

Festival Organistico

Internazionale

2024 - 18^a edizione

Arona

Chiesa Collegiata di Santa Maria

21 giugno 2024

Olga Minkina Organo

MAIN SPONSOR DELLA SERATA



F.LLI PETTINAROLI spa
Via Pianelli, 38 - San Maurizio d'Opaglio
WWW.PETTINAROLI.COM

Programma del concerto

Dietrich Buxtehude (1637-1707):

- Praeludium in re minore, BuxWV 140
- Komm, Heiliger Geist, Herre Gott, BuxWV 199

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

- Capriccio sopra la lontananza del fratello diletteissimo, BWV 992
- Christ lag in Todesbanden, BWV 718

Georg Böhm (1661-1733):

- Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Robert Schumann (1810-1856):

Dai "6 Studi Canonici per Pedalflügel" Op. 56:

- No.1. in Do maggiore
- No.2 in la minore
- No.3. in Mi maggiore

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847):

- Sonata per organo No.4 Op. 65 in Si bemolle maggiore
(*Allegro con brio - Andante religioso - Allegretto - Allegro maestoso*)

Guida all'ascolto

a cura di Marino Mora

In apertura di concerto questa sera troviamo la figura autorevolissima del grande Maestro **Dietrich Buxtehude (Oldesloe, Holstein, 1637; Lubeca, 9-5-1707)**. Uno degli aspetti che più si coglie nell'ascolto della sua musica è quello della sonorità, del "colore". Nel complesso delle sue ottantanove opere organistiche pervenuteci è facile cogliere uno stile particolarissimo, diremmo inconfondibile, una sorta di "firma" categorica del compositore: colpisce, anzitutto, la tendenza ad un suono tenebroso, con la ricerca esibita del fascino di situazioni armonico-accordali di contrasto, il vivido dinamismo nel quale si alternano espressioni gioiose a palpiti drammatici, la nervatura ritmica che, sotterranea, conferisce alle ramificazioni melodiche fisionomie ed accenti talvolta scattanti, nervosi, talvolta

più dolci ed addomesticati: un aspetto, questo, che ha fatto così bene commentare ad Hermann Kretzschmar che in queste opere si scorge, riflesso, *il Nord reso turbolento dalla Guerra dei Trent'Anni*. Tra tutte le composizioni per organo di Buxtehude le più complesse ed imponenti sono i 18 *Präludium* (BuxWV 136 - 153), che formano il centro nevralgico della sua opera e rappresentano un validissimo contributo alla letteratura musicale del XVII secolo. Ma come sono strutturati? La cosa che più colpisce l'ascoltatore è la loro continua trasmutazione, il loro continuo trapasso di scrittura tra sezioni a carattere improvvisativo e passi invece di impianto contrappuntistico, soprattutto fughe o comunque episodi in stile fugato; in tutti si fa uso massiccio della tecnica del pedale. È il così detto *stylus phantasticus*. Notevole fu l'influenza che questa modalità di scrittura ebbe per la musica organistica di Johann Sebastian Bach, anche se notiamo che mentre in Bach vi è una netta differenziazione tra preludio e fuga, qui in Buxtehude queste sezioni sono trattate alla maniera della toccata e in modo molto libero, tanto che l'autore le indica, appunto, col più generico termine di *Präludium*. Lo stile e la struttura dei *Präludium* risultano molto vari. In genere si nota una sezione introduttiva quasi sempre di carattere improvvisativo alla quale segue una fuga ed un postludio, anche se questa griglia di base è frequentemente ampliata e dilatata: vi sono talvolta delle inserzioni di Ciaccone, passi fugati, elementi toccatistici; sono presenti anche vere e proprie fughe, parti di raccordo, sezioni più genericamente imitative. Ogni sezione confluisce nell'altra senza soluzione di continuità, con polifonia ed omofonia che si susseguono in una sorprendente mescolanza di generi in grado di restituire una plastica libertà nell'articolazione delle strutture. Nelle fughe il trattamento e lo sviluppo dei temi sono notevoli e questo si sposa perfettamente con la ricchezza delle dinamiche che l'autore chiede di rendere al suo esecutore: l'estrema libertà di espressione caratterizza anche la scrittura, che è pure ricca di indicazioni di velocità e continui cambi di tempo che rendono la composizione del tutto sorprendente ed imprevedibile. Così anche per il ricco e variegato *Präludium in re minore BuxWV 140*, esempio magistrale delle tecniche raffinate e funamboliche adottate dal compositore. Bello il contraltare espressivo che viene poi dalla seconda composizione di Buxtehude presentata in serata: si tratta della pacata voce del Corale: "**Komm, heiliger Geist, Herre Gott**" *BuxWV 199*. Qui la delicatissima linea melodica scorre serena e tranquilla e comunica un sentimento generale di pace interiore e di intima spiritualità.

Il Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto BWV 992 di Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21-3-1685; Lipsia, 28-7-1750), pubblicato postumo da Carl Czerny nel 1839, sembra per alcuni musicologi sia legato ad un avvenimento familiare particolare del periodo di gioventù del compositore: la partenza del fratello maggiore Johann Jacob, arruolatosi nell'esercito del re Carlo XII di Svezia in qualità di oboista. Non è dato sapere la data esatta in cui dell'evento, ma, verosimilmente, si può collocare tra il 1703 e il 1704. Per altri ricercatori invece l'opera non fu originata da questo

evento, ma era precedente, secondo in particolare storici contemporanei di Bach come Friedrich Erhard Niedt, Sébastien de Brossard e Johann Mattheson, i quali concordano sulla natura improvvisatoria dell'opera.

Un altro aspetto particolarmente inedito ed interessante è che sulla partitura figurano, scritte a mano, didascalie, descrizioni e sottotitoli programmatici, ovvero la narrazione di determinate vicende che la musica va a descrivere e a rappresentare, sulla falsariga delle Sonate Bibliche di Johann Kuhnau, pubblicate solamente pochi anni prima e certamente conosciute da Bach. Albert Schweitzer definì il Capriccio «*un capolavoro che già ci annuncia tutta la grandezza del futuro maestro*». Questo straordinario “racconto musicale” è suddiviso in sei sezioni: nell’Arioso n. 1, in tempo Adagio, leggiamo: “Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten” (È una lusinga degli amici per trattenerlo dal partire). Qui la musica scorre in modalità particolare: sentiamo una melodia scorrere per terze e seste parallele, forse un presagio ad un riferimento ai corni. Sentiamo uno squillo che sembra imitare la cornetta del postiglione, nota sin dal periodo medievale come Hiefhorn. La tonalità scelta è il si bemolle maggiore, che le sapienti teorizzazioni seicentesche della teoria degli affetti collocano in una ambientazione psicologica calma e serena. Il numero 2 (Andante) “Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen” (È una rappresentazione delle diverse vicende cui potrebbe andare incontro nel paese straniero). Qui abbiamo un fugato in sol minore, dove in pochissime battute (20) la composizione letteralmente ‘emigra’ su colori diversi toccando tonalità molto lontane: da sol minore a do minore, poi fa minore, si bemolle minore, mi bemolle minore, nuovamente fa minore e do maggiore. Poiché l’ambientazione armonica può essere la rappresentazione dei luoghi sembra evidente l’intento comunicativo di alludere chiaramente al viaggio che il protagonista si appresta a compiere. Il n. 3 è un inedito “Adagiosissimo”: “Ist ein allgemeines Lamento der Freunde” (È un lamento generale degli amici). Ci troviamo di fronte ad una vera e propria pasacaglia in cui sembra che il lessico musicale ci indichi quanto il viaggiatore non si faccia distogliere dai suoi propositi e voglia partire. Gli amici, così, appaiono rammaricati per questa decisione. Cosa caratterizza il pezzo? Ci troviamo di fronte a cromatismi dolorosi, così simili ai Lamenti musicali di Froberger o Pachelbel, con il basso ostinato che disegna solchi profondi e sopra, la melodia, che si muove faticosamente, così ricca di ritardi dissonanti. Nella serie di variazioni ogni volta la melodia è sottoposta a variazione, nel solco della “lamentazione”. Il fa minore indica chiaramente il pathos del cuore ‘socializzato’, cioè esteso secondo l’Affektenlehre (la teoria degli Affetti) agli amici: è pacata e, ad un tempo, profonda e grave. Il pezzo si rivela un altro piccolo capolavoro bachiano! Nel n. 4 “Allhier kommen die Freunde (weil sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann) und nehmen Abschied” (Qui arrivano gli amici, che, rassegnati a non vederlo cambiare idea, prendono congedo da lui). Bach presenta un’armatura di chiave su due bemolli (si e mi bemolle) in costante modulazione, ovvero cambiamento di tonalità. Il brano -senza indicazioni specifiche di tempo- scorre sopra un motivo di scale discendenti sopra la quali compaiono alcune ‘asperità’, come numerosi accordi dissonanti (le famo-

se settime!), che rendono più irregolare e combattuto il percorso melodico: segno di dispiacimento e dolore per la partenza. A un certo punto si sentono come dei richiami (delle note fa ribattute, sopra degli accordi risonanti) si crea un'atmosfera di attesa e pare che la vettura postale sia già in arrivo! Segue il n. 5, specificamente titolato "Aria di Postiglione" (Adagio poco), articolata in due parti: qui una melodia molto tintinnante (il suono del postiglione) indica che siamo in partenza. La tonalità di si bemolle maggiore, alternandosi al sol minore conferisce calma e serenità a questa dipartita, ma anche coraggio e un'idea di forza interiore. Lo squillo ci lascia con il gesto del saluto innestato dentro questa meravigliosa musica. Infine giungiamo al sesto brano: Fuga all'imitazione della cornetta di Postiglione: al tema, gestuale e di saluto, si somma il bel controsggetto che richiama il tema della cornetta su note ribattute già conosciuto. È il commiato! L'andamento è vivace e corale e si svolge in un'atmosfera aperta, brillante e, diremmo, persino gioiosa e ricca di speranza!

Degno suggello della parte di concerto dedicata a **Johann Sebastian Bach** il Preludio *Corale BWV 718 Christ lag in Todesbanden (Cristo giaceva nei lacci della morte) BWV 718*, che porta una linearità fantasiosa sopra l'antica melodia luterana.

Proseguendo nella lettura del programma, vediamo un altro autore, legato a doppio filo ai due precedenti omaggiati dall'organista della serata. Parliamo di **Georg Böhm (Hohenkirchen, Turingia, 2-9-1661; Lüneburg, 18-5-1733)**. Carl Philipp Emanuel Bach, il figlio del grande Johann Sebastian, riferiva nel 1775 allo storico Johann Nikolaus Forkel che suo padre "amava e studiava i lavori dell'organista di Lüneburg Georg Böhm". Risale al 1698 la nomina di Böhm al posto di organista nella Chiesa di San Giovanni a Lüneburg, come successore di Christian Flor; proprio qui lo conobbe un giovanissimo J. S. Bach negli anni tra il 1700 ed il 1703; Bach cantava come soprano nella chiesa di San Michele e in quegli anni imparò a conoscere e a studiare proprio le opere di Böhm. Il genio di Eisenach dunque risentirà notevolmente a livello stilistico della "lezione" del compositore di Hohenkirchen, come si vede ad esempio, dalla modalità di ornare la melodia di corale, che è tecnicamente simile. A sua volta modi e caratteristiche del compositore di Böhm inerenti forme particolari come i preludi sono simili alle tecniche di un altro grande autore che influenzò lo stesso Bach: Buxtehude, soprattutto per la capacità –molto ben appresa dal compositore della Turingia– di scrivere passi fuggati che si alternano a sezioni di fantasia in scrittura toccatistico, accordale e di danza; nei preludi e fughe, soprattutto, era caratteristico il così detto *stylus fantasticus*, un modo di suonare tutto libertà e improvvisazione, con ricorso a scale, serie di accordi, salti, accordi spezzati. Böhm fu il compositore della Germania settentrionale che diede in particolare il maggior contributo alla partita corale, una composizione consistente in numerose variazioni su un corale originale. Egli inventò di fatto questo genere scrivendo un largo numero di partite di durata variabile su diversi toni che, ancora una volta, influenzerà Johann Sebastian Bach.

E proprio nella Fantasia Corale *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* il compositore, mette in atto, sopra una serie di inusitate variazioni del tema, la propria

capacità di trasfigurare ogni volta la morfologia della linea tematica, giocando sulla fantasia e sull'originalità.

Attraversiamo un'intera epoca musicale e giungiamo, in pieno romanticismo, a **Robert Alexander Schumann (Zwickau, 8 giugno 1810 – Endenich, 29 luglio 1856)**. Due composizioni del compositore tedesco, gli Schizzi Op. 58 e gli Studi canonici Op. 56 furono scritti per uno strumento davvero 'speciale': il pianoforte a pedali, uno strumento di pratica comune per gli organisti. Conosciuto in Francia come *pedalier* e in Germania come *Pedal-Flügel*, lo strumento richiamò l'attenzione di alcuni autori del XIX secolo, tra cui Charles Gounod, che scrisse un concerto per esso. Per Schumann l'uso del pianoforte a pedali aveva uno scopo ben preciso: acquisire una solida padronanza della scrittura canonica e insegnare le tecniche del contrappunto alla moglie Clara.

Il pianoforte a pedali, come l'organo, presenta una fila di pedali su cui il musicista può suonare le note del basso. Si trattava, per tali strumenti, di un naturale sviluppo dell'estetica del XVIII secolo, che considerava l'organo come il più grande degli strumenti e favoriva qualsiasi caratteristica che avvicinasse gli altri strumenti a tastiera all'organo stesso. Da considerare anche l'aspetto pratico ed economico: un clavicembalo a pedali era utile anche come strumento per esercitarsi, poiché era portatile e costava straordinariamente meno di un organo. Siamo ai primi mesi del 1845 e Schumann si sta interessando pressantemente al contrappunto. "*Continuamente assorto nello studio della fuga con Clara*", scrisse nel suo diario il 2 febbraio e il 18 febbraio: "*impegnato con gli studi sulla fuga nelle ultime tre settimane*". Così installò una pedaliera sul suo pianoforte e compose i Sei Studi op. 56, i quattro schizzi, op. 58 e Sei Fughe su B-A-C-H, op. 60. Oggi i pianoforti a pedali sono ormai molto rari e le opere di Schumann per questo strumento sono andate in eredità per lo più organisti.

Un canone è allo stesso tempo la forma più semplice e rigorosa di fuga in cui le voci si imitano letteralmente e completamente. Ascoltando questi piccoli gioielli schumanniani scopriamo sia la tecnica di scrittura, precisa e controllata dalle regole, che la libertà della stessa adottata dalla sapiente mano del compositore. Così nel primo brano troviamo tanto Bach nel profluvio morbido e toccatistico, preludante dei suoni. Con gli altri 'studi' ci addentriamo più nelle armonie e nelle temperie schumanniane e romantiche. E troviamo meravigliosi pezzi di carattere ad aspettare il nostro ascolto.

Felix Mendelssohn Bartholdy (Amburgo, 3 febbraio 1809 – Lipsia, 4 novembre 1847) è l'autore che conclude questa articolatissima rassegna. Di lui sentiremo la *Sonata per organo op. 65 n. 4 in si bemolle maggiore*. Le *Sei sonate per organo op. 65* risalgono al 1845. Sono il punto di riferimento assoluto delle opere organistiche di Mendelssohn e rappresentano una vetta imprescindibile di ogni esecutore. Mendelssohn, si sa, era oltre che pianista e compositore, anche celebrato organista. Durante i suoi soggiorni in Inghilterra, contrassegnati dai concerti d'organo, numerose personalità accorrevano ad ascoltarlo, data la fama. Nel 1842 fu presente anche la giovane regina Vittoria con il principe con-

sorte nella chiesa di Christ Church a Londra. Proprio durante questi eventi era noto come fossero previste delle improvvisazioni, per le quali Mendelssohn era notissimo. In occasione di alcune esibizioni proprio del 1842 a Londra e a Oxford, leggiamo, da un articolo della rivista Musical World (1838) la recensione dell'organista britannico Henry Gauntlett: «*La sua esecuzione della musica di Bach è trascendentalmente grande [...] Le sue improvvisazioni sono molto varie - i pezzi delicati sono pieni di tenerezza ed espressione, squisitamente belli e appassionati [...] nei preludi in organo pieno c'è un'infinita varietà di nuove idee [...] e i passaggi al pedale così freschi e indipendenti [...] da cogliere l'ascoltatore di sorpresa.*» Queste straordinarie qualità le ritroviamo anche nelle pagine scritte di propria mano per organo. È in particolare questa cifra è rinvenibile proprio nelle Sonate op. 65, poi pubblicate in prima edizione per Breitkopf & Härtel nel 1845. Si trattava di un progetto che rinveniva sollecitazione sia da editori tedeschi che inglesi (Breitkopf & Härtel, ma anche da Coventry and Hollier, il suo editore inglese). La richiesta era di preparare dei voluntary, ovvero pezzi di carattere fantastico. Mendelssohn si dedicò alla scrittura di questi pezzi nel 1845 a Francoforte. Aveva già da parte dei brani pronti, ma ne compose anche di nuovi, e ne scartò altri: era indeciso se fare una “scuola d'organo”, oppure “sonate per organo”, oppure ancora degli “studi”. Infine decise di raccogliere 24 pezzi più piccoli, composti in vari stili, nelle ‘nostre’ sei sonate.

Dopo notevole lavoro concettuale il 10 aprile 1845 descrisse al suo editore tedesco Breitkopf & Härtel di Lipsia la nuova opera come una raccolta di pezzi “*nella quale ho cercato di mettere su carta il mio modo di trattare e di pensare l'organo*”. Ed in effetti in questi brani esce in modo autentico e lampante la propria passione per la musica organistica, l'amore per la scrittura di Johann Sebastian Bach, in generale la sua concezione di musica contrappuntistica. Nella *Sonata per organo N. 4 Op. 65 in Si bemolle maggiore (Allegro con brio - Andante religioso - Allegretto - Allegro maestoso)* tutte queste caratteristiche emergono al massimo grado. Nel segno della libertà di scrittura ed espressiva, con un Mendelssohn che rappresenta il proprio stile nel rispetto e nella citazione del grande passato.

Questo aspetto si rivela in più modalità di stile di scrittura: che va dalla citazione di melodie di corale alla capacità di strutturare perfettamente l'architettura formale, al controllo del contrappunto, alla libertà inventiva. Su quest'ultimo punto proprio il primo movimento della *quarta sonata* ha uno spiccato spirito improvvisativo. Il movimento lento ancora della ‘nostra’ *quarta sonata* ha uno spiccato carattere di Lied. Notevoli sono le sezioni fuggate, che danno ai passaggi interessati da questa tecnica un inconfondibile tratto bachiano. Alla loro uscita editoriale, contemporanea per Maurice Schlesinger (Parigi), Ricordi (Milano) e Breitkopf & Härtel (Lipsia), notevole fu il successo delle stampe. Lo stesso Robert Schumann espresse il suo apprezzamento in una lettera dell'ottobre 1845 a Mendelssohn: “*ovunque lo sforzo in avanti [...] queste nuove forme, genuinamente poetiche, come si completano in ogni sonata per formare un quadro perfetto*”.

Olga Minkina

È nata a San Pietroburgo, dove ha ricevuto le prime lezioni di musica presso la Scuola speciale del Conservatorio. Terminato il percorso di studi si è poi spostata in Germania, dove ha studiato Musica da chiesa presso la Hochschule für Kirchenmusik nella città di Herford (Organo con i Proff. Rolf Schönstedt e Christoph Grohmann), seguiti dal master in Pianoforte con la Prof.ssa Anja David.

Nel 2017 ha terminato un Master in organo presso il Conservatorio di Amsterdam sotto la guida del Prof. Pieter van Dijk. La sua formazione è stata ulteriormente arricchita da masterclass e corsi tenuti tra gli altri da J. Laukvik, F. L. Tagliavini, P. D. Peretti, B. Klapprott, Dame Gilian Weir e L. Robilliard.

Dal 2014 è stata impiegata come musicista da chiesa a tempo pieno presso la città di Bielefeld e dal 2019 è stata nominata Kantorin a tempo pieno presso le città di Tangermünde, Jerichow e nella regione circostante. All'interno di questo incarico è responsabile del mantenimento e di suonare l'ineestimabile organo storico del 1624 costruito da Hans Scherer il Giovane presso la chiesa di Santo Stefano a Tangermünde e dal gennaio 2024 rappresenta in qualità di Direttore artistico la città di Tangermünde all'interno dell'ECHO (European Cities of Historical Organs).

Fin dalla giovane età ha tenuto numerosi concerti in Europa e in Russia, sia in qualità di solista che come musicista da camera, con cori e orchestre ed è attiva nell'organizzazione di tour concertistici, programmi di ricerca e attività per cori e gruppi di appassionati di musica organistica.

