

## CONCERTO 7 – 10 - 2008 NOTE AL PROGRAMMA

Poco più che una decina sono le sinfonie composte da Giovanni Battista Sammartini nel periodo terminale dell'attività, la cosiddetta terza fase, che convenzionalmente si fa coincidere con gli ultimi quindici anni di vita: 1760-1775. A quell'epoca la sinfonia si era definita tra le sue mani - se si considera che le sue prime prove compositive risalgono agli anni 30 del 1700 – si era imposta anche fuori d'Italia ed era stata adottata, con trasformazioni più o meno marcate, da molti altri autori quali Franz Joseph Haydn, Johann Christian Bach e François-Joseph Gossec, che a loro volta l'avevano coltivata con assiduità. Ma nella fase conclusiva della sua professione, il «capricciosissimo» musicista milanese gradualmente rallenta l'attività e altrettanto lentamente ma inesorabilmente si diradano le stampe di sue nuove sinfonie o le ristampe di numeri d'*opus* già noti, segno che la popolarità andava diminuendo e le mode e i gusti cambiando.

Gli ultimi numeri delle pagine sinfoniche di Sammartini, individuabili grazie agli studi di Newell Jenkins e Bathia Churgin (che hanno effettuato anche la catalogazione dell'intera opera), sono riuniti all'interno di questo programma e permettono di cogliere almeno uno dei tratti stilistici fondamentali della fase creativa matura: la scrittura strumentale ha raggiunto un grado di estrema raffinatezza e di precisione e tende all'ideale di sinfonia concertante. La compagine strumentale poi si è stabilizzata nell'organico di archi con oboi e corni.

Ricchezza e varietà di figurazioni melodiche e ritmiche informano il primo tempo - *Presto* - della sinfonia in Sol maggiore JC 40 che risale al luglio 1769. I fiati vi vengono impiegati con continuità sia con lo scopo di rendere più consistente la sonorità di certi temi (ad esempio quello iniziale) sia per creare un diversivo timbrico nell'esposizione dei motivi. Per realizzare il primo obiettivo, anche gli archi gravi (violoncelli e bassi) talora sono utilizzati divisi. La struttura tripartita affida alla ripresa, come di consueto, la sintesi di tutte le idee fondamentali e delle figurazioni ritmiche impiegate. Il tradizionale *Andante* è sostituito con un lezioso *Allegrino* a guisa di *Scherzo* affidato ai soli archi e il *Presto* finale sorprende per la felice impostazione ritmica e il flusso ininterrotto ed estroso dei disegni melodici.

La sinfonia in re maggiore JC 11, al pari della 26, della 28 e della 40, è tramandata unicamente attraverso una copia ottocentesca predisposta dal bibliotecario parigino Weckerlin, che trascrisse parti possedute dal conservatorio e ora perdute. Data febbraio 1770 e si presenta estremamente varia nei suoi contenuti. L'*Allegro maestoso* iniziale esordisce in modo imponente con tutto lo strumentale compatto, ma ben presto distribuisce il materiale tematico, anche molto diversificato, tra fiati e archi creando contrasti, fantasiose sovrapposizioni, guizzi improvvisi negli andamenti. Nell'*Andante* centrale mancano i fiati e gli archi sono utilizzati ora a coppie (i due violini; le viole e i bassi) ora insieme. In questi momenti, collocati all'inizio e verso la fine, in prossimità della ripresa, i violoncelli si rendono autonomi dai bassi per raddensare il tessuto sonoro. Le idee tematiche sono molto efficaci e riescono a creare una vera oasi lirica prima del travolgente e sbarazzino *Presto* finale, vortice ininterrotto di invenzioni e agilità.

Differenziati e ben caratterizzati appaiono i tre movimenti che costituiscono la Sinfonia in Re maggiore JC 17. Decisamente consistente e intricata la scrittura del primo tempo, *Spiritoso assai*, con ampie sezioni affidate agli oboi divisi; sapiente l'alternanza di momenti solistici e collettivi nell'*Andantino* in forma sonata; travolgente turbinio nel *Presto* finale.

La sinfonia JC 28 in Mi bemolle maggiore, che risale probabilmente all'aprile 1770, prevede quasi costantemente all'interno dei tre movimenti che la compongono, la divisione dei violoncelli dai bassi e una netta differenziazione tra violini primi e secondi. L'*Allegro assai* iniziale oltre a sfruttare a fondo la sonorità e i singoli timbri dell'orchestra, presenta una forma tripartita molto ricca e varia tematicamente in cui, secondo una prassi ricorrente, il momento della ripresa sintetizza tutti gli elementi fondanti, compreso quello del cosiddetto sviluppo che, in questo caso più che mai, si pone come idea tematica nuova, non come rielaborazione. Il consueto *Andante* centrale è qui offerto in una 'rivisitazione' grazie all'accostamento dell'aggettivo *allegro* che ne connota meglio il carattere. La tonalità di do minore e l'uso dei soli oboe a sostegno degli archi sono posti al servizio di una scrittura molto densa con continui scambi motivici e intrichi ritmici. Il terzo tempo è un *Allegro* fondato su un motto tematico semplicissimo che apre il discorso a molteplici e immaginose 'trovate' all'interno del consueto schema tripartito.

La Sinfonia in Mi maggiore JC 26 apre l'*Allegro assai* iniziale con un volitivo tema nel quale si innesta, quasi spezzandone l'incisività, un secondo motivo dal gusto più concertante. Cangianti armonie d'effetto e un nuovo spunto tematico lezioso completano il percorso dell'esposizione, riproposto con le opportune varianti nella ripresa. L'*Allegro* successivo, nel relativo minore, immette in un clima malinconico accentuato dalla richiesta ricorrente di sonorità soffuse mentre l'*Allegro* finale travolge per l'inesauribile vitalità ritmica e l'ininterrotta fantasia tematica e creativa.

Le due arie estrapolate da altrettante cantate riportano al 1751, ovvero ad una seconda fase creativa sammartiniana nella quale altri tratti stilistici hanno il sopravvento: ricchezza di invenzione tematica, utilizzo di brevi cellule motiviche, giustapposizione o contrapposizione di melodie uguali o modificate. Il ciclo quaresimale intitolato *Sopra la passione di Nostro Signore Gesù Cristo* realizzato presso la prestigiosa Reale Imperiale Congregazione del Santissimo Entierro di Nostro Signore Gesù Cristo, situata in San Fedele a Milano, si inaugurò il 5 marzo 1751 con *Il pianto di San Pietro* e proseguì per i restanti quattro venerdì di quaresima, prevedendo il 12 marzo *Il pianto delle pie donne*. Tutte le cantate del ciclo sono narrate da tre personaggi ai quali spetta un'aria solistica e il momento concertato finale. Nel caso dell'aria «Da tenebroso velo» di San Giovanni, il personaggio – soprano - è sostenuto dal consueto quartetto d'archi arricchito dai corni. La tessitura è percorsa in tutta la sua estensione attraverso salti decisi o agilità prolungate, impiegate per rimarcare il concetto poetico («il sole a folgorar»). Un carattere deciso e spigliato domina l'intera composizione a differenza dell'affetto decisamente mesto e sofferente che traspare dall'aria di Veronica, dall'andamento *Largo*. Nel rammentare le vivide immagini della passione di Gesù («Sembianze squallide») la voce (soprano) è sorretta adeguatamente dallo strumentale (composto stavolta da archi e oboi) attraverso figurazioni ritmiche e melodiche efficaci e contrasti dinamici. Entrambe le arie, che presentano la stessa struttura formale col da capo, dopo l'esecuzione nel 1751 furono riproposte con regolarità negli anni seguenti.

E procedendo ancora *à rebours*, si arriva a toccare anche il primo stile compositivo attraverso la leggiadra aria «S'amai se sospirai» di Solimano dal *Memet*, prima opera del trentenne Sammartini su libretto (ampiamente rimaneggiato) di Girolamo Frigimelica Roberti. Il ricorso costante a figurazioni melodiche fisse, la rigorosa scansione ritmica realizzati dallo strumentale, formato dai soli archi, permette la definizione del carattere del personaggio, ministro di Memet e spasimante di Zaide e conferma l'idea che già agli esordi dell'attività compositiva il musicista aveva uno stile ben definito e originale.