



Johann Sebastian Bach
L'arte della Fuga



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA
1473



Johann Sebastian Bach
L'arte della Fuga

Accademia Bizantina
direttore
Ottavio Dantone

Basilica di Sant'Apollinare in Classe
10 luglio, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di

Presidenza del Consiglio dei Ministri

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Forlì



Comune di Comacchio



Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner principale



si ringraziano



Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale
BPER Banca

Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna

Classica HD

Cna Ravenna

Confartiganato Ravenna

Confindustria Romagna

Consar Group

Consorzio Integra

COOP Alleanza 3.0

Corriere Romagna

DECO Industrie

Eni

Federazione Cooperative Provincia di Ravenna

Federcoop Romagna

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Mediaset Publitalia '80

Gruppo Sipir

Hormoz Vasfi

Koichi Suzuki

LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate, Forlivese e Imolese

La Cassa di Ravenna Spa

Legacoop Romagna

Mezzo

Poderi dal Nespoli

PubblISOLE

Publimedia Italia

Quotidiano Nazionale

Rai Uno

Ravennanotizie.it

Reclam

Romagna Acque Società delle Fonti

Setteserequì

Unipol Banca

UnipolSai Assicurazioni

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
 Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
 Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
 Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
 Costanza Bonelli e Claudio Ottolini, *Milano*
 Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
 Margherita Cassis Faraone, *Udine*
 Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*
 Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
 Marisa Dalla Valle, *Milano*
 Maria Pia e Teresa d'Albertis, *Ravenna*
 Ada Bracchi Elmi, *Bologna*
 Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
 Gioia Falck Marchi, *Firenze*
 Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
 Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
 Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*
 Giovanni Frezzotti, *Jesi*
 Eleonora Gardini, *Ravenna*
 Idina Gardini, *Ravenna*
 Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
 Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
 Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
 Franca Manetti, *Ravenna*
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
 Francesco e Maria Teresa Mattiello, *Ravenna*
 Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
 Gianna Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
 Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
 Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Giovanni e Graziella Salami, *Lavezza*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
 Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
 Leonardo Spadoni, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
 Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
 Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Presidente
 Eraldo Scarano

Presidente onorario
 Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti
 Leonardo Spadoni
 Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
 Andrea Accardi
 Maurizio Berti
 Paolo Fignagnani
 Chiara Francesconi
 Giuliano Gamberini
 Adriano Maestri
 Maria Cristina Mazzavillani Muti
 Giuseppe Poggiali

Segretario
 Giuseppe Rosa

Giovani e studenti
 Carlotta Agostini, *Ravenna*
 Federico Agostini, *Ravenna*
 Domenico Bevilacqua, *Ravenna*
 Alessandro Scarano, *Ravenna*

Aziende sostenitrici
 Alma Petroli, *Ravenna*
 LA BCC – Credito Cooperativo Ravennate, Forlivese e Imolese
 DECO Industrie, *Bagnacavallo*
 FBS, *Milano*
 FINAGRO, *Milano*
 Ghetti – Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth, Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
 Kremslechner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 SVA Dakar – Concessionaria Jaguar e Land Rover, *Ravenna*
 Terme di Punta Marina, *Ravenna*
 Tozzi Green, *Ravenna*

Presidente
 Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica
 Franco Masotti
 Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci
 Comune di Ravenna
 Provincia di Ravenna
 Camera di Commercio di Ravenna
 Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
 Confindustria Ravenna
 Confcommercio Ravenna
 Confesercenti Ravenna
 CNA Ravenna
 Confartigianato Ravenna
 Arcidiocesi di Ravenna-Cervia
 Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente
 Michele de Pascale

Vicepresidente
 Mario Salvagiani

Consiglieri
 Livia Zaccagnini
 Ernesto Giuseppe Alfieri
 Davide Ranalli

Sovrintendente
 Antonio De Rosa

Segretario generale
 Marcello Natali

Responsabile amministrativo
 Roberto Cimatti

Revisori dei conti
 Giovanni Nonni
 Mario Bacigalupo
 Angelo Lo Rizzo

Accademia Bizantina

cembalo e direzione

Ottavio Dantone

Alessandro Tampieri, Ana Liz Ojeda violini

Diego Mecca viola

Mauro Valli violoncello

Stefano Demicheli organo

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

L'arte della fuga (*Die Kunst der Fuge*), BWV 1080

Contrapunctus 1

Contrapunctus 2

Contrapunctus 3

Contrapunctus 4

Contrapunctus 5

Contrapunctus 6, a 4, in stile francese

Contrapunctus 7, a 4, per augmentationem et diminutionem

Contrapunctus 8, a 3

Contrapunctus 9, a 4 alla duodecima

Contrapunctus 10, a 4, alla decima

Contrapunctus 11, a 4

Contrapunctus 12, a 4 (rectus)

Contrapunctus 12, a 4 (inversus)

Contrapunctus 13, a 3 (inversus)

Fuga a 2 clavicembali (rectus del Contrapunctus a 3)

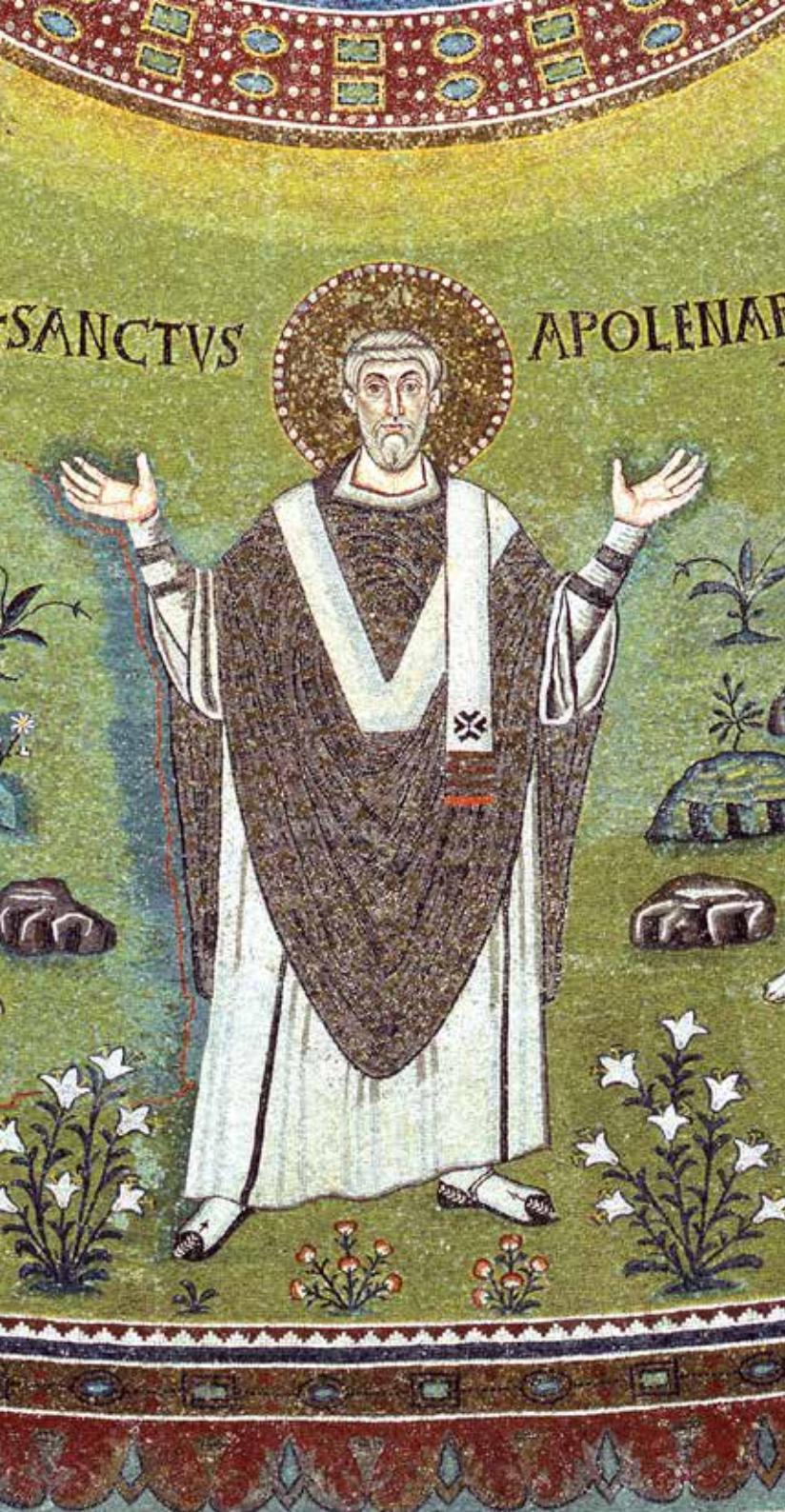
Canon per augmentationem in contrario motu

Canon in hyperdiapason

Canon alla decima [in] contrapuncto alla terza

Canon alla duodecima, in contrapuncto alla quinta

Fuga a 3 soggetti



L'Arte delle emozioni celate

di Ottavio Dantone

Accostarsi all'*Arte della fuga* significa toccare con mano uno dei più alti vertici della creazione umana. Quest'opera è oggetto da sempre di studi, discussioni, ma anche polemiche, a livello sia musicale che musicologico. Tra gli argomenti che generano confronti e scontri ci sono in particolare la natura della composizione e la sua destinazione strumentale. Musica teorica o pratica? Scientifica o artistica? Metafisica o terrena? Razionale o emozionale? Alcuni studiosi sostengono che è sicuramente stata scritta per l'organo, altri per clavicembalo, altri ancora per consort di viole e altro ancora. Alla base di alcune affermazioni ci sono analogie, strutturali o di scrittura, con altre creazioni come i *Fiori musicali* di Frescobaldi, oppure problemi legati all'estensione o alla condotta delle parti, che fanno optare per una formazione oppure strumento piuttosto che per altri. Giustamente l'uomo, per sua natura, cerca spesso risposte precise, soprattutto quando si trova a confronto con cose misteriose, inspiegabili, di fronte all'infinito o all'assoluto. Non fa eccezione l'arte e tantomeno la musica, in particolare quando si confronta e si accosta alla speculazione intellettuale, che, imponendo al creatore limiti e regole dalle quali divincolarsi alla ricerca della libera e naturale espressione, pone domande profonde sul significato e la fruizione della sua opera.

Ma cos'è la fuga? Cosa prova un compositore quando si cimenta in quella che è considerata la forma musicale più nobile, profonda e complessa? Qual è il suo intento, il suo scopo? È importante, soprattutto per chi non è musicista, conoscere almeno il significato di questo genere di composizione. Anche i semplici amatori sanno che si tratta di un tema chiamato "soggetto", più o meno lungo, che viene esposto a turno dalle varie voci, seguendo intervalli e modalità strutturali, tonali e ritmiche prestabilite. L'abilità del compositore consiste in primo luogo nell'impiegare il soggetto attraverso tutte le possibilità che offre. Ad esempio incastrando il tema tra le varie voci anticipandone le entrate (stretto) presentandolo con valori ritmici raddoppiati, addirittura triplicati oppure dimezzati (aumentazione o diminuzione), esporlo al contrario, invertendone gli intervalli (inverso o moto contrario) e altro ancora. Si tratta quindi di dimostrare notevole abilità compositiva unita a molta fantasia e immaginazione nell'individuare e mettere in pratica tutte le risorse che il tema



scelto può offrire. Quello che sembra apparire come un mero esercizio tecnico-speculativo diventa opera d'arte nel momento in cui il compositore, pur rispettando le complesse regole di autoimposizione che la fuga prescrive, riesce a liberarsi e a rappresentare la bellezza della musica. L'emozione che se ne può ricavare è tanto maggiore quanto più è la sua difficoltà e molteplicità formale, unita al piacere e al miglior risultato musicale.

Credo sia impossibile obiettare che Bach raggiunse in questo tipo di composizione livelli mai raggiunti prima e mai più eguagliati. Personalmente ancora oggi non riesco a capire come un uomo abbia potuto concepire qualcosa di così meraviglioso e complesso. Ma è proprio quest'estrema complessità, propria della scrittura bachiana, che a volte può generare nell'esecutore un freno psicologico nell'esprimere le emozioni. Probabilmente la ragione risiede nel fatto che, nel caso dell'*Arte della fuga*, un'esecuzione troppo estroversa da un punto di vista espressivo possa distrarre o divenire fuorviante per la comprensione della incredibile costruzione che la caratterizza. Io al contrario ritengo che, dato per scontato che la struttura speculativa rappresenta un concetto immanente, ovvero insito nella fuga, ciò che va messo in luce il più possibile è proprio l'abilità del compositore di rendere bello e comunicativo ciò che ha origine dall'autocontrollo costrittivo della scrittura.

Riguardo alla destinazione strumentale dell'*Arte della fuga*, sono convinto che si tratti di un falso problema. L'accostamento ai *Fiori musicali* per organo di Frescobaldi, per il semplice fatto di essere entrambi scritti in quattro righi con chiavi antiche, è abbastanza debole se si pensa che tantissimi altri compositori del Seicento hanno scritto in quattro e più righi con chiavi

antiche sia per organo, che per ogni sorta di strumenti. L'esecuzione sul clavicembalo è in alcuni casi tecnicamente impossibile. Mi sembra evidente che la scrittura su quattro righi sia la maniera migliore per scrivere una composizione come la fuga, dove la buona condotta delle parti deve essere sempre sotto controllo. Ancora più evidente è il fatto che questa musica trascende l'aspetto strumentale e timbrico perché il suo significato è talmente vasto e profondo da colpire anima e intelletto a prescindere da qualunque cosa. Ma è soprattutto musica, emozionante, melodicamente e armonicamente di livello inarrivabile. Chiunque può accostarvisi e godere questa meraviglia, voci e strumenti di ogni tipo. È sufficiente anche solo guardarla e deliziare la mente con le eleganti magie che offre il suo contrappunto. Cercare quindi di dare a tutti costi una precisa indicazione strumentale a quest'opera vuol dire semplicemente, a mio parere, non aver capito le sue motivazioni più profonde. Non cercare tra le maglie dei contrappunti i sublimi piaceri, le dolci emozioni che nascondono, significa in parte mortificare e non rendere giustizia all'immane lavoro di Bach, inarrivabile sintesi tra arte e scienza, intensità espressiva ed intelletto.

Ritengo che il tentativo di completare l'*Arte della fuga* non sia solo velleitario da un punto di vista creativo, vista la superiorità inarrivabile del Kantor, ma inutile, oltre che impossibile anche dal lato tecnico-compositivo.

Infatti quando, nell'ultima fuga, a tre soggetti, il compositore fa ascoltare per la prima volta uniti i tre temi (tra cui quello composto dalle lettere del suo nome), si ferma perché, proseguendo secondo la sua stessa metodologia, avrebbe dovuto, affidando i soggetti alle altre voci, invertirle in contrappunto triplo, incorrendo in intervalli armonici e condotta delle parti

vietate. L'ipotesi di un progetto che comprendesse anche l'inserimento del tema iniziale dell'opera, avrebbe complicato ulteriormente l'impalcatura del perfetto e meraviglioso edificio fino a quel momento eretto. Limite o scelta filosofica? Qualunque sia la risposta, si inserisce naturalmente nell'universo della psicologia bachiana: il musicista artigiano si arresta prima di sfiorare l'Eterno assoluto e decide, che lo voglia o no, di rendere a Dio ciò che è di Dio e lasciare all'uomo (anche quando di natura superiore) ciò che è dell'uomo.

Il testamento incompiuto di Johann Sebastian Bach

di Raffaele Mellace

Opera avvolta dalla leggenda come poche altre nella storia della musica, *L'arte della fuga* (*Die Kunst der Fuge*) corre il rischio di venire ridotta al suo carattere più evidente: la resurrezione dell'antico contrappunto rigoroso da parte del genio bachiano, che vi scrisse il testamento di un'intera esistenza creativa, tanto più suggestivo in quanto lasciato incompiuto (in termini analoghi viene spesso recepito il Requiem, di Mozart). In realtà non sono poche le coordinate da tracciare per avvicinarsi a una composizione tanto impegnativa, cominciando da quelle che riguardano la biografia dello stesso Thomaskantor.

Benché non se ne conosca l'esatta cronologia, *L'arte della fuga* va riferita con ogni probabilità agli ultimi tre lustri della vita di Bach, una fase della sua parabola artistica che lo vedeva sempre più estraneo alle strutture cui era legato sin dal 1723: la Chiesa e la Scuola di San Tommaso, l'Università e la Municipalità di Lipsia. I dissidi non erano mancati sin dall'inizio degli anni Trenta, né a Bach era stato possibile trovare un impiego adeguato altrove. Il risultato fu allora che l'attività del compositore, dopo quella eccezionale messe di opere per il servizio liturgico ordinario risalente al decennio precedente (tra cui le Cantate – una per ogni domenica e per ogni festa dell'anno – e le Passioni) conobbe una diversificazione e un impulso di ricerca verso direttive diverse. Nel cuore del Settecento, in un frangente di transizione epocale tra Barocco e Classicismo, il maestro dell'integrazione fra stili di nazioni ed epoche differenti, dalla vocazione encyclopedica quanto altri mai, mise in cantiere una serie di progetti ambiziosi e straordinari, che portarono a capolavori come l'Oratorio di Natale e la grande Messa in si minore. In quegli anni va collocato l'ingresso di Bach nella Società per corrispondenza delle scienze musicali (Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften), fondata nel 1738 dall'allievo Lorenz Christoph Mizler con l'intento di promuovere un'attività di ricerca e scambio scientifico tra i membri, necessariamente di comprovata competenza matematica e filosofica (d'altra parte, già nel sistema del sapere medievale la musica apparteneva, insieme ad aritmetica, geometria e astronomia, al Quadrivium, ovvero al versante scientifico dello scibile, in quanto studio della cosmica *musica mundana*, la musica delle sfere, ben più rilevante dei maldestri suoni prodotti dagli strumenti umani).

Poiché era consentita ai musicisti “pratici” la sostituzione della dissertazione annuale obbligatoria con una propria composizione, Bach produsse, per la propria ammissione in quel consesso lipsiense (nel giugno 1747), le *Variazioni canoniche sull'Inno di Natale “Vom Himmel hoch da komm ich her” BWV 769*. L'anno successivo presentò *L'offerta musicale BWV 1079*, mentre il compito del 1749 – *L'arte della fuga* – non venne portato a compimento dal compositore.

Si trattava con molta probabilità di un progetto che aveva preso forma nel corso degli anni, a cominciare già forse da una data attorno al 1736, di cui le recenti ricerche musicologiche (Christoph Wolff, Peter Schleuning) sono propense a individuare due distinte redazioni, corrispondenti alle fonti conservate. Da un lato, il manoscritto autografo di Berlino con tre aggiunte (i numeri romani si riferiscono alla posizione del pezzo nel manoscritto), dall'altro, la prima edizione, postuma, pubblicata da Johann Heinrich Schubler a Zella nel 1751. L'autografo testimonia dunque una “prima redazione”, risalente agli anni 1740-1746 (i *Contrapuncta I-VIII* entro il 1742), cui seguì, dopo una pausa, una seconda fase (1747-1749) di ripensamento dell'opera e composizione di altri pezzi, nuovamente interrotta forse a causa di ulteriori progetti e mai più ripresa per le gravi condizioni di salute di Bach.

È dunque a un ambito di musica pura, *reservata* (resa esoterica anche dalla simbologia numero/musicale), destinata a risuonare nell'intelletto più che all'orecchio, che occorre riferire l'origine dell'*Arte della fuga* (il titolo non è autentico: assente dall'autografo, compare per la prima volta nell'edizione a stampa, probabilmente per iniziativa del figlio del Kantor, Carl Philipp Emanuel). Il termine “arte” era d'impiego diffuso in questa accezione: nel 1733 Locatelli aveva pubblicato *L'arte del violino*, mentre Geminiani nell'op. vii del 1746 utilizzava proprio la dicitura *L'arte della fuga*.

Il progetto bachiano consiste nell'applicazione del principio della variazione a un unico tema dato, esposto in apertura. Da questo Bach deriva una straordinaria galleria delle possibilità del contrappunto (più ancora che non una ricerca specifica sulla fuga come forma) in un processo complesso che, coniugando fantasia debordante e alta sapienza tecnica, si ripropone di esaurire le potenzialità più recondite di quella breve sequenza di note che è il tema fondamentale, attraverso gli artifici ereditati dalla tradizione fiamminga del xv/xvi secolo, da Palestrina e dalla tradizione barocca, fino alla forma della fuga: organizzazione suprema del materiale sonoro secondo gli intenti dell'artista/scienziato che applica l'*ars*, conoscenza delle severe regole della forma.

Il procedimento creativo a partire da un tema specifico aveva in Bach un maestro sommo, grazie soprattutto a quella tecnica di elaborazione contrappuntistica del corale testimoniata

continuamente dall'opera organistica come dalle Cantate (un caso estremo è la Cantata corale, che ha il proprio elemento unificatore, sia a livello testuale che musicale, in un particolare inno liturgico). Non è dato conoscere il disegno complessivo di quest'opera incompiuta, all'interno della quale è tuttavia possibile individuare gruppi di *Contrapuncta*, tra loro correlati in base alla tecnica compositiva e al grado, progressivo, di difficoltà tecnica (secondo un percorso costruito secondo la successione di fughe semplici, controfughe, fughe doppie, a specchio, canoniche e triple). È dunque soltanto possibile esercitarsi in congetture, che consentono grande libertà interpretativa sia nell'ordine dei *Contrapuncta* (quello dell'edizione non è autentico, mentre il manoscritto contempla solo alcuni pezzi e testimonia una fase anteriore di elaborazione), sia nell'organico dei singoli numeri.

Portale d'accesso all'intera composizione, introduzione a mo' di *captatio benevolentiae* (se vogliamo impiegare le categorie della retorica verbale, non improprie in un'opera come questa) all'arduo discorso musicale e insieme sua cellula originaria, il *Contrapunctus 1* (1) espone il tema sapientemente scelto a fondamento dell'edificio sonoro, soggetto che attraverso un'odissea di trasformazioni comparirà da un capo all'altro dell'opera, pervadendola completamente. È possibile comprenderne la natura – da cui dipende il buon funzionamento di un meccanismo contrappuntistico tanto ambizioso – scomponendolo in tre sezioni: i primi quattro suoni, che descrivono l'arpeggiaggio di re minore, tonalità d'impianto della composizione; i quattro successivi, aperti da un'appoggiatura di grande espressività sulla sensibile della tonica (do diesis) e ascendenti per grado congiunto; infine una dinamica scaletta discendente di crome che riporta il breve discorso al re iniziale. Il perentorio gesto dell'attacco si sviluppa dunque attraverso un percorso di tensione/distensione armonica ritmicamente vario. Nel controsoggetto (al contralto in concomitanza con la risposta del soprano) si fa strada una figura ritmico/melodica sincopata di non poco rilievo nello svolgimento della fuga. La cadenza conclusiva, preceduta da due pause drammatiche, venne sensibilmente ampliata nella versione a stampa.

Il tardo *Contrapunctus 4* è assente nel manoscritto e probabilmente d'una decina d'anni più recente: si tratta dell'imitazione del tema per moto contrario, sviluppata a quattro voci lungo ben 138 misure (una dimensione doppia rispetto al *Contrapunctus 1*), grazie anche ad ampi divertimenti. Caratteristico è il controsoggetto cromatico, derivato ritmicamente dall'ultimo segmento del tema e in grado di vivacizzare la trama contrappuntistica con rapidi intarsi alle diverse voci. La combinazione di una simile coppia di soggetto e controsoggetto si risolve in una sintesi di “affetti” contrastanti, simbolicamente afferenti alle sfere della gioia e del dolore.

Il cromatismo era già presente nella prima stesura dell'*Arte della fuga*, proprio in quel *Contrapunctus 3* (ii) che l'edizione a stampa colloca accanto al *Contrapunctus 4*. Anche in questo caso è il controsoggetto, cromatico e ritmicamente mosso, a risaltare per contrasto rispetto al tema presentato nella sua versione per moto contrario, solo all'entrata del contralto. L'applicazione della retorica musicale a questa fuga parrebbe associarle il concetto di peccato (Hans Heinrich Eggebrecht).

Il *Canon alla ottava* (*Canon in hyperdiapason*, ix), nello spirito di una giga travolgente, come sembra suggerire il moto inarrestabile delle terzine, si avvicina ad alcune Invenzioni bachiane (anch'esse a due voci) ostinatamente concentrate sul medesimo principio compositivo. Interpretato dalla musicologia quale pezzo "giocoso" o "sanguigno", il canone è reso vario dalla ricorrenza del tema ora in moto retto, ora contrario.

Nel gemello *Canon in hypodiastesson* al rovescio e per *augmentationem, perpetuus* (*Canon per augmentationem in contrario motu*, xii), le due voci – numero minimo per l'esistenza di un tessuto polifonico – sviluppano un dialogo articolato e di grande sottigliezza, che le oppone per moto contrario e per aumentazione: quella superiore espone una versione estremamente fiorita del tema, resa particolarmente interessante dalle sincopi e dalla scelta degli intervalli, non raramente cromatici. La voce inferiore propone, per aumentazione, una versione del tema a valori più larghi, finché le parti non si invertono, per proseguire quel dialogo tra agile esibizione strumentale e patetico indulgere per grado congiunto che caratterizza l'intero pezzo, al quale è stato attribuito un temperamento "malinconico". Si tratta di una composizione ambiziosa, che non solo si nutre della polifonia del Cinque/Seicento, ma contestualmente guarda alle tendenze stilistiche più progressive dell'epoca, al gusto decorativo rococò e alla sensibilità *empfindsamer* dello stile galante propugnato dal figlio del Kantor, Carl Philipp Emanuel.

Il *Contrapunctus 11 a 4* (xi) è una delle composizioni di maggior rilievo e impegno nell'*Arte della fuga*, una fuga tripla a quattro voci. La complessità virtuosistica della scrittura bachiana va ricercata non solo nella pur notevole estensione di 184 misure, quanto soprattutto nella combinazione, a quattro parti reali, di tre soggetti già comparsi precedentemente, in particolare nel *Contrapunctus 8*, e ora sottoposti all'artificio del moto contrario (con l'aggiunta di un ulteriore spunto tematico secondario che ha fatto impropriamente parlare di fuga quadrupla). I tre temi consistono in una variante ritmica del tema fondamentale, dalla suggestiva pausa sul tempo forte della misura; un soggetto, fortemente accentuato, derivato dal controsoggetto del *Contrapunctus 3*; una dolente catena di semicrome, caratterizzata da intervalli minori e associabile simbolicamente alla sfera del lamento, anche in virtù della presenza di simili figure di

sospiro nella Passione secondo Matteo. Si noti come le prime quattro note del tema al contralto e al soprano "scrivano" sul pentagramma il nome BACH.

Il *Contrapunctus 9 a 4 alla duodecima* (v) consiste invece in una doppia fuga, sviluppata a partire da due temi nettamente contrastanti; quello fondamentale, che apparirà, insolitamente inalterato, al soprano solo quando sarà ultimata l'esposizione del tema con cui la fuga si è aperta, risulta caratterizzato dal gioioso dinamismo che gli imprime il salto ascendente d'ottava e la corsa a briglie sciolte delle semicrome (la strumentazione per archi suggerisce un confronto con analoghe gare bachiane di agonistica imitazione tra violini, ad esempio l'aria contrappuntistica "Ich will nur dir zu Ehren leben", dall'Oratorio di Natale). Un contrasto così netto fra temi tanto differenti ricorderà senza difficoltà i corali figurati dell'opera organistica del Kantor di Lipsia.

Appartiene alle fughe che l'autografo raccoglie in un unico gruppo (iv-viii) il *Contrapunctus 6* (iv), costruito sullo sfruttamento di due varianti ritmiche del tema, per moto retto e per moto contrario. In alcune sezioni la combinazione di questi due "volti" contrappuntistici del medesimo soggetto lascia il passo al trattamento in stretto di un'unica versione.

Un affetto affine alla malinconia, quella che Kant definiva "tristezza senza ragione", è stato invece chiamato in causa per il *Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta*. La variante tematica è caratterizzata da quelle sestine che le due voci snocciolano sin dall'attacco, all'interno di un soggetto vivacizzato comunque da una certa complessità ritmica (due note tenute che si estendono su tre tempi della misura, scale ascendenti e discendenti di crome, figure di tre crome che seguono una pausa sul tempo forte). La dinamica imitativa tra le voci e la loro particolare relazione armonica avvicina questo contrappunto alla scrittura del concerto, ponendolo tra i pezzi più moderni della raccolta.

Col *Contrapunctus 8 a 3* (x), una fuga tripla in stile severo, ascoltiamo i temi che risuonano per moto contrario nel *Contrapunctus 11*, calati in una struttura appena meno complessa, a tre voci invece di quattro, qui esposti in una sequenza differente (da intendersi come l'ordine originario, dato che questa fuga precede l'altra sia nel manoscritto sia nella prima edizione): dapprima viene presentato il soggetto ritmicamente accidentato, in seconda posizione il tema, ultimo a comparire nella fuga gemella; infine il soggetto su cui quest'ultima si apre, qui quasi nascosto nella vox intermedia.

Il *Contrapunctus 10 a 4 alla decima*, un'ardua doppia fuga (sebbene non tutti i musicologi siano concordi nel definirla tale), compariva nel manoscritto al vi posto in una versione ridotta, mancante di una prima importante sezione di 11 misure. La modifica apportata per l'edizione a stampa non è di poco conto: risulta infatti così invertito l'ordine di presentazione dei due soggetti. Viene esposto

per primo quello dal profilo più originale (spezzato dalle pause – retoriche figure di *suspiratio* – e aperto sull'inconsueta sensibile – è l'unica fuga a non attaccare con la tonica o la dominante –, il tema compariva nella prima versione solo dopo l'esposizione dell'altro soggetto). Gli succede la più prevedibile variante del tema fondamentale, basata sul ritmo puntato.

Ritmo puntato cui spetta un ruolo di rilievo – insieme alle rapide scalette in levare – fra le figure barocche della maestà e della solennità ancien régime, chiamate in causa per il *Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese*. L'esplicita indicazione bachiana si rifà all'ouverture alla francese, forma fondamentale del Barocco musicale, coltivata frequentemente dal Kantor, oltre che nelle quattro Ouverture orchestrali che ne derivano il titolo e nei cori d'apertura di alcune Cantate, anche in quella seconda parte della *Clavier-Ubung* (1735) che insieme al Concerto italiano propone un'Ouverture nach Französischer Art, non lontana cronologicamente da questa pagina. Imponente è l'attacco, che combina una versione del tema iniziale ritmicamente variato al basso e la risposta in stretto delle voci più acute: il soprano per diminuzione e moto contrario, il contralto per diminuzione e moto retto. Sugli artifici del contrappunto è costruita la coppia di fughe a specchio corrispondente al n. XIII del manoscritto e al n. 12 dell'edizione.

La loro particolare scrittura permette loro di scambiare le parti di basso e soprano (l'una versione per moto contrario dell'altra) e di fare altrettanto fra quelle di tenore e contralto.

In particolare il *Contrapunctus inversus 12 a 4* si fonda su una versione per moto contrario del tema-base, mentre il *Contrapunctus rectus a 4* offre l'elaborazione speculare del medesimo tema per moto retto. Si noti l'accentuazione tipica della danza (da polonaise oppure da sarabanda, è stato scritto) e il metro di 3/4, che ricorre solo qui nell'intera arte della fuga.

Una trama polifonica di fattura mirabile, fitta e complessa ma al tempo stesso ariosa e perspicua, ci viene incontro col *Contrapunctus 7 a 4 per augmentationem et diminutionem* (vii). In stile severo, chiesastico, questo capolavoro dell'arte bachiana – che nel manoscritto giunge a conclusione della serie di fughe IV-VIII – combina, sin dall'attacco, quattro differenti versioni del tema in altrettante voci: una variante per moto retto e diminuzione al tenore e, in stretto, la versione per moto contrario al soprano e quella per moto contrario e diminuzione al contralto; il basso propone infine il soggetto per moto contrario e per aumentazione.

A quel ritmo puntato su cui è costruito il *Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese* si rifà anche il *Contrapunctus 2* (III): il tema viene esposto al basso, quasi fosse una replica perfetta della versione originaria. Il ritmo puntato s'impadronisce però del controsoggetto contestualmente alla risposta affidata al tenore. Ne deriva un discorso musicale fluido ed espressivo, consegnato

come molte altre pagine dell'opera al sapido contrasto tra valori brevi e lunghi.

La seconda coppia di fughe a specchio, il *Contrapunctus inversus 13 a 3* e il *Contrapunctus rectus a 3* seguente, costituiscono una composizione doppia, XIV nell'autografo, di particolare impegno, più complessa dei gemelli *Contrapuncta 12 e 14*, benché scritta per tre e non per quattro voci. Il carattere alacre e dinamico impresso dal ritmo di terzina avvicina le due fughe alla giga, annettendole anche alla sfera della gioia e della leggerezza: un piacere sonoro che può venire a simboleggiare la gioia metafisica della grazia divina (ne esiste anche una versione autografa per due clavicembali).

Concludiamo il gruppo dei canoni con il moderno *Canon alla decima [in] contrapunto alla terza*, presente solo nell'edizione a stampa. Fondato su una variante per moto contrario del tema sembra annullare sin dall'attacco la quadratura metrica del 12/8, attraverso la sincope continua delle minime che costituiscono il soggetto. Il controsoggetto, invece, è completamente pervaso da quel moto di terzine che le due voci faranno proprio, insieme a ulteriori spunti tematici (quale la scala cromatica discendente che compare al basso, contrastata dai salti ascendenti della voce superiore), in una dialettica chiaramente concertante. Dalla scrittura del concerto Bach mutua anche l'introduzione della cadenza conclusiva.

Il magistero contrappuntistico dell'*Arte della fuga* culmina nell'ultima prova incompiuta, la fuga a 3 soggetti: difficile dire quale sia il suo maggior elemento d'interesse, se il fascino che inevitabilmente promana dal carattere enigmatico di un torso, la sapienza compositiva nell'erigere un edificio sonoro monumentale (anche nello stato in cui l'abbiamo conta ben 239 misure), oppure la scoperta di un volto imprevisto del tardo Bach, incline – persino nei reami dello *stylus antiquus* – a una nobile semplicità e quieta grandezza che di lì a pochi anni sarà tanto cara all'estetica (neo)classica, in musica come in tutte le arti. Chiara e perspicua è la struttura formale tripartita della fuga, che propone successivamente i tre temi; semplice è il primo soggetto, del tutto diatonico e fondato su due soli intervalli (quinta giusta e seconda maggiore), né lontano dall'invenzione melodica deliberatamente elementare dell'innologia ecclesiastica (il corale luterano, ad esempio, da Bach amatissimo). Il secondo tema gli si oppone naturalmente, con le sue 41 note, in prevalenza crome. Il terzo è poi il celebre soggetto cromatico che presenta la firma del compositore. La versione manoscritta conserva anche la combinazione contrappuntistica dei tre soggetti a poche misure dalla brusca interruzione della fuga.

(tratto dal libretto del cd allegato al n. 121/1-2 della rivista «Amadeus»)



SALVATORIS



gli
arti
sti



© Zani-Casadio

Ottavio Dantone

Dopo essersi diplomato al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano in organo e clavicembalo, ha intrapreso giovanissimo la carriera concertistica segnalandosi presto all’attenzione della critica come uno dei clavicembalisti più esperti e dotati della sua generazione.

Nel 1985 ha ottenuto il Premio di basso continuo al concorso internazionale di Parigi e nel 1986 è stato premiato al Concorso internazionale di Bruges. È il primo italiano ad aver ottenuto tali riconoscimenti a livello internazionale in ambito clavicembalistico.

Profondo conoscitore della prassi esecutiva del periodo barocco, dal 1996 è il direttore musicale dell’Accademia Bizantina di Ravenna con la quale collabora dal 1989.

Sotto la sua direzione, Accademia Bizantina, nel giro di pochi anni si afferma come uno degli ensemble di musica barocca con strumenti antichi più noti ed accreditati nel panorama internazionale.

Nel corso dell’ultimo ventennio, Ottavio Dantone ha gradualmente affiancato alla sua attività di solista e di leader di gruppi da camera quella di direttore d’orchestra, estendendo il suo repertorio al periodo classico e romantico.

Il suo debutto nella direzione di un’opera lirica risale al 1999, con la prima esecuzione in tempi moderni del *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti, con Accademia Bizantina, al Teatro Alighieri di Ravenna.

La sua carriera lo ha successivamente portato ad accostare al repertorio più conosciuto la riscoperta di titoli meno eseguiti o in prima esecuzione moderna nei festival e nei teatri più importanti del mondo tra cui i Teatro alla Scala di Milano, Glyndebourne Festival Opera, Teatro Réal di Madrid, Opéra Royale Versailles, Opera Zurich e London Proms.

Ha inciso, sia come solista che come direttore, per le più importanti case discografiche: Decca, Deutsche Grammophon, Naïve e Harmonia Mundi ottenendo premi e riconoscimenti prestigiosi dalla critica internazionale.



© Papetti

Accademia Bizantina

Nasce a Ravenna nel 1983 con l'intento programmatico di "fare musica come un grande quartetto". Oggi come allora, il gruppo è gestito in modo autonomo dai propri componenti, custodi e garanti di quell'approccio interpretativo cameristico che lo ha sempre contraddistinto.

Molte le personalità di spicco del mondo musicale che ne hanno sostenuto la formazione e la crescita: Jorg Demus, Carlo Chiarappa, Riccardo Muti e Luciano Berio. Nel corso degli anni hanno potuto disporre dell'apporto e del contributo artistico di musicisti esperti e dotati, come il violinista Stefano Montanari, che per oltre vent'anni è stato parte integrante del gruppo. Tutto ciò ha permesso all'Ensemble di specializzarsi nell'esecuzione del repertorio musicale del XVII, XVIII e XIX secolo, suonando su strumenti originali.

Accademia Bizantina ha saputo distinguersi e conquistare un posto di rilievo nelle preferenze del pubblico e della critica, adottando un proprio stile interpretativo che trae la ragion d'essere nella ricerca e nell'appropriazione di un linguaggio e di una prassi esecutiva "comune e condivisa" che presuppone una attenta lettura della partitura e predilige l'accuratezza stilistica dell'esecuzione, come nella più nobile tradizione cameristica italiana.

Ottavio Dantone entra a far parte stabilmente del gruppo nel 1989, in qualità di clavicembalista, e nel 1996 viene nominato direttore musicale e artistico divenendo il garante del prestigio e

della qualità artistica dell'ensemble.

Sotto la sua guida, continua il percorso di focalizzazione e di specializzazione nell'ambito della musica antica, con l'intento di coniugare ricerca filologica e studio della prassi estetica interpretativa ed esecutiva del Barocco.

Nel corso dell'ultimo ventennio, proprio come in un "mosaico bizantino", la competenza, la fantasia e la raffinatezza di Dantone sono andate fondendosi con l'entusiasmo e la complicità artistica di ogni singolo strumentista del gruppo, dando corpo e sostanza ad interpretazioni che hanno permesso all'orchestra di essere accreditata come uno dei più prestigiosi ensemble del panorama musicale internazionale.

Dal 1999, anno di esecuzione della prima opera in forma scenica – il *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti –, Accademia Bizantina si è specializzata nella riscoperta e nell'esecuzione del repertorio operistico barocco, proponendo, oltre ai titoli di cartellone più importanti, titoli mai eseguiti in tempi moderni.

L'ensemble si esibisce nelle sale da concerto e nei festival internazionali più prestigiosi. Le numerose incisioni per Decca, Harmonia Mundi e Naïve, sono state più volte premiate da riconoscimenti come il Diapason d'Or, il Midem e da una nomination ai Grammy Music Award per Purcell - *O Solitude* con Andreas Scholl.

Particolarmente significative le collaborazioni intraprese con i violinisti Viktoria Mullova e Giuliano Carmignola ed il contertenore Andreas Scholl che hanno portato alla realizzazione di importanti tour internazionali e a progetti discografici per Onyx, Deutsche Grammophon, Harmonia Mundi e Decca.



luoghi del festival

Nel cielo d'oro
di Sant'Apollinare

Giovanni Gardini



L'abside della Basilica di Sant'Apollinare in Classe, sintesi straordinaria dell'arte bizantina, costituisce una sorta di grande lessico simbolico dell'arte del pieno VI secolo, culmine ineffabile delle esperienze artistiche tra Oriente e Occidente. L'oro, espressione della gloria divina, la croce gemmata, centro luminoso del cosmo stellato, Sant'Apollinare, *buon pastore del gregge*, costituiscono quegli elementi fondamentali dai quali prendono vita le grandi storie bibliche, rilette e interpretate dalla sapienza dei testimoni della fede cristiana.

In questa abside paradisiaca risplende in una narrazione tanto simbolica quanto evocativa il brano evangelico della Trasfigurazione di Gesù, un'opera innanzitutto teologica oltre che artistica, un'omelia scritta nella potenza delle immagini che si presenta come il frutto di una riflessione tanto raffinata quanto colta, che affonda le sue radici nella sapienza dell'esegesi patristica.

La Trasfigurazione classense oltre ad essere la prima immagine monumentale di questo episodio evangelico si configura come un'opera di un'originalità assoluta. Il Cristo trasfigurato è simboleggiato dalla croce splendente di gemme al centro della quale è il suo volto santo, incorniciato da luminose perle, mentre i tre apostoli, testimoni della gloria del Signore, sono presenti nel simbolo di tre agnelli: Pietro alla destra del Cristo/Croce, Giacomo e Giovanni alla sinistra. Mosè ed Elia, sintesi della legge e delle profezie, appaiono a mezzo busto tra le nubi teofaniche; di essi Pietro Crisologo, commentando il brano evangelico della Trasfigurazione, disse che "accorsero sul monte per vedere il Cristo promesso" (Sermone 131, 11). Mosè ed Elia, che abitano il cielo, rendono presente il mondo ultraterreno: nella Trasfigurazione cielo e terra si incontrano come due mondi compresi l'uno all'altro. A completare la visione del mosaico classense è la Mano/Voce del Padre che compare alla sommità del catino absidale. Gli apostoli non solo sono i destinatari della visione del Risorto ma, al tempo stesso, partecipano a una profonda esperienza uditiva nella quale il Cristo è proclamato dal Padre come l'Amato, come Colui che è la Parola di vita: "Ascoltatelo!" (Mc 9, 7).

La croce gemmata, al centro di un cielo stellato nel quale brillano novantanove stelle, è accompagnata da preziose iscrizioni greche e latine: sulla sommità della croce è la parola greca ΙΧΘΥΣ – pesce – acrostico che va letto come una professione di fede in Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore; alla base della croce, in latino, è scritto SALUS MUNDI – salvezza del mondo – che è al tempo stesso un'invocazione che si eleva al cielo. Le lettere apocalittiche di A e Ω rimandano al mistero di Cristo, Signore del tempo e della storia: "Io sono l'Alfa e l'Omega, il Principio e la Fine. A colui che ha sete io darò gratuitamente da bere alla fonte dell'acqua della vita. Chi sarà vincitore erediterà questi beni; io sarò suo Dio ed egli sarà mio figlio" (Ap 21, 6-7).

Questa fede in Cristo, vero Dio e vero Uomo, è annunciata da Sant'Apollinare ai piedi della croce. Il Santo, vestito di una casula impreziosita dalla presenza di duecentosette api d'oro simbolo di eloquenza, è rappresentato nella classica posa dell'orante con le braccia alzate e le palme delle mani rivolte al cielo, in un atteggiamento di totale fiducia in Dio. Sulle spalle porta il pallio, segno dell'amorevolezza del pastore verso il suo gregge, il capo è cinto da un nimbo racchiuso da perle. Una iscrizione latina, preceduta dalla croce, ne ricorda il nome e la santità: *Sanctus Apolenaris*. Egli, nella celebrazione eucaristica, accoglie il mistero della Trasfigurazione. Accanto a lui è convocata la Chiesa di Ravenna, il suo gregge, simbolicamente evocato da dodici agnelli. Sant'Apollinare, come ebbe a scrivere Pietro Crisologo nel V secolo, è vivo e "come il buon pastore fa sorveglianza in mezzo al suo gregge" (Sermone 128,3).





italiafestival



*programma di sala a cura di
Cristina Ghirardini*

*coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival*

stampato su carta Arcoprint Extra White

*stampa
Edizioni Moderna, Ravenna*

*L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate*

sostenitori



media partner



mezzo



Corriere Romagna



RavennaNotizie.it

setteserequi

in collaborazione con



Tecno Allarmi

Vivi il Festival da protagonista

Entra a far parte degli Amici di Ravenna Festival, l'associazione che dal 1991 è il punto di riferimento per tutti coloro che desiderano offrire un contributo alla crescita della manifestazione, attraverso il sostegno economico, culturale e relazionale.



Gli Amici sono

Appassionati di musica, arti e cultura
Protagonisti dei successi del Festival
Ambasciatori della manifestazione
in Italia e nel mondo

Benefit

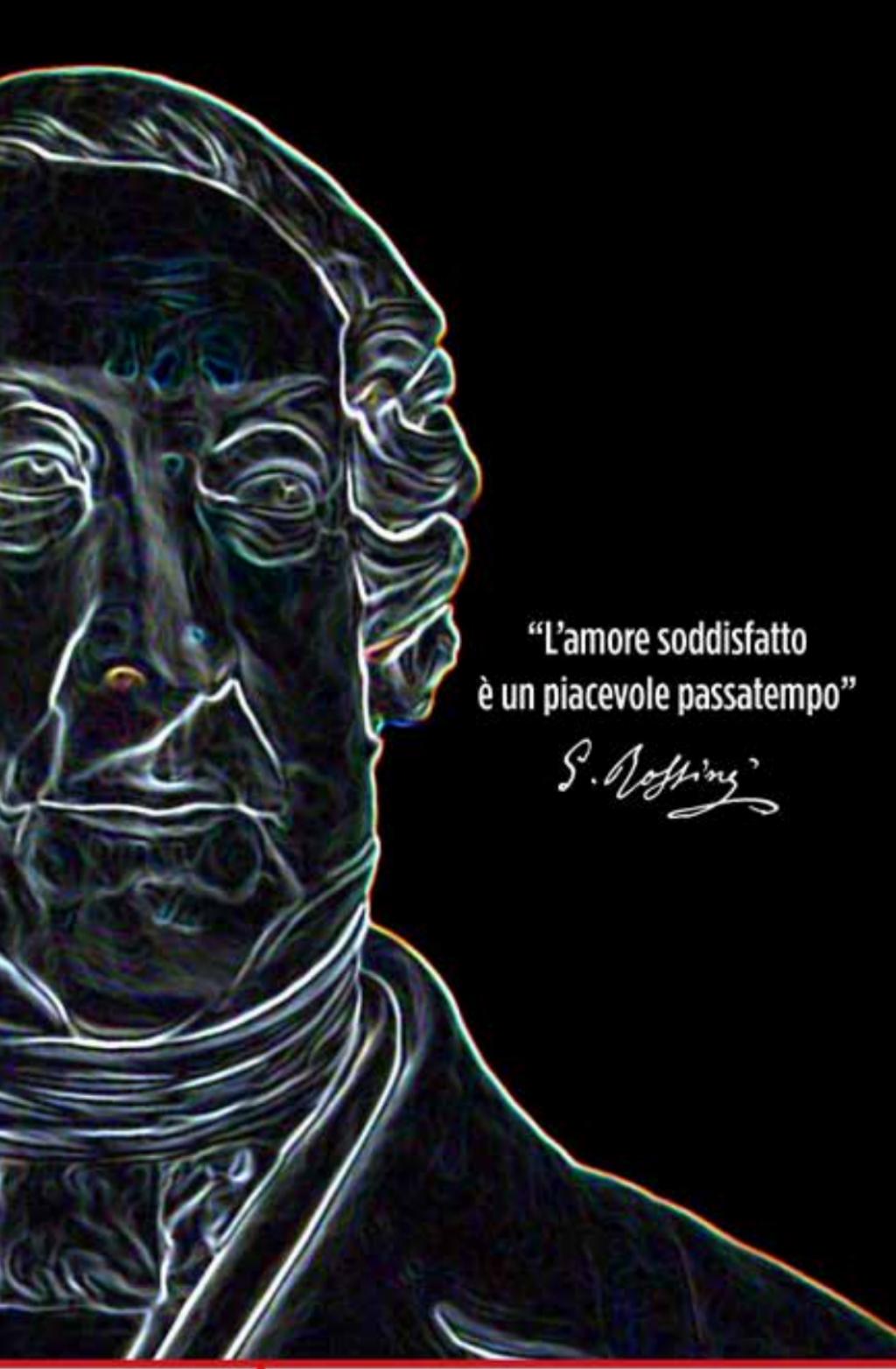
In prima fila agli eventi del Festival
Ospiti d'onore a prove e incontri con gli artisti
Al fianco del Festival nei Viaggi dell'Amicizia



Per maggiori informazioni

www.ravennafestival.org/amici

[@AmiciRavennaFestival](https://www.facebook.com/AmiciRavennaFestival)



“L'amore soddisfatto
è un piacevole passatempo”

S. Raffini

CLASSICA HD
MUSICA PER
I TUOI OCCHI

CLASSICA HD **sky**

Solo su

Canale
138

 mondaclassica.it



@classicahd