

Concerto di S. Omobono

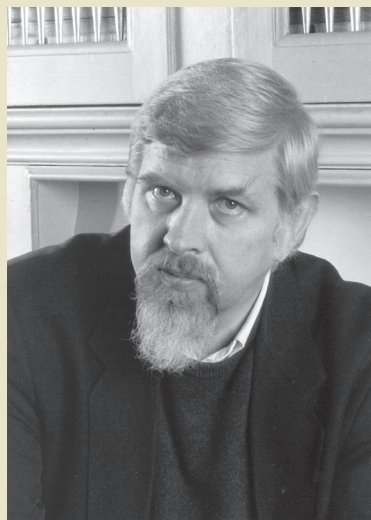
Cattedrale di Cremona

10 novembre 2017, ore 21

organista

Harald Vogel





Harald Vogel

è riconosciuto come il più autorevole interprete della musica per organo della Germania del Nord. Quale direttore della North German Organ Academy, dagli egli stesso fondata nel 1972, insegna la pratica dell'esecuzione storica su strumenti originali.

Dal 1994 è stato docente alla Hochschule für Künste di Brema e ha tenuto numerose masterclass in conservatori e università in tutto il mondo influenzando molti organisti e organari.

Come soprintendente per la musica sacra e consulente organario per la Chiesa Evangelica Riformata, fino al 2006, è stato responsabile della

tutela di un gran numero di organi storici della regione nord-ovest della Germania. In qualità di esperto di arte organaria è stato più volte consulente sia per il restauro sia per la costruzione di organi in numerosi paesi.

Fra le tantissime registrazioni discografiche effettuate da Harald Vogel si ricordano quelle su strumenti storici per Radio Brema negli anni fra 1961 e il 1975 che rivestono un particolare valore storico sonoro.

Le pubblicazioni includono *Orgeln in Niedersachsen (Gli Organi della Bassa Sassonia)* e *Orgellandschaft Ostfriesland (Il panorama organario nella Frisia Orientale)*.

Ha curato l'edizione critica della *Tabulatura Nova* di Samuel Scheidt, delle composizioni per tastiera di Jan Pieterszoon Sweelinck, Nicolaus Bruhns e Vincent Lübeck (edizioni Breitkopf).

Nel 2008 gli è stato conferito il dottorato honoris causa dall'Università di Luleå (Svezia) e nel 2012 dall'Oberlin College (Ohio – USA).

Composizioni *a programma* per organo

ORFEO

Matthias Weckmann c. 1616–1674

Praeambulum Primi Toni a 5

Canzona ex d

Jan Pieterszoon Sweelinck 1562–1621

Fantasia cromatica

Dieterich Buxtehude 1637–1707

Toccatà ex d BuxWV 155

Praeludium ex D BuxWV 139

Magnificat Primi Toni BuxWV 203

Nicolaus Bruhns 1665–1697

Praeludium ex e (grande)

(note al programma di Harald Vogel)

Matthias Weckmann ha arricchito lo stile organistico della Germania del nord, che ha avuto le sue radici nella tradizione anseatica del XVI secolo e lo sviluppo nell'opera di Jan Pieterszoon Sweelinck di Amsterdam, attraverso la mediazione di elementi stilistici italiani. Il suo *Praeambulum Primi Toni* sfrutta le possibilità di cambiamento dei manuali e dei timbri tipico delle monumentali opere organistiche del periodo. I diversi timbri del *plenum* sono giustapposti in brevi sezioni. Le due fughe mostrano il tema variato nei tempi binari e ternari sull'esempio di Johann Jacob Froberger, amico di Weckmann, che apprese e diffuse tale pratica dal nuovo stile italiano. I modelli italiani sono ancora più riconoscibili nell'elegante Canzona ex d suonata con il timbro del *nasat*.

Fantasia cromatica - L'Orfeo di Sweelinck

La *Fantasia cromatica* viene proposta come un lavoro prominente nelle opere di Sweelinck. Il tema cromatico, che riempie l'intervallo di quarta discendente, è una figura musicale utilizzata verso la metà del XVI secolo (tra gli altri, nei madrigali cromatici di Cipriano de Rore). I passaggi cromatici spesso esprimono intensamente gli „affetti“ della sofferenza e del lutto (come in Monteverdi). I primi esempi dell'utilizzo espressivo della quarta percorsa in modo cromatico sono rintracciabili nei brani di musica strumentale per liuto: la fantasia di Dowland intitolata *Forlorne Hope* è importante perché mostra, come nella Fantasia cromatica di Sweelinck, una figurazione vivace come contrappunto al tema cromatico.

La fantasia di Sweelinck è diversa da altre composizioni cromatiche del tempo perché contiene le note *re diesis* e *mi bemolle* e quindi supera i confini del *tono medio*. Sweelinck non disponeva di suddivisioni del semitono nei suoi strumenti: ciò provoca un forte effetto di dissonanza quando si utilizza il suono *re diesis*. Questo uso deliberato di una dissonanza estremamente interessante in relazione al tema cromatico discendente, associato al dolore e alla sofferenza nelle composizioni vocali, suggerisce l'interpretazione della prima parte della fantasia come „Lamento d'Orfeo“.

La seconda parte (battute 70-118) è caratterizzata da un movimento declamatorio di semiminime e crome, che mostra più l'affetto della fiducia che del lutto. Qui si trova corrispondenza con l'immagine del cantante Orfeo che suona sulla sua lira: incanta la natura e gli spiriti e infine trova accesso al mondo sotterraneo in cui abita la sua defunta moglie Euridice. La cadenza nelle battute da 117 a 119 non porta all'accordo previsto in la maggiore ma a re minore: una cadenza di questo genere è abbastanza insolita per lo stile del tempo. Orfeo entra in un mondo diverso, il mondo degli Inferi. Il valore delle note diminuisce e il tema cromatico viene presentato in aumentazione con semibreve. L'accompagnamento imitativo orchestrale appare dapprima nella voce superiore e comprende tutte le voci dalla battuta 134 in poi. Questo simboleggia il procedere di Orfeo e Euridice nel loro cammino attraverso gli Inferi: Euridice segue alle spalle di Orfeo.

Dalla battuta 141 in poi appare un movimento in semicrome che rappresenta il dubbio di Orfeo alla promessa che la moglie lo segua. I suoi dubbi si intensificano fino al passaggio della figura di semicrome alla voce superiore. Infine, Orfeo si gira, udibile nell'improvvisa figura di trentaduesimi nella battuta 148: viola perciò il comando di non voltarsi negli Inferi per verificare se Euridice lo segua. Orfeo comprende la perdita definitiva di Euridice ed erompe in un nuovo e più intenso lamento che viene costantemente ripetuto (dalla battuta 149 in poi). L'ultima sezione della Fantasia cromatica mostra, innanzitutto, un vorticoso aumento delle rapide note della voce superiore. Qui viene rappresentato il lamento di Orfeo con le Baccanti le quali, infine, lo dilanano. La scena finale (a partire dalla battuta 171) inizia con una improvvisa decelerazione.

Il tema con la quarta cromatica discendente appare continuamente con valori di semiminima e croma nelle seguenti quindici battute. Può essere ritratto qui, forse, la testa recisa di Orfeo che canta lontano. Alla fine c'è un passaggio „a solo“ nella voce superiore, che è formalmente privo di struttura e simboleggia il grande gesto con cui le parti strappate del corpo di Orfeo e la sua lira spezzata vengono lanciate dalle Baccanti nel fiume Ebro.

Sweelinck stesso è stato descritto come l'Orfeo di Amsterdam ed è entrato così in una illustre schiera di musicisti e poeti dal XV al XVII secolo. Orfeo divenne il modello umanistico del poeta e del musicista. John Dowland, contemporaneo di Sweelinck, è stato il tanto ammirato "Orfeo inglese": la sua lira era il liuto. Verso la fine del XVII secolo incontriamo Arcangelo Corelli come "il nuovo Orfeo del nostro tempo": la sua lira è il violino. Nel 1738 Michel Corrette pubblicò la sua scuola di violino intitolata *L'Ecole d'Orphée*.

Dieterich Buxtehude, che ha compiuto parte dei suoi studi con Scheidemann e Weckmann, ha sviluppato l'idea di preludi e toccate liberi e non legati a melodie liturgiche. Queste opere di ampia forma erano eseguite sia nell'ambito delle liturgie sia al di fuori. I *plenum* più brevi (come il *Praeambulum Primitoni* di Weckmann) erano impiegati come una musica finale; altri preludi, nello stile italiano delle durezze e suonati con il registro di principale, potrebbero essere stati utilizzati come musica di comunione. Un'altra concezione del repertorio libero della musica d'organo mostra una ideazione e un contenuto musicale di tipo programmatico.

Il carattere programmatico della musica Dieterich Buxtehude non ha trovato un interesse adeguato nel XX secolo poiché gli aspetti strutturali della sua arte erano vicini all'estetica astratta propria degli ultimi cento anni e si prestano quindi a numerose analisi formali.

Lo studio del contenuto delle forme musicali è stato sospettato di essere un atteggiamento "romantico" e pertanto non ha trovato il riconoscimento che, secondo le affermazioni storicamente determinate dei musicisti e teorici del periodo barocco, è evidente. I brani che sfuggono ad un'analisi formale e non hanno parallelo in altre opere possono essere interpretati trovando uno sfondo programmatico. Nelle seguenti osservazioni vengono presentati i riferimenti programmatici di composizioni libere che ho indagato negli ultimi decenni.

Toccata ex d BuxWV 155

Davide e Golia (con titoli tratti dalla Sonata Biblica I di Johann Kuhnau)

battuta 1: Le bravate di Golia - con minacce e sorprendenti colpi di scena

b. 20: Il tremore e paura degli Israeliti - con la strana cadenza sulla nota *la* ripetuta nel basso

b. 28: Il coraggio di Davide - con un contrappunto chiaro e fugato

b. 47: Nella voce superiore risuona nuovamente, suonata separatamente, l'insistenza e l'ostinazione di Golia

b. 53: La pietra scagliata nella fronte di Golia - descritto alla fine della battuta con un arpeggio spezzato ascendente

b. 54: Caduta e agonia di Golia - rappresentata dalla scrittura musicale a cinque parti nello stile delle durezze con il registro di principale e tremolo

b. 63: La fuga dei Filistei inseguiti dagli Israeliti - sezione nella forma proprio di fuga con figure veloci di semicrome

b. 87: Termina la fuga e il carattere musicale muta nella gioiosa sezione conclusiva

b. 97: Il giubilo degli Israeliti e „il concerto eseguito dalle loro donne in coro“ - alternanza di frasi al manuale e al pedale

b.112: La gioia finale („Final“)

Praeludium ex D BuxWV 139 - Battaglia

Il tema di Battaglia svolge un ruolo dominante in questo preludio: le fanfare di tricordi dell'inizio, le note ripetute nella fuga e il ritmo puntato, la battaglia in diversi gruppi con intervalli e accordi costantemente ripetuti, nonché la conclusione trionfale con doppio pedale. Nella sezione di lamento verso la fine del brano vengono impiegati i "toni lontani" - fa diesis maggiore - con i loro intervalli dissonanti e dolorosi.

battuta 1: La formazione dei due schieramenti (suono alternato delle tastiere grand'organo e positivo) come preparazione della battaglia con una atmosfera sonora di fanfara.

b. 21: La fuga con il tema a note ripetute, simile alla fuga introduttiva del brano di Johann Caspar Kerll intitolato Battaglia.

b. 62: La dimostrazione della forza in una grande sezione con organo pieno.

b. 70: La lotta con la rappresentazione di diversi gruppi in battaglia (alternanza di diversi manuali e pedale)

b. 87: Il Lamento per i morti e i feriti (col registro di principale) – qui vengono superati i limiti armonici del tono medio presentando forti dissonanze

b. 95: Vittoria: rappresentata musicalmente con una figura di attrazione verso il suono fondamentale

Magnificat Primi Toni BuxWV 203

batt. 1	(tempo C)	Magnificat anima mea Dominum
b. 12	(3/4)	Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo
b. 30	(C)	Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes
b. 48	(C)	Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius
b. 69	(lento)	Et misericordia eius a progenie in progenies, timentibus eum
b. 76	(12/8)	Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui
b. 92	(3/2)	Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles
b. 103	(C)	Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes
b. 125	(C)	Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae
b. 139	(lento)	Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula
b. 141	(C)	Gloria Patri et Filio
b. 142		et Spiritui Sancto
b. 143		Sicut erat in principio
b. 144		et nunc et semper
b. 145		et in saecula saeculorum
b. 146		Amen

Il tema di Orfeo trova un'impressionante presentazione nel grande *Praeludium ex e* di **Nicolaus Bruhns**, il più importante discepolo di Dieterich Buxtehude a Lübeck. Bruhns era inoltre un abile violinista a Lübeck e ha descritto quindi il suono della lira di Orfeo come *imitatio violinistica* con la figura dell'arpeggio.

Praeludium ex e - L'Orfeo di Bruhns

- batt. 1 Il serpente davanti ad Euridice
- b. 5 Il morso del serpente
- b. 6 Agonia e morte di Euridice
- b. 11 Il dolore di Orfeo
- b. 21 Il lamento di Orfeo : tema con tetracordo cromatico discendente e il suono della lira (secondo tema con note ripetute)
- b. 81 Dialogo fra Orfeo e il guardiano degli Inferi (suono di regale come in Monteverdi)
- b. 90 Canto di Orfeo e suo ingresso negli Inferi (il suono *do diesis* grave – non disponibile nell'organo suonato da Bruhns – simboleggia la profondità degli Inferi)
- b. 95 Orfeo suona la lira (*harpeggio*) come *imitatio violinistica*
- b. 112 Euridice segue Orfeo nel cammino attraverso gli Inferi
- b. 115 Il dubbio crescente di Orfeo
- b. 117 Orfeo si gira (accordo di fa diesis maggiore) e perde definitivamente Euridice
- b. 120 Euridice scompare
- b. 126 Il lamento crescente di Orfeo (alternanza di pedale e accordi al manuale)
- b. 132 Le Baccanti straziano Orfeo – tema della fuga 2^a con terzine ed emiolie e grandi gesti musicali ripetuti alla fine della sezione
- b. 155 Le Baccanti gettano nel fiume Ebro i pezzi del corpo di Orfeo e la lira distrutta

Seminario

conversazione con
Harald Vogel

11 novembre 2017, ore 10

*La musica a programma
per organo nella Germania del
Nord del XVII secolo
e l'influenza su J.S. Bach*

**Scuola Diocesana di Musica Sacra *Dante Caifa*
via Milano 5/b - Cremona**

