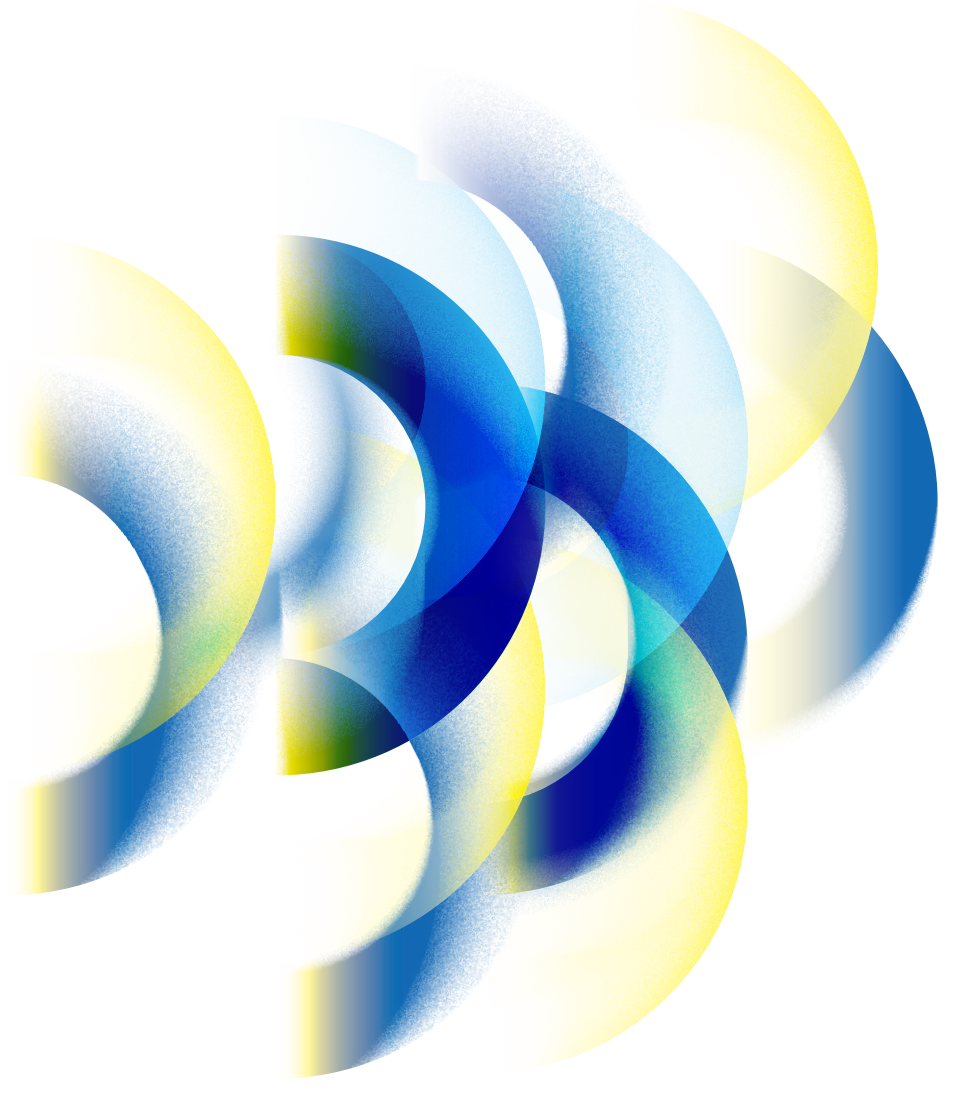


An abstract graphic consisting of several overlapping circles in shades of blue and yellow, creating a dynamic, layered effect in the center of the page.

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

24 febbraio 2026 ore 20.30
Teatro Municipale Valli

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore, BWV 1069 [20' ca]

Ouverture
Bourrée I & II
Gavotte
Menuet I & II
Réjouissance

Suite per orchestra n. 2 in si minore per flauto e orchestra,
BWV 1067 [20' ca]

Ouverture
Rondeau
Sarabande
Bourrée I & II
Polonaise
Menuet
Badinerie

Intervallo

Suite per orchestra n. 1 in do maggiore, BWV 1066 [25' ca]

Ouverture
Courante
Gavotte I & II
Forlane
Menuet I & II
Bourrée I & II
Passepied I & II

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore, BWV 1068 [20' ca]

Ouverture
Air
Gavotte I & II
Bourrée
Gigue

Akademie für Alte Musik Berlin

Bach, un cosmopolita sedentario

Luca Baccolini

Tra le molte catastrofi che segnarono l'Europa del Seicento, la guerra dei Trent'anni lasciò una ferita profonda soprattutto nei territori tedeschi. Alla fine del conflitto, nel 1648, il Sacro Romano Impero si presentava come un mosaico ancora più frammentato di principati, città libere e corti minori; intere regioni erano state spopolate dalla peste e dalla carestia, l'economia era indebolita e le strutture sociali sconvolte. Ma fu proprio questa devastazione a far rinascere, nel giro di pochi decenni, una sorprendente energia di rinnovamento culturale. Le competitive corti tedesche, desiderose di riconquistare il prestigio e lo splendore perduti, cominciarono a guardare alla Francia di Luigi XIV, ormai riconosciuta come insuperato modello europeo per gusto artistico, cerimoniale e canoni estetici. In questo clima di emulazione e febbrile concorrenza, anche la musica di corte attraversò un profondo rinnovamento andando incontro a una sintesi di stili diversi. I modelli francesi cominciarono a dettar legge nel teatro e nella danza (la disciplina più amata e praticata dal Re Sole) e pur non arrivando mai a sostituire le tradizioni locali, si intrecciarono con esse aprendosi anche agli influssi italiani. Il risultato fu uno dei primi linguaggi musicali cosmopoliti d'Europa, capace di unire la chiarezza formale e l'eleganza

ritmica francesi, il gusto melodico italiano e la solidità contrappuntistica tedesca: da questa combinazione si plasmerà il tratto distintivo del barocco centro-europeo.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) nacque e si formò all'interno di questo mondo in trasformazione, degno rappresentante di quella vasta dinastia di musicisti che aveva reso il cognome "Bach" sinonimo di professionista della musica, in un'epoca che considerava ancora l'arte dei suoni come un mestiere di servizio, alla stregua di un alto artigianato qualificato.

Il suo linguaggio, pur radicato nella tradizione luterana e nel rigoroso contrappunto tedesco, si sviluppò in un ambiente già aperto alle influenze francesi e italiane. A differenza del coetaneo Händel, Bach viaggiò pochissimo e non sconfinò mai da un raggio di poche centinaia di chilometri dalla sua città natale. Ma questa sedentarietà non gli impedì di entrare a contatto con gli stili più aggiornati della sua epoca.

Uno degli elementi più riconoscibili dello stile "alla francese" penetrato nella "Germania" di Bach fu l'*ouverture*, introdotta in area tedesca probabilmente da Johann Sigismund Kusser intorno al 1682. Il modello derivava direttamente dall'esperienza teatrale dall'italo-francese Jean-Baptiste Lully, e prevedeva una sezione iniziale solenne, caratterizzata dal ritmo puntato, seguita da una fuga vivace e infine da una ripresa del materiale d'apertura. Questa struttura, al tempo stesso cerimoniale e dinamica, segno immediatamente riconoscibile del gusto francese per qualsiasi orecchio istruito, piacque subito alle corti tedesche e si diffuse rapidamente.

All'*ouverture* si affiancava la suite di danze, che in Germania e in Italia prese talvolta il nome di "Partita". Bach ne

lasciò numerosi esempi per strumenti solisti - clavicembalo, violino, violoncello, liuto e flauto - a testimonianza di quanto questo genere fosse centrale nella cultura musicale dell'epoca. La danza non era soltanto un divertimento, ma un elemento portante della vita sociale e cerimoniale delle classi dominanti: anche a Lipsia e a Dresda operavano importanti maestri di ballo, e Bach - per la sua posizione - non poteva esimersi dall'avere contatti con questo ambiente.

Non sappiamo se le sue *Ouverture* orchestrali fossero destinate alla danza vera e propria; ciò che è certo è che, tra XVII e XVIII secolo, ogni danza possedeva un preciso carattere espressivo. I trattati del tempo tentarono di descriverne le qualità, procedendo per gerarchie: tra le danze ternarie, ad esempio, la *courante* era considerata più solenne, la *sarabanda* più espressiva, il *minuetto* più leggero e il *passepied* più rapido e vivace. Il tempo musicale non era fissato in modo rigido: dipendeva dalla coreografia, dall'abilità dei danzatori e soprattutto dal contesto sociale. Nelle corti aristocratiche si preferivano andamenti moderati, che consentissero movimenti più eleganti e misurati, senza colpi di scena repentini.

Nelle *Ouverture (Suites)* bachiane questo universo coreutico si traduce in una galleria di caratteri contrastanti. La *courante*, presente nella prima *suite*, assume un tono nobile e maestoso; la *sarabanda* della seconda diventa invece un episodio di intensa concentrazione espressiva, sostenuto da una raffinata scrittura contrappuntistica. Il *minuetto*, danza amatissima nel Settecento (al punto da prendersi stabilmente un posto anche nei movimenti di sinfonia), compare in Bach con diversi volti, ora elegante, ora più brillante. Il *passepied* ne rappresenta una variante più veloce, mentre la *gavotta* con-

serva un andamento moderato e aggraziato, talvolta colorato da accenti pastorali o militari. *Bourrée* e *giga* rivelano invece un carattere più italianeggiante, energico e virtuosistico, con ritmi vivaci e un'espressività dai tratti quasi spontanei.

Nel loro insieme, queste suite orchestrali costituiscono una sintesi di stili, un catalogo magistrale di ciò che si poteva ascoltare in Europa ai tempi di Bach. Non a caso, il genere della *suite d'ouverture* fu coltivato in maniera ricorrente proprio dai compositori tedeschi. Georg Philipp Telemann, ad esempio, ne scrisse un numero impressionante, preferendole spesso al concerto perché gli permettevano maggiore libertà inventiva. Anche Johann Friedrich Fasch, attivo per decenni come Kapellmeister ad Anhalt-Zerbst, compose numerose suite, spesso destinate all'orchestra di corte di Dresda. Lo stesso fece Johann Bernhard Bach, cugino di secondo grado del nostro.

In queste partiture si nota una costante attenzione alle novità: parti indipendenti per i fiati, *texture* più leggere per mettere in risalto le linee melodiche, ritmi dinamici e incisivi. Nelle sue quattro *Ouverture* - composte tra il 1724 e il 1739 senza la volontà di costruire un ciclo unitario - Bach mostra tutto il desiderio di aggiornarsi e rinnovarsi tipico dei musicisti inseriti in una *koiné* culturale che si "ascoltava" anche a distanza. La prima *Ouverture* sembra essere la più antica tra quelle arrivate a noi; la quarta potrebbe risalire a una versione precedente agli anni di Lipsia, forse al periodo di Köthen, poi ampliata con trombe e timpani. Anche la terza sembra derivare da una redazione originaria per soli archi, successivamente arricchita con oboi, trombe e timpani. La seconda, invece, appartiene con ogni probabilità agli ultimi

anni di attività strumentale ed è stata spesso collegata alla presenza a Dresda dell'allora celebre flautista Pierre-Gabriel Buffardin, certamente capace di esaltare l'acrobatica *badinerie*: alcuni studiosi la ricollegano alle celebrazioni per l'incoronazione di Augusto III a Principe Elettore di Sassonia, già famoso per aver organizzato una delle nozze più sfarzose e costose dell'era barocca in Europa (solo per rendere l'idea, il banchetto principale si tenne in una sala trasformata in una miniera d'argento artificiale, con 500 cervi cucinati per i quasi mille invitati).

Nonostante le differenze di organico e di datazione, le quattro *Ouverture* condividono alcuni principi fondamentali: la presenza di una fuga nel movimento iniziale e l'introduzione di un elemento concertante. Nella prima *Suite* questo ruolo è affidato agli oboi e al fagotto, nella seconda al flauto, nella terza al violino e nella quarta all'opposizione tra gruppi strumentali. Anche quando adotta l'alternanza italiana tra soli e tutti, la scrittura resta inconfondibilmente bachiana: densa, rigorosa e contrappuntisticamente elaborata.

Per molto tempo si è pensato che Bach avesse composto la maggior parte della sua musica strumentale durante gli anni di Köthen, dedicandosi quasi esclusivamente alla musica sacra dopo il trasferimento a Lipsia. Studi più recenti hanno però dimostrato che questa divisione è in realtà molto arbitraria: Bach continuò infatti a coltivare con costanza anche il repertorio profano. Prova ne sia che a Lipsia assunse la direzione del Collegium Musicum, un complesso di professionisti e dilettanti (ri)fondato da Telemann che teneva concerti in città, spesso nel caffè di Gottfried Zimmermann, uno dei centri più vivaci della vita musicale lipsiense.

Il Collegium si esibiva con regolarità durante tutto l'anno, presentando programmi variegati, che includevano cantate, musica orchestrale e composizioni da camera. Quando Bach ne divenne direttore nel 1729, preparò numerosi programmi per concerti, includendo anche le sue *Ouverture* orchestrali. Il materiale sopravvissuto suggerisce che nelle esecuzioni dell'epoca si utilizzasse spesso un solo esecutore per parte, con organici flessibili e adattati alle risorse disponibili.

In questo contesto, le *Ouverture* bachiane appaiono come il frutto maturo di una tradizione europea ormai pienamente assimilata e diventata prassi quotidiana: musica nata in un mondo devastato dalla guerra, ma capace, nel giro di pochi decenni, di trasformare le ferite della storia in una straordinaria stagione di creatività.



© Uwe Arens

Akademie für Alte Musik Berlin

Georg Kallweit, *concertmaster*

Kerstin Erben, Thomas Graewe, Dörte Wetzl *violini I*

Eduard Kotlyar, Gudrun Engelhardt, Erik Lloyd Dorset, Edburg Forck *violini II*

Clemens-Maria Nuszbaumer, Theresa Burggaller, Ildiko Ludwig *viola*

Jan Freiheit, Barbara Kernig *violoncelli*

Walter Rumer *contrabbasso*

Flóra Fábri *clavicembalo*

Gergely Bodoky *flauto*

Xenia Löffler, Michael Bosch, Jiyoung Kim *oboi*

Claudius Kamp *fagotto*

Raphael Pouget, Franz Landlinger, Martin Mühringer *trombe*

Stefan Reichinger *timpani*

Akademie für Alte Musik Berlin

L'Akademie für Alte Musik Berlin (Akamus) ha celebrato il suo 40° anniversario nel 2022. Fondata a Berlino nel 1982, l'ensemble è oggi una delle principali orchestre da camera del mondo che suona musica storicamente informata.

Per quattro decenni, l'orchestra ha ripetutamente dimostrato la sua versatilità con emozionanti progetti concertistici e viaggi musicali di scoperta. Ad esempio, l'Akamus ha dato un contributo significativo alla riscoperta della musica di Carl Philipp Emanuel Bach e Georg Philipp Telemann. In modo coerente e ponderato, l'ensemble ha gradualmente ampliato il suo repertorio principale nei periodi barocco e classico fino al XIX secolo, più recentemente con il ciclo molto acclamato "Le sinfonie di Beethoven e i loro modelli".

A New York come a Tokyo, Londra o Buenos Aires, Akamus è ospite regolare e molto richiesta sui più importanti palcoscenici europei e internazionali.

L'Akamus è un pilastro centrale nella vita culturale della sua città natale, Berlino. Da oltre 35 anni, l'orchestra esegue una serie di concerti in abbonamento alla Konzerthaus di Berlino. Ma il cuore musicale di Akamus batte anche per il teatro musicale: alla Staatsoper Berlin, l'ensemble si dedica regolarmente all'opera barocca dal 1994.

L'Akamus si esibisce sotto la direzione dei suoi concertmaster Bernhard Forck, Georg Kallweit, Yves Ytier e Mayumi Hirasaki e di direttori selezionati.

L'ensemble ha una collaborazione artistica particolarmente stretta e di lunga data con René Jacobs. Inoltre, Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini, Christophe Rousset e Francesco Corti hanno recentemente diretto l'orchestra.

Akamus collabora inoltre regolarmente con solisti di fama inter-

nazionale come Isabelle Faust, Antoine Tamestit, Kit Armstrong, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Michael Volle e Bejun Mehta. Insieme alla compagnia di danza Sasha Waltz & Guests, hanno creato una produzione di successo internazionale di Dido & Aeneas di Henry Purcell, che è stata ampiamente rappresentata da Berlino a Sydney.

Una menzione particolare merita la collaborazione di straordinario successo con il RIAS Kammerchor Berlin; una collaborazione, altrettanto formativa per entrambi gli ensemble, iniziata 30 anni fa. Akamus mantiene anche una stretta collaborazione con il Coro della Radio Bavarese.

Le registrazioni dell'ensemble, che oggi sono circa un centinaio, hanno vinto tutti i principali premi discografici, tra cui il Grammy Award, il Diapason d'Or, il Gramophone Award, l'Edison Award, il MIDEM Classical Award, lo Choc de l'année e il Premio annuale della critica discografica tedesca. Nel 2006 l'orchestra ha ricevuto il Premio Telemann della città di Magdeburgo e nel 2014 la Medaglia Bach della città di Lipsia.

FONDAZIONE
iTEATRI
REGGIO EMILIA

FONDATORI ORIGINARI ISTITUZIONALI



FONDATORI ORDINARI



CON IL SOSTEGNO DI



Le attività di spettacolo e tutte le iniziative per i giovani e le scuole sono realizzate
con il contributo e la collaborazione della Fondazione Manodori



AMICI DEI TEATRI

CARTA PLATINO



MaxMara



CARTA ORO



CARTA AZZURRA



G.B. E.

ANUSCA
ACAMPANI FONTANESI

CARTA ARANCIONE

Gianna Alfier Pazzaglia, Loredana Allievi, Luigi Bartoli, Renzo Bartoli, Giulio Bazzani, Paola Benedetti Spaggiari, Angelo Campani, Paolo Cirilini, Francesca Codeluppi, Anna Fontana, Maria Paglia, Maurizio Tosi

CARTA VERDE

Leonardo A., Gloria Acquarone, Giorgio Allari, Carlo Artioli, Maria Luisa Azzolini, Claudia Bartoli, Mauro Benevelli, Laura Bertazzoni, Filippo Maria Bertolini, Donata Bisi, Paolo Bonacini, Maurizia Bonezzi, Maurizio Bonnici, Andrea Capelli, L.C., Giulia Cirilini, Giuseppe Cupello, Annamaria Davoli, Emilia Giulia Di Fava, Marisa Vanna Ferrari, Maria Grazia Ferrarini, Milva Fornaciari, Mario Franchella, Anna Lisa Fumagalli, Lia Gallinari, Valeria Gasparini, Paolo Genta, Giuseppe Gherpelli, Enrica Ghirri, Silvia Grandi, Claudio Iemmi, Stefano Imovilli, Liliana Iori, Daniele Iotti, Luigi Lanzi, Federica Ligabue, L.M., Adriana Magnanini, Danilo Manini, Roberto Meglioli, Monica Montanari, Marco Sante Montipò, Maria Rosa Muà, Roberto Parlangeli, Ramona Perrone, Marta Reverberi, Teresa Salvino, Viviana Sassi, Daniela Spallanzani, Roberta Strucchi, M.V., Giorgio Vicentini, Monica Vivi, Ilaria Zucca

CARTA ROSSA

Alberto, Beatrice, Filippo, Irene, Matilde, Tommaso,
Grazia Ferretti, Franco Francia, Fosco Guidi, P.S.

BENEMERITI DEI TEATRI

Amedeo Amodio, Vanna Belfiore, Davide Benati, Liliana Così, Giuliano Della Casa, Deanna Ferretti Veroni,
Omar Galliani, Marta Scalabrini Rosati, Corrado Spaggiari, Giuliana Treichler *in memoria di Sergio Treichler*

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2026
A cura dell'Area Comunicazione ed Editoria

L'editore si dichiara pienamente disponibile a regolare le eventuali spettanze relative a diritti di riproduzione per le immagini e i testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Fondatori



Con il sostegno di

