

Giovedì 23 settembre, Modena, Chiesa di S. Carlo – ore 21

JOHANN SEBASTIAN BACH
SONATE PER VIOLINO

ENRICO GATTI *violino*
GUIDO MORINI *clavicembalo*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Sonata in sol maggiore BWV 1021 per violino e basso continuo
(Köthen, 1718-1722):

Adagio – Vivace – Largo – Presto

Sonata n° 4 in do minore BWV 1017 à Cembalo [con]certato e Violino solo
(Köthen, 1718-1722):

Largo – Allegro – Adagio – Allegro

Sonata n° 5 in fa minore BWV 1018 à Cembalo [con]certato e Violino solo
(Köthen, 1718-1722):

[Adagio] – Allegro – Adagio – Vivace

Sonata n° 6 in sol maggiore BWV 1019 à Cembalo [con]certato e Violino solo
(Köthen, 1718-1722):

Allegro – Largo – Allegro – Adagio – Allegro



Tommaso da Modena, *Cuspide di trittico con l'Annunciazione, S. Francesco e S. Chiara*, 1350 ca.
Modena, Museo Civico d'Arte

LE SONATE DI KÖTHEN

e la manutenzione dei sentimenti

Nella vita di un musicista l'opera di J.S.Bach può venire percepita e vissuta – nell'arco delle varie fasi di un'esistenza – in tante maniere differenti: dall'ammirazione totalmente incondizionata ed irrazionale dell'adolescenza che sconfinava nella mitizzazione, all'apprezzamento più consapevolmente analitico di un musicista che sia in età tale da potersi avvicinare alla comprensione dei traccati contrappuntistici, dei misteri numerico-simbolici e delle griglie armoniche; dalla stanchezza e dalla ripulsa che la continua, mai attenuata, spessa profondità di questo intenso compositore, ed il suo modo di procedere sviluppando e complicando vieppiù (ma anche ripetendosi, come solo i grandi possono permettersi, appunto perché possiedono materiali e tecniche da grandi) sono in grado di ingenerare in qualche musicista che si trovi a trascorrere un periodo alla ricerca di limpida leggerezza, di linearità ed immediatezza di comunicazione e non sia in grado di sopportare più di dieci minuti consecutivi

di complicazioni – che in certi momenti della vita sono anche inutili – ad un atteggiamento, che può somigliare ad una sorta d'abbandono confidente e totale che nasce e si sviluppa in seguito, figlio dell'aver vissuto proprio tutte quelle precedenti fasi, nato quando si vive quella stagione della vita che inclina (così dicono, ma sarà? – alcuni indizi inducono a dubitarne) alla maturità.

Niente paura: avrete capito che questo era solo un piccolo test, e se siete riusciti ad arrivare in fondo al precedente periodo senza perdervi, allora vuol dire che siete sicuramente in grado di seguire i periodi musicali di Bach padre senza bisogno della guida all'ascolto...

Il ciclo delle sei sonate "à Cembalo [con]certato e Violino solo col Basso per Viola da gamba accompagnata se piace" fu composto durante il periodo che Bach passò a Köthen – e cioè dalla fine del 1717 ai primi mesi del 1723 – periodo invero assai centrato sul clavicembalo e comunque generalmente molto prolifico sul versante della musica strumentale: ricordiamo, fra l'altro, i Concerti Brandeburghesi. Tuttavia alcune di queste sonate subirono revisioni

in epoche più tarde, durante gli anni in cui il compositore era in servizio a Lipsia (intorno al 1725-1730 prima e poi nel 1749); questa rielaborazione – di cui non conosciamo i reali motivi – riguardò solo marginalmente la sonata n° 5 ed in modo più corposo la n° 6, che ebbe sostituiti alcuni dei suoi movimenti originari, acquisendo una forma speculare grazie all’inserimento di un assolo per cembalo al centro della composizione. La sesta sonata, costituita nella sua versione finale da cinque movimenti, venne così a configurarsi in modo assai differente dalle altre sonate, tutte regolarmente composte dai quattro andamenti canonici “all’italiana” (lento-veloce-lento-veloce). Sebbene alcune delle fonti originali di questo ciclo di sei composizioni riportino nel titolo la possibilità dell’opzione di raddoppiare la parte della mano sinistra del cembalo col rinforzo di una viola da gamba, questa non appare come la soluzione ideale, e non solo in quanto l’indicazione non è originale di Bach, bensì di mano posteriore: il fatto è che la scrittura di queste sonate si avvicina assai a quella delle trisonate per organo (che si suppone composte a Lipsia fra il 1727 ed il 1735), e si presenta con tutte le caratteristiche della sonata a tre. Tutti i movimenti rapidi constano di una rigorosa struttura simile a quella di una invenzione a tre voci con contrappunti intercambiabili. Le due voci soprane sono affidate al violino ed alla mano destra del clavicembalo, mentre quella bassa viene ovviamente affidata alla mano sinistra. Le tre voci dialogano ad armi pari, si intersecano e si scambiano in un *certamen* senza tregua, come si addice alla migliore arte contrappuntistica del genio di Eisenach, con una naturale leggera prevalenza tematica nelle parti acute, dovendo necessariamente la voce grave assumere a volte le semplici funzioni di basso portante, e più raramente di un semplice basso continuo numerato. E proprio in questa interscambiabilità, da Bach esplorata in lungo ed in largo, secondo i tracciati di tutte le sue possibili

variabili, consiste uno dei maggiori pregi ed al tempo stesso una delle maggiori difficoltà dell’opera. Per permettere l’intelligibilità della scrittura il violino è obbligato a smettere i suoi panni di strumento cantante a suoni tenuti (o vibrati...) e farsi terza mano del tastierista, a mimetizzare lo strofinio delle proprie corde con il pizzicare del cembalo; mentre la tastiera deve superare i limiti percussivi del suono per liberare un canto orizzontale in cui rincorrersi con lo strumento ad arco: così vuole e comanda la sonata in trio, e sarebbe forse fuor di luogo mettere a repentaglio un equilibrio di siffatta difficile riuscita (e fra due strumenti così dissimili) tramite il raddoppio – da parte della viola da gamba – di una delle tre parti, chiudendo in tal modo la mano destra del cembalista nella morsa di due strumenti ad arco che difficilmente le concederebbero quell’agio di venire intesa alla distanza al pari delle altre due voci. Simbiosi, quindi, di due soli unici strumenti musicali che hanno nel proprio patrimonio genetico una sostanziale differenza: la ricerca di una chimerica intonazione puramente “naturale” nel violino, ed il peccato originale costituito dalla necessità di un temperamento (e cioè di un compromesso) nel clavicembalo. Tale questione fu naturalmente in vario modo affrontata nell’epoca gloriosa del nostro compositore, ed in vario modo (ossia con differenti sorte di compromessi) risolta: qui da noi una di queste viene presentata, nella forma del temperamento n° 3 fra quelli elaborati da Andreas Werckmeister (1645-1706), che oltre ad essere grande teorico e valente organista fu egli stesso compositore. La necessità di questo tipo di temperamento è resa tanto più chiara dal piano ciclico che contraddistingue la scelta delle sei tonalità: come per le Sonate e Partite à Violino solo, Bach ha seguito un ordine preciso nello scegliere le tonalità d’impianto. Quest’ordine è il seguente (in maiuscolo le tonalità maggiori): si – LA – MI – do – fa – SOL ed evidenzia una costruzione speculare che contiene al



Pittore emiliano, *Frammento di fregio decorativo*, seconda metà sec. XIII
Modena, Museo Civico d’Arte

suo interno un intervallo di terza incorniciato da due quarte, a loro volta contenute entro due seconde che si trovano agli estremi esterni. Simbiosi – dicevamo poc’anzi – di due strumenti, ma anche fra i due esecutori, che solo una annosa (in questo caso pluridecennale) complicità permette. *Queste sonate a tre per un duo – una specie di «prendi 3, paghi 2» – dalla difficoltà non appariscente, costringono in realtà le cellule grigie ad un autentico tour-de-force di concentrazione. Si prenda, ad esempio, una qualsiasi di queste fughe: giunti alla prima importante cadenza che individua generalmente il termine del primo terzo del brano ci sarebbe già bisogno di uno scalo tecnico ai box, ma se la giornata è una di quelle che girano storte questo non è tutto: mentre suonate infatti disgraziatamente vi viene in mente che c’è la rata del mutuo in scadenza e che vostro figlio deve mettere l’apparecchio ai denti... lo sviluppo modulante della parte intermedia appare di conseguenza procelloso assai e quanto mai labirintico: “non senza fatica si giunge al fine”, quando il filo d’Arianna della cadenza finale si scioglie in un trillo liberatorio insperato e impensabile fino a pochi secondi prima.* Di questo ciclo si può tranquillamente parlare come di un vero compendio dell’*ars componendi*, vi trovano posto infatti tutta una miriade di tipologie che Bach ha tratto dall’analisi dell’intera esperienza musicale europea: andamenti nello stile del concerto italiano (primo movimento della VI sonata), movimenti solistici per il violino come adagi diminuiti all’italiana

(movimento d’apertura della III sonata), siciliane (movimento d’apertura della IV sonata), canoni (movimenti lenti della II sonata), reminiscenze di “stile antico” che fanno pensare al mottetto “Komm, Jesu, komm!” BWV 229 (scrittura cembalistica a tre o quattro voci nel primo movimento della V sonata), duetti (quarto movimento della VI sonata), adagi puntati in stile francese (secondo movimento della VI sonata), fino alla sperimentazione dell’inversione dei ruoli, col violino alla realizzazione del basso continuo ed il cembalo che “improvvisa” figure libere (terzo movimento della V sonata). Affermava Johann Joachim Quantz: “Vengono non solo dai Tedeschi presentemente abbracciate tanto le Opere, quanto le composizioni per gl’instrumenti composte alla Italiana, ma ancora dai Spagnuoli, dai Portughesi, dagl’Inglese, dalli Polacchi, e dai Russi. Il maggior numero delle nazioni della Europa, e principalmente li Tedeschi fanno molto capitale di tutto quello, che trovassi di buono nei Francesi”... “Allorache si ha cognizione di fare una scelta discreta di quello, che havvi di migliore nel gusto della Musica di molte nazioni, ne nasce un gusto vario, il quale chiamarsi potrebbe assai bene senza offendere la modestia: il gusto Tedesco” (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen...* Berlin 1752, capitolo XVIII, paragrafi 73 e 87 nella traduzione italiana fatta eseguire a cura di Padre Martini nel XVIII secolo). Messa a parte la fiera esibita da Quantz nell’affermare che in Germania si stava realizzando l’elaborazione di uno stile sovranazionale (il cosiddetto *Vermischter*

Geschmack), bisogna constatare che effettivamente nelle sue opere J.S.Bach fece tesoro di tutta la cultura musicale europea precedente e di quella a lui coeva, ma tuttavia in questa occasione elaborò una forma di nuova concezione: la sonata concertante per strumento a tastiera e strumento melodico. Tale invenzione avrebbe riscosso in seguito l'apprezzamento di importanti compositori che a loro volta coltivarono e svilupparono questo genere ciascuno secondo gli stili consoni alla propria generazione e al proprio paese: Carl Philipp Emanuel Bach (dal 1731 al 1781), Mondonville (1734), Rameau (1741), Giardini (1751), Schobert (dal 1761 al 1767), Johann Christian Bach (dal 1764 al 1781), Boccherini (1768), fino a giungere alle ben conosciute sonate per fortepiano e violino di W.A.Mozart e L.van Beethoven.

Altra storia è quella riguardante le due sonate di Johann Sebastian per violino e basso continuo, anch'esse composte a Köthen intorno al 1720, e rispondenti al modello italiano della sonata da chiesa (quella in sol maggiore BWV 1021) o a quello più francesizzante della suite (sonata in mi minore BWV 1023). In questo caso non siamo in presenza di sonate a tre, caratterizzate da dialogo polifonico, ma di quello che all'inizio del XVIII secolo veniva definito un "solo", in cui il violino viene sostenuto ed accompagnato dal basso continuo del cembalo. Per la verità, specie nei movimenti rapidi, il basso presenta spesso figure imitative che gareggiano ad armi pari con la voce superiore, anche se non mancano movimenti in cui il violino viene impiegato in modo apertamente ed inequivocabilmente solistico (come la toccata d'apertura della sonata in mi minore BWV 1023); è impossibile non notare, tuttavia, che anche quando Bach ha affidato al cembalo la "sola" funzione del basso continuo si è premurato di esprimere abbondantemente nonché dettagliatamente il suo complesso pensiero armonico con profusione di metaforiche cifre per la realizzazione del basso (cosa che un

italiano mai avrebbe fatto in maniera così copiosa): a volte viene dato pensare che l'autore avrebbe forse potuto esprimersi più rapidamente notando direttamente le note stesse sul pentagramma, ma la sonata "a solo" veniva scritta utilizzando due soli righe musicali.

Per un musicista, dopo varie letture di "Frau Musika" e di tutta la letteratura consimile, dopo aver navigato in mezzo a trattati che analizzano i numeri in Bach e le loro relazioni con la simbologia e la cabbala, perfino anche dopo essersi studiati saggi monumentali sull'uso delle articolazioni ed il loro posizionamento nelle fonti primarie delle opere bachiane, non rimane altro da fare che inchinarsi di fronte al mistero, rinunciare: rinunciare a capire come sia possibile saper elaborare al massimo un'idea ed allo stesso tempo riuscire a comunicarla a tutti, essere così grandi e così universali, così per sempre, e per tutti. Ci resta solamente la possibilità di accettare: accettare ed essere felici che tanto ben di Dio sia potuto arrivare fino a noi per darci questo senso di pienezza e renderci così felici. Parafrasando uno scritto di Gesualdo Bufalino si potrebbe dire che "si suona anche per dimenticare, per rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo, come si fa coi veleni della chimica. Può essere una vernice, la musica, che ci anodizzi i sentimenti e li protegga dalle salsedini della vita". In questo senso la musica del vecchio Bach è la più completa esplorazione esistente in musica di ogni possibile gamma di sentimenti ed affetti umani, quindi una miniera inesauribile per chiunque voglia prendersi cura dei propri sentimenti, della loro comprensione e del proprio autocontrollo: "*aus der Seele muß man spielen, nicht wie ein abgerichteter Vogel*" ["si deve suonare con l'anima, e non come un uccello ammaestrato"] (Carl Philipp Emanuel Bach).

Ci sono, è vero, i problemi relativi al fatto che la sua scrittura se ne infischia bellamente di questioni tecniche e che di certo più che spesso non faciliti il percorso dell'esecutore, anzi lo metta alla prova a tutte le latitudini della

strumentalità, ma voi state pur tranquilli: queste sono patate bollenti che riguardano unicamente le appendici tattili di noi musicisti. Dopo aver passato tanti anni nell'esplorazione di compositori "minori", che minori non sono, e che anzi rappresentano l'essenza della cultura musicale del passato in quanto ne incarnano la "normalità", la "routine" giornaliera (i tipi come Bach e Mozart non possono certo venir considerati normali: anzi sono proprio le eccezioni che confermano le regole, coloro che riescono col loro gesto, molto più e molto meglio delle direttive UE, ad unificare l'Europa, inglobando nel loro personalissimo e profondo linguaggio tutti gli elementi essenziali della cultura musicale del nostro grande paese), è un profondo piacere immergersi nella musica di Bach padre, come in un grande bagno ristoratore. E' come tornare da papà, senza per questo dover sostenere la parte del figliol prodigo. Confidarsi a lui, lasciarsi andare, annullarsi – quasi – sapendo che tutto va bene, che la musica non potrebbe essere stata scritta in miglior modo.

E' un gran bell'immergersi: grazie, papà!

Enrico Gatti

ENRICO GATTI

Enrico Gatti. E' nato a Perugia e dopo gli studi di violino si è dedicato allo studio del repertorio del Sei Settecento. Allievo di Chiara Banchini, si è diplomato a Ginevra presso il Conservatoire Populaire de Musique in violino barocco e presso la Società di Pedagogia Musicale Svizzera. Si è poi perfezionato all'Aja con Sigiswald Kuijken. Ha svolto concerti in tutto il mondo sia come solista, sia come direttore collaborando con i più noti ensembles e orchestre. Nel 1986 ha fondato l'Ensemble "Aurora", che attualmente dirige. Ha svolto numerose registrazioni radiofoniche,

per le maggiori case discografiche quali L'Harmonia Mundi Francese e Tedesca, Accent, Ricercar, Fonit Cetra, Tactus e Symphonia, Astrée, Arcana e Glossa ottenendo diversi premi. Notevole la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouose, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basiliensis, la Scuola di Musica di Fiesole, l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, oltre che in vari corsi con sede a Urbino, Erice, Venezia, Lanciano. Attualmente insegna al Centro Studi e ricerche sulla musica antica della Civica Scuola di Musica di Milano. Già membro di giuria ci famosi concorsi di musica antica, dal 1997 è direttore artistico dei Corsi Internazionali di musica antica di Urbino e, assieme a Roberto Gini, è stato direttore artistico del Festival Grandezze & Meraviglie 1998-1999, celebrativo del IV Centenario di Modena Capitale.

GUIDO MORINI

Ha svolto i suoi studi in organo e cembalo specializzandosi poi nelle pratiche del basso continuo e dell'improvvisazione. Come solista, collabora con alcuni fra i migliori musicisti europei sia in ensemble sia in orchestra ed ha al suo attivo oltre cinquanta registrazioni discografiche, molte delle quali premiate dalla critica internazionale.

Con l'Ensemble Aurora ha registrato diverse raccolte di sonate corelliane. Ha fondato assieme a Marco Beasley e Stefano Rocco *Accordone*, gruppo con cui esplora le possibilità espressive della musica antica al di là dei limiti imposti dall'interpretazione accademica.

Scriva musica per il teatro e per le performances di *Accordone* e compone opere secondo le prassi esecutive del passato. Insegna clavicembalo al Conservatorio di Trieste.



Maestro di Vignola, *Gli evangelisti*, primi decenni sec. XV
Vignola, Castello, Cappella di Ugucione dei Contrari

Sabato 2 ottobre, Vignola, Castello – ore 17,30 – fuori abbonamento

TROMBE BAROCCHE

ENSEMBLE PIAN & FORTE

Gabriele Cassone, Luca Marzana, Mauro Bernasconi, Jonathan Pia, *Tromba Naturale*

Riccardo Balbinutti, *Timpani barocchi*

Antonio Frigè, *Organo*

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
Toccata per l'Orfeo (4 trombe timpani e bc)

GIROLAMO FANTINI (1602 ca.-d.1675)
Sonata detta del Niccolini (tromba e bc)
Sonata detta del Nero (tromba e bc)
Prima imperiale (4 trombe, timpani e bc)

BERNARDO PASQUINI (1637-1710)
Variations capricciose (organo solo)

ANONIMO XVII Sec.
(Mss. Biblioteca Estense) Quattro Sonate a due trombe

CESARE BENDINELLI (1542 ca.. – 1617)
Sonata n.336 (4 trombe, timpani e bc)

BERNARDO STORACE (Sec XVII)
Ballo della Battaglia (organo solo)

ANDREA FALCONIERI (1586 – 1656)
Batalla de Barabasso y Satanas (tromba e bc)

ANONIMO Sec. XVII
Variaciones sobre las Folias (organo solo)

JOHANN H. SCHMELZER (1620 ca.-1680)
3 arie per il balletto a cavallo (4 trombe, timpani e bc)

DANIEL SPEER (1636 - 1707)
2 Intrade (4 trombe, timpani e bc)

ANTONIO VIVALDI (1678 - 1741)
Concerto in Sol maggiore (org. solo)
Allegro assai, Largo, Presto

MICHEL PIGNOLET DE MONTECLAIR (1667 - 1737)
La Guerre - Cinquième concert (4 trombe, timpani e bc)

TROMBE BAROCCHE

... qualche volta si usa un certo modo di procedere nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano & forte, & il dir presto & tardo, & secondo le parole muovere la Misura per dimostrare gli effetti delle passioni, delle parole & dell'armonia

Così nel cuore del '500, Nicola Vicentino delineava un modo "affettivo" e mobile di eseguire la musica, sempre più portatrice "copiosa di passi e affetti diversi": quasi un presagio, queste parole, di quello che sarebbe divenuto il principio estetico, esecutivo ma anche compositivo, del primo '600 italiano. Un principio da non riferirsi soltanto alla voce umana, in quanto legata alla parola, espressione prima ed immediata degli affetti contenuti nel testo, ma agli strumenti tutti, fiati in primo luogo, per i quali guida e maestro sarà sempre "il sufficiente e perito cantore". Al passaggio del secolo "Avvertimenti" e "Regole" diretti ai suonatori compaiono nei trattati che si diffondono fittissimi: tra i fiati, non solo flauti e cornetti vi sono coinvolti, ma anche le trombe per cui Girolamo Fantini, nel suo "Modo per imparare a sonare di tromba" auspica l'uso del cantabile, ottenuto attraverso la "messa di voce", potente mezzo, proprio della prassi vocale (un crescendo e decrescendo nell'emissione della singola nota). Così, dai fastosi adempimenti ufficiali in processioni, celebrazioni di pace e di guerra ampiamente documentati attraverso i secoli dall'iconografia, gli strumenti a fiato entrano nella musica d'arte e si affacciano alle possibilità che essa offre. Con Monteverdi le trombe si presentano alla ribalta dell'opera: è il 1607 e viene dato storico inizio al loro concertare con altri strumenti proprio nella Toccata dell'Orfeo, poco più che fanfara annunciante che la favola pastorale "va a cominciare". Segue cronologicamente la Sonata di Bendinelli, autore di un altro Trattato, anteriore a quello di Fantini e intitolato "Tutta l'arte della trombetta" (1614), ricco spaccato sulla produzione dei migliori suonatori del tempo: qui il termine

Sonata, più che riferimento formale, è allusione al pezzo da sonar con la tromba naturale, che è quella senza pistoni, intonata in Do e capace di produrre solo la serie dei suoni armonici, ma duttile, evocatrice e ricca di brillantezza e sfarzo di suono. L'ensemble di trombe naturali poi consente varietà ed arricchimento di intrecci armonici e contrappuntistici, generando nella semplicità forzata dei suoi stessi limiti la freschezza di una felice innovazione strumentale. Nel clima di mutuo reciproco scambio tra strumento e strumento (anche la voce è strumento), che è proprio del barocco, alla tromba si addicono sia i pezzi dichiaratamente per essa composti, sia quelli in origine dedicati ad altra famiglia di fiati, ma per taglio, finalità o contenuto adeguati ad una resa squillante di timbri e di ritmi. Idiomatica è l'animata, elegante "Battaglia di Barabasso" versione di un "titolo" legato alla musica a programma e al descrittivismo onomatopeico caro al '600. A trombe e percussioni erano abitualmente dedicate fin dal '500 le "Intrade", introduzioni alle cerimonie festive, poi riferite come quelle di Speer, a brani in tempo di marcia, a carattere solenne non immemori del passato di Stadtpfeifer del loro autore. Di Michel Pignolet de Monteclair è la composizione di più ampio respiro, dedicata originariamente al flauto traverso. Il V Concerto intitolato "A la guerre". è una suite di pezzi in parte a programma (così la marcia di inizio e quella finale, i suoni di tromba, la fucileria, i cannoni, la vittoria), alternati a pezzi per tastiera, come il Concerto sotto la tenda del generale, l'Air, la Sarabanda, la Fuga. In tutta la suite si dispiegano, in contrasto con gli squilli triadici e le onomatopee guerresche, tutta l'eleganza e la voluttuosa raffinatezza del linguaggio francese per tastiera del primo '700, non immemore del grande modello couperiniano. Opportunamente in contrasto con trombe e timpani barocchi (di cui per altro costituisce valido e ideale strumento di "continuo"), l'organo allinea alcuni pezzi

solistici di sicuro ed appagante effetto. Così è ad esempio il festoso "Ballo della Battaglia", tratto dalla "SeIva di varie composizioni" di Storace e giocato su formule squillanti, o le "Variazioni capricciose" che Bernardo Pasquini articola su moduli di sapore violinistico; o ancora composizioni a variazione su bassi ostinati come il celebre Ballo del Granduca o la celeberrima Folia, tante volte variata da anonimi o notissimi autori, (da Frescobaldi a Corelli). Incisività gestuale di temi, vitalità di ritmi e razionalità armonica percorrono il Concerto di Vivaldi, che sull'organo riassume sonorità e modi della compagine orchestrale e insieme documenta le conquiste di un nuovo assetto tonale, cui proprio le sonate per tromba avevano dato fondamentale contributo.

Alda Bellasich

L'ENSEMBLE "PIAN & FORTE"
Fondato nel 1989, quale naturale evoluzione del Duo Cassone-Frigé, l'Ensemble Pian & Forte è un gruppo ad organico variabile formato da musicisti dediti da anni allo studio della musica antica. La sua finalità è la riscoperta e

l'esecuzione con strumenti barocchi di musiche italiane ed inglesi del periodo che va dal primo '600 fino al tardo '700; questa ricerca, l'estrema versatilità dell'organico e la fine preparazione di tutti i suoi componenti hanno fatto dell'Ens. "Pian & Forte" uno dei gruppi italiani più ricercati. Intensissima l'attività concertistica che lo ha visto protagonista, a partire dal 1993, in numerosi Festivals Internazionali (Festival van Vlaanderen - Brugge, Tage Alte Musik - Regensburg, Festival "Oude Muziek" - Utrecht, Grandezze & Meraviglie Festival Musicale Estense di Modena, Autunno Musicale di Como, Serate Musicali di Milano, Festival Internazionale di Aosta, Musica e Poesia a San Maurizio - Milano, MIDEM di Cannes, Teatro Olimpico di Roma, Pomeriggi Musicali di Milano, Musicastello - Bolzano), oltre a concerti in Corsica, Francia, Austria, Olanda e Polonia. L'Ensemble Pian & Forte ha al suo attivo diversi C.D. incisi per Nuova Era Records e Giulia Digital e Agorà, felicemente accolti dal pubblico e dalla critica internazionale che li ha più volte segnalati come "disco del mese". Attualmente incide per la Chandos.



Capolettera da manoscritto musicale
Modena, Biblioteca Estense Universitaria (mus.c.313)

Giovedì 6 ottobre, Modena, Chiesa di S. Barnaba – ore 21

CORELLI-TONELLI: I MOTTETTI RITROVATI

Musica vocale dalla musica strumentale di Arcangelo Corelli

ENSEMBLE LA RISONANZA

direzione Fabio Bonizzoni

Coproduzione con Holland Festival Oude Muziek Utrecht

Prima italiana

Emanuela Galli	<i>soprano</i>
Claudio Cavina	<i>alto</i>
Elisa Citterio, Olivia Centurioni	<i>violini</i>
Caterina Dell'Agnello	<i>violoncello e viola da gamba</i>
Gabriele Palomba	<i>tiorba</i>
Fabio Bonizzoni	<i>clavicembalo, organo e direzione</i>

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Ciaccona per 2 violini e bc

ARCANGELO CORELLI-ANTONIO TONELLI (1653-1713:1686-1765)

Ave Regina Celorum Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

Regina Celi Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

ARCANGELO CORELLI

Sonata op 5 n 3 per violino e bc

ARCANGELO CORELLI-ANTONIO TONELLI

Tantum ergo III per soprano, alto, 2 violini e bc

Salve Regina Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

ARCANGELO CORELLI

Triosonata op 4 n 12 per 2 violini e bc

Alma Redemptoris Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

*Ave, Regina caelorum,
Ave, Domina Angelorum:
Salve, radix, salve, porta,
Ex qua mundo lux est orta:
Gaude, Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa,
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.*

*Regina, caeli, laetare, alleluia:
Quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.*

*Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui.
Genitori, Genitoque
Laus et iubilatio,
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio:
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.
Amen.*

*Salve, Regina, mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia, ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos
converte.
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.
Amen.*

*Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli
Porta manes, et stella maris, succurre
cadenti,
Surgere qui curat, populo: tu quae genuisti,
Natura mirante, tuum sanctum
Genitorem Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore Sumens illud Ave,
peccatorum miserere.*

*Ave, Regina dei cieli,
ave, signora degli angeli
Salve, radice, salve, o porta
dalla quale è sorta la luce al mondo
Godi, vergine gloriosa,
bella fra tutte le donne;
salve, o tutta santa,
prega per noi Cristo Signore.*

*Regina del cielo, rallegrati, alleluia:
Cristo che hai portato nel grembo, alleluia.
È risorto come aveva promesso, alleluia.
Prega il Signore per noi, alleluia.*

*Un così grande Sacramento dunque
veneriamo prostrati,
e l'antico insegnamento
ceda al nuovo rito:
la fede supplisca
al difetto dei sensi.
Al Padre e al Figlio
sia lode e giubilo,
salute, onore, anche potenza
e benedizione,
a Colui che procede da entrambi
sia pari lode.
Amen.*

*Salve regina di misericordia.
Vita, dolcezza e speranza nostra, salve.
A te ricorriamo, esuli figli di Eva.
A te sospiriamo, gementi e piangenti in
questa valle di lacrime.
Orsù, dunque, avvocata nostra,
rivolgi a noi gli occhi tuoi pieni di
misericordia e mostraci,
dopo questo esilio, Gesù, il frutto
benedetto del tuo ventre.
O clemente. O pia, O dolce vergine, Maria.*

*O santa Madre del Redentore,
porta del cielo sempre aperta,
stella del mare, soccorri un popolo
decaduto, che desidera risorgere,
tu, che nello stupore della natura,
generasti il tuo Genitore,
tu, vergine prima e dopo,
che dalla bocca di Gabriele
udisti quell'Ave, abbi pietà dei peccatori.*

CORELLI TRASFORMATO

Il programma presenta per la maggior parte composizioni assolutamente inedite, fino ad oggi ritenute perdute. Dal punto di vista musicologico si tratta di una scoperta importante in quanto si tratta di opere di un grandissimo compositore: Arcangelo Corelli. Non solo, di composizioni di un genere nuovo per lui, e cioè di musica vocale. Occorre una precisazione: benché la musica sia di Corelli, l'adattamento vocale è opera di uno dei massimi estimatori contemporanei di Corelli, e cioè di Antonio Tonelli. Grazie alle ricerche di Franco Pavan, siamo dunque entrati in possesso di composizioni sacre a 2, 3 e 4 voci, 2 violini e basso continuo, scritte sulle sonate da chiesa del Maestro. La musica di Corelli è intatta e ad essa si aggiungono due o più voci, in maggioranza soprano e alto. Le voci cantano per lo più "colla parte", cioè alternativamente raddoppiate da uno dei due violini, altre volte contrappuntano con essi, a tratti, infine, gli strumenti sono lasciati soli, secondo uno schema già utilizzato da Monteverdi nei suoi Scherzi Musicali. Stilisticamente, parlare di queste composizioni di Tonelli equivale a parlare delle trisonate di Corelli. Presentano infatti temi molto cantabili, adagi in cui la concatenazione continua di dissonanze crea frasi lunghissime, allegri pieni di vitalità. Più interessante sarà forse vedere i problemi e gli interrogativi che pone all'interprete questa riscrittura, meglio, questa trascrizione vocale della musica corelliana. Il fatto che Tonelli sostanzialmente non intacchi il testo corelliano, fa sì che le voci si trovino a cantare parti sicuramente "strumentali". Anche le indicazioni di tempo (Adagio, Allegro, Presto ecc) vengono scrupolosamente rispettate. La superposizione del testo, però, induce ad una riconsiderazione di questi aspetti. Come sempre infatti, nella musica vocale, deve essere la parola, il testo, la prima ispiratrice dell'"interpretazione". La nostra prima cura l'abbiamo dunque posta

nell'individuare per ciascun movimento tempi che fossero naturali per la voce e che consentissero una buona comprensione del testo. Anche per l'articolazione la guida principale ci è venuta dal testo, dalle sue sillabe e dalla loro distribuzione. Diverso, non a priori, ma a lato pratico, è stato l'approccio ai diversi "affetti" della musica. Non a priori perché ovviamente anche qui è la parola che comanda, ma nei fatti, in quanto la sensibilità di Tonelli è stata tale per cui vi è sempre una grande sintonia tra l'affetto del brano strumentale ed il testo ad esso associato. Quindi nessuna sorpresa da questo punto di vista, nessuna forzatura, l'armonia ed il contrappunto si sposano perfettamente con le parole sacre. Sappiamo, ce lo dice lui stesso nella prefazione, che Tonelli scrisse queste composizioni essenzialmente per scopi didattici. Cosa chiede, dunque, al cantante? Chiede, evidentemente, qualità di agilità e di gusto non comuni e, soprattutto, volendo entrare un attimo nei dettagli più tecnici, chiede una sapiente gestione del cosiddetto "passaggio" cioè una capacità di passare agevolmente dal registro di petto a quello di testa. La tessitura dei brani sembra infatti talvolta orientata proprio ad esercitare il cantante in questa difficoltà tecnica.

Ai violinisti, d'altro lato, abituati ad una visione solo strumentale di questi brani è richiesta la capacità di astrarsi dalla normale dimensione virtuosistica tipica della musica corelliana e di piegarsi invece ad una maggiore, se si vuole, duttilità, quantomeno nella capacità di fondere il suono del violino con quello della voce. E all'ascoltatore, cosa si chiede? In fondo niente più che attenzione, al testo soprattutto. In cambio, però, un'esperienza nuova e piacevolissima e cioè la possibilità di gustare composizioni forse già note, in una veste nuova e totalmente inedita con una sonorità sicuramente affascinante. In fondo spiace un pò che il grande Corelli, che ha lavorato al fianco di compositori tanto prolifici anche nel campo vocale (si pensi solo ad Alessandro Scarlatti o ad

Handel), non abbia scritto di suo pugno alcunché in cui si richieda l'utilizzo delle voci. Queste trascrizioni di Tonelli colmano felicemente questa lacuna.

Fabio Bonizzoni

FABIO BONIZZONI

Diplomatosi in Italia in organo e clavicembalo, si è perfezionato dal 1987 al 1994 al Conservatorio Reale dell'Aia ottenendo sotto la guida di Ton Koopman sia il diploma in organo barocco sia quello di solista in clavicembalo. Dopo aver realizzato alcuni dischi come solista per le etichette Arcana e Stradivarius, registra ora per la casa discografica spagnola Glossa per la quale ha inciso opere di Giovanni Salvatore, di Giovanni Picchi (disco premiato con il "Preis der Deutches Schallplattenkritik"), di Francesco Geminiani (premio "ffff" di Têlérama), di Bernardo Storace e, più recentemente, di Domenico Scarlatti (premio "Eccellente" di Scherzo). Fabio Bonizzoni tiene concerti, un pò in tutto il mondo, come solista e come direttore del suo ensemble La Risonanza. Collabora inoltre con l'orchestra Europa Galante e con l'ensemble vocale La Venexiana. È docente di clavicembalo presso il Conservatorio A. Scontrino di Trapani e presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano.

EMANUELA GALLI

Si è diplomata in canto al Conservatorio di Musica di Mantova. Collabora con vari gruppi ed orchestre di musica barocca tra cui: la Cappella della Pietà dei Turchini di Napoli, la Risonanza, la Venexiana e Pian & Forte, La Fenice, Piccolo Concerto Wien, Ensemble Sacro & Profano. Ha cantato in vari Festival e manifestazioni in Italia e all'estero. Tra questi: Musica e Poesia a San Maurizio di Milano, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Fondazione Marco Fodella di Milano, Festival di Musica Antica a Roma, Torino, Napoli, Bologna, Bari, Vicenza. Al Festival Baroque de Pontoise, alla Cité della Musique di Parigi, al Floreal Musical d'Epinal, al Festival de

Baune in Francia, al Festival de Brugge in Belgio, ai Festivals di Friburgo e Lugano in Svizzera; a Santiago de Compostela, Segovia, Barcellona in Spagna; a Neuburg, Regensburg e per Villa Musica in Germania; alla Konzerthaus di Vienna ed a Lisbona per il XX Gulbenkian de Musica Antiga; alla Konzerthaus di Berlino, per il Festival di Musica Antica di Bergen-Norvegia e al Festival di Utrecht. Ha affrontato ruoli operistici in Italia e all'estero nel repertorio dell'opera barocca italiana. Ha all'attivo numerose registrazioni con le case discografiche. Opus111, Stradivarius, Glossa, Amadeus, Agorà, Rete2 della Radio Svizzera Italiana, RAI3 e con la Televisione della RSI.

CLAUDIO CAVINA

Ha iniziato i suoi studi vocali a Bologna con with Candace Smith, continuando la sua formazione con Kurt Widmer e René Jacobs alla Schola Cantorum Basiliensis. Si esibisce regolarmente con molti gruppi di musica anticacome: Clemencic Consort, Huelgas Ensemble, La Colombina, Elyma Ensemble, Concerto Italiano, Europa Galante, Al Ayre Espanol, Le Parlement de Musique, Fitzwilliam Ensemble, e si è cimentato come solista in molti prestigiosi festival in Europe (Madrid, Barcelona, Paris, Ambronay, Geneve, Brugge, Antwerp, Utrecht, Amsterdam, London, Glasgow) and throughout the world (Tel Aviv, Tokyo, Mexico City). Con l'Oratorio Gesù al Sepolcro by G.A. Perti, diretto da Sergio Vartolo, è stato in tournée in Francia (Metz, Lille, Lourdes, La Chaise Dieu) e Italia (Teatro La Fenice, Teatro La Scala). Nell'ambito della sua carriera operistica ha interpretato diversi ruoli sotto la direzione dei maggiori direttori di musica antica. Il suo CD di musica barocca tedesca intitolato "De Vita Fugacitate" (Glossa) è stato accolto con grande entusiasmo dagli specialisti della stampa internazionale. Insegna ai corsi internazionali di Belluno.

Sabato 9 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale – ore 21

JOHANN SEBASTIAN BACH
SUITES A VIOLONCELLO SOLO
SENZA BASSO N. 2-3-6

GAETANO NASILLO
violoncello barocco

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite n. 2 in re minore BWV 1008
a violoncello solo senza basso
preludio - allemanda - corrente – sarabanda - menuetto I-II-I - giga

Suite n. 3 in Do maggiore BWV 1009
a violoncello solo senza basso
preludio - allemanda - corrente – sarabanda- bourèe I-II-I - giga

Suite n. 6 in Re maggiore BWV 1012
a violoncello solo senza basso “a cinq cordes”
preludio - allemanda - corrente – sarabanda - gavotta - I-II-I - giga



Bottiglie in vetro, sec. XIII, provenienti dalla Torre Mozza di Modena
Modena, Museo Civico Archeologico

Domenica 10 ottobre, Modena, Galleria Estense - ore 17,30

JOHANN SEBASTIAN BACH
SUITES A VIOLONCELLO SOLO
SENZA BASSO N. 4-1-5

GAETANO NASILLO
violoncello barocco

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suite n. 4 in mi bemolle maggiore BWV 1010
a violoncello solo senza basso
preludio - allemanda - corrente - bourèe I-II-I - giga

Suite n. 1 in sol maggiore BWV 1007
a violoncello solo senza basso
Preludio - allemanda - corrente - sarabanda - menuetto I-II-I – giga

Suite n. 5 in do minore BWV 1011
a violoncello solo senza basso
Preludio - allemanda - corrente - sarabanda - gavotta I-II-I - giga



PER VIOLONCELLO SOLO

Non sapremo mai perché J.S. Bach scrisse le sue Sei suites per violoncello solo. Composte con ogni probabilità per omaggiare uno dei due virtuosi di corte a Köthen (Christian Bernhard Lünecke oppure Christian Ferdinand Abel, violista da gamba ma anche esperto violoncellista), questi capolavori nascono quasi sicuramente per esigenze pratiche, potremmo forse essere addirittura in presenza di musica "didattica" (la prima edizione delle suites, edita nel 1824 da Janet e Cotelle e redatta da Pierre Norblin riporta curiosamente nel frontespizio l'indicazione "six sonates ou études pour le violoncelle"). Nacquero, quindi, questi sei capolavori tra il 1717 e il 1723, quasi come pendant delle sei sonate e partite per violino solo. Naturalmente non possiamo essere certi che invece non si tratti di musica assoluta, ossia senza destinatario e scritta per puro furore creativo. Difficile sapere cosa spinse Bach a scrivere le sue suites per violoncello e per quale motivo si dedicò a uno strumento ancora poco affermato dal punto di vista solistico, il contatto con i due virtuosi di corte deve sicuramente averlo stimolato. In ogni caso colpisce il fatto che Bach, che all'epoca era già un compositore affermato, difficilmente avrebbe scritto la bellezza di sei suites senza un'adeguato compenso, a meno che non fossero composizioni destinate all'educazione della sua famiglia. È stupefacente come il compositore dimostri profonda dimestichezza con lo strumento, sfruttando appieno le posizioni della mano sinistra e le diversità timbriche delle varie corde, ampiamente utilizzate nei giochi di imitazione tra voci virtualmente diverse e nelle figurazioni ritmiche più peculiari, nelle sperimentazioni con la scordatura e nell'aggiunta di una quinta corda nel caso della sesta suite. Tutto questo farebbe pensare ad una grande familiarità con il violoncello, che va ben oltre la conoscenza dello strumento tramite i musicisti frequentati. Strutturalmente queste suites

seguono un'ordine intrinseco che sottolinea un'unità soggiacente ai sei lavori. Bach voleva ovviamente che le suites fossero considerate non come una serie arbitraria di pezzi, ma come un ciclo sistematicamente concepito. Rispetto alle altre raccolte di suites bachiane, queste per violoncello sono le più consistenti nella successione dei movimenti. Il modello base è quello classico dell'epoca, che comprende allemanda, corrente, sarabanda, giga. A questi movimenti Bach aggiunge poi una coppia di danze, rispettando un disegno simmetrico che prevede nella I e II due minuetti, due bourrée nella III e IV e infine due gavotte nella V e VI, il tutto preceduto da un preludio libero a carattere improvvisativo (fa eccezione il preludio della V suite, una vera ouverture francese), secondo una pratica importata dalla Francia. Singolare è poi il caso della VI suite, scritta per un violoncello a cinque corde. Si tratta di uno strumento di taglia quasi normale a cui è stata aggiunta una corda acuta supplementare - un mi al di sopra della prima corda - che dà al violoncello un suono più brillante e al compositore la possibilità di sfruttare al meglio il registro acuto anche con l'utilizzo di doppie corde, che altrimenti sarebbero di difficilissima esecuzione su un violoncello normale. In queste suites la natura monodica dello strumento - il fatto cioè che il violoncello non si presti, se non in via eccezionale, all'esecuzione di più suoni contemporaneamente - viene trascesa da una scrittura dalle implicazioni armoniche e polifoniche di assoluta raffinatezza e complessità; il violoncello, al pari del violino nelle analoghe composizioni, diviene capace, con geniali artifici compositivi (per esempio l'alternanza tra le note del registro grave e le note del registro medio-acuto dello strumento), di creare l'illusione di due linee melodiche contemporanee. Emozione e dottrina, arte e tecnica.

Gaetano Nasillo

GAETANO NASILLO

Si è diplomato in violoncello al Conservatorio G. Verdi di Milano sotto la guida di Rocco Filippini, del quale ha successivamente seguito i corsi presso l'Accademia W. Stauffer di Cremona. Dopo aver svolto attività concertistica nei più qualificati gruppi di musica contemporanea e nelle principali orchestre milanesi, si è dedicato allo studio della prassi esecutiva su strumenti originali affiancando al violoncello lo studio della viola da gamba, perfezionandosi alla "Schola Cantorum Basiliensis" sotto la guida di P. Pandolfo. Collabora, spesso in veste solistica, con alcuni tra i più prestigiosi complessi europei tra cui l'Ensemble 415, Concerto Vocale (diretto da Renè Jacobs), Zefiro, il Quartetto "J. Joachim", Le Concert des Nations (diretto da Jordi Savall) Ensemble Aurora, gruppi con i quali effettua regolarmente concerti in tutta Europa, Stati Uniti, Sud America ed Australia. La sua produzione discografica comprende al momento oltre una sessantina di titoli, molti dei quali premiati con i più importanti riconoscimenti discografici, segnatamente il Diapason d'Or (Muffat, l'Armonico Tributo ens.415 Harmonia Mundi; Monteverdi l'Orfeo, Ensemble, Elyma K617; Conti, cantate, Ars Antiqua Austria) 10 di Repertoire e Premio Vivaldi (A. Corelli op. V, trascrizione per viola da gamba, Symphonia), Preis der Deutsche Schallplattenkritik (Bonporti,

Invenzioni op. X Harmonia mundi) A di Amadeus (L. Boccherini, sonate per violoncello, Symphonia; Schuster, quartetti padovani, Symphonia; J.S. Bach, offerta musicale, Arcana; Bonporti, Invenzioni op. X). La produzione solistica comprende due volumi di sonate di Luigi Boccherini e l'op. V di F. A. Geminiani, disco questo inserito dalla rivista francese Diapason nei "30 dischi indispensabili per conoscere il violoncello". Dal 2004 comincerà una collaborazione con la casa francese Zig-Zag Territoires registrando le sonate op. I per violoncello e b.c. di S. Lanzetti e i concerti di N. Porpora, N. Fiorenza e L. Leo con l'Ensemble 415. Ha registrato per Harmonia Mundi France, Zig-Zag Territoires, Teldec, Arcana, Ricordi, K617, Ambrosie, Symphonia, Alpha, Christophorus, Nuova Era, Bongiovanni, Stradivarius, Tactus, oltre che per le principali emittenti radiotelevisive europee e statunitensi. Insegna violoncello barocco all'Accademia Internazionale della Musica (già Civica scuola di musica di Milano) e al Conservatorio V. Bellini di Palermo e tiene regolarmente corsi presso varie prestigiose associazioni tra cui, i corsi internazionali di Daroca (Spagna), l'Officina di musica di Curitiba (Brasile), i corsi internazionali della Fondazione Italiana per la Musica Antica di Urbino, la Scuola di Musica di Fiesole, la Fondazione G. Cini di Venezia e il centro di Musica antica della Cappella della Pietà dei Turchini.



Di Neri da Volterra, *Madonna con Bambino e donatori*
Modena, Galleria Estense (foto V. Negro)

Mercoledì 13 ottobre - Modena, Chiesa di S. Agostino - ore 21

ARCANGELO CORELLI

CONCERTI GROSSI OP.VI LIB.II

*Con duoi Violini e Violoncello di Concertino obbligati
e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio
che si potranno radoppiare*

Ensemble L'ARTE DELL'ARCO
direzione Federico Guglielmo

direzione e violino principale (Concertino Concerti 7-12)
Federico Guglielmo

violini

Giovanni Guglielmo (Concertino II) Carlo Lazari e Isabella Longo (*Violini I*)
Silvia Rinaldi e Massimiliano Simonetto (*Violini II*)

viola

Mario Paladin, Meri Skejic

violoncelli

Pietro Bosna (*concertino*), Francesco Montaruli

violone

Massimiliano Mauthe von Degerfeld

cembalo

Nicola Reniero

tiorba

Ivano Zanenghi

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Concerto VII in re maggiore

Vivace-Allegro-Adagio-Allegro-Andante Largo-Allegro-Vivace

Concerto VIII in sol minore "Fatto per la Notte di Natale"

Vivace-Grave-Allegro-Adagio Allegro Adagio-Vivace-Allegro-Pastorale ad libitum

Concerto IX in fa maggiore

Preludio-Allemanda-Corrente-Gavotta-Adagio-Minuetto

Concerto X in do maggiore

Preludio-Allemanda-Adagio-Corrente-Allegro-Minuetto

Concerto XI si bemolle maggiore

Preludio-Allemanda-Adagio-Andante Largo-Sarabanda-Giga

Concerto XII in fa maggiore

Preludio-Allegro-Adagio-Sarabanda-Giga