa, contemplativa e sensibile come le fonti descrivono il nostro autore. D'altro canto l'espressività e l'intimismo sono elementi ricorrenti nei tempi lenti dei *Concerti* di Tartini.

La tonalità d'impianto è una delle predilette dal compositore che optò, nei suoi concerti, in ben 23 casi per il la maggiore; la forma è sempre tripartita con una successione di tempi: veloce in metro quaternario - lento - veloce in metro ternario. Nel caso del *Concerto* D 96 si possono trovare registrazioni ed esecuzioni in quattro movimenti, versioni che includono un secondo tempo lento, ma in realtà alternativo, non aggiuntivo, al *Largo Andante*. La composizione presenta una scrittura moderatamente polifonica, prevalentemente omoritmica, con l'intervento di un violoncello obbligato, secondo la fonte principale consistente in un manoscritto conservato presso il dipartimento musicale della *Bibliothèque nationale de France*.

Il primo movimento, dopo l'esposizione del tema da parte dell'orchestra, prevede la consueta alternanza di *tutti* e *solo* in un andamento brillante, ma morbido e suadente: episodi virtuosistici comprendono effetti eco e scale rapidissime a sensazione. Si è già accennato ai caratteri del tempo centrale, nel quale il violino solista canta con accenti intimi, a tratti patetici entro una struttura AABB, in una veste protagonista, come in un'accorata aria lirica vocale. Chiude il *Concerto* un arguto *Presto* in 3/8 che offre modulazioni inaspettate, chiusure di frase in quinte vuote tipicamente tartiniane entro un clima danzante e faceto.

Dedicare un piccolo scritto, sia pure le poche righe di una nota di sala, a un'opera come la *Sinfonia* K 550 di Mozart risulta sinceramente imbarazzante, e l'imbarazzo deriva da due motivi assai differenti, quasi antipodici: perché non si contano le pagine di commento, analisi, musicologia ad essa già dedicate, tali da rendere presuntuosa e

grottesca la pretesa di voler aggiungere qualcosa; e poi perché impiegare frasi su una pagina così celestialmente esemplare, su un archetipo di compiutezza sinfonica sembra infrangere in modo blasfemo la suprema trascendenza di questi suoni, la loro capacità di esprimere ben oltre il linguaggio verbale, di surclassare ogni lessico per densità di senso, per sintesi della complessità. Solo la grande poesia può talvolta avvicinarsi a tale sintesi e densità, ma attraverso canali autonomi e indipendenti da quelli musicali.

L'esito di queste difficoltà è la contraddizione: una composizione così complessa, capace di contenere ed esplicitare una molteplicità caleidoscopica di percezioni e di idee, porta necessariamente i singoli - pur grandissimi - commentatori a evidenziare solo una parte, probabilmente quella a loro più sintonica, delle chiavi interpretative. Ecco allora che dove Robert Schumann non vedeva «altro che luminosità, grazia e fascino» Charles Rosen scorge un'opera «appassionata, violenta e dolorosa». L'Ottocento colse in questa *Sinfonia* prevalentemente il principio apollineo derivante dalle simmetrie formali, dalle auree proporzioni, mentre il Novecento - con alcune notevoli anticipazioni nel secolo precedente - riconobbe in essa soprattutto i segni dell'elemento demonico mozartiano. Una sintesi viene cercata dallo stesso Rosen [Lo *stile classico*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 374 - 375]:

«Bisogna dire che ridurre un'opera all'espressione di sentimenti significa in ogni caso farle un grosso torto: La *Sinfonia* in sol minore è contemporaneamente un tragico grido che proviene dal cuore e un brano di grazia squisita. [...] È solo riconoscendo la violenza e la sensualità essenziali di Mozart che si può iniziare a comprenderne le strutture e la grandezza. [...] In tutte le sue espressioni supreme di violenza e di terrore - la *Sinfonia* in sol minore, il *Don Giovanni*, il *Quintetto* in sol minore, l'aria di Pamina in *Die Zauberflöte* - vi è qualcosa di sorprendentemente voluttuoso. Ma questo non toglie niente alla sua efficacia: il dolore e la sensualità si rafforzano a vicenda e finiscono con il divenire indivisibili e indistinguibili l'uno dall'altra. [...] Mozart, con la sua corruzione dei valori sentimentali, è un artista sovversivo.»

In cosa consiste l'aspetto sovversivo mozartiano? Probabilmente nel desiderio, del resto comune ai grandi artisti, di sostituire il proprio ordine creativo all'ordinamento sociale; nel dimostrare attraverso il senso della propria musica di aver superato i confini della morale comune, sostituendoli con un bene etico connesso al bello estetico; nel trasmettere un potente e indefinito anelito di libertà - sociale, individuale, mentale - non governabile da alcuna convenzione esterna e, rispetto ad essa e ai suoi condizionamenti, infinitamente più efficace. Le norme stesse del comporre sono costantemente discusse e sovversivamente trascese nelle opere dei maggiori. Da Josquin, Gesualdo, Monteverdi, via via fino ai nostri giorni ogni "Grande" ha lacerato ed ecceduto le norme compositive. Nel Mozart di questa *Sinfonia* il grimaldello scardinante è l'accesso cromatismo, è la frenesia modulatoria che sorge a tratti, impreveduta, demolendo la limpidezza del decorso tonale e indicando le strade che condurranno al *Tristan und Isolde*.

Il primo autore a indagare e argomentare l'elemento conflittuale e demonico in