

# MILANO Settembre Musica TO

MILANO

Sabato

17

settembre

Basilica di San  
Vincenzo in Prato  
ore 16

## PADRE, FIGLIO E SPIRITO SANTO

Torino Milano  
Festival Internazionale  
della Musica

un progetto di



CITTA' DI TORINO



Milano

con il patrocinio di



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo

realizzato da



Fondazione  
per la cultura  
Torino



I POMERIGGI

CIT  
EXT  
POA

[www.mitosettembremusica.it](http://www.mitosettembremusica.it)

[www.mitosettembremusica.it](http://www.mitosettembremusica.it)



Rivedi gli scatti e le immagini  
del Festival



**#MITO2016**



## PADRE, FIGLIO E SPIRITO SANTO

È come una liturgia. Si comincia con un'invocazione al Dio Uno e Trino. Seguono le orazioni alle singole persone della Trinità: Padre, Figlio e Spirito Santo. Quindi arrivano tre vasti brani organistici liberi, tradizionalmente importanti nella liturgia luterana.

**Dietrich Buxtehude** (1637-1707)

*Te Deum laudamus* BuxWV 218

*Praeludium, Te Deum laudamus,*

*Pleni sunt coeli et terra, Te Martyrum, Tu devicto*

PADRE

**Georg Böhm** (1661-1733)

*Vater unser im Himmelreich*

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Preludio e fuga in la minore BWV 543

FIGLIO

**Johann Sebastian Bach**

*Jesus Christus, unser Heiland* BWV 665

**Dietrich Buxtehude**

Praeludium in sol minore BuxWV 150

SPIRITO SANTO

**Dietrich Buxtehude**

*Komm, heiliger Geist, Herre Gott* BuxWV 200

**Johann Sebastian Bach**

Toccata, adagio e fuga in do maggiore BWV 564

**Giulio Mercati** organo

*Il concerto è preceduto da una breve presentazione di Gaia Varon.*

*La direzione artistica del festival invita a non utilizzare in alcun modo gli smartphone durante il concerto, nemmeno se posti in modalità aerea o silenziosa. L'accensione del display può infatti disturbare gli altri ascoltatori. Grazie.*

Il programma, prendendo spunto dal tema generale del Festival, “Padri e figli”, si rivolge ai brani dedicati alle tre persone della SS. Trinità, Padre, Figlio e Spirito Santo, nell’ambito del repertorio luterano, tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento. Si tratta di un campo solo apparentemente ristretto: i brani organistici con destinazione teologica molto precisa costituiscono un *corpus* quasi inesauribile nella secolare tradizione cristiana, dove l’organo fu da sempre indicato – dal Medioevo al Concilio Vaticano II compreso – come strumento liturgico per eccellenza. La musica luterana contribuisce in maniera decisiva a tale *corpus*, in particolare attraverso la forma del “preludio al corale”. Il corale, o meglio il Kirchenlied (semplicemente “canzone da chiesa”), costituì dagli inizi della Riforma (1517) la vera grande differenza, dal punto di vista musicale, tra la liturgia luterana e quella cattolica: la forma, un inno strofico, semplice e sillabico, in lingua volgare, fu di fatto inventata da Lutero per invitare il popolo al canto comunitario, non previsto nella liturgia cattolica fino al Concilio Vaticano II (1963-1965). Lutero, ottimo conoscitore della musica d’arte del suo tempo (praticava il liuto e il flauto, era ammiratore di Josquin Desprez e convinto del potere educativo e religioso della musica), si ispirò nella creazione della nuova forma proprio all’inno di S. Ambrogio, nato più di un millennio prima con le stesse finalità: invitare l’assemblea liturgica al canto comunitario, per rinsaldare nel popolo concetti teologici precisi, in un momento di contrasti dottrinari (combattere l’eresia ariana era lo scopo di Ambrogio). Da quel momento il Kirchenlied diventa la forma tipica della liturgia luterana, attraversando i secoli e le diverse estetiche musicali. A questo *corpus* di melodie semplici, con testi in lingua volgare, si associa la forma del preludio al corale, brano organistico che precede e invita al canto comunitario, evocando la melodia dell’inno, inserita in un tessuto contrappuntistico più o meno complesso. Come al Kirchenlied, dal quale germoglia, anche al preludio al corale organistico è assicurata la presenza costante nella liturgia luterana, dai tempi di Lutero ai nostri giorni (il ruolo fondamentale nella pratica liturgica settimanale ha da sempre garantito all’organo un’ininterrotta produzione di opere nuove). Il programma è dunque costruito sul modello di una liturgia. All’invocazione iniziale al Dio Uno e Trino, attraverso il maestoso *Te Deum laudamus* di Buxtehude, seguono le orazioni alle singole persone della Trinità: *Vater unser im Himmelreich*, “Padre nostro nel regno dei cieli”, *Jesus Christus, unser Heiland*, “Gesù Cristo, nostro Salvatore”, e *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*, “Vieni, Spirito santo, Signore Dio”. Le tre preghiere sono seguite da tre vasti brani organistici liberi, parti tradizionalmente importanti della liturgia luterana, che ai tempi di Buxtehude e Bach durava circa quattro ore, dalle 7 alle 11 del mattino, e prevedeva, oltre al canto assembleare dei corali, l’esecuzione di brani

per coro e orchestra – le cantate o Kirchenmusiken – di mottetti per coro a cappella e appunto di brani liberi per organo. Il programma è quasi interamente dedicato all’opera di Buxtehude e Johann Sebastian Bach, campioni del repertorio organistico del tempo (di ogni tempo, in realtà) e legati da un rapporto di figliolanza musicale: è noto come Bach nel 1705 lasciò temporaneamente l’incarico di organista ad Arnstadt per recarsi a Lübeck e conoscere da vicino l’arte del maestro tanto ammirato.

Opera di vaste dimensioni, la fantasia sul *Te Deum* di Buxtehude si basa sull’antica melodia ambrosiana dell’inno, così come era cantata a Lübeck, e non sulla sua versione tedesca. Il brano propone un preludio e quattro versetti separati dell’inno. Il preludio è un dittico, con una parte iniziale in stile di toccata e la seconda sezione fugata in tempo ternario. Nel versetto *Te Deum* il motivo ambrosiano appare come *cantus firmus*, trattato in *bicinium*, prima affidato alla mano sinistra, poi alla mano destra e infine, solennemente, al pedale: segue un breve episodio fugato, costruito sulle prime tre note del tema. Il versetto *Pleni sunt coeli et terra* è il più sviluppato dell’opera: è anche il momento nel quale il genio del musicista si manifesta nella piena consapevolezza dei propri mezzi. La gloria di Dio che riempie il cielo e la terra invita a una profusione d’immagini sonore e di procedimenti contrappuntistici. Il motivo ambrosiano è trattato alternativamente come tema fugato, in forma di toccata, di recitativo ornato e con un passo in stile di ciaccona. Nella sezione *Te Martyrum* il tenore espone il *cantus firmus*, suonato dal pedale, mentre le due mani completano la scrittura in trio su due diversi manuali. Il versetto conclusivo, *Tu devicto*, costruisce intorno al tema ambrosiano un contrappunto a quattro parti. La polifonia, molto densa, si dirada nel finale, perorazione in stile di toccata.

L’elaborazione organistica del *Padre nostro* luterano, *Vater unser im Himmelreich*, rappresenta uno dei brani più conosciuti di Georg Böhm, musicista nato in Turingia nel 1661 e diventato organista della Johanniskirche a Lüneburg dopo la morte di Christian Flor. La pagina costituisce il più classico esempio di ornato barocco, con la melodia del corale, mirabilmente elaborata, affidata alla mano destra e sostenuta dall’accompagnamento accordale, ritmicamente inesorabile, della mano sinistra e del pedale.

Si giunge quindi all’esecuzione del Preludio e Fuga in la minore BWV 543 di Bach, pagina assai nota e tecnicamente ardua. La data di composizione del brano pare tuttora incerta: alcuni studiosi fanno risalire la stesura del Preludio al periodo di Weimar, e dunque agli anni intorno al 1709, mentre attribuiscono il concepimento della Fuga ai primi mesi trascorsi da Bach a Lipsia, quindi tra il 1723 e il 1724; altri giudicano il dittico come opera nata unitariamente negli anni di Lipsia, e scaturita tuttavia dalla revisione di due lavori scritti probabilmente a Köthen. Il

Preludio consta, nella versione definitiva, di 53 battute, contro le 43 della prima stesura. Si tratta ora di una perfetta manifestazione dello *stylus phantasticus*: arpeggi, volate, scarti ritmici, sostenuti da un lunghissimo pedale di tonica. L'improvvisazione è nondimeno governata, come sempre in Bach, da una palese coerenza strutturale e discorsiva. Ben più estesa si mostra la Fuga – 151 battute – costruita su un soggetto di stile violinistico. Dominata da una scrittura contrappuntistica spontanea e lineare, la pagina scorre fluida fino alla perorazione finale, ancora concepita in stile di toccata e segnata da un virtuosistico solo del pedale. Il preludio al corale *Jesus Christus, unser Heiland* BWV 665 è contenuto nell'*Autografo di Lipsia*. I corali di questa raccolta rappresentano il contributo bachiano più organico, compiuto e maturo al genere. Nel volume compaiono tutte le forme e gli stili del corale organistico, maturate dalla secolare tradizione luterana, condotte al massimo grado di complessità compositiva e soprattutto coronate da un'inimitabile ispirazione. È possibile che questo preludio al corale sia l'ultima traccia terrena del lavoro di Bach, ormai cieco e prossimo alla morte. La struttura è quella del corale-parafraresi. Dai quattro versetti scaturiscono le quattro sezioni del brano, ciascuna concepita come elaborazione contrappuntistica della melodia ed evocazione figurale del testo del versetto.

Il Praeludium in sol minore BuxWV 150 è uno dei contributi più vasti e strutturati di Buxtehude al genere. Il compositore mantiene la consueta successione di momenti improvvisativi, tre, di cui il secondo e il terzo molto brevi, e fughe, sempre tre: la coesione del brano è assicurata dagli stretti legami motivici fra i tre soggetti di fuga, variazioni di un'unica idea melodica. A tale solida architettura si associa l'incremento agogico del brano, che diventa ritmicamente impetuoso nelle due ultime fughe. Il Preludio BuxWV 200 è costruito sul corale *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*, adattamento luterano dell'inno cattolico *Veni, creator Spiritus*. La melodia del corale, riccamente ornata, è posta alla mano destra, accompagnata dalla mano sinistra e dal pedale. L'evocazione del testo avviene attraverso l'alternanza di movimenti discendenti, la venuta dall'alto dello Spirito Santo, e ascendenti, la preghiera degli uomini che s'innalza verso il cielo. Dopo l'*alleluia* finale, quattro misure di giubilo concludono il preludio, in un arabesco discendente di sedicesimi, ultima figura della Pentecoste.

A un monumentale lavoro bachiano spetta la conclusione del concerto: si tratta della Toccata in do maggiore BWV 564, opera composta a Weimar tra il 1708 e il 1717. Il brano è articolato in tre distinte sezioni. Tra l'episodio idiomatrico e la Fuga, Bach inserisce un *Adagio*, motivo di perplessità per i musicologi: molte copie antiche, fonti privilegiate in assenza del manoscritto, non riportano infatti tale movimento, proponendo l'opera nell'abituale forma del dittico. La bellezza del brano,

che non è reperibile in nessun altro luogo dell'opera di Bach, ha indotto studiosi ed esecutori a prediligere la struttura in tritico, che richiama la forma del concerto solistico. La Toccata iniziale consta a sua volta di tre sezioni: alle due cadenze introduttive, affidate rispettivamente ai manuali e al pedale, Bach accosta una fantasia contrappuntistica, che coinvolge tutte le parti dell'organo. Il carattere virtuosistico del secondo recitativo, evoca il ricordo di un aneddoto, tramandato da un testimone oculare, tale Bellermann. Chiamato a Cassel nel 1714 per collaudare un organo appena costruito, Bach fu invitato a improvvisare davanti al principe di Hesse-Cassel. Il giovane organista cominciò con un lungo tratto di pedale, che sconcertò gli ascoltatori: «Egli stupì a tal punto il principe – scrive Bellermann – che questi si sfilò dal dito una pietra preziosa e gliela porse. Come se i suoi piedi avessero avuto delle ali, essi scivolavano rapidamente da un tocco di pedale all'altro (...)». Segue l'*Adagio*, in la minore, vera aria da concerto, con l'accompagnamento in stile di *pizzicato* del secondo manuale e del pedale. Semplice e gioioso è il soggetto della Fuga finale, melodicamente vicino all'incipit della Toccata: il brano si conclude con una breve perorazione toccatistica e un lungo tratto discendente, fino al do grave; un breve accordo, dopo tanta eloquenza, chiude il brano.

### **Giulio Mercati**

Nato a Saronno, **Giulio Mercati** si è perfezionato in organo, composizione e clavicembalo con musicisti del calibro di Luigi Toja, Jean Boyer, Olivier Latry, Bruno Bettinelli. È richiesto e stimato a livello internazionale: come solista all'organo o al clavicembalo si è esibito in oltre venti paesi nel mondo, toccando le sale concertistiche più prestigiose e le Cattedrali più importanti, dalla Sala Grande della Filarmonica di San Pietroburgo alla Cattedrale di St. Patrick a New York. È attivo come continuista e tastierista in diverse formazioni, quali I Barocchisti e l'Orchestra della Svizzera Italiana, collaborando con direttori della levatura di Alain Lombard, Vladimir Ashkenazy, Juraj Valčuha. È organista titolare presso la Basilica Prepositurale di San Vincenzo in Prato a Milano, la Chiesa di Santa Maria degli Angioli a Lugano e il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno. È compositore attivo soprattutto nel campo organistico e corale. È musicologo apprezzato e conferenziere assai operoso. Vanta numerose direzioni artistiche di rassegne prestigiose, in Italia, Svizzera e Spagna. È docente di Storia della Musica Sacra presso la Facoltà di Teologia di Lugano. [www.giuliomercati.it](http://www.giuliomercati.it)



Partner

INTESA  SANPAOLO

Con il sostegno di



Sponsor



Main media partner



Media partner



**CORRIERE DELLA SERA**



La libertà delle idee

**LA STAMPA**



Sponsor tecnici

