

MISCHA MAISKY VIOLONCELLO

Teatro Municipale Valli, 26 marzo 2006, ore 20,30

Teatro Municipale Valli, 26 marzo 2006

Mischa Maisky violoncello

Johann Sebastian Bach

Suite n. 3 in do maggiore BWV 1009

1. *Prélude*
2. *Allemande*
3. *Courante*
4. *Sarabande*
5. *Bourrée I / II*
6. *Gigue*

Suite n. 2 in re minore BWV 1008

1. *Prélude*
2. *Allemande*
3. *Courante*
4. *Sarabande*
5. *Menuet I/II*
6. *Gigue*

[intervallo]

Suite n. 6 in re maggiore BWV 1012

1. *Prélude*
2. *Allemande*
3. *Courante*
4. *Sarabande*
5. *Gavotte I/II*
6. *Gigue*



un saggio
di Luana Salvarani

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2006.
A cura dell'Ufficio stampa, comunicazione e promozione.
Ricerche e documentazione a cura di Giulia Bassi.

intrecci

Theodor W. Adorno, *Beethoven*, Einaudi, Torino 2001.
Enzo Siciliano, *Carta per musica*, Mondadori, Milano 2004.
Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 1978.
"Amadeus. Speciale Bach", febbraio 1995, De Agostini-Rizzoli, Milano.



L'ascolto delle *Suites* per violoncello solo di Bach (ma il discorso vale anche per quelle per violino, o per la mirabile 'Partita' per flauto) è un'esperienza tutt'altro che ecumenica, anzi duramente selettiva. Non che sia musica inamena o esoterica. Però, queste partiture stimolano modi di ascolto così diversi tra loro, si presentano sotto prospettive così reciprocamente incompatibili, che un dialogo su di esse è quasi impossibile, e virtualmente ridotto al silenzio ogni discorso critico (avete mai letto qualcosa di intelligente, e privo di superlativi assoluti, sulle *Suites*?!). Quindi anche chi scrive tenderà ad evitare le sintesi critiche, provando invece a tracciare qualche mappa, e qualche ipotesi sul terreno di coltura da cui nascono queste strane orchidee.

Partiamo da due possibili modelli di ascolto per le *Suites*. Chi le abbia suonate o studiate, o comunque frequentate con occhio analitico, tenderà a penetrare nella selva della scrittura per cogliere le doppie corde più insidiose, gli abbellimenti più articolati, i repentini passaggi di registro: una sorta di visione microscopica, che una volta percepita diventa un nuovo orecchio, inalienabile patrimonio dell'ascoltatore. L'appassionato di Bach, o in generale l'ascoltatore non-cellista, privilegerà una visione a distanza, col cannocchiale: il fluire perpetuo di queste pagine con così poche pause e note lunghe verrà percepito come un *unicum*, da cui estrapolare — con uno sforzo continuo d'attenzione — oggetti melodici, ornamentazioni, passi di contrap-

A parità di strumento, quando il musicista è mediocre, il suono è quello dello strumento. Quando invece il musicista è bravo, il suono proviene dalle sue mani. E se il musicista è eccezionale, il suono proviene dalla sua mente.
(Maisky)

Bach è il genio musicale per eccellenza. Sono giunto a questa conclusione, così semplice da enunciarsi e dal significato così totale: quest'uomo, che tutto sa e tutto sente, non può scrivere una sola nota, per quanto insignificante essa possa sembrare, senza che questa nota sia trascendentale. Bach è arrivato sino al fondo di tutti i sentimenti più nobili e vi è giunto nella forma più perfetta.
(Pablo Casals)

Le sei Suites per violoncello danno un'idea della visione che Bach aveva delle possibilità di questo strumento, possibilità che a quell'epoca non erano ancora state tutte esplorate. Qui, come in molte altre occasioni, il maestro precorreva il tempo. (Pablo Casals)

Bach ricercò l'insieme di regole che potessero governare la progressione dei suoni, il loro intrecciarsi, variandosi, frammentandosi e ricomponendosi su piani sempre più ardui e stupefacenti. (Enzo Siciliano)

punto, situazioni ritmiche. Va da sé che entrambi i modelli sono 'giusti' (c'è bisogno di precisarlo?), e se il secondo non penetra nei dettagli, nelle peculiarità costruttive della scrittura bachiana, nel primo si perdono i blocchi armonici, il dinamismo delle progressioni e delle cadenze.

Pur scrivendo per strumento solo, Bach non dimentica mai che si tratta di musica basata sull'armonia tonale, testé affermatasi con la prassi del basso continuo. A proposito delle *Suites* si parla sempre troppo e con troppa enfasi di contrappunto, per il giustificato motivo, che la scrittura di Bach per strumento solo è in realtà una scrittura polifonica, 'simulata' con l'aiuto della memoria acustica e ancor più percepibile col suono un po' alonato dello strumento antico. Questo avviene perché il contrappunto è parte inscindibile del pensiero compositivo bachiano: non è quindi il caso di farne meraviglia: sarebbe strano il contrario. Invece è l'uso dell'armonia tonale, come in altre partiture da camera bachiane, la vera ossatura e forse la ragion d'essere di queste pagine. Un primo suggerimento di ascolto: l'uso dinamico della progressione nell'Allemanda della *Suite* n. 3. Urge sottolinearla, perché l'orecchio dell'ascoltatore d'oggi, formato e a volte otturato da tonnellate di musica del periodo classico-romantico, tende a sorvolare sulla progressione, come un fatto ovvio se non pedante. Ai tempi di Bach la progressione era ancora un mezzo stilistico con un peso specifico notevole, soprattutto quando (come fa Bach) la si prolunga più del solito, e di scalino in scalino

ci ritroviamo in ambiti tonali esterni al mortale circolo della tonalità d'impianto. Se si ascoltano le *Suites* 'col cannocchiale', non sfuggirà il continuo slittare armonico all'interno della rigida griglia tonale tipica del genere.

Scritte attorno al 1720, e quindi in epoca di fresca affermazione del sistema tonale, queste musiche sono come un campanello d'allarme allora inascoltato: "Adesso abbiamo questa mirabile macchina della tonalità, non disimpariamo a guidarla": ecco perché Bach ci ammannisce subito, nella scatola preziosa e apparentemente inoffensiva delle danze di corte, la pista da *rally*, piena di dossi e curve, della sua scrittura violoncellistica. Invece dopo di lui ci furono cent'anni di noiosa *limousine* con autista, tutta cadenze perfette e rapporti di quinta: anzi verrà eretto un vero monumento al Rapporto di Quinta: la forma-sonata.

Ai tempi di Bach la *Suite*, o Partita (bisognerebbe soffermarsi su questo alternarsi di categorie, a indicare sottili variazioni e sfumature di stile attorno alla stessa forma) era una forma abbastanza fuori moda nei Paesi di lingua tedesca. Innanzitutto: perché la *Suite*, o Partita? Di solito si parla delle *Suites* bachiane come 'sequenze di danze stilizzate' che nessuno ballava più. Non è ben chiaro perché un genere musicale per danza, quando cessa di essere danzato per il mutare delle mode, debba automaticamente diventare 'stilizzato'. In realtà la *Suite* di danze in Francia era ancora un genere vivo, nella variante clavicembalistica e da camera, per esempio

Scrisse Leopardi che la bellezza della musica consiste nell'esprimere il "Sentimento in persona" che "trae da se stessa e non dalla natura". L'esemplificazione o la conferma di questo pensiero è per intero contenuta nelle pagine strumentali di Bach. Pare lo strumento ragionare sulle proprie possibilità tecniche oltrepassandole. (Enzo Siciliano)

Bach era quasi cancellato dalla memoria dei contemporanei, e Vienna in particolare non voleva saperne di musica protestante. Per Beethoven, il re dei re era stato Händel, e una grande predilezione aveva avuto il maestro per Cherubini. Tutto ciò è molto interessante e anche paradossale: infatti si può ben dire che, se a quell'epoca avesse avuto maggior familiarità con Bach, la musa beethoveniana avrebbe incontrato più facilmente la comprensione dei contemporanei. (Thomas Mann)

Ma la qualità, angelica e sulfurea, dell'ingegno musicale bachiano si rivela nel flusso che vivifica, poiché se non ci si allontana dal clima mondano che comunque una danza suggerisce, ecco il pretesto divorato da un moto ulteriore, dalla necessità di esprimere il farsi stesso della musica. (Enzo Siciliano)

di Couperin: senza aver ascoltato, o letto in partitura, o in qualche modo frequentato i quattro *Livres de Clavecin* di Couperin, non è possibile entrare nelle *Suites* bachiane, per qualunque strumento siano: si pareranno sempre davanti a noi come geroglifici prima di Champollion. Da Couperin e dalla vasta produzione clavicembalistica francese viene l'alfabeto della musica da camera bachiana, che nelle *Suites* per violoncello vediamo trasposto tal quale nelle Sarabande. Ecco il secondo suggerimento di ascolto: la Sarabanda della *Suite* n. 2, da immaginare scritta per clavicembalo, per cogliere quanto Bach si avvantaggi delle possibilità di variazione timbrica offerte dal violoncello, ma sempre mantenendo la natura 'alla Couperin' della scrittura, con appoggi ritmici asimmetrici e vaghi, e con gli abbellimenti in funzione di legame aereo per oggetti melodici e armonici sparsi nel tempo.

Ma Bach va per la sua strada, non si limita a reinterpretare l'eredità francese. La Francia era anche l'unico paese d'Europa in cui continuasse ininterrotta la tradizione della musica solistica e da camera per viola da gamba, di scrittura del tutto opposta a quella delle *Suites* bachiane: archi melodici non ampi ma distanziati da vasti respiri e sospiri, sostenuti dalle armonie di un basso continuo semplice e 'quadrato'.

La scelta del violoncello è quindi assieme un segno di continuità e di rottura rispetto alla vasta letteratura dell'aulico e delicato strumento a sei corde. Il violoncello come stru-

mento solo era spuntato nel Seicento italiano, nella stagione di prepotente sviluppo degli strumenti ad arco, epoca di sperimentazione continua, in cui si provavano forme, dimensioni, numeri di corde e accordature diverse. Attorno al 1720 il violoncello non è più uno strumento sperimentale, ma la scelta di Bach di eleggerlo a solista (e senza basso continuo!) lo è. I primi sperimentatori del violoncello solista italiano avevano sviluppato gli strumenti ad arco nella prassi della sonata da chiesa, nel medesimo contesto che perpetuava lungo tutto il Seicento e ancora nel Settecento una scuola organistica legata alla prassi cinquecentesca dell'improvvisazione e della variazione. Dietro il violoncello solista di Bach non c'è solo Vivaldi, ci sono anche Bononcini e Torelli e in generale l'Accademia Filarmonica, in cui si coltivava lo studio del Ricercare e della Toccata, della Partita e di altre forme 'antiche' scolpite e adattate nel comodo sedile di una tonalità sempre più definita e amichevole: quella scrittura e quell'impostazione, da cui Bach l'armonista parte per le sue escursioni modulanti. Da qui, il terzo suggerimento di ascolto: il Preludio della *Suite* n. 3, tutto basato su frammenti di scala, a riscontro di quello della *Suite* n. 6. La libertà formale dei due Preludi diventa meno imprevedibile se li si immagina all'organo: soprattutto nella *Suite* n. 3 la parentela con la Toccata organistica (non tanto nella versione divagante e sperimentale alla Frescobaldi, ma in quella più austera alla Muffat o Froberger) è palese, appena si riesca ad astrarre dal suono penetrante del cello. In

Il fatto che Bach intorno al 1800 fosse del tutto dimenticato, è una delle circostanze più ricche di conseguenze della storia della musica. Altrimenti tutto, anche la "classicità" sarebbe andata diversamente. Egli però non era antiquato, bensì troppo difficile. Il presupposto di tutta la civiltà è la vittoria del "galante" sull'erudito. (Theodor W. Adorno)

Bach è stato un uomo quale adesso non si può neppure immaginare, un uomo con venti figli, un uomo che ha scritto per glorificare Dio! Un mistico adorante che scavava infiebrato nella perfezione della fede, che edificava visioni e le edificava una sull'altra, con rigore incrollabile. Per decenni una musicologia rudimentale non è riuscita a offrirci di lui che delle immagini da cartolina contraffatta. Oggi, però, dai nuovi studi sta uscendo un Bach differente, un uomo inquieto, forse nevrotico, sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo, nell'arte come nella vita.
(Vinicio Capossela)

questa *Suite*, poi, il suggerimento passa in tutte le sezioni: proprio in funzione di 'materiale', brevi scale e successioni di note per grado congiunto costituiscono l'ossatura dell'intera composizione (nella *Bourrée* II, tuttavia, il passaggio al 'minore' offre l'occasione per la conversione di questo materiale in direzione modale, con il lieve arcaismo che è proprio di questa danza nelle letture bachiane).

Leggendo le *Suites* per violoncello come rielaborazione e sintesi di modelli di scrittura tastieristica provenienti dai quattro angoli dell'Europa, ci appaiono meno isolate, meno sospese al di fuori della storia: se 'moderni' erano i modelli cui si ispirava e cui attingeva, l'idea della loro riformulazione nello spazio sonoro dello strumento ad arco solistico, senza la rete del basso continuo, doveva risultare in sé spericolata, ma la solida struttura della *Suite* di danze (con la certezza del ritorno tonale ad ogni pezzo e con la benedizione dei ritornelli a ripetere giudiziosamente quanto appena detto, e speriamo che il solista di stasera li esegua, perché perdersi per strada è facile) ricollega l'esperimento ai suoi padri e nonni ideali. Effettivamente, la scrittura di queste pagine bachiane è rimasta senza successori immediati, ma pronta a rifar capolino quando la forma-sonata cominciava a fare acqua, ma non si sentiva ancora il bisogno di abbatterla. Ecco il quarto e ultimo suggerimento di ascolto, per chi inopinatamente si annoiasse, per chi le ha già ascoltate mille volte e per i cuori più freddi: lasciate pur perdere tutto il resto e ascoltate i Numeri

Cinque, fortunatamente declinati, nel programma di stasera, nella triplice variante *Bourrée*, *Minuetto*, *Gavotta*. Chi scrive ritiene che Bach ami nascondersi dietro di loro, forme per convenzione dimesse e 'popolari', per scrivere ciò che gli interessava di più. Dai Numeri Cinque di Bach vengono gli Scherzi di Beethoven, e da questi (via Bartók e Stravinskij) tutta la Musica Moderna, e pure la cosiddetta Contemporanea, che per lo più risale a cinquant'anni fa e ai tempi della Guerra Fredda. Attendiamo con ansia che Bach, o chi per lui, ci suggerisca la prossima mossa.

Per valutare la forza d'un conoscitore di musica, non c'è miglior modo che indagare fino a qual punto egli apprezzi le opere di Bach.
(Thomas Mann)



Il sigillo di Bach

Maisky

Mischa Maisky è nato nel 1948 a Riga, in Lettonia; dopo un breve periodo di studio nella sua città natale è passato al Conservatorio di Leningrado. Nel 1966 ha vinto un premio al concorso internazionale Ciaikovskij, dopodiché ha proseguito gli studi al Conservatorio di Mosca nella classe di Mstislav Rostropovich. Per Maisky ha avuto inizio così un periodo di intensa attività concertistica nell'Unione Sovietica. Nel 1972 l'artista, che oggi vive in Belgio, è emigrato in Israele; dopo aver vinto nel 1973 il concorso Cassadò di Firenze ha debuttato alla Carnegie Hall di New York con la Pittsburgh Symphony Orchestra diretta da William Steinberg. Da un ammiratore ha ricevuto in dono un violoncello Montagnana del XVIII secolo, con cui da allora esegue i suoi concerti. Nel 1974 è divenuto allievo del leggendario Gregor Piatigorsky: è l'unico violoncellista che abbia avuto occasione di studiare sia con quest'ultimo che con Rostropovich.

Le numerose esibizioni con le maggiori orchestre americane ed europee e con eminenti partner di musica da camera hanno consolidato la sua notevole fama internazionale; dal 1975 tiene concerti negli Stati Uniti, Europa, Australia ed Estremo Oriente con tutti i più prestigiosi direttori d'orchestra.

Mischa Maisky nutre una grandissima passione per la musica da camera: è spesso ospite al Festival di Gidon Kremer a Lockenhaus e dà frequenti concerti in tutta Europa insieme a Martha Argerich, una delle sue partner principali. In Italia l'artista è particolarmente affermato e molto amato dal pubblico. Ha suonato ed è invitato regolarmente in tutte le più importanti Istituzioni concertistiche.

La prima registrazione di Mischa Maisky con la Deutsche Grammophon è nata nel 1982: si tratta del doppio concerto di Brahms, eseguito a fianco di Gidon Kremer con i Berliner Philharmoniker diretti da Leonard Bernstein. Nel 1985 ha siglato un contratto in esclusiva con la DG, e da allora ha pubblicato numerose incisioni: le *Suites* di Bach (Record Academy Prize e Grand Prix Du Disque 1985) nella recentissima seconda incisione (2000); le Sonate di Bach e le Sonate per violoncello e pianoforte di Beethoven (a fianco di Martha Argerich), inoltre concerti di Haydn con la Chamber Orchestra of Europe, di Schumann con Bernstein, di Elgar e Ciaikovskij con Sinopoli (Record Academy Prize, Tokyo 1991) nonché di Bloch e Dvorak con Bernstein (Record Academy Prize 1989). Alla sua acclamata antologia *Meditation*, comprendente musiche di 18 compositori (al pianoforte Pavel Gililov), è seguita nel 1992 la pubblicazione dell'album *Adagio*, una selezione di lavori per violoncello e orchestra registrato con Semyon Bychkov e l'Orchestre de Paris. Le sue pubblicazioni comprendono l'incisione integrale delle Sonate beethoveniane (sempre con la Argerich), la raccolta *Cellissimo* con lavori di Bach, Händel, Chopin, Schubert ed altri, e *Lieder without words* (al pianoforte Daria Hovorà).



1717-1723

Bach: Suites per violoncello solo

La Musica

Bach: Concerti Brandeburghesi. Suites Inglesi. Ouvertures per orchestra. Concerti per violino. Sonate e Partite per violino solo. Fantasia cromatica e fuga. Il Clavicembalo ben temperato (libro I). Suites francesi. Passione secondo Giovanni.

Couperin: Composizioni per clavicembalo (libri II e III). Concerti reali.

Vivaldi: Tieteburga. Scanderbeg. La verità in cimento. Silvia - opere. L'adorazione dei tre Re Magi, oratorio.

Alessandro Scarlatti: Telemaco. Il trionfo dell'amore. Marco Attilio Regolo. Tito o Sempronio Gracco. Griselda - opere.

Telemann: Sei Trii per due violini, violoncello e basso continuo.

Domenico Scarlatti: Berenice, opera.

Porpora: Temistocle. Faramondo - opere. Il martirio di Santa Eugenia. Adelaide - oratori.

Händel: The Chandos Anthems, otto suites per clavicembalo. Acis and Galatea, masque. Radamisto. Floridante. Ottone - oratori.

Albinoni: Dodici concerti a cinque.

Nasce Stamitz.

Muore Pachelbel.

Filosofia, Arti e Letteratura

Jean Antoine Watteau dipinge 'L'imbarco per Citera' (1717). A Parigi apre il "Café della Régence" ritrovo per intellettuali e politici (1718).

Voltaire compone la sua prima tragedia, 'Oedipe' (vana la lotta contro il destino) (1718).

Daniel Defoe, 'Le avventure di Robinson Crusoe', libro che dopo la Bibbia ha avuto il maggior numero di edizioni (1719).

Benedetto Marcello pubblica 'Il teatro alla moda' (1720).

Gian Battista Vico, 'De uno universi iuris principio et fine uno' (1720).

Filippo Juvarra termina la facciata di Palazzo Madama a Torino (1721).

Viene terminato a Dresda lo Zwinger, classico esempio di barocco (1722).

Daniel Defoe scrive 'Le avventure di Moll Flanders' e un resoconto sulla peste di Londra.

Francesco de Sanctis inizia a costruire la scalinata di Trinità dei Monti (1723).

Pietro Giannone, 'Istoria civile del regno di Napoli' (1723).

Ludovico Muratori inizia la sua monumentale opera: 'Rerum Italicarum Scriptores' (1723).

La Storia

Triplice alleanza tra Francia, Gran Bretagna e Olanda per contrastare la politica spagnola guidata dal primo ministro, il cardinale italiano Giulio Alberoni (1717).

Nasce a Londra la massoneria (1717).

La truppe spagnole attaccano la Sicilia e la occupano, si costituisce la lega anti-spagnola che sconfigge gli spagnoli a Capopassero (1718).

La pace di Passarowitz pone fine alla guerra contro i Turchi sconfitti nella battaglia di Belgrado; l'Austria occupa la Serbia (1718).

L'armata austriaca sconfigge gli spagnoli in Sicilia e occupa l'isola (1719).

Nasce il principato indipendente del Liechtenstein (1719).

Con la pace dell'Aia si conclude la guerra contro la Spagna che rinuncia alle sue pretese sull'Italia.

Vittorio Amedeo di Savoia cede la Sicilia all'Austria in cambio della Sardegna (1720).

L'imperatore cinese K'ang Nsi conquista il Tibet che diviene protettorato cinese (1720).

Col trattato di Nystad termina la Seconda guerra del Nord, iniziata nel 1700: la Svezia cede la Livonia, Estonia, Ingoia e parte della Carelia alla Russia che deve ritirarsi dalla Finlandia (1721).

Trattato di Charlottenburg tra Gran Bretagna e Prussia.

Scoperte e invenzioni

Il navigatore olandese Jacob Roggeveen scopre l'isola di Pasqua (1722).

Il naturalista Jean-André Peyssonel scopre che il corallo è un organismo vivente (1723).