
Torino
Conservatorio
Giuseppe Verdi

Mercoledì 9.IX.09
ore 21

Natalia Gutman violoncello

J.S. Bach

Un progetto di



Milano



Comune
di Milano

Realizzato da

Fondazione
per le Attività Musicali
Torino

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Con il sostegno di



RegioneLombardia

I Partner del Festival



partner istituzionale



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINO

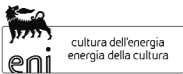
INTESA  SANPAOLO



Gruppo Fondiaria Sai



COMPAGNIA
di San Paolo



cultura dell'energia
energia della cultura

Sponsor



Sponsor tecnici

LA STAMPA
media partner

CORRIERE DELLA SERA
media partner



media partner TV

LIFEGATE[®]
people planet profit
eco partner



partner culturale



MITO è un Festival a Impatto Zero.
Aderendo al progetto di LifeGate,
le emissioni di CO₂ sono state compensate
con la creazione di nuove foreste
nel Parco del Ticino e in Costa Rica.

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Terza Suite in do maggiore BWV 1009

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I – Bourrée II

Gigue

Seconda Suite in re minore BWV 1008

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet I – Menuet II

Gigue

Sesta Suite in re maggiore BWV 1012

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I – Gavotte II

Gigue

Natalia Gutman, violoncello

Le Suites BWV 1007, 1010 e 1011 verranno eseguite giovedì 10 settembre alle ore 21 presso la Basilica di Santa Maria delle Grazie a Milano

Il concerto del Torino Vocalensemble a Bose, previsto alle ore 16 di domenica 20 settembre, è stato posticipato alle ore 17

Le più singolari, inattese e imprevedibili fra le opere venute alla luce a Köthen, dove Bach operò fra il dicembre del 1717 e l'aprile del 1723, sono quelle destinate al violino e al violoncello, che Johann Sebastian concepì senza il supporto di una parte di accompagnamento, affidata a un basso continuo, oppure a un cembalo in veste concertante. Le due raccolte – ciascuna delle quali formata da sei composizioni ordinate secondo un piano organico presumibilmente ideato in vista o in funzione di un'edizione a stampa – si presentano diverse nel contenuto e nella forma, ma in qualche modo si collocano l'una in maniera complementare rispetto all'altra. La raccolta realizzata per prima fu probabilmente quella contenente le opere per violino solo, a noi pervenuta attraverso un manoscritto autografo, il cui frontespizio recita: *Sei Solo. / a / Violino / senza / Basso / accompagnato. / Libro Primo. / da / Joh: Seb: Bach. / ao. 1720*. L'opera (che fra l'altro ci è pervenuta anche in altre sei copie realizzate da mani diverse, una delle quali ad opera di Anna Magdalena Bach) è costituita, come si sa, da tre sonate e da tre partite (BWV 1001-1006). La successione alternata di sonate e partite (queste ultime formate da una serie di danze, in un caso precedute da un preludio) non deve essere intesa, tuttavia, come successione di sei entità musicali assolutamente autonome e indipendenti (anche se Bach parla, secondo il costume editoriale dell'epoca, di *Sei Solo*), ma piuttosto come presentazione di tre coppie di composizioni in cui il secondo termine o membro della coppia è continuazione o corollario del primo; in altre parole, si è in presenza di sonate integrate, per così dire da una *suite* di danze, secondo un'usanza che non era punto rara nella musica di quel tempo.

È possibile che la raccolta contenente le sei *Suites* per violoncello solo sia stata pensata come *Libro Secondo*, come secondo elemento di un progetto compositivo pluriarticolato, ma sostanzialmente unitario, allo scopo di porre di fronte l'una all'altra la tecnica dello strumento ad arco “da braccio” a quella dello strumento ad arco “da gamba”. Sfortunatamente l'opera non ci è pervenuta in un manoscritto autografo, che forse avrebbe consentito un maggiore approfondimento della questione, bensì in copie: se ne conoscono quattro, due delle quali realizzate a breve distanza di tempo dall'effettiva creazione della raccolta. La principale di tali copie manoscritte, comunque, è quella eseguita intorno al 1730 da Anna Magdalena Bach-Wülcken (1701-1760), la seconda moglie del compositore, e così intitolata: *6 / Suites a / Violoncello Solo / senza / Basso / composées / par / Sr. J.S. Bach. / Maitre de Chapelle*. Tale copia (per parecchio tempo ritenuta autografa), tuttavia, era stata preceduta (intorno al 1726) da quella eseguita da un allievo di Bach, Johann Peter Kellner (1705-1772), cui se ne sarebbero aggiunte più tardi altre due, anonime, realizzate l'una a metà del Settecento e l'altra sul finire del secolo. Per la pubblicazione della raccolta, invece, bisognerà attendere sino al 1824, quando se ne renderà artefice l'editore parigino Janet et Cotelle presentando al pubblico *Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo Composées par J. Sebastian Bach. Œuvre Posthume* e così avvertendo il lettore: «[...] cet œuvre n'a jamais été gravé, il était même difficile de la découvrir. Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. Norblin [Louis Pierre Norblin,

1781-1854], de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie royale de Musique, a enfin recueilli le fruit de sa persévérance, en faisant le découverte de ce précieux manuscrit». Si noti che il termine *suite*, ormai divenuto arcaico e poco apprezzabile dal pubblico, era stato sostituito da quelli di *sonata*, più consoni al costume moderno, e di *étude*, quest'ultimo impiegato per meglio definire lo scopo didattico dell'operazione e, di conseguenza, la sua maggiore commerciabilità.

Con le composizioni consacrate al violino e al violoncello, prive del tutto del sostegno di qualche altro strumento, Bach intendeva sviluppare un concetto di primaria importanza: quello del momento “lineare” del contrappunto, di una polifonia intesa non come organizzazione verticale della frase – secondo i principi della pura imitazione canonica e dell'armonia tonale – bensì come estrinsecazione rigorosa, simmetrica, delle proprietà melodiche e ritmiche del linguaggio musicale, in virtù di una sua rappresentazione nello spazio e nel tempo. La logica del periodo, per cui questo risulta scandito in particelle che a tratti regolari ricompaiono sulle diverse corde dello strumento, così da dar luogo a figurazioni in forma di imitazione, oltre alla forza che il movimento imprime al discorso (quasi che ogni elemento di questo sia dotato di una propria “energia cinetica”) danno origine a un'immagine musicale, a un prodotto in cui la “linea” conta più della “massa” e in cui l'arte del cantabile è l'autentica ragion d'essere dell'opera.

Se nelle composizioni violinistiche il problema dello stile “non accompagnato” è affrontato sotto un duplice aspetto formale (sonate e partite, queste ultime – come ho già detto – intese quali prosecuzioni e integrazioni delle prime), ma riconducendo l'insieme a un principio architettonico assolutamente omogeneo e unitario, in quelle per violoncello la forma è una sola: annunciata da un *Prélude* – preposto in diverso stile ad ogni *Suite* – ciascuna delle sei composizioni prevede la regolare successione delle danze consuete del genere (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*), inserendo fra la terza e la quarta danza un *Menuet I e II* nelle *Suites I e II*, una *Bourrée I e II* nelle *Suites III e IV*, una *Gavotte I e II* nelle *Suites V e VI*.

Punto di riferimento obbligato per la raccolta bachiana dovette essere il repertorio della viola da gamba, che aveva raggiunto risultati particolarmente significativi in Francia e nei paesi tedeschi. E, in effetti, non pare illogico ritenere che Bach abbia voluto modificare un'“intenzione”, un progetto formulato guardando alla viola da gamba, indirizzandolo poi al violoncello, quasi per provare ad applicare a quest'ultimo strumento, ancora povero di opere veramente interessanti, una tecnica che la tradizione affidava alla viola da gamba. L'ipotesi potrebbe trovare conferma anche nella particolare natura delle due ultime *Suites*, al cui strumentario sono state apportate modifiche o con la prescrizione di una diversa accordatura, o con l'impiego di un mezzo sonoro anomalo. Sotto questo profilo, e tenendo presente che la raccolta è sostanzialmente sotto il segno del *goût* francese (fra l'altro, tutte le intitolazioni dei singoli movimenti, come si è visto, sono in francese), sembra logico ricondurre le *Suites* bachiane ai modelli che in copiosa quantità erano stati forniti negli

ultimi decenni da Marin Marais e da Johannes Schenk alla viola da gamba, al regale *basse de viole*.

La *tendresse*, la *délicatesse* di quelle pagine – esemplari manifestazioni del gusto di corte – si ritrovano nelle composizioni bachiane, sia pure a livelli infinitamente più preziosi; la proliferazione del materiale melodico, che era stata uno degli stilemi essenziali del modo di costruire il discorso da parte dei maestri francesi, viene assunta a regola fissa da Bach, ma ribaltandola sul piano di strutture polifoniche inedite e su uno strumento che non aveva ancora trovato il modo di competere in raffinatezza e splendore con la viola da gamba. Insomma, Bach inventava lo stile del violoncello e siglava l’inizio della irrevocabile decadenza dell’antico strumento a 6-7 corde al quale, per altro, il *Kantor* non avrebbe lesinato la propria attenzione riservandogli pagine che, manco a dirlo, sono le più alte di quell’aureo repertorio.

L’idea, forse, non incontrò l’approvazione dei contemporanei e la raccolta non uscì che molto tardi dalla cerchia bachiana per essere poi diffusa a stampa, come si è visto, sotto forma di silloge di sonate o di studi (all’edizione parigina del 1824 seguì l’anno dopo quella, del tutto uguale nel titolo e perciò fuorviante rispetto alla sua veste originale, uscita a Vienna per i tipi di H.A. Probst). La pretesa natura didattica dell’opera scaturiva evidentemente soprattutto dal difficile impatto con i brani introduttivi: quei sei *Préludes* non soltanto rappresentano un campionario di difficoltà tecniche colte con il ricorso costante a un pensiero “lineare”, dilatato in figure ostinate e ripetitive, sostenuto da pedali al limite dell’ossessione, da mutazioni armoniche in progressione, da figure ritmiche ricorrenti, dalla regolare pulsazione alternata di note sciolte e legate, da insistenti passaggi in scala, ma obbediscono anche a una concezione musicale in cui l’esercitazione, l’*exercitium*, è il solo terreno sul quale si conquista e si acquisisce il significato della musica. In altre parole, il linguaggio manifestato in queste composizioni è costituito preminentemente da frasi slanciate, proiettate in avanti, non trattenute, disegnate con grande semplicità e leggerezza inventiva (fatta eccezione per il complesso *Prélude* della *Suite V*), ma tecnicamente ardue. Una formula ritmico-melodica subito dichiarata in apertura, senza preamboli, indica su quali binari dovrà procedere l’intero movimento, e la continuità del discorso trova poi un freno, s’impenna in “fermate” che consentono quasi il ricupero dell’energia dispersa per condurre a buon fine la pagina; la “fermata” è anche pretesto per il cambiamento della figura e talvolta (*Suite V*) anche del metro e dello stile e risulta tanto più opportuna quando la pagina è di dimensioni eccezionalmente ampie e dilatate (*Suites V* e *VI*). La velocità, il contrasto dinamico, persino quello timbrico che trae origine dal diverso “colore” delle corde e dal mutamento dei registri, i giochi di *piano* e *forte* (nella *Suite VI*, specialmente), le figure a mo’ di cadenza virtuosistica e di toccata libera sono le note caratteristiche, i segni particolari dei *Préludes*, pagine fortemente serie, di grande precisione simmetrica e governate da una concezione ritmica *inégalé*, tipicamente francese.

La simmetria, a maggior ragione, governa anche le varie danze, una delle quali – la *Sarabande* che Bach colloca al centro della *Suite* vera e propria – ha sempre carattere intensamente espressivo. La composizione è sempre contenuta in poche battute, il cui numero varia di volta in volta, ma in base a multipli di 4 (*I* = 8 + 8; *II* = 12 + 16; *III* = 8 + 16; *IV* = 12 + 20; *V* = 8 + 12; *VI* = 8 + 24) e le figure ritmiche all'interno sono variamente organizzate, dando luogo a un'ineguagliabile casistica di combinazioni architettoniche. Lo stile italiano di carattere gaio, esprimente gioia e liberazione, sembra dominare la maggior parte delle altre danze, fatta eccezione per una *Courante* (quella della *Suite V*, una pagina tutta francese, a cominciare dallo stesso *Prélude*, che è inteso come un'*ouverture*) e per tre *Allemandes* (*Suites II, III e VI*).

Le due ultime *Suites* presentano qualche problema più specifico. Già si è detto della maggiore ampiezza dei loro *Préludes* e della particolare forma di quello che apre la *Suite V*, concepita nello stile di un'*ouverture*, con un'ampia fuga (il cui soggetto ha entrate disposte sulle diverse corde – nell'ordine II, I, IV e III – per raggiungere, tramite il loro diverso “colore”, l'effetto polifonico). Questa *Suite V*, in do minore, ha anche la particolarità di essere scritta per un violoncello “scordato”, cioè fornito di un'accordatura anomala: do₁ – sol₁ – re₂ – sol₂ invece del consueto do₁ – sol₁ – re₂ – la₂; dunque, la IV corda è accordata un tono sotto la norma. La *Suite VI* è scritta per uno strumento a cinque corde (la copia realizzata da Anna Magdalena porta semplicemente l'indicazione *Suite 6me à cinq acordes* senza specificare il tipo di strumento, che tuttavia dovrebbe essere, appunto, uno strumento a cinque corde). Per inveterata consuetudine si sostiene che il mezzo tecnico cui si riferisce questa *Suite* è la “viola pomposa”. Uno strumento che, secondo l'affermazione di Franz Benda (il quale fece visita al *Thomaskantor* a Lipsia nel 1734 e nel 1738), sarebbe stato inventato da Bach stesso e sarebbe stato «intonato come un violoncello, ma con una corda in più all'acuto, più grande di una viola e fornito di un nastro che consentiva di fissarlo contro il petto e sul braccio». È ormai opinione diffusa, tuttavia, che le fonti settecentesche, nel riferire la notizia, abbiano confuso fra violoncello a cinque corde (il cosiddetto “violoncello piccolo”) e viola pomposa, la cui invenzione non deve essere attribuita a Bach, ma a un liutaio di Lipsia, Johann Christian Hoffmann (1683-1750), il quale realizzò la nuova viola su ordinazione del *Thomaskantor*.

Tre sono gli esemplari di viola pomposa dovuti a Hoffmann tutt'oggi conservati (su dieci complessivamente noti nella storia della liuteria) e datati 1732, 1737 e 1741, quindi in anni ben lontani dal momento in cui Bach creò la raccolta delle *Suites* per violoncello.

Mentre non si conoscono composizioni di Bach per la viola pomposa (lo strumento ha una letteratura limitata a quattro sole composizioni), si sa che egli usò il violoncello piccolo in più occasioni (lo testimoniano nove cantate: BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 189, 183, tutte degli anni 1721-1726) ed è a quest'ultimo strumento (a cinque corde) che dovrebbe essere

ricondotta la *Suite VI* per violoncello solo, anche se – come è noto – la composizione può anche essere eseguita sul normale violoncello a quattro corde, a patto di impegnarsi in modo particolare sul piano tecnico-virtuosistico, a causa dell'ampiezza del registro (oltre tre ottave) nettamente superiore alla norma.

Musica di corte, musica per la camera del principe Leopold di Anhalt-Köthen che era un appassionato dilettante di musica: questa l'ipotetica destinazione della raccolta delle *Sei Suites a Violoncello solo*, come di quella dei *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* che l'aveva preceduta. Se così fosse, l'opera avrebbe potuto essere affidata alle mani esperte di un virtuoso di eccezione quale era il violoncellista Christian Bernhard Linigke (1673-1751), membro di un'importante famiglia di musicisti del Brandeburgo, già attivo nella Cappella di Corte di Berlino (1706-1713), quindi sino al marzo del 1716 in quella del margravio del Brandeburgo Christian Ludwig (il dedicatario dei *Six Concerts avec plusieurs Instruments*, ossia i *Brandeburghesi*), per essere assunto infine (maggio 1716), in qualità di *Kammermusik*, in quella di Köthen, dove avrebbe esercitato le proprie funzioni sino alla morte. In merito, comunque, non vi sono certezze e il campo resta aperto a più soluzioni. Forse, l'aspetto teorico e sperimentale, assai più di quello pratico, era quello che stava maggiormente a cuore al *Kapellmeister*. La musica strumentale da lui prodotta sino a quel momento era stata consacrata agli strumenti a tastiera: a Köthen egli inaugurava un nuovo filone di ricerca, non soggetto alla prassi esecutiva corrente, per consegnare alle genti un dettato costituzionale di somma grandezza e potenza.

Alberto Basso

Se desiderate commentare questo concerto, potete farlo sul sito www.sistemamusica.it o su blog.mitosettembremusica.it

Tre grandi musicisti hanno avuto un ruolo essenziale nella vita privata e musicale di **Natalia Gutman**: Sviatoslav Richter, suo marito Oleg Kagan e Mstislav Rostropovič. Nata a Kazan, ha iniziato lo studio del violoncello all'età di cinque anni e a nove eseguiva il suo primo concerto. Allieva prediletta di Rostropovič al Conservatorio di Mosca dal 1964, nel 1967 ha vinto il Concorso della ARD di Monaco di Baviera. Da allora ha avuto inizio una brillante carriera internazionale che l'ha vista ospite delle più famose orchestre: Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Münchner Philharmoniker, Filarmonica di San Pietroburgo e Orchestre National de France. Ospite regolare dei festival più prestigiosi (Salzburger Sommerfestspiele, Berliner Festspiele, Wiener Festwochen) ha collaborato con direttori d'orchestra quali Claudio Abbado, Wolfgang Sawallisch, Riccardo Muti, Bernard Haitink, Yuri Temirkanov, Kurt Masur e Sergiu Celibidache. Gran parte della sua attività concertistica è dedicata alla musica da camera, con partner del calibro di Isaac Stern, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Elissó Virsaladze. Con suo marito, il compianto violinista Oleg Kagan, ha suonato dal 1969 al 1990; ha inoltre eseguito l'integrale delle *Suites* per violoncello solo di Bach in tutta Europa. Il 2008 l'ha vista in tour con Yuri Bashmet, Viktor Tretjakov e Vassily Lobanov in diverse città europee. La Gutman è inoltre impegnata in masterclass organizzate in tutto il mondo, ha insegnato per molti anni presso la Musikhochschule di Stoccarda e attualmente insegna a Mosca. Oltre al repertorio bachiano, classico e romantico, è anche attenta interprete della musica contemporanea con brani di Gubajdulina, Denisov, Mansurian e Lobanov: Alfred Schnittke le ha dedicato una Sonata e il suo primo Concerto per violoncello.

Ogni anno all'inizio di luglio, Natalia Gutman invita i suoi amici musicisti all'Internationaler Musikfest di Kreuth/Tegernsee in Baviera, fondato nel 1990 insieme al marito e a lui dedicato.

Natalia Gutman suona un prezioso Guarneri del Gesù datato 1731, generosamente affidatole da Seacross Management Ltd. Strings Unlimited.

In sostituzione dell'annunciato concerto con la Yellow Magic Orchestra
Torino - lunedì 2 novembre 2009, ore 21 - Teatro Regio
Ryuichi Sakamoto: Playing the Piano, Europe 2009
Posto unico numerato 20 euro