

/SUM

lunedì 16 giugno 2014 _ 11.00
chiesa s. maria assunta _ giubiasco

entrata libera



conservatorio della svizzera italiana
scuola universitaria di musica | musikhochschule | haute école de musique

SUPSI

Scuola universitaria professionale
della Svizzera italiana

recital per il conseguimento del master of arts in music performance

claudio cardani _organo

classe di organo di stefano molardi

Claudio Cardani

Claudio Cardani nasce a Milano nel 1989.

Comincia gli studi musicali presso il "Civico Liceo Musicale" di Varese sotto la guida del M.^o Vianelli.

Ha conseguito il "Bachelor of arts in Music" in organo presso il Conservatorio della Svizzera italiana di Lugano, nella classe del M.^o Stefano Molardi.

Attualmente frequenta il "Master of Arts in Music Performance" sempre nella classe del M.^o Stefano Molardi.

Ha ottenuto una borsa di studio dalla fondazione "Schaub", che gli permette di frequentare un MAS in "Research Methods in the Arts" sempre presso il Conservatorio della Svizzera Italiana.

A novembre 2013 ha ottenuto una borsa di studio dal "Fritz-Gerber-Stiftung" di Zurigo.

Ricopre il ruolo di organista presso la Chiesa di S. Andrea in Milano e presso la Certosa di Garegnano, e, dal giugno 2009, è organista collaboratore del Duomo di Milano.

Collabora altresì con la chiesa di s. Benedetto sempre in Milano.

Si è già esibito in diversi concerti in Italia, Francia, Svizzera e Germania, come solista, in formazione di duo e come componente di Ensemble vocali e strumentali (Rassegna Organistica di Treviso "Pagine d'organo", "Piuro Cultura", Orchestra da Camera della Val Pellice, Ensemble Barocco della Musikhochschule di Lugano, Choeur Mèlisma di Parigi, Verscio Organo e... Cantar di Pietre, La Voce e L'Anima).

Ha collaborato in veste di basso continuo con l'orchestra da camera "I Venti" e con l'"Accademia Ambrosiana" come collaboratore esterno .

Fa parte del comitato dell'Associazione ProClavier (Lugano) con cui organizza concerti di clavicembalo in alcune cliniche luganesi.

Insegna armonia e analisi presso la "Nova Scuola di Musica" di Buccinasco ed è organista dell'associazione di volontariato U.N.I.T.A.L.S.I, sezione Emiliano-Romagnola.

Con il gruppo di recente formazione, "Iuvenes Classicantes", approfondisce lo studio e la divulgazione della musica barocca e tardo barocca tedesca.

M. Weckmann
1616/24 – 1676

Dialogus Gegrüsset Seist du, Holdselige
per 4 strumenti, soprano e tenore solo
I. Gegrüsset Seist du, Holdselige
II. Wie soll es zugehen
III. Siehe, ich bin des Herren Magd
IV. Der heilige Geist
V. Alleluja

D. Buxtehude
1637 – 1707

Sonata II BuxWV 253
per violino, viola, violoncello e organo
I. lento
II. Vivace
III. Adagio
IV. Allegro
V. Grave
VI. Arioso

N. Bruhns
1665 – 1697

Jauchzet dem Herren alle Welt
concerto per soprano, 2 violini e basso continuo

J. P. Sweelinck
1562 – 1621

Fantasia cromatica

D. Buxtehude

Präludium in Fa[#] minore BuxWV 146

J. S. Bach
1685 – 1750

Jesus Christ, unser Heiland BWV 665

Preludio e Fuga Si minore BWV 544

con la partecipazione di

livia roccasalva,
mattia zambolin _violino
claudia vitello _viola
rosette kruisinga _violoncello

emanuele cacciatore,
andrea maria virzì _flauto
margit g. fodor _soprano
marcelo marchetti _tenore

Musica da camera: tra musica sacra e stravaganze strumentali

Il concerto di questa mattina vorrebbe aprire, per quanto possibile, una piccola finestra che consenta all'ascoltatore di ammirare l'incantato "mare magnum" della musica barocca e tardobarocca nordeuropea.

Tale periodo fu fervido per l'opera instancabile dei compositori che diede lustro soprattutto all'organo utilizzato nelle vesti più diverse: come strumento solista, come componente di ensemble per l'esecuzione della cantate sacre, delle Passioni etc.

La prima parte del concerto presenta alcuni brani di musica da camera, tipici della temperie culturale e musicale dell'epoca che spaziano dalle stravaganze strumentali alle atmosfere intime e profonde della Fede messa in musica.

La vitalità presente in questa è strabordante e coinvolgente, tanto da mostrare lo spirito artistico dei compositori, tanto forte e pieno di fuoco, da giungere intatto ancora oggi a noi, distanti più di 300 anni da questo locus amoenus della musica.

Mathias Weckmann pone in musica uno dei brani più toccanti di quelli presenti nel Vangelo: l'Annunciazione.

Il compositore presenta il dialogo avvenuto tra l'Arcangelo Gabriele e Maria che, accompagnati alternativamente da flauti e violini, attualizzano uno dei momenti più decisivi per il cristiano, ovvero il momento in cui Maria, rispondendo il suo "Sì", conferma le antiche profezie che parlavano dell'incarnazione (Is.11), e dà, per così dire, "inizio reale" al piano salvifico pensato da Dio per l'uomo.

Nel brano sono sensibili i richiami alla musica di Claudio Monteverdi.

L'alternanza degli strumenti a corda e a fiato a seconda dei personaggi, la melodia che diventa serva del testo, le figurazioni ritmiche e i disegni melodici degli strumenti ben corrispondono a quella poetica degli affetti su cui la musica dell'epoca si fondava.

Cfr. *Cruda Amarilli*, Claudio Monteverdi

Weckmann aveva conosciuto lo stile italiano dal suo maestro Schütz, che aveva viaggiato in Italia apprendendo le lezioni di Giovanni Gabrieli e appunto Claudio Monteverdi.

Traduzione del testo del brano:

«Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te». [29]A queste parole ella rimase turbata e si domandava che senso avesse un tale saluto. [30]L'angelo le disse: «Non temere, Maria, perché hai trovato grazia presso Dio. [31]Ecco concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù. [32]Sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre [33]e regnerà per sempre sulla casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine».

[34]Allora Maria disse all'angelo: «Come è possibile? Non conosco uomo». [35]Le rispose l'angelo: «Lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato Figlio di Dio. [36]Vedi: anche Elisabetta, tua parente, nella sua vecchiaia, ha concepito un figlio e questo è il sesto mese per lei, che tutti dicevano sterile: [37]nulla è impossibile a Dio». [38]Allora Maria disse: «Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto»



Raffaello, *Annunciazione*, *Pala degli Oddi*, 1502-1503, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano

La sonata a 3 di Buxtehude rappresenta un energico e giocoso dialogo tra gli strumenti, che si imitano, si scambiano idee costruendo uno splendido affresco tipico dello stile polifonico e imitativo dell'epoca.

Il brano si presenta diviso in diverse sezioni, contrastanti per carattere e scrittura, tratto tipico della musica strumentale di quell'epoca, come si può riscontrare anche nelle sonate di Arcangelo Corelli, *Sonate a 3*.

Nicolaus Bruhns fu un musicista geniale, organista, violinista e compositore. Si dice che fosse in grado di suonare la parte del violino delle sue cantate mentre col pedale suonava il basso all'organo. Se ancora ci fosse bisogno di dare lume alla sua chiara genialità, non si dovrebbe far altro che aprire una pagina della sua musica, come quella ad esempio della cantata *Jauchzet dem Herren Alle Welt*. L'autore musica il salmo 100, conferendo ad ogni stico un carattere diverso, facendo tacere talvolta i violini e trovando nuovo e meraviglioso carattere per ogni frase. Dall'iniziale squillo della voce, poi ripreso dai violini, all'andantino pastorale, dai recitavi accompagnati alla fuga, sino alla ripresa del tema iniziale con cui si conclude il brano. La freschezza delle linee, i caratteri e gli affetti sempre diversi, come confermato dalla scrittura che sempre muta seguendo testo, fanno di questa cantata un masterpiece del compositore tedesco, venuto a mancare alla giovane età di 34 anni. Ecco alcune delle meraviglie scaturite dalla "Bewunderung" di kantiana memoria degli artisti di fronte all'arte impregnata di fede cristiana.

Traduzione del testo del Salmo:

Acclamate al Signore tutto il mondo,
Servite il Signore nella gioia.
Venite suo cospetto con canto.
Riconoscete che il Signore è Dio,
Egli, e non noi stessi, ci ha fatti
suo popolo e gregge del suo pascolo.
Entrate nel suo regno con rendimenti di grazie,
e nei suoi cortili con lode.
O rendete grazie a lui, e benedite il suo nome.
Perché il Signore è buono e la sua misericordia dura in eterno
e la sua fedeltà per tutte le generazioni

Musica organistica: per un percorso hegeliano da Sweelinck a Bach

La parte organistica si apre con un omaggio ad un grande musicista quale fu Jan Pieterszoon Sweelinck.

Egli fu organista presso Oude-Kerk di Amsterdam per 44 anni.

All'attività di organista e di didatta affiancò quella di compositore che a tal punto gli diede lustro da essere considerato con il fondatore della scuola organistica della Germania del nord.

Oltre ad aver composto per tastiera, risentendo molto dello stile dei virginalisti inglesi, tra i suoi lavori si annoverano anche composizioni vocali sacre (sul Salterio Ginevrino, dalla Liturgia Cattolica e anche da quella Protestante).

La sua figura è per noi così rilevante poiché egli fu il primo compositore a familiarizzare con la fuga, poi portata ai massimi splendori da J.S.Bach.

Come ricordano anche Baker, nel suo *Biographical Dictionary of Musicians*, Sweelinck diede al pedale una parte autonoma nelle sue fughe, rivelandoci come siano presenti *in nuce* alcuni elementi che saranno meravigliosamente sviluppati dalle generazioni successive.

Come nella migliore tradizione organistica, egli fu anche mirabile improvvisatore, tanto da essere soprannominato l'"Orfeo di Amsterdam"¹.

Sweelinck è la TESI.

Dietrich Buxtehude è uno dei più autorevoli esponenti della scuola tedesca del nord.

Fu organista alla Marienkirche a Lubeck, dove, continuando l'opera già iniziata da Tunder, Buxtehude continuò con i concerti serali ("Abendmusik"), di cui purtroppo non è rimasto alcuno spartito.

Sappiamo però che egli le descriveva come "in stile di opera con molte arie e ritornelli²."

Quanto alle opere organistiche troviamo Toccate, Preludi e Corali in una felice commistione di Stylus Phantasticus alternati con episodi contrappuntistici.

Lo Stylus Phantasticus è, secondo la lezione di Athanasius Kircher,

« proprio della musica strumentale, è il più libero e meno vincolato metodo di composizione. Non è soggetto a niente, né alle parole, né ai soggetti armonici; è creato per mostrare l'abilità dell'esecutore e per rivelare le regole segrete dell'armonia, l'ingegnosità delle conclusioni armoniche e la capacità di improvvisare fughe.³»

¹ Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Harlem, 1604

² Sergio Mirabelli, *Dieterich Buxtehude*, Palermo, 2003, L'Epos,

³ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, 1650, Tomo I, pag. 585

Se prima abbiamo incontrato il primo personaggio del nostro viaggio, il contrappunto, vediamo ora aggiungersi e un nuovo protagonista, lo *Stylus Phantasticus*, che diventerà una delle cifre irrinunciabili della musica tedesca del nord, come testimoniato anche dalla musica organistica di Nicolaus Bruhns e Mathias Weckmann, solo per citarne alcuni.

Buxtehude, ammirato e studiato di nascosto da Bach, compose anche musica strumentale e vocale, come testimoniato dalle numerose cantate a noi giunte.

Si può anche aggiungere che egli pose in musica testi sia in latino che in tedesco. Buxtehude è l'ANTITESI.

“Un colloquio di Dio con se stesso poco prima della creazione”.

Questa frase fu pronunciata da Goethe a proposito dell'opera di J.S.Bach.

Tanto vasto è il territorio esplorato da Bach, che si potrebbero prendere le mosse da qualsivoglia punto, per far luce su una delle più eminenti figure della storia della musica occidentale.

Sembra quindi opportuno restringere l'analisi alle sole opere presenti nel programma.

Il corale sub comunione *Jesus Christus, unser Heiland* presenta una struttura chiaramente tripartita, in cui le diverse parti presentano caratteri contrastanti.

Come è tipico della musica organistica di Bach, cfr *O lamm Gottes, unschuldig*, le diverse parti assumono un significato allegorico ben preciso, il cui significante si trova nella religione cristiana.

La diversità di scrittura, di carattere delle diverse sezioni simboleggia qualcosa di ben preciso.

Se la prima parte può essere considerata come un'introduzione, ricavata come al solito da un'imitazione delle prime note del corale, la seconda invece presenta la crocifissione di Cristo.

Possiamo dedurre ciò dai cromatismi discendenti e ascendenti che Bach affida al manuale, mentre la melodia del corale continua ad essere presente, ora al manuale ora al pedale.

Il cromatismo, nell'estetica musicale dell'epoca, simboleggiava un certo struggimento, una difficoltà, un affetto tragico.

Tale effetto era facilmente sugli strumenti dell'epoca anche grazie ai particolari temperamenti con cui erano accordati gli organi. Scegliere un dato tipo di scrittura rispetto a un altro aveva un significato ben preciso, ricavabile dalla retorica e da alcune convenzioni stilistiche proprie dell'epoca.

La terza parte invece simboleggia la Risurrezione di Cristo.

Mutano il carattere e i registri per simboleggiare la vittoria di Cristo sulle tenebre e sulla morte. È fondamentale ricordare ciò nell'economia dell'opera di Bach, poiché egli è “Unser Heiland” (nostro Salvatore) dopo aver assaggiato il duro legno della croce e il crudo ferro dei chiodi, ma soprattutto dopo essere risorto, guadagnando per noi la salvezza.

Questo tema in Bach è ricorrente, quasi a rimarcare quanto fosse centrale e quanto fosse performante per il cristiano il fatto che Cristo, dopo aver patito, sia risorto.

La religione cristiana ha accompagnato così profondamente la musica di Bach da diventare fonte continua d'ispirazione per capolavori che non smettono mai di meravigliare.

Il preludio e fuga in si minore rappresenta invece la Passione di Cristo.

Come possiamo affermare ciò?

All'epoca di Bach ogni tonalità aveva una propria precisa caratterizzazione, dovuta, ut supra, al temperamento dell'organo.

Per il musicista dell'epoca la differenza tra una tonalità e l'altra era evidente; noi oggi abbiamo perso questa sensibilità a causa del temperamento equabile che ha eliminato le differenze tra una tonalità e l'altra.

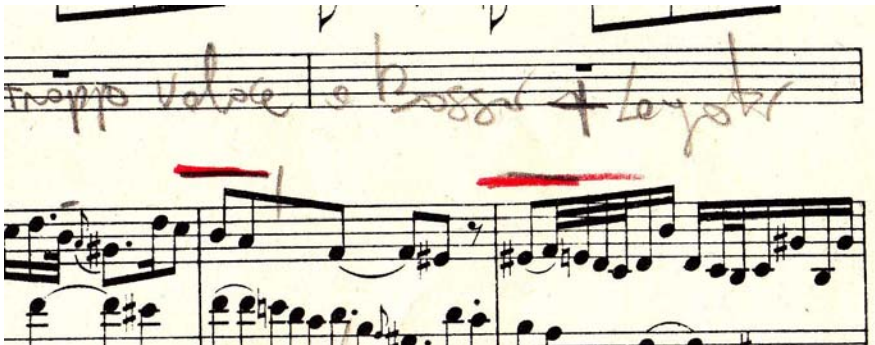
Da ciò si capisce che la scelta della tonalità era molto importante e portava con sé un significato ben preciso e chiarito, ancora una volta, dalla concezione retorica dell'epoca.

Citando Albert Schweitzer⁴ si può dire a proposito della retorica quanto segue.

“Dove il testo di un corale presenta elementi figurativi, essi vengono espressi attraverso la musica. Raramente tale aspetto rappresentativo è emerso con tanta chiarezza come nelle opere di Bach; la sua inclinazione verso un ardito descrittivismo musicale è particolarmente evidente. Soltanto ciò che è semplice ed immediatamente percettibile si presta a tale scopo; per questo le immagini musicali di Bach sono di una spontaneità elementare. Ma nonostante l'ingenuità cui spesso incorrono le imitazioni musicali della realtà, il suo linguaggio rimane sempre convincente. In Bach tutto questo non è mai fine a sé stesso, bensì immagine rappresentativa di un'idea.”

[...]Ricordiamo come dalla penna del Maestro non ci sia pervenuta alcuna affermazione sulle particolarità della sua arte. Nemmeno i figli Friedemann e Philipp Emanuel seppero riferire alcunché al biografo Forkel (1749-1818); loro stessi vedevano nel padre unicamente un grande maestro della tecnica contrappuntistica. Le sole testimonianze in proposito sono tramandate oralmente: Johann Gotthilf Ziegler, un allievo di Bach, descrive come questi lo esortasse a "suonare i Corali secondo l'affetto delle parole". Basandoci su questi indizi possiamo dedurre come Bach considerasse l'elemento poetico quale componente talmente naturale della sua arte, da non vedere alcuna necessità di pronunciarsi su di esso. »

La retorica aveva appunto lo scopo di condurre l'ascoltatore a interpretare il brano il secondo gli affetti. Per raggiungere tale scopo Bach "disegnava" alcune linee melodiche, disposte in modo tale da simboleggiare il contenuto che egli voleva veicolare. Qui di seguito un esempio.



In questo frammento del Preludio si notate le note sa suonarsi "staccate" ora con la mano sinistra, ora con la mano destra. Esse possono simboleggiare le gocce di sangue, che possiamo immaginare siano cadute dalla fronte ferita, oppure dal "costato aperto" di Cristo, flagellato prima e poi crocifisso. Con questi elementi riusciamo ancora meglio a comprendere come fosse chiaro per l'ascoltatore dell'epoca l'affetto del brano. Bach sembra disegnare con le note ciò che ha ben in mente, servendosi magistralmente della retorica per condurre l'ascoltatore verso le mete desiderate.

Se si unisce la consapevolezza degli ascoltatori rispetto alla tonalità di si minore, insieme con la conoscenza della retorica, all'epoca normale per i musicisti, ben si comprende come il carattere del brano in questione fosse ben compreso e avvertito come pieno di quella "Leidenschaft" che ben si associa agli ultimi giorni terreni di Cristo. Bach è quindi la nostra SINTESI, poiché egli ha saputo tenere conto delle lezioni dei maestri del nord (stylus phantasticus, contrappunto, retorica) esplorandole in una profondità quasi vertiginosa, tanto da arrivare a toccare le più alte vette della storia della musica occidentale. Egli ha saputo approfondire così tanto l'"humus" musicale in cui era cresciuto, ha saputo svilupparlo così tanto che l'epoca successiva avrebbe dovuto cercare soluzioni compositive diverse, proprio perché le possibilità dello stile polifonico erano state scovate e portate al loro massimo splendore dal "vecchio Bach". Eccoci giunti alla fine del nostro percorso hegeliano, in cui Sweelinck è la tesi, Buxtehude è l'antitesi nel senso hegeliano del termine e Bach la più mirabile delle sintesi

possibili, che, come direbbe Hegel, supera mantenendo (aufheben, Aufhebung) ciò che c'è stato prima di lui⁵.



⁵ G. W. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, a cura di Vincenzo Cicero, ed. Rusconi, Milano 1995, pp. 275-289