



MODENA
una corte nel cuore d'Europa

Grandezze & Meraviglie

Festival Musicale Estense

6 - 23 Maggio 1998

Comune di Modena

Publi Paolini Editore



Grandezze & Meraviglie

Festival Musicale Estense

6 - 23 Maggio 1998



Comune di Modena
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Biblioteca Estense Universitaria
Provincia di Modena
Regione Emilia-Romagna

Con la collaborazione di
With the collaboration of

Accademia Militare
Galleria Estense
Comune di Mirandola
Comune di Vignola
Società Amici della Musica M. Pedrazzi

Fondazione Collegio San Carlo
Varie Parrocchie di Modena e provincia
Provveditorato agli Studi
Curia Arcivescovile
Accademia di Scienze Lettere ed Arti
Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna
Museo Civico d'Arte Medievale Moderna
Radio Rai 3
WDR - Westdeutscher Rundfunk - Köln

I concerti sono trasmessi da Radio Rai 3



FONDAZIONE
DELL'ISTITUTO BANCARIO
SAN PAOLO DI TORINO
PER LA CULTURA, LA SCIENZA E L'ARTE

Grandezze & Meraviglie

Festival Musicale Estense

6 - 23 Maggio 1998

Catalogo
Catalogue

a cura di
edited by

Enrico Bellei

Comune di Modena Publi Paolini Editore

Grandezze & Meraviglie
Festival Musicale Estense

DIREZIONE ARTISTICA
ARTISTIC DIRECTORS
Enrico Gatti - Roberto Gini

CONSULENZA SCIENTIFICA
ACADEMIC CONSULTANTS
Lorenzo Bianconi - Paolo Fabbri

ORGANIZZAZIONE E SEGRETERIA
ORGANIZATION AND ADMINISTRATION
Comune di Modena - Settore Cultura

ALLESTIMENTI
PRODUCTIONS CARE OF THE
Teatro Comunale

COORDINAMENTO
COORDINATOR
Enrico Bellei

Fonti e Vita Musicale
della Modena Estense
Convegno Internazionale di Studi

Sources and Musical Life of Modena under the Este
International Meeting

DIREZIONE SCIENTIFICA
ACADEMIC DIRECTORS
Lorenzo Bianconi - Paolo Fabbri

CONSULENZA ARTISTICA
ARTISTIC CONSULTANTS
Enrico Gatti - Roberto Gini

ORGANIZZAZIONE E SEGRETERIA
ORGANIZATION AND ADMINISTRATION
Comune di Modena - Settore Cultura; Biblioteca
Estense Universitaria

COORDINAMENTO
COORDINATOR
Alessandra Chiarelli

ENTI PROMOTORI
INSTITUTIONAL SPONSORS
Comune di Modena - Assessorato alla
Cultura
Biblioteca Estense Universitaria
Teatro Comunale
Istituto Musicale Pareggiato Orazio
Vecchi

COMITATO ORGANIZZATORE
ORGANIZING COMMITTEE
Enrico Bellei
Alessandra Chiarelli
Giancarlo Gatti
Vincenzo Saldarelli
Aldo Sisillo

PROGETTO
PROJECT
Enrico Bellei e Alessandra Chiarelli

CATALOGO /CATALOGUE

a cura di /*edited by*
Enrico Bellei

Collaborazione editoriale/ *Editorial collaboration*
Francesca Malavolti

Presentazione dei concerti/ *Presentation of the concerts*
Maria Chiara Mazzi - Daniele Torelli (M. Uccellini, Vespro Solenne)

Schede dei monumenti/ *Information concerning monuments*
Maria Canova, Enrico Bellei, Francesca Malavolti

Traduzioni/ *Translations*
Candace Smith - Elena Bianchi (Enrico Gatti)
Logos (schede monumenti modenesi)

Immagini per gentile concessione di/ *Illustrations generously provided by*
Galleria Estense - Biblioteca Estense Universitaria - Istituto per i Beni
Artistici Culturali e Naturali dell'Emilia -Romagna - Museo Civico di Arte
Medievale Moderna di Modena - Banca Popolare di Verona - Banco di
San Geminiano e San Prospero
Un particolare ringraziamento alla Sig.ra Fregni

Referenze fotografiche/ *Photography*
M. Baldassari (mba), M. Berardi (mbe), G. Gavioli (gg), A. Guerra (ag), V.
Negro (vn), Pugnaghi (p), Roncaglia (r), Istituto per i Beni Culturali (ibc)

Si ringraziano per la cortese collaborazione i responsabili e gli operatori
degli istituti / *We kindly thank the directors and employees of the various*
institutions for their courteous collaboration

Con il contributo della/ *With the support of the*
Fondazione dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino
per la cultura, la scienza e l'arte

Impianti e stampa
Publi Paolini, Mantova

Copyright Comune di Modena, 1998

In copertina:

Mattia Preti (Taverna 1613 - Malta 1699), *Catino absidale (1653-1656)*, Modena, Chiesa
di S. Biagio (ibc)

In prima:

Nicolò dell'Abate (Modena 1509 - Fontainebleau 1571),
Tredici mezze figure che si dilettono di musica,
Modena, Galleria Estense, (ag)

Grandezze & Meraviglie

Festival Musicale Estense

6 - 23 Maggio 1998

Modena e i territori dell'ex Ducato Estense vantano una tradizione musicale rilevante non soltanto per l'intensa produzione dei secoli passati, ma anche per la preziosa documentazione musicale che copre un arco cronologico che va dal Medioevo all'Ottocento, conservata in gran parte nel Fondo Musicale della Biblioteca Estense.

In occasione delle celebrazioni del quarto centenario di Modena capitale del ducato (1598-1998), la città di Modena intende onorare la grande cultura musicale estense.

Sotto la direzione artistica di Enrico Gatti e Roberto Gini e quella scientifica di Lorenzo Bianconi e Paolo Fabbri è stato definito un calendario di concerti e attività scientifiche di grande rilevanza.

Il Festival Musicale Estense *Grandezze & Meraviglie* propone un affresco della ricchezza musicale del Seicento con una ricca proposta di brani vocali e strumentali, sacri e profani eseguiti con "strumenti originali".

Sono stati invitati i maggiori musicisti specializzati nel repertorio sei-settecentesco. Laura Alvin, Chiara Banchini, Anner Bylsma, Gabriele Cassone, Alan Curtis, Enrico Gatti, Roberto Gini, Enrico Parizzi, Livio Picotti, Sergio Vartolo, sono i musicisti che negli ultimi decenni hanno affermato nel mondo la musica antica e barocca italiana. A ognuno di loro è stato commissionato un concerto creato appositamente per l'occasione da eseguire negli spazi più significativi della città e in prestigiose sedi della provincia.

Il convegno internazionale *Fonti e Vita Musicale nella Modena Estense*, con la partecipazione dei maggiori musicologi, studia la produzione musicale, gli spettacoli, i generi musicali a Modena durante più di tre secoli di vicende culturali.

Il volume raccoglie alcuni contributi per la conoscenza della musica legata alla corte estense modenese e un'ampia presentazione del Festival. I testi sono corredati da una ricca iconografia: tele, affreschi, strumenti musicali e partiture tuttora patrimonio della città.

Modena and the territories of the ex-Este duchy boast an important musical tradition not only for the immense production of past centuries, but also for the precious musical documentation which is still extant, preserved for the most part in the Musical Holdings of the Biblioteca Estense and covering a period of time which ranges from the Middle Ages to the nineteenth century.

As part of the celebrations commemorating the four-hundredth anniversary of Modena as the capitol of the Este duchy (1598-1998), the city of Modena wishes to honor the great musical culture of the Este period, creating an important cultural event.

Under the artistic direction of Enrico Gatti and Roberto Gini and the academic direction of Lorenzo Bianconi and Paolo Fabbri a unique series of concerts and scholarly events have been organized for the occasion.

The musical festival *Grandezze & Meraviglie* presents a fresco of the musical riches of the Seventeenth Century. It offers a wealth of vocal and instrumental compositions, both sacred and secular, which portray the musical world of the Este at its apex.

The finest musicians and specialist in the repertoire of the seventeenth centuries have been invited to participate. Laura Alvin, Chiara Banchini, Anner Bylsma, Gabriele Cassone, Alan Curtis, Enrico Gatti, Roberto Gini, Enrico Parizzi, Livio Picotti, and Sergio Vartolo are all musicians who in the last decades have established the place of Italian early and baroque music in the world. Each of them will present a concert which has been commissioned specifically for this occasion, to be performed in the most significant venues of the city and in prestigious localities throughout the province.

The International Meeting *Sources and musical life of Modena under the Este*, with the participation of the most important musicologists, will study the musical production, the spectacles, the musical genres in Modena during more than three centuries.

This book includes a few essays which contribute to our knowledge and understanding of the music of the Este court in Modena, as well as an ample presentation of the festival itself. The text is accompanied by numerous illustrations: reproductions of paintings, frescos, musical instruments and scores, all of which still belong to the city.

Cos'è la Musica Antica?
What is Ancient Music?



Mattia Preti, (Taverna 1613 - Malta 1699), *Particolare del catino absidale (1653-1656)*,
Modena, Chiesa di S. Biagio (ibc)

Dedicato ad un bambino

Domandandomi di occuparmi, insieme a Roberto Gini, di questo Festival di musiche Estensi, la città di Modena mi ha fatto un grande onore e mi ha permesso di realizzare un sogno che cullavo in me da molti anni. Al tempo stesso mi ha richiesto di raccontare la mia esperienza con la "musica antica" ed il mio percorso di "interprete": è quanto mi accingo qui a fare, nella speranza - mi auguro non vana - di poter condividere questo sogno (in parte realizzato, ma in gran parte ancora da realizzare) con il maggior numero di persone possibile.

Quando, venti anni fa, dopo essermi diplomato in Conservatorio, decisi di volgermi al cosiddetto "violino barocco", pensavo di dedicare un certo limitato periodo di tempo a questa specializzazione, per poi essere in grado di occuparmi di tutto il repertorio, grazie all'impiego di due strumenti differenti. La verità è che sto ancora adesso "specializzandomi". Dopo più di venti anni non solo non sono ancora ritornato a suonare il violino contemporaneo, ma più vado avanti e più mi appaiono chiaramente l'immensità e la complessità dei due secoli di musica di cui mi piace occuparmi: il '600 ed il '700. Non ho mai avuto la sensazione di essere arrivato a saperne abbastanza, di essere uno "specialista", ed è così che continuo andando avanti per questa strada che non è un'autostrada, ma si biforca continuamente, e l'esplorazione dei cammini possibili è lunga e lenta.

Certo, la situazione intorno è cambiata di molto: venti anni fa eravamo in pochi, privi di

Dedicated to a Child

When I was asked, together with Roberto Gini, to organize this Festival of music from the time of the Estensi by the City of Modena, I felt this was a great honour for me, and that I could realize a dream I had for many years. At the same time I was asked to tell my own experience with "ancient music" and my own history as an "interpreter": this is what I'm going to do, with the wish - not vain I hope - to divide this dream (partially become true, but for the most part still to realize) with a number of people as great as possible.

Twenty years ago, after my diploma at the conservatoire, when I decided to turn to the so-called "baroque violin", I thought I could spend a limited period of time specializing, in order to be able to play all repertoire on two different instruments. The truth is that I am still "specializing". After more than twenty years, not only I haven't gone back to play modern violin, but the more I go on, the more I can clearly see the immensity and the complexity of the two centuries of music I like to play, the XVII and XVIII centuries. I've never had the sensation that I got to know enough about it or to be a "specialist", and so I continue, on a road that isn't a motorway, but bifurcates all the time, and the exploration of the different possible ways is long and slow.

Of course the situation all around has changed a lot: twenty years ago there were very few of us, without means nor credit, and a generation of music critics - bound to the past

mezzi e di credibilità, guardati con sospetto da una generazione di critici musicali legati al passato ed assolutamente impreparata ai cambiamenti che si stavano producendo. Come "extraparlamentari della musica" noi eravamo stretti intorno a figure-simbolo, in Italia pochi, e fra essi i modenesi Giorgio Pacchioni e Mirko Caffagni, i bolognesi Luigi Rovighi e Sergio Vartolo (ai quali vorrei qui testimoniare la stima e la gratitudine di uno che non ha dimenticato...). Vent'anni fa la mia prima visita alla Biblioteca Estense: da una porta magica usciva quel mondo che mi attrae e che amo, gli autografi di Colombi, i manoscritti decorati delle cantate di Stradella, le miniature di Galli, i bassi di Tonelli e tanti tesori che ubriacarono la mia immaginazione... ancora oggi, quando torno alla Biblioteca Estense, mi sembra di essere un bambino a cui vengano raccontate delle favole meravigliose.

Ma la rinascita dell'interesse verso la "musica antica" è nel frattempo diventata un fenomeno vasto e popolare a livello mondiale, e su questa necessità alcuni operatori musicali dovrebbero forse interrogarsi a fondo, poiché incarna a mio avviso l'esigenza di un'"ecologia" del suono, di un suono trasparente ed a misura umana, in cui la potenza in decibel non sia sistematicamente preponderante rispetto alla bellezza ed alla grazia, ed in cui l'intonazione sia pura ed avvertibile, non resa perennemente instabile da un'oscillazione continua di un quarto di tono; un suono flessibile e dinamico esattamente come la voce umana lo è nell'eloquio, nella declamazione del linguaggio - la musica è linguaggio - e non bloccato dinamicamente nello sforzo di cantare o suonare sempre al massimo della voce... Forse il "vecchio" può tornare ad essere "nuovo"

and absolutely unprepared to the changes that were coming along - looked at us suspiciously. As extra-parliamentary politicians we were attached to symbol-figures, not many in Italy, and among them Giorgio Pacchioni and Mirko Caffagni from Modena and Luigi Rovighi and Sergio Vartolo from Bologna (to whom I would like to express the esteem and the gratitude of one who hasn't forgotten...).

Twenty years ago I did my first visit to the Biblioteca Estense: that world - that attracts me and that I love - came out of a magic door. The autographs by Colombi, the decorated manuscripts of Stradella's cantatas, the miniatures by Galli, the basses by Tonelli and many other treasures made my imagination drunk... even now, when I go back to the Biblioteca Estense I feel like a child who is told marvellous tales.

But the revival of the interest towards "ancient music" is in the meanwhile become a large phenomenon, popular on a world level, and over this necessity some musical operators should - perhaps - think deeply, because it embodies, in my opinion, the need of a sound "ecology", of a transparent and human sound, in which the power in decibel shouldn't be systematically prevailing on beauty and grace and where intonation is pure and perceptible, not always made instable by a continuous variation of a quarter of a tone; a flexible and dynamic sound exactly as human voice is in speaking, in declaiming a language - music itself is a language - not blocked dynamically in the effort of singing or playing at the top of the voice... perhaps the "old" could become "new" again, enlivening our present. My perception is that present can be more sound if we know well our past and have a good relation with it: the

vivificando il nostro presente. La mia percezione è che il presente sia più solido quando si conosca bene il proprio passato e si abbia con esso un buon rapporto; l'armonia col passato, a mio modo di vedere, è il solo mezzo che ci permetta di costruire un futuro illuminato. In fondo, come disse il filosofo, noi moderni siamo solo dei nani seduti sulle spalle dei giganti che hanno abitato il passato, ed è solo per ciò che (forse) abbiamo la possibilità di vedere più lontano. Io non credo più che la storia sia in continuo progresso: se così fosse non esisterebbero più né guerre né povertà né bambini che muoiono di fame; se così fosse ci interesseremmo più alla pittura d'oggi che non agli affreschi di Giotto danneggiati dal terremoto, e se così fosse quegli stessi affreschi medievali sarebbero considerati opere primitive rispetto agli affreschi della Cappella Sistina, che a loro volta passerebbero in secondo piano di fronte agli affreschi del Tiepolo, e via proseguendo...

Così la mentalità diffusa secondo la quale la "grande musica" esista da Bach in poi, con particolare riferimento al XIX secolo, ha alla sua radice una ineducazione all'ascolto dell'"altra" musica, una mancanza di preparazione e di consuetudine con gli altri repertori musicali che ne impedisce l'apprezzamento completo dei diversi linguaggi e fa sì che nella stragrande maggioranza delle società concertistiche di oggi si esegua per lo più musica composta nello spazio di 150 anni, come se in quella fascia temporale fosse racchiusa tutta l'essenzialità del nostro patrimonio culturale...

Senza entrare nel merito dell'educazione musicale (è tuttavia impensabile che in un paese con la nostra storia artistica non debba esistere una scuola di stato in cui si insegni a livello specialistico la musica dal Medioevo al XIX

harmony with the past is, in my opinion, the only mean that lets us build an enlightened future. After all, as the philosopher said, we are, us modern people, as dwarfs sitting on the shoulders of the giants who have lived the past, and it's only because of this we have the chance to look further. I don't believe history is a constant progress: if it had been, wars, poverty, children dying of hunger wouldn't exist any more; if it had been so, we wouldn't be more interested in Giotto's frescos ruined by the earthquake than in contemporary painting, and the same medieval frescos would be considered primitive if compared to those of the Cappella Sistina, that would also be second to Tiepolo's frescos, and so on.

So the common mentality according to which "great music" starts with Bach, with particular reference to the XIX century, has its roots in a non-education to listening "other" music, a lack in knowledge and in familiarity with other musical repertoires, that prevents from a complete appreciation of the different languages, and this is the reason why nowadays in most of the concert societies only music written in the space of 150 years is performed, as if in that time all the essentiality of our cultural heritage was held.

Without judging musical education (it's hard to believe that, in a country with our artistic history there isn't a State school where music from the Middle Ages to the XIX century is taught at a specialistic level, and all reforms that don't take care of this are surely going to be incomplete, making the cultural difference from other countries of the European Community even bigger), I'd say that our job also consists in revolting against an interpretative conception flattened by the use of the same aesthetic



Cristoforo Munari (Reggio Emilia 1667 - 1720), *Natura morta, violino, frutta e bicchieri*,
Modena, Galleria Estense (vg)

secolo, e qualsiasi riforma non tenga conto di ciò sarà sicuramente una riforma monca che aumenterebbe il divario culturale con altri paesi della Comunità Europea...) direi che il lavoro consiste quindi nel ribellarsi ad una concezione interpretativa appiattita dall'uso di una stessa prospettiva estetica assunta quale comune denominatore perché considerata "più evoluta". La prospettiva estetica è, naturalmente, condizionata dagli strumenti che si usano: sono gli strumenti, scoperti, studiati, amati, che ci dischiudono le vie di tecniche artigiane, che guidano il nostro senso estetico e determinano i confini. I confini: ecco una cosa che a volte non riesco a capire nella pratica contemporanea degli strumenti classici. Mi colpisce la violenza con cui ci si accanisce contro ogni nota, come se l'intensità di un'interpretazione fosse data dal fatto di scagliarsi contro un qualcosa: è come se con la musica oggi noi non dovessimo esprimere altro che tutta la nostra disperazione, la disperazione di un secolo che le guerre non le ha abolite, ma moltiplicate; è come se, anche quando facciamo musica, dovessimo urlare forte, più forte degli altri per imporci all'attenzione di tutti... Quest'idea di caricare un enorme bagaglio di tensioni sullo strumento non mi piace, e l'ho abbandonata da anni; anche questo è stato per me un recupero "ecologico": non solo e non tanto per il fatto di rinunciare alle sempre più moderne ed avanzate "protesi" violinistiche (spalliere e mentoniere dal design divenuto ormai spaziale), quanto per il fatto di non guardare più allo strumento come ad una cosa esterna, appendice scomoda ed artificiale su cui lavorare ed accanirsi.

Una nuova percezione è venuta via via crescendo ed acquistando corpo, grazie anche al lavoro didattico: lo strumento siamo noi, noi

perspective assumed as common denominator because considered "more evolved". The aesthetic perspective is of course conditioned by the instruments used: the instruments - discovered, studied and loved - are those who open to us the ways of artisan techniques, that lead our aesthetic sense and determine borders. The borders: here is something I sometimes don't understand about the contemporary use of classical instruments. I'm shocked by the violence with which we attack every note, as if the intensity of a performance should be given by the fact of hurling ourselves at something: it's like if nowadays we express with music nothing else but all our desperation, the desperation of a century that hasn't abolished but multiplied wars; it's as, even when we play music, we should shout loud, louder than the others to impose ourselves on everybody's attention... I don't like the idea of putting an enormous burden of tensions on the instrument, and I've abandoned this attitude many years ago; this also has been for me an "ecological" recovery: not only by renouncing to the more and more modern and sophisticated violin prosthesis (chin rests and shoulder pads with space designs), but also by not considering the instrument as an external thing, an uncomfortable and artificial appendix on which hurl ourselves. A new perception has come gradually, even with didactic work: we are the instrument, ourselves - not the violin, that is just a mean - and we should tune ourselves inside; we are the string, and we shouldn't be too loose (we would produce a dull sound) nor too drawn (we would produce a rough and hard sound and risk to break). This is the main difference: nowadays musicians tend to apply a technological culture towards the instrument,

stessi - non il violino che è un mezzo - e dobbiamo accordarci dentro; noi siamo la corda, e non dobbiamo essere né troppo molli (chè daremmo un suono sordo) né troppo tirati (chè produrremmo suono aspro e duro, rischiando di strapparci). Questa è una differenza di fondo: i musicisti di oggi tendono ad applicare una cultura tecnologica *verso* lo strumento, e vivono il proprio rapporto con la musica quasi esclusivamente in virtù del loro rapporto con il mezzo. Gli antichi studiavano il contrappunto, il cembalo e l'organo, cantavano fin da piccoli e portavano avanti lo studio di più strumenti, per poi privilegiarne uno, ma *ogni musicista era in grado di comporre*.

A questo punto - se state ancora leggendo - vi pregherei di dare il vostro contributo affinché termini come "filologico" e "prassi esecutiva" vengano banditi da tutti i discorsi che riguardino l'arte musicale, poiché rappresentano quegli steccati dietro i quali, per loro comodità di "catalogazione", gli imbarazzati critici musicali hanno racchiuso chi si occupava di musica antica come si fa con quelle specie da conservare (che altri vorrebbero invece cacciare), ma soprattutto da compiangere. Vero è che alcuni di noi dietro quegli steccati vorrebbero rimanerci, ma io non ho mai nutrito eccessiva simpatia verso la pratica della facile etichettatura. Anche il termine "barocco", appiccicato a posteriori, è palesemente inadeguato ad illustrare tutto ciò che, sotto forma di stili, movimenti e correnti contrastanti (se non a volte contrari) fra loro, è stato prodotto dalla cultura in più d'un secolo, ed è comunque improprio quando ci si riferisce al XVIII secolo. Sotto questi termini si è spesso nascosto un certo qual senso di discriminazione, facendo passare quasi per

and live their relationship with music mostly through their relation with the mean. Ancient musicians studied counterpoint, harpsichord and organ, they used to sing since they were children and studied more than one instrument, even if at last they privileged one, but *every musician was able to write music*.

At this point - if you are still reading - I would ask your contribute in order to abolish words as "authentic" and "executive praxis" from all speeches on music, because they represent those fences behind which the embarrassed music critics have put - in order to have an easier way of cataloguing - those who are interested in ancient music, as if they were a species to protect (or to hunt) and also and mainly to pity. It's true that some among us would like to stay behind these fences, but personally I've never liked too much easy labeling. Even the term "baroque", found out in a latter period, is clearly unsuitable to illustrate all that - in different styles, movements and contrasting (sometimes even opposite) currents - has been produced by the culture in more than a century and it's anyway inadequate when it is referred to the XVIII century. Often behind these terms a certain sense of discrimination has been hidden, as if it was true that a "authentic" interpretation is only and simply "authentic", differently from a "true" interpretation of today, like an arrangement that writes again a piece, as it often happens in opera production. The so-called "authentic" work is actually only a preliminary work of study and preparation to interpretation (a personal interpretation is necessary!). Of course who is prepared in a specific way towards a certain work (in an "authentic" way...) gives a different

scontata l'idea che un'interpretazione "filologica" sia costituita dal solo puro e semplice fatto di essere "filologica", contrariamente ad una "vera" interpretazione di oggi, paragonabile ad un adattamento che "riscrive" il pezzo, come si vede di sovente nelle regie d'opera. Mentre il cosiddetto lavoro "filologico" è in realtà solo un lavoro preliminare di studio e di preparazione all'interpretazione (perché *ci deve essere* un'interpretazione personale!). Naturalmente chi si è preparato in modo specifico rispetto ad una determinata opera (in modo "filologico"...) ne darà un'interpretazione di segno diverso da un altro che non l'abbia fatto.

Ma voi avete forse mai visitato una mostra "filologica"? Credo piuttosto che abbiate visto dipinti antichi ben restaurati e ripuliti da ridipinture ottocentesche (quanti anni sono passati da quando Roberto Longhi parlava di "opere orrendamente guaste dalle ridipinture"?), o affreschi rinascimentali da cui siano state rimosse foglie d'edera posticce che prudentemente occultavano le pudenda di qualche Adamo ed Eva. Insomma: niente di più normale - oggi come oggi - del fatto di voler vedere chiaro nella volontà e nelle abitudini dell'autore prima di darne una nostra lettura. Dopo venti anni sento ancora forte quella spinta, quel morso che mi imprigiona fra un desiderio a cui non riesco a dare un nome preciso (forse tanti nomi...) ed una sorta di nostalgia che si proietta nel futuro... lo so, non è chiaro ciò che dico, ma il fatto è che io mi ritrovo in questi due secoli di musica come in un labirinto di gusti, stili e pratiche di segno differente, tanti mondi da esplorare, su cui ritornare ed ancora ritornare a spirali sempre più concentriche; anche se oramai ho capito che non c'è, non può esserci, un punto d'arrivo: la sola ricompensa possibile per chi fa

interpretation if compared to who isn't prepared in the same way.

But have you ever visited an "authentic" exhibition? I think you have rather seen ancient paintings well restored and cleaned from XIX century additions (how many years have past since Roberto Longhi was speaking about "works of art awfully ruined by added painting"?) or Renaissance frescos from which ivy leaves prudently covering Adam and Eve's bareness have been canceled. So, nowadays, nothing is more normal than wanting to look clearly inside the will and the habits of an author before giving his work our own interpretation.

After twenty years I still feel the stimulus, that imprisons me between a wish I can't clearly name (perhaps it has many names) and a sort of nostalgia that is projected towards the future... I know what I say isn't clear, but the fact is that I'm involved in these two centuries of music as in a labyrinth of different tastes, styles and practices, many worlds to explore, to which go back many times in spirals more and more concentric. And I have understood that it's not possible to arrive to an ending point: the only reward for those who make research is the research itself.

Imagine just one thing: specialized researchers in this field are only now able to tell us exactly what the real thickness of the gut strings used by violin players from the XVII century to the beginning of our century was; these strings are quite different if compared to those normally used by "philological" players. We can then affirm that not even one "baroque" violin record with "authentic" strings has ever been recorded (and even these last words are pure vacuity...).

As you can see, it is necessary to

ricerca è la ricerca stessa.

Immaginate solamente una cosa: i ricercatori specializzati nel ramo sono in grado di dirci soltanto ora con certezza quali sono i reali calibri delle corde di budello generalmente utilizzate dai violinisti fra il '600 e l'inizio del nostro secolo; queste corde sono sensibilmente differenti da quelle finora normalmente utilizzate dagli strumentisti "filologi". Possiamo quindi affermare che non è ancora mai stato inciso un solo disco di violino "barocco" con corde "filologiche" (ed altresì che le ultime parole fra virgolette costituiscono una mera vacuità...).

Come vedete, bisogna guardarsi dagli *standards*, da quella appagante sensazione di essersi impossessati di certezze etichettabili: il mercato si è appropriato del "fenomeno musica-antica" come di tutti i fenomeni che coinvolgono un interessante numero di persone, per cui è consigliabile a tutti coloro che vogliano dedicarsi alla musica del passato di non basarsi sui prodotti commerciali come i dischi, ma costruire la propria visione interpretativa attraverso un percorso che non può ammettere scorciatoie: questo percorso non può che essere lungo e tortuoso. E qui tocchiamo un tasto dolente: i tragitti lunghi e tortuosi non fanno più per noi, abituati ad andare velocemente, a scegliere le strade più rapide perché abbiamo sempre poco tempo (sempre di meno). Eppure in arte le scorciatoie non esistono, o meglio conducono a risultati che possono essere apprezzabili (forse) solo nel breve termine, non certo nel lungo. Ci sarebbe da riflettere se la velocità incarni sempre e comunque un valore. D'altra parte la possibilità di usare l'aereo non nega certo validità al fatto di montare a cavallo.

Ci vuole tempo: col tempo riusciamo a penetrare i significati di una notazione musicale

beware of *standards*, of the satisfying sensation we have gained labelable certainties. The market has appropriated the "ancient-music phenomenon" as all the other phenomena that can interest a large number of people, so it is advisable for those who want to devote themselves to the music of the past not to base themselves on commercial products as records, but to build their own interpretative view through a way that doesn't admit short cuts: this way can not be but long and tortuous. And here we arrive to an unpleasant point: long and tortuous roads are not for us any more, used as we are to move quickly, to choose the fastest way because we always have very little time (and time is getting less and less). But in art short cuts don't exist, or conduct to results we can appreciate only in a short term not for a long time. We should consider if speed is always or not a positive value. And, anyway, the chance to use an airplane doesn't take away validity to the fact of riding a horse.

Time is necessary: necessary to penetrate the meanings of a musical notation that is always symbology, poetry or dance and that can be understood by imagination led by knowledge. So: gain knowledge and experience in order to be able to distinguish the border between freedom in interpretation and subjective will. Music shouldn't be the nail on which we can hang our narcissistic glories. We shouldn't play certain music because it is requested by market reasons, but only if we believe in it. It's better to live on the borders, to force the market, to stimulate people, the many, to know and not only to *recognize*, and not to *believe* that present is more important than the past, because what today is actual and beautiful will be swept away by another century, by

che è simbologia, che è poesia o danza e che si lascia decodificare grazie all'impiego di una fantasia sempre guidata da conoscenza. Ecco: acquisire conoscenza ed esperienza tali da renderci capaci di distinguere il confine fra libertà di interpretazione ed arbitrio soggettivo. Non fare della musica di un altro il chiodo al quale si appendono le proprie glorie narcisistiche. Non eseguire certe musiche perché il mercato le richiede, ma solo se si crede in quelle musiche. Vivere piuttosto ai margini, forzarlo, quel mercato, stimolare la gente, i molti, a *conoscere*, non più solo a *riconoscere*, ma soprattutto non commettere l'errore storico di considerare l'oggi più importante e più evoluto dello ieri, perché quello che ora è attuale e bello verrà inevitabilmente spazzato via da un prossimo secolo, da un altro gusto, da altre strade interpretative...

E allora, forse, l'unica cosa che possiamo fare consiste nel cercare il nostro posto in seno ad un'armonia più generale, più universale.

Quando è nato il mio bambino (che ora ha quattro anni) ho cercato di immaginare il mondo in cui avrebbe vissuto, ho pensato ai tempi che si preparavano, alle cose ed alla cultura con cui sarebbe venuto a contatto e da cui sarebbe stato condizionato e segnato, ho riflettuto sui divari generazionali fra lui ed i nonni, fra lui e me, e mi sono chiesto: «mio Dio, come farò a spiegargli che il mio lavoro consiste nell'occuparmi di una forma di cultura così "vecchia"? Quali mutamenti saranno intervenuti nella società e nelle mentalità quando lui andrà a scuola e comincerà ad avere degli amici con cui confronterà la propria vita? Potrà mai considerare suo padre al passo con i tempi, oppure mi vedrà

another taste, by other interpretative ways...

Then, perhaps, the only thing we can do is to try and find our place in a more general, universal harmony.

When my son (who is 4 now) was born, I tried to imagine the world in which he was going to live, I thought about the future, about the things and the culture he was going to find and by which he would be conditioned and marked, I reflected on the generational differences between him and his grandparents, between him and me, and I wondered: "My God, how will I explain to him that my job regards a culture so "old"? What changes will have taken place in society and mentality when he'll be going to school and he'll start having friends with whom compare his life? Will it ever be possible for him to consider his father up-to-date, or will he look at me as an obsolete, backward figure? Could I ever be a "guide" for him?"

The answer hasn't come.

But I was conscious of the fact that a father has a precise and important role for a child: he has to let him know reality, and so the sense of limit, the structure of thinking, of knowledge, of research.

I looked around me with more attention, and felt we live in a world where we all find it more and more difficult to concentrate: things (often too many) slide beside us or bounce against us because of the fast rhythms with which everything takes place and gets old-fashioned. I thought that teaching how to live is perhaps also to transmit the ability of concentrating on a precise point, the perception that in the depth of a drop of water it is possible to contemplate the immensity of the ocean.



Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino (Ferrara 1550 ca. - 1620), *Apollo*,
Modena, Galleria Estense

come una figura obsoleta, arretrata? Potrò mai essere un "maestro" per lui?»

La risposta non è venuta.

Però ero cosciente del fatto che per il bambino il padre ha un ruolo preciso ed importante: quello di porgergli la realtà e dunque il senso del limite, le strutture del pensiero, della conoscenza, dell'indagine.

Mi sono guardato intorno con maggiore attenzione, ed ho sentito di vivere in un mondo in cui tutti quanti facciamo sempre più fatica a concentrarci: le cose (tante, troppe?) spesso ci scivolano e ci rimbalzano addosso per i ritmi elevati con cui tutto si svolge e passa di attualità. Ho pensato che insegnare a vivere bene forse significa anche trasmettere la capacità di concentrazione su di un punto preciso, la percezione che nel più profondo di una goccia d'acqua si possa contemplare l'immensità di un oceano.

Un giorno, insieme a molti della mia generazione, ho sognato di poter cambiare questo paese; oggi credo che, per rigenerare la cultura e la mentalità di un paese, anche la musica "antica" abbia una sua utilità e funzione.

Così, col tempo ho cominciato a capire che oramai i giovani non cercano più maestri, ma testimoni.

E allora ciò che riusciamo a trasmettere non è tanto quello che sappiamo, ma ciò che siamo.

One day, together with many others of my generation, I dreamt to change this country; today I believe that, to regenerate the culture and the mentality of a country, even "ancient" music has its own utility and function.

So, in time, I understood that young people don't look any more for teachers but for witnesses.

And then what we can transmit is rather what we are than what we know.

Cos'è la musica antica?

Mi ricordo di una tavola rotonda di alcuni anni fa, forse quindici o giù di lì, nella quale in una città della Germania che non identifico più si discusse attorno al seguente tema: "Was ist Alte Musik?" ovvero "Cos'è la Musica Antica?". Non è questa la sede per enumerare i vari interventi, che andavano da quello che definiva Musica Antica tutto il repertorio che si eseguiva su strumenti diversi da quelli per così dire "moderni" a quello che tentava di tracciarne dei confini temporali: non rammento quale fu la definizione finale e, confesso, non mi è chiaro neppure se se ne fosse stata una, data l'inutilità del tema. Ricordo solo che l'argomento mi fece pensare molto e che la domanda "Was ist Alte Musik" mi accompagna tuttora. Eravamo all'inizio degli anni Ottanta e da allora tanto è cambiato e si è sviluppato intorno a questa "ritrovata" prassi esecutiva, sia negli ambiti concertistici e discografici specialistici sia nel panorama musicale generale. Il pubblico e i musicisti in genere hanno ora una maggiore conoscenza del repertorio più antico (negletto nei programmi di studio dei Conservatori e ridotto spesso a informazioni nozionistiche nella Storia della Musica) grazie anche a una forsennata corsa all'*inedito* e alla *prima esecuzione assoluta* che - anche se talvolta con risultati deludenti dal punto di vista della qualità delle partiture o della secondarietà rispetto al repertorio coevo già conosciuto - ha sortito dalle biblioteche una grande quantità di partiture e spartiti polverosi da anni giacenti. Tra capolavori riscoperti e

What is Ancient Music?

I remember a round table discussion about fifteen or so years ago, in a German city which will remain nameless, where the topic at hand was "Was ist Alte Musik?", or "What is Early Music?". This is neither the time nor place to list all the various comments, which ranged from defining as early music any repertoire which was performed on instruments other than the so-called "modern" ones, to attempting to delineate its chronological boundaries. I can't recall what the final decision was, and I confess that I'm not even sure if there was one, given the uselessness of the topic itself. I remember only that the subject started me thinking, and that the question "Was ist Alte Musik?" is still on my mind.

This was in the early 1980s, and since then much has changed. "Rediscovered" historical performance practice has undergone great developments both in the area of specialized concerts and recordings and on the general musical scene. Generally speaking, both the public and musicians have now a greater knowledge of the older repertoire (though it still remains neglected in the conservatory curricula and is often reduced to a superficial study of facts in music history classes). This increased knowledge is in part due to a frantic race for *unknown works and world premiere performances* which, although occasionally disappointing in terms of the quality of the music itself or its secondary role as compared to better-known contemporary works), has unearthed from libraries a great quantity of dusty scores which had lain undisturbed for years. Between

opere che torneranno tra gli scaffali d'archivio abbiamo così ritrovato il gusto della poetica, il piacere della *Maraviglia* e, soprattutto, abbiamo compreso che ciò che noi identificavamo come *antico* e lontano dalla nostra sensibilità è in realtà assai più vicino a noi di quanto possiamo pensare.

La domanda "Was ist Alte Musik" resta tuttavia quanto mai attuale, anche perché il repertorio musicale che si è rivisitato sui cosiddetti *strumenti originali* si è allargato a macchia d'olio, comprendendo ormai quasi tutto il secolo XIX.

Ora: se in questo termine di Musica Antica includessimo tutto il repertorio che può essere riproposto "su strumenti originali" ci renderemmo presto conto che le composizioni di Brahms eseguite su di un pianoforte Bösendorfer di fine secolo sarebbero già musiche antiche. Per assurdo allora anche i jazzisti che scelgono di suonare su saxofoni degli anni trenta e quaranta invece di usare quelli moderni, che già sono differenti in sostanziali dettagli della costruzione e quindi nel suono, usano *strumenti originali*. Fuori dalla Musica Antica resterebbe così una percentuale minima e recentissima di tutto il patrimonio musicale conosciuto: praticamente assurdo.

Altra possibilità è quella di datare la musica considerata antica e porre una frontiera temporale al repertorio; e fortunatamente nessuno finora si è posto un problema tanto stupido. Poi c'è il problema degli interpreti: come identificarli? A me capita spesso di essere visto come "specialista", quasi che il fatto di suonare spesso strumenti *antichi* come la viola da gamba fosse una sorta di branca della medicina, in cui il "gambista" è paragonabile al dermatologo o al dentista: fatto molto

rediscovered masterpieces and lesser works destined to be put back on the shelves, we have thus newly found a love for poetics and the pleasure of "wonder" (*Maraviglia*). But above all, we have understood that that which we once considered *antique* and far from our sensibilities is in reality quite a bit closer to us than we could have imagined.

The question "Was ist Alte Musik?" is nonetheless still of interest, partially because the musical repertoire which is being proposed with so-called *original instruments* has snowballed and now includes almost the entire 19th century.

Now, if the term "early music" should include the entire repertoire than can be played on "original instruments", we would quickly realize that the works by Brahms performed on a fin-de-siècle Bösendorfer piano would already fit the term. Taking this logic to absurd lengths, jazz musicians who choose to play on saxophones from the '30s and '40s instead of modern instruments, which are significantly different in the construction and therefore the sound, use "original instruments". In short, only a small percentage of very recent music would fall outside the term "early music": an absurd proposition.

Another possibility is to date the music which is considered early and enclose the repertoire within temporal boundaries. Fortunately, no one has yet made such a stupid suggestion. Then, there is the problem of how to identify the interpreters. I am often looked upon as a "specialist", as if playing *old instruments* such as the viola da gamba were a sort of branch of medicine in which the "gambist" is comparable to a dermatologist or a dentist. This is an unpleasant fact, since one becomes conditioned by a single unique aspect of an

Anonimo (sec. XVII-XVIII) (*portella d'organo*), *S. Cecilia*, Modena, Galleria Estense



spiacevole, poiché così si resta condizionati da un solo aspetto particolare di un singolo musicista, escludendo a priori o per mancanza di conoscenza qualunque altro elemento delle sue capacità e della sua conoscenza o formazione. Cosa, questa, tipica della nostra era. Anche altisonanti nomi del concertismo passato e presente restano abbinati per luogo comune a un altro nome che li identifica per "essere bravi in quello" come sovente si sente dire (Gould-Bach, Böhm-Mozart eccetera). E' ben vero che ogni interprete orienta la sua scelta di repertorio, di un compositore particolare, di un'epoca specifica, di un'area geografica e culturale o di uno strumento musicale in funzione (e sovente inconsciamente) della sua particolare inclinazione artistica e alla sua sensibilità; ma noi, in questo secolo, abbiamo portato la classificazione di ogni cosa all'estremo. Mai nelle epoche passate si è sentito tanto il bisogno di dare nomi, di delimitare le epoche e classificare i generi artistici e musicali (e anche le persone) come in questa. La musica è, tra le varie denominazioni che occuperebbero intere pagine, *leggera* (etichettando così i contenuti musicali e poetici, escludendo con questo termine qualunque possibilità di profondità artistica), *contemporanea* (e quindi in continuo aggiornamento con gli uffici dell'anagrafe), *popolare* (non si sa dove inizi e dove finisca), *etnica* (orrendo nome per classificare non si sa bene cosa), *classica* (nessuno sa rispetto a che), *colta* (pare che pochi eletti siano in grado di apprezzarla e capirla: in questa categoria rientra di tutto a piacimento di chi usa il termine); poi si può entrare nel labirinto delle sottospecie. C'è quella romantica, pre-romantica, classica, pre-classica, tardo-romantica, barocca (il termine più abusato: c'è dentro di tutto anche qui,

individual musician, excluding either *a priori* or out of ignorance any other quality of his abilities, knowledge or training. This is typical of our era.

Even the hallowed names of certain concert artists past or present are often associated indivisibly to another name by which they are identified as "*being good at that*": "Gould-Bach", "Böhm-Mozart", etc. It is certainly true that every interpreter chooses a repertoire, a particular composer, a specific epoch, a geographical or cultural area, or a musical instrument, based (often subconsciously) on his particular artistic inclinations and sensibilities. But we, in this century, have taken the classification of every single thing to the extreme. Never in the past has there been such a need to give names, define periods, classify artistic and musical genres (and even people) as now. Among the many labels given to music, each of which could fill entire pages, we find: *pop*, or in Italian *light* music (the term *light* thus defining both musical and poetic content, excluding any possibility of artistic depth); *contemporary* music (which must thus be continually updated with city birth records); *folk* music (it's not clear where this music begins and where it ends); *ethnic* music (a horrendous name for classifying heaven knows what); *classical* music (classical compared to what?); and cultivated music (as if only an elect few might be able to appreciate and understand it; this category contains whatever anyone wants to put in it). At this point one enters the labyrinth of the subspecies. Music can be romantic, pre-romantic, classical, pre-classical, late-romantic, baroque. This last term is the most abused for it contains just about anything, from any period, school, style or taste, regardless of how distant or unconnected they might be. It's all baroque music. And then there's

qualunque epoca, scuola, stile e gusto anche lontanissimi tra loro e senza nesso. Tutta musica barocca). E ancora il pre-barocco, la musica rinascimentale e così via.

Chissà se J. S. Bach sapeva di essere un musicista *barocco* come Stradella e Carissimi o se Monteverdi ha mai considerato di essere stato un compositore *contemporaneo*. Tutto sotto l'ombra dell'ultimo grande termine: la *Musica Antica*.

Il sarcasmo esce naturale quando si vede con che fatica i negozianti di dischi dividono per categorie i CD. E' un fenomeno sintomatico di un modo di pensare e di vedere la musica che rasenta la maniacalità del pubblico, di molta critica e pure degli stessi musicisti che troppe volte si ghettizzano in modo assurdo. In questo esasperato uso della terminologia noto solo barriere e simbolici muri che separano i vari generi musicali. Invece abbiamo imparato proprio dall'approfondimento dello studio sulle musiche, ad esempio, del Cinque-Seicento che le arti erano non solo complementari e viste come "sorelle", ma che la Poesia, il Teatro, la Danza e la Musica erano una cosa sola, quasi una sola Arte/Scienza che tendeva - arrivandoci - a vertici espressivi di sconcertante modernità. Non si tratta più quindi di un'epoca che ha gettato le basi per quello che è seguito, e non è quello un periodo di primordiali esperimenti: è stato il punto di arrivo di un percorso culturale mai raggiunto dopo. E ancora, insieme con questa Arte che comprende Poesia Teatro Danza e Musica, l'Architettura e le arti figurative compiono il quadro di una espressione totale che potremo vivere, capire e amare solo dopo l'abbattimento di molte delle barriere che ci siamo costruiti. E potrei dire ancora che il Seicento italiano non è stato a sua

pre-baroque music, renaissance, and so on.

Who knows if J.S. Bach knew that he was a *baroque* musician like Stradella and Carissimi, or if Monteverdi ever considered himself to be a *contemporary* composer. It all falls under the umbrella of that grand term: *Early Music*.

It's easy to be sarcastic, especially when I see what a hard time record stores have in dividing their CDs by category. This phenomenon is symptomatic of a way of thinking and viewing music which is practically a mania on the part of the public, many critics and even musicians themselves, who all too often ghettoize themselves in a completely absurd way. But leaving sarcasm aside, I see in this exasperated use of terminology nothing but barriers and symbolic walls which separate the various musical genres. Instead, we have learned from in-depth studies into the music of the sixteenth and seventeenth centuries, for example, that the arts were not only complementary to each other and considered "sisters", but that poetry, theater, dance and music were in fact all one, almost a single "art-science" which attempted-and achieved: expressive heights of disconcerting modernity. It was not, thus, an period which laid out the fundamentals for that which would follow, nor was it a period of primordial experiments. It was a point of arrival in a cultural journey which was never again reached. What is more, together with this Art (with a capital A), which includes poetry, theatre, dance and music, architecture and the visual arts complete the picture of total expression, an expression which we can experience, grasp and love only after tearing down the many barriers which we have built for ourselves. And let me add that the Italian Seicento was not itself



Violoncello piccolo (P. Zematto), sec. XVII-XVIII, Modena, Museo Civico (vn)

Mattia Preti, (Taverna 1613 - Malta 1699), *Particolare del catino absidale (1653 - 1656)*,
Modena, Chiesa di S. Biagio (ibc)



volta preparato da un'ulteriore epoca, per così dire, di gestazione: in qualunque tempo precedente il congiungimento delle Arti ha portato a raggiungere vertici assoluti e non punti di arrivo di un progresso in corso.

Inoltre se parliamo della sola Musica, in ogni epoca ma soprattutto in quella che va dal Cinquecento fino a metà Seicento, non dobbiamo assolutamente separare i generi musicali. Troppo sottile e presente è il legame che univa la Corte, la Strada e la Chiesa; e questo anche nella Poesia come nella Danza e ancora nel Teatro. Non solo: ma il fatto che noi viviamo nel XX secolo ci pone in una situazione di grande vantaggio rispetto anche agli studiosi del passato. Con i mezzi e le informazioni che possediamo noi possiamo tracciare una linea che unisce le espressioni musicali (nelle loro diverse sfumature) come mai poteva essere fatto prima. Ma solo se cesseremo di isolare i generi capiremo veramente come quello che noi oggi

prepared by an earlier era of "gestation", so to speak; in any previous epoch, the confluence of the arts managed to reach absolute heights, and not points of arrival following a development in progress.

In addition, if we speak of music alone, we must keep in mind that in every era, but especially in that which spanned the sixteenth to the middle of the seventeenth century, musical genres absolutely cannot be considered separately. The thread that tied together the court, the street and the church was far too subtle and unbreakable; and this also holds true in poetry as it does in dance and theatre. Moreover, the fact that we live in the 20th century gives us a great advantage over the scholars of the past. With the means and information at our disposal, we can trace a line connecting musical forms of expression (with their diverse shadings and subtleties) as never before. But only if we cease to isolate the genres

chiamiamo "musica leggera" fosse uno stile e un genere, appunto, usato e fruito allo stesso modo di oggi anche 350 anni fa. Per noi musicisti poi sarà importante capire quanto delle pratiche musicali del nostro secolo, che fanno parte del nostro innato bagaglio personale, vi sia nel repertorio relativo più antico; e le conclusioni riservano sorprese eclatanti perché ve ne è moltissimo. E sarà importante capire come la musica leggera le tecniche improvvisative del Jazz rispetto a quelle antiche si prestino ad analogie sorprendenti se analizzate con conoscenza e criterio; l'espressione vocale dell'Aria e del Madrigale si ritrova in artisti di oggi che conosciamo benissimo ma che non riusciamo ad associare ad altri repertori ed epoche diverse.

Certo, la viola da gamba, il liuto, il clavicembalo e il lirone sono, con altri, strumenti che sono restati legati ad un mondo, a una moda e a una estetica che per diversi motivi è cambiata: così, a partire da una certa epoca la viola da gamba non è più stata attuale e non ha fatto parte di quella rosa di strumenti che hanno seguito il corso della storia, come il violino e gli strumenti ad arco o l'oboe e gli altri strumenti a fiato, che hanno cambiato e modificato parti e proporzioni della loro struttura (senza perderne le caratteristiche) per adeguarsi ai nuovi stili; o per consentire, al contrario, diverse e nuove espressioni artistiche ed espressive, in linea col mutare dei tempi. Non progresso dunque - che ci farebbe vedere il violino "barocco" come primordiale di quello moderno - né evoluzione; ma mutamento o adeguamento, se proprio sentiamo il bisogno di usare dei termini che comunque sono un po' forzati. E' già un primo risultato però non usare quelli sbagliati.

Tutto questo, visto che mi è stato

will we truly understand the fact that what we today call "pop music" was itself a style and genre which was used and exploited in the same way as we do 350 years ago.

For us musicians, it is important to understand how much of the musical practices of our century, which are part and parcel of our personality, can find a correlation to an earlier repertoire. And the answer is bound to shock because in fact there is a great deal. For, an analysis conducted with knowledge and criteria will reveal that in pop music, for example, the techniques of improvisation in jazz are surprisingly analogous to those in early music. And the vocal expressiveness of an aria or madrigal can be found today in modern singers quite familiar to us, but whom we are unable (and it's our own fault) to associate with other repertoires and periods.

Certainly, the viola da gamba, the lute, the harpsichord, the lirone and other instruments have remained connected to a world, a style and an aesthetic which for various reasons have changed. Beginning with a certain period, the viola da gamba, for example, was no longer current and did not belong to that group of instruments which followed the course of history, such as the violin and other string instruments, or the oboe and other winds. These instruments changed and modified parts and proportions of their structure (without losing their unique characteristics) in order to adapt to the new styles or, on the contrary, to allow diverse and new artistic and expressive means of expression, in line with the changing times. This development is thus not a question of "progress", according to which the baroque violin was merely as a primitive precursor of the modern one. Nor is it "evolution", but rather change and

chiesto di scrivere questo breve testo, per dire che è il momento, se non di abolirli tutti, di mettere definitivamente al bando il termine di *Musica Antica*: la Musica Antica è morta e resta la *Musica*. Gli strumenti antichi sono morti e restano gli strumenti. Siamo, credo, tutti d'accordo infatti nel definire il liuto e la viola da gamba e il cembalo strumenti, e non strumenti antichi. Questo, spero si sia capito, non per un mero aspetto formale ma affinché quello che oggi è "musicista barocco" non sia visto dal "moderno" come uno specialista o uno strumentista per forza meno bravo; e affinché il musicista "moderno" non sia visto dal "barocco" con la sufficienza e la presunzione di chi crede di sapere chissà cosa solo perché usa un arco più corto e quattro corde di budello. Resteranno i veri virtuosi e i musicisti di talento così come i musicisti mediocri e gli scarsi strumentisti su qualsiasi strumento, cantando qualunque repertorio di epoca diversa e dello stile più disparato.

adaptation, assuming that we really feel the need to use terms which are in any case somewhat forced. At least it's an improvement over using terms which are simply wrong.

All I really want to say (since I was asked to write this brief text), is that this is the moment to ban, if not to completely abolish, the term "Early Music". Early Music is dead, and what remains is Music. Early instruments are dead, and what remains are instruments. We all agree, I believe, that the lute, the viola da gamba and the harpsichord are instruments, and not early instruments. May I not be misunderstood if I say that this is not a mere formality. For I hope that the "baroque" musician of today will not be seen by the "modern" musician as a specialist or a necessarily inferior instrumentalist. And I hope that the "modern" musician will not be looked down upon by the "baroque" musician with the condescension and presumption of someone who considers himself some sort of expert simply because he uses a shorter bow and four gut strings. The true virtuosos and musicians of talent will last, just as will the mediocre musicians and poor instrumentalists on any instrument: playing all kinds of repertoire from vastly different periods and the most varied possible styles.

Musica per un Ducato
Music for a Duchy



Ludovico Carracci (Bologna 1555 - 1619), *Flora*, Modena,
Galleria Estense (mbe)

Celebrare la musica estense

Celebrare il quarto centenario di Modena capitale non è un'operazione innocente. Promotori e fruitori lo sanno bene: è per affrontare i cimenti del presente, gli enigmi dell'avvenire che l'uomo ricostruisce il proprio passato, e nel patrimonio ideale che esso gli addita ricerca le coordinate d'un *ubi consistam*, le ragioni di un'identità pienamente ed apertamente vissuta. Nella dignità politica e culturale che il ducato estense rivestì in età moderna, la città odierna – una città calma ed opulenta nella cultura come nei commerci e nell'industria – ritrova la continuità d'una linea, d'un'immagine, d'un tono, d'un timbro ancora vivi e riconoscibili, che la distinguano nel concerto delle città d'Italia ed ora dell'Europa intera.

Per rievocare il passato, per riviverlo ed attualizzarlo, nessun mezzo è più efficace e potente della musica: l'arte dei suoni è effimera e fugace ed impalpabile, fragilissima e sfuggente, ma ha il dono singolare di trasportare l'ascoltatore dentro il mondo del passato come se quel passato fosse cosa sua, immediatamente e flagrantemente presente allo spirito nell'attimo stesso in cui risuona. Guardiamo i dipinti, ammiriamo i monumenti, leggiamo i poemi, decifriamo i documenti storici: interrogati, ci parlano, ci illustrano le glorie e le angustie del passato; ma stanno di fronte a noi, fuori di noi, e solo in forza d'un'operazione mentale riacquistano per un momento l'eloquenza perduta. Anche la musica è lettera morta, muto geroglifico, finché non la

To celebrate Este music

Celebrating the four-hundredth anniversary of "Modena - capitol city" is not as innocent an operation as it might seem. Cultural promoters and their beneficiaries know this well: man reconstructs his own past in order to confront the trials of the present and the enigmas of the future. And by examining his cultural heritage he searches for the coordinates of an *ubi consistam* or place of reference, the *raisons d'être* behind an identity which is his own, fully and openly. From the political and cultural dignity assumed by the Estense duchy in modern times, the city of today – a tranquil and opulent one in terms of culture as well as commerce and industry – has taken up the continuity of a line, an image, a tone, a timbre which is still vivid and recognizable, and which distinguishes it within the constellation of cities in Italy and throughout Europe.

Nothing is more effective or powerful than music for evoking and reliving the past: the art of sound is ephemeral, fleeting and impalpable, fragile and transient, but it has the singular gift of transporting the listener to a world of the past as if that past were his own, immediate and blatantly present to the spirit in the exact instant in which the music resounds. We look at paintings, admire monuments, read poetry, decipher historical documents. When studied, they speak to us, they illustrate the glories and the hardships of the past. But they stand before us, outside of us, and only by a force of the mind do they momentarily regain their lost eloquence. Music, too, is a dead letter,

cantiamo, non la suoniamo; ma cantata e suonata penetra in noi come una forza in atto, c'investe e ci rapisce come se ogni volta fosse la prima e l'ultima; ci coinvolge in un processo di pensiero ch'è per noi in quel momento un puro, pieno presente, seppur risalga a due, trecent'anni addietro. Per Claude Lévi Strauss, la musica è *une machine à supprimer le temps*: un congegno che non solo, finché dura, rimpiazza il tempo dell'esperienza sensibile e dell'emozione individuale con un tempo immaginario intessuto d'altre esperienze e d'altre emozioni; ma un congegno col quale ci riappropriamo di un tempo storico – o mitico – irrimediabilmente trascorso, lo riviviamo nella simultaneità.

È questo il compito che si prefiggono le manifestazioni musicali nel celebrare Modena capitale. Sono manifestazioni di due specie: molti concerti, e un convegno di studi su "fonti e vita musicale nella Modena estense". La combinazione non è casuale. Ai concerti spetta di produrre l'attualizzazione, la crasi temporale che s'è detto: il programma è ricco e variato, gli esecutori sono provetti ed entusiastici, bellezze e curiosità verranno profuse a piene mani. Ma anche in musica il passato è un tessuto lacerato, lacunoso: lo riviviamo sì, ma sempre per lacerti. Non ne cogliamo l'integrità, mai: perché l'integrità dell'arte musicale sta tutta nell'esperienza individuale, e con gli individui muore; ma anche perché le testimonianze sono caduche e vulnerabili, frammentarie, incomplete: necessitano di restauri, quando non sono addirittura irrecuperabili. Del resto, non tutto, del passato, si può far rivivere in ogni momento. Manca per esempio, nel sontuoso programma dei festeggiamenti modenesi, uno dei capitoli più splendidi, e

mute hieroglyphics, up until the moment it is sung and played. But when sung and played, it penetrates us like a force, it overwhelms us and transports us as if each time were the first and last. It involves us in a thought process which is for us at that moment purely and completely "present", even if the music itself dates to two or three hundred years earlier. For Claude Lévi Strauss, music is *"une machine à supprimer le temps"*: a device which, for as long as it lasts, not only replaces the time of felt experience and individual emotions with an imaginary time fabricated of other experiences and other emotions. It is also a device by which we may re-appropriate an historical or mythical time that, though irrevocably gone, is simultaneously relived.

This is the task which the music festival "*Modena capitale*" has set for itself. The events are twofold: a rich series of concerts and a musicological conference on *Sources and Musical Life of Modena under the Este*. This combination of events is not coincidental. The job of the concerts is to realize the temporal fusion spoken of above. The programming is rich and varied, the performers are experienced and enthusiastic, moments of beauty and curiosity will abound. But in music, too, the past is a torn cloth, full of holes: we can indeed relive it, but only by bits and pieces. We can never grasp it integrally, for the integrity of music lies entirely in individual experience, and with the individual it dies. Moreover, musical testimony is perishable and fragile, fragmentary, incomplete: it necessitates restoration, when it is not hopelessly irretrievable. Of course, not everything from the past can be relived at any moment. The sumptuous program of the Modenese celebrations lacks one of the city's

però ardui da ripristinare: il dramma per musica, il melodramma. Manca perché da solo avrebbe assorbito forse tutte le forze e le risorse disponibili; manca perché è una forma d'arte che s'è mantenuta, è vero, in linea diretta dal Seicento ad oggi, ma proprio attraverso tale evoluzione ininterrotta ha finito per determinare modi di produzione ormai difficilmente compatibili con la realtà, perduta, del teatro d'opera sei-settecentesco. La vera, credibile ricreazione di un dramma per musica di fine Sei, inizio Settecento – un sogno, per molti di noi – sarebbe da sola scopo bastante d'un ciclo di manifestazioni come quello modenese del 1998; per converso, nulla v'è di più triste dei tentativi riusciti a metà, nel campo di un'arte spettacolare come quella del melodramma, che punta all'illusione totale.

Il convegno s'adopera dunque a sopperire, in una certa misura, alle lacune del passato musicale rivissuto: lacune oggettive, quando derivino dalla nostra imperfetta capacità di far rivivere la musica del passato; lacune intrinseche, quando discendono dalla dispersione e discontinuità delle fonti.

L'insistenza sulle fonti, che traspare fin dal titolo del convegno, non è casuale. Se, per un lato, nella loro presenza o assenza sta il nodo primario d'ogni nostro sforzo di riappropriazione della storia della musica, è d'altro canto orgoglio e vanto specifico della cultura musicale estense la straordinaria ricchezza dei patrimoni di fonti musicali pervenute in forza di un'accentuata attitudine della corte modenese a raccogliere e conservare e collezionare partiture musicali. La nostra conoscenza complessiva del Seicento musicale italiano sarebbe immensamente più povera e saltuaria se nella biblioteca estense

most splendid chapters, but one of the most difficult to re-create: "drama in music", i.e., opera. It is lacking because it alone would have absorbed nearly all of the available energies and resources, and because it is an art form which has survived in a direct line from the seventeenth century to today. Yet this uninterrupted evolution itself has determined a type of production which is today rather incompatible with the lost reality of seventeenth and eighteenth-century theater. The true, believable re-creation of a "drama in music" of the late Seicento or early Settecento--a dream for many of us--would alone justify a series of events similar to those in Modena in 1998. On the other hand, nothing is sadder than half-baked attempts, particularly in the area of spectacle such as opera, where the intent is total illusion.

This conference is thus aimed, to a certain extent, at filling in the gaps of the musical past. These gaps are objective when they derive from our imperfect ability to bring the music of the past to life; they are intrinsic when they result from the dispersion and incompleteness of the sources.

The insistence on the sources, which is apparent from the title of the conference itself, is quite intentional. On the one hand, the primary core of any efforts we might make to re-appropriate the history of music lies in the presence or absence of these sources. On the other, a particular element of pride concerning the musical culture of the Este is represented by the extraordinary wealth of extant musical sources, which illustrate the propensity of the Modenese court to collect and preserve them. Our total knowledge of Italian seventeenth-century music would be immensely poorer and

non fossero state raccolte le centinaia di manoscritti romani di cantate a voce sola risalenti al 1662, le centinaia di partiture di oratorii modenesi e bolognesi e romani che costituiscono il tesoro in assoluto più pingue di questo genere devozionale, le decine e decine di codici che raccolgono le arie delle opere in musica andate in scena nei principali teatri d'Italia intorno al 1688, infine il lascito di musiche di Alessandro Stradella, acquisito – caso forse unico all'epoca, e rivelatore della deliberata propensione al collezionismo – dal duca dopo la morte del compositore, quando cioè si poteva presumere ch'esse sarebbero presto finite ai margini del repertorio, nell'implacabile avvicinarsi del gusto musicale.

Altri fenomeni attendono di venir ricostruiti al di fuori dai concerti, siccome pertengono alla storia sociale o materiale della musica, ci aiutano a comprendere il perché di certe peculiarità artistiche e dunque c'illuminano più che altro sul perché e sul percome della sua fruizione. Basti indicarne alcuni. La corte di Modena fu, per alcuni decenni a cavallo del 1700, il fulcro d'un sistema di smistamento dei grandi cantanti d'opera – è una vocazione che, *mutatis mutandis*, la città ha ravvivato ai giorni nostri – nel reticolo dei teatri musicali di tutt'Italia. Che questo reticolo non fosse soltanto una questione professionale, ma investisse la stessa circolazione del gusto, è rivelato dai carteggi di uno spettatore insospettabile come Ludovico Antonio Muratori, sfegatato melomane in privato quanto censore delle incongruità poetiche del dramma per musica nei suoi pubblici panni di letterato. I carteggi del diplomatico modenese Giuseppe Riva con

less complete if the Estense library had not gathered together the hundreds of manuscripts of Roman cantatas for solo voice dating to 1662; the hundreds of scores of oratorios from Modena, Bologna and Rome which constitute the largest treasure of this devotional genre; the dozens and dozens of codices containing arias from operas which were staged in the major theaters of Italy around 1688; and, finally, the musical legacy of Alessandro Stradella, acquired by the duke (in a unique episode of the time, testimony to his unflagging passion for collecting), after the composer's death, that is to say, at a time when it was reasonable to assume that the works would have fallen into oblivion as musical tastes invariably changed.

Other situations await a reconstruction which lies outside the realm of these concerts. They belong to the social or material history of music and help us understand the reasons behind certain artistic phenomena, thus shedding light above all on the whys and wherefores of the music's development. A case in point follows: the Modenese court was, for a few decades around the turn of the eighteenth century, the center of a distribution system which allocated the great opera singers of the time to theaters throughout Italy. (This "vocation" continues *mutatis mutandis* today.) Such a theatrical network reflected not only questions of professionalism, but also influenced the spreading of tastes themselves, as is revealed by the papers of the respectable Ludovico Antonio Muratori, as much a fanatical opera-lover in private as he was a critic of poetic flaws in musical theater in his public role as literary figure. The correspondence of the Modenese diplomat Giuseppe Riva with opera connoisseurs in Bologna, London, Vienna and

corrispondenti melomani di Bologna Londra Vienna Parigi sono una tra le testimonianze più vivide della passione suscitata dal dramma per musica – dai libretti non meno che dal fascino canoro e musicale – nell'intelligenza europea del Settecento. Modena fu allora al centro di questo reticolo intellettuale ed artistico. Per qualche settimana, torna ad esserlo oggi.

Paris are among the most vivid testimonies to the passion for opera which enflamed the European intelligentsia of the eighteenth century; topics range from librettos to vocal and musical concerns. Modena was thus at the heart of this intellectual and artistic network. For a few weeks, it will be so again.

Teatro in musica per una capitale

Le vicende dello spettacolo con musica, anche nella Modena secentesca, seguono percorsi su cui influiscono storie diverse: quelle teatrali e musicali, come è ovvio, s'intersecano infatti con una più generale storia cittadina la quale vede sollecitate a repentina trasformazione consolidate abitudini locali, così da renderle più consone al nuovo rango della recentissima capitale estense.

Fino a tutto il Cinquecento e l'inizio del nuovo secolo, i tipi di spettacolo in cui a vario titolo figurava la musica, riflettevano ampiamente i modi e le forme di una cultura teatrale che si potrebbe definire municipale: nel senso che a promuoverli erano diversi e molteplici centri, che si trattava di iniziative perlopiù "dal basso" e spesso facenti capo a sodalizi professionali o a consuetudini religiose, che costituivano un patrimonio vissuto dalla popolazione come vetusto e tradizionale. Si trattava ad esempio di processioni figurate, realizzate con gruppi mobili su carri, o distribuite dislocando strategicamente le loro componenti su installazioni fisse, nelle quali la musica aveva un suo ruolo più o meno esteso. Organizzate dalle confraternite cittadine in occasione di feste religiose o di manifestazioni devozionali, esse sono attestate almeno fino al 1636. Ancor più variopinto era il mondo delle feste laiche di piazza: canti e danze durante gli spassi carnevaleschi o nei "maggi" per festeggiare il ritorno della primavera, addobbi sonori in occasione di allegrezze, musiche militaresche durante i palii (il più importante dei quali per la festa di San Michele), cui potevano affiancarsi armeggiamenti, giostre, quintane e barriere.

Theater in music for a capitol city

The history of musical spectacle in seventeenth-century Modena, as elsewhere, follows a path which was influenced by various other histories. Those of theater and of music, obviously, intertwined with a more general history of the city itself, a city whose consolidated local customs were suddenly in need of change in order to fit Modena's very recent status as capitol of the Estense duchy.

Throughout the sixteenth century and into the beginning of the next, the types of spectacles featuring music fully reflected the aspects of a theatrical culture which might be defined as "municipal". That is to say, they were promoted by a large variety of entities, they were for the most part "grass roots" initiatives on the part of professional associations or deriving from religious customs, and as such, they constituted a patrimony which the population experienced as ancient and traditional. These spectacles included, for example, processions of statuary figures, transported on carts or placed strategically in various locations on fixed installations, in which the music had a more or less extensive role. They were organized by civic confraternities for religious feasts or devotional celebrations, and are documented at least until 1636. The secular festivities in the town square were even more multicolored: songs and dances during carnival or "May Day" festivities to welcome the return of spring, musical embroidery for generally joyous occasions, military music during competitive festivities (the most important of which was for the feast of

Proprio in questo campo, nel secondo Cinquecento è sensibile un incremento dell'influenza colta e aristocratica, specie con la comparsa di giostre a tema, col conseguente impegno a strutturare manifestazioni fin lì popolaristiche secondo codici culturali e di comportamento decisamente alti. Un ruolo più eminente viene così ad assumerlo l'oligarchia cittadina, e al suo interno specie i Rangoni, mentre per quanto Ferrara sia "lontana" e Modena gelosa di sue specificità e simulacri d'autonomia, non mancano rare manifestazioni di rappresentanza dinastica.

Con l'insediarsi degli Estensi e della loro corte, lo spirito comunale, la religiosità e la festosità dal basso, cedono in misura massiccia al nuovo protagonista della vita civile e culturale della città. Dopo aver conosciuto a Ferrara vertici fastosi (che la nobiltà locale cercava di non lasciar cadere neppure a Devoluzione consumata), lo spettacolo cavalleresco patrocinato dalla dinastia regnante e dalla corte viene rilanciato a Modena, culminando in episodi talvolta sontuosi. Quando necessario - e possibile -, le tradizionali manifestazioni cavalleresche di piazza vengono soverchiate da sovrastrutture spettacolari e celebrative, auliche ed acculturate, che ne ricoprono l'antico spirito municipale. Quando verrà in uso, anche la musica in stile recitativo vi troverà impiego, in prologhi e carri, accanto alle fanfare e agli squilli dei trombetti che, soli, un tempo dovevano segnare le fasi.

Fu forse la persistenza e l'interesse per questo tipo di spettacolo cortese (così come l'esistenza *in loco* dei musicisti di corte) a non concedere più di tanto spazio alle *troupes* di musicisti viaggianti e alla novità dell'opera in musica, che nel pieno del secolo andava diffondendosi soprattutto a Venezia. E' solo dagli

Saint Michael), complete with jousting, tournaments, quintains and horse races.

Precisely in such secular festivities, in the second half of the sixteenth century, one notes a marked increase in the influence of the cultivated and aristocratic sectors of society. This can be seen especially in the appearance of theme tournaments, and the consequent steps taken to structure events, which had been previously popular in nature, according to cultural norms and rules of comportment which were decisively upper class. Thus the civic oligarchy, and the Rangoni family in particular, take on a more prominent role, while, despite the great "distance" which lay between Modena and Ferrara, and the pride which the Modenese took in their local customs and their autonomy, occasional events of a dynastic nature were not lacking

With the settlement of the Estense court in Modena, the town spirit, the religious feeling, and the merrymaking of the lower classes gave way to an enormous extent to the new protagonists of the civic and cultural life of the city. After having experienced dizzying heights of splendor in Ferrara (which the local nobility tried to maintain even after the Devolution was complete), the reigning dynasty and the court inaugurated knightly spectacles in Modena, culminating at times in truly sumptuous events. When necessary (and possible), the traditional chivalrous events in the piazza were topped with spectacular superstructures - celebratory, courtly and cultivated - which engulfed the old civic spirit of the occasion. Later, music in *stile recitativo* would also come into use in prologues and recited on carts, alongside the fanfares and blares of the trumpets which at one time would have played alone to announce the various

anni '50 del Seicento che datano i primi arrivi in tal senso, e dagli anni '70 e '80 un'attività più continuativa col definitivo acclimatarsi anche qui del teatro musicale. Ora però gli faceva concorrenza un altro tipo di spettacolo.

Due grandi filoni di drammaturgia musicale percorrono il Seicento fin dal suo aprirsi: l'uno profano e l'altro sacro. Proprio agli albori del secolo e della storia del teatro cantato, nell'anno 1600, la moraleggiante *Rappresentazione di Anima e di Corpo* recitata a Roma nell'oratorio della Vallicella per il carnevale di quell'Anno Santo, idealmente pare contrapporsi ai mitologici *Rapimento di Cefalo ed Euridice* inscenati in autunno a Firenze per le feste nuziali di Maria de' Medici. Nei decenni a venire, specie dopo il 1637, il dramma musicale andrà pervadendo le scene delle città italiane e poi di quelle europee. Al suo fascino ambiguo (con le sue vicende che scandagliavano in lungo e in largo le perizie d'amore, tra stupori e allettamenti per l'occhio e l'orecchio, seduzione dei sensi, canore mollezze), venne ben presto opposto un genere quale l'oratorio: sacro, morale, edificante. Come il termine "teatro" designava allo stesso tempo il contenitore architettonico e il contenuto, così quello di "oratorio" (salone per adunanze di laici e per le loro pratiche devozionali) trapassò dall'edificio ai testi drammatici in poesia e musica che talora vi si eseguivano, fronteggiando quasi a gara gli allestimenti teatrali di opere in musica.

Nel secondo Seicento, la Modena di Francesco II d'Este fu senza dubbio uno dei principali centri di produzione e consumo dell'oratorio in Italia. Duca dal 1674 al 1694, Francesco II continuava la tradizione dei piccoli principati italiani illustrati più dal mecenatismo artistico che dai successi politici. Decisamente

stages of the event.

It was perhaps the persistence and popularity of this type of courtly spectacle (as well as the presence here of court musicians) which translated into an unwillingness to welcome the *troupes* of travelling musicians and the novelty of opera, which was spreading throughout the century, especially in Venice. Indeed, it would take until the 1650s for this new genre to make its first appearances, and until 1670-80 for its presence to become continuous, and for the city to definitively grow accustomed to this musical theater. Now, however, it had to compete with another type of spectacle.

Two great currents in musical theater run through the entire Seicento, one secular and the other sacred. At the very beginning of the century and of the history of sung theater, in the year 1600, the moralizing *Rappresentazione di Anima e di Corpo* was sung in Rome at the Oratorio della Vallicella for the carnival of that Holy Year. This work ideally seems to stand opposite the mythological *Rapimento di Cefalo and Euridice*, which were staged in autumn in Florence for the wedding celebrations of Maria de' Medici. In the decades to come, and especially after 1637, musical drama would pervade the theaters, first in Italy and then throughout Europe. Its ambiguous charm (based on episodes which fathom the depths of amorous vicissitudes, offering surprises and pleasures for the eye and the ear, a seduction of the senses, melodious luxury) was quickly confronted by an opposing genre, the oratorio: sacred, moral, edifying. Just as the word "theater" designated simultaneously both an architectural space and its contents, so, too, the term "oratorio" signified both the venue (a meeting place for lay persons and their devotional

musicofilo, più che il teatro cantato, alla sua corte il duca promosse soprattutto la musica strumentale e appunto l'oratorio: Dal 1677 alla sua morte (ma Rinaldo I, che gli succederà, non vanificherà neppure lui questo orientamento), nella chiesa di S. Carlo Rotondo - sede della Congregazione omonima - si ebbero vere e proprie stagioni oratoriali con titoli commissionati sia a musicisti in servizio presso la corte (come ad esempio don Antonio Ferrari, don Antonio Maria Pacchioni, o Antonio Giannettini, che nel 1686 divenne maestro di quella cappella), sia a compositori di fama reclutati appositamente fuori Modena. I centri da cui più frequentemente si attinse furono: Roma (per Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, Tommaso Gaffi, Giovanni Lorenzo Lulier), dove tra l'altro risiedeva il principe Rinaldo d'Este, zio del duca regnante; Venezia (Giovanni Legrenzi, Domenico Freschi, Carlo Pallavicino); Bologna (Giovanni Paolo Colonna, Giacomo Antonio Perti). Sotto il ducato di Francesco II le esecuzioni di oratori ammontano almeno ad 86, con maggiore intensità (dai 6 ai 12 titoli annui) nei periodi 1685-1689 e 1692-1693, e il picco della dozzina raggiunto nel 1689 (furono 9 nel 1687, 10 nel 1688).

Esse si fondarono su partiture fatte appositamente per l'occasione, oppure acquisendo e riproponendo titoli già presentati altrove, e più tardi (dal 1690) riprendendone anche di propri. Le esecuzioni nate da commissioni a compositori forestieri datano a partire dal 1681, con *Il transito di s. Giuseppe* di Colonna, e *La Susanna* di Stradella.

Suddivisi solitamente in due parti, i libretti di questo tipo di testo sacro e quaresimale sviluppano le proprie vicende in modi compatibili al suo essere privo di allestimento

exercises) and the dramatic texts in poetry and music which were occasionally performed there, virtually in competition with the staged productions of opera.

In the second half of the seventeenth century, the Modena of Francesco II d'Este (duke from 1674 to 1694) was without a doubt one of the principal centers for the composition and production of oratorios in Italy. Francesco II continued the tradition of the small Italian principalities which were characterized more by their artistic patronage than by political successes. A devoted music-lover, the Duke promoted at his court not so much musical theater as instrumental music and oratorio. From 1677 to his death, the church of S. Carlo Rotondo, seat of the congregation of the same name, hosted a veritable season of oratorios with works commissioned both from court musicians (such as don Antonio Ferrari, don Antonio Maria Pacchioni, or Antonio Gianettini, who in 1686 became the church's *maestro di cappella*), and from celebrated composers recruited from outside Modena. (Francesco's successor Rinaldo I continued this tradition.) The cities which provided the greatest number of composers were Rome (for Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, Tommaso Gaffi, and Giovanni Lorenzo Lulier), where the Duke's uncle Rinaldo d'Este happened to reside; Venice (Giovanni Legrenzi, Domenico Freschi, Carlo Pallavicino); and Bologna (Giovanni Paolo Colonna, Giacomo Antonio Perti). Under the dukedom of Francesco II, the performances of oratorios numbered at least 86, with the greatest period of intensity (from 6 to 12 titles annually) being 1685-1689 and 1692-1693. (There were 9 in 1687, 10 in 1688, and the peak of 12 was reached in 1689.)

These performances were based either



Tommaso Salini (?) (Roma 1575 - 1625), *Pastore laureato che suona il flauto*,
Modena, Museo Civico (p)

scenografico (anche se non di un *décor*) e di azioni reali in palcoscenico: vale a dire, alternando dimensione epica e drammatica: Un narratore di solito ambienta la storia, definisce l'antefatto e ne illustra le fasi collegandole tra loro, qua e là commentandole con pistolotti sentenziosi. Solo evocati, a loro volta i personaggi a tratti si materializzano se non altro vocalmente, intervenendo in prima persona quando chiamati in causa, in situazioni che creano così una forte presenza individuale. L'avvicendamento di punti di vista (esterno ed interno alla trama) e di modalità comunicative (narrazione-azione, racconto e discorso diretto) costituiva la sigla della teatralità degli oratori, e la specificità di una drammaturgia molto diversa da quella tutta agita in prima persona tipica del teatro non solo musicale.

on compositions written expressly for the occasion or by acquiring and reprising previously executed works. From 1690, original Modenese works also began to be repeated. The first performances of a commissioned work from an outside composer date from 1681 with *Il transito di s. Gioseppe* by Colonna and *La Susanna* by Stradella.

Subdivided into only two parts, the librettos of this type of sacred and Lenten theater develop the action in a manner compatible with a lack of props and staging (though not without a basic "decor"). In other words, there is an alternation between narration and drama. A narrator usually sets the scene, describes the events leading up to the action, and fills in the blanks between episodes, adding here and there his own sententious comments. The characters in turn materialize, vocally if nothing else, intervening personally when called upon, in situations which create a strong individual presence. The alternation of viewpoints (internal and external to the plot) and of styles of communication (narration vs. action, reportage vs. direct discourse) gives the oratorio its particular theatricality and unique style of dramaturgy, greatly differing from that in which the plot evolves entirely in the first person, a style typical of theater, with or without music.

*Le Stanze della musica nel
Ducato Estense*

Un episodio molto lontano nel tempo, e meno lontano nella pubblicistica storica di Lodovico Antonio Muratori, ci riporta alle origini della vita teatrale nei ducati Estensi a ridosso del trapasso fra il teatro medioevale e il teatro cosiddetto *da sala* o *da stanza*. In pratica, al di là dei confini territoriali dell'Italia divisa, il ponte che condurrà all'erezione di edifici teatrali - solamente tali e non adibiti ad altre funzioni - in certi casi tuttora esistenti (i teatri Olimpici di Vicenza del Palladio e di Sabbioneta dello Scamozzi, alzati al calare del Cinquecento, il Farnese di Parma, opera di Giovanni Battista Aleotti, finita nel 1618 ma data agli spettacoli soltanto dieci anni dopo).

Nel secondo tomo delle sue *Antichità Estensi* (Modena Biblioteca Estense), il padre della storia moderna riferisce dell'erezione di un teatro a Ferrara, nel 1486, voluto dal duca Ercole I successore di Borso d'Este. Un teatro all'aperto da rimuovere dopo le rappresentazioni de *I menecmi* di Plauto, episodio riprodotto, pittoricamente, da Adeodato Malatesta nel bel sipario dipinto, nel 1841, per il Teatro dell'Illustrissima Comunità di Modena (il Comunale attuale). Sipario che rivedremo, restaurato, alla prossima riapertura del Comunale stesso.

Ma dal duca Ercole I d'Este al tardo Cinquecento del Palladio c'è di mezzo il Rinascimento e il prevalere, appunto, del teatro *da sala* o *da stanza*. Due termini che, pure nella similitudine lessicale, si distinguono, tra loro, per una demarcazione data dalle soluzioni fastose e

*The theatrical venues of
ducal Modena*

An episode of long ago, though not so distant from the historical chronicles of Lodovico Antonio Muratori, takes us back to the origins of theatrical life in the Estense duchy, on the heels of the transition from medieval theater to the so-called *teatro da sala* or *teatro da stanza* (salon or chamber theater). In substance, it goes beyond the territorial confines of a divided Italy and symbolizes the bridge which would lead to the construction of theatrical buildings—constructed specifically for that purpose and no other—which are in some cases still standing: Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza and Scamozzo's Teatro Olimpico in Sabbioneta, erected towards the end of the Cinquecento; and the Teatro Farnese in Parma, designed by Giovanni Battista Aleotti and completed in 1618, though given over to theatrical productions only ten years later.

In the second volume of his *Antichità Estensi* (preserved in the Biblioteca Estense in Modena), the father of modern history refers to the construction of a theater in Ferrara in 1486, built at the behest of Duke Ercole I, successor to Borso d'Este. It was an open-air theater intended to be removed after the performances of Plauto's *I menecmi*. This episode is beautifully depicted by Adeodato Malatesta in his painted theater curtain of 1841 for the "Teatro dell'Illustrissima Comunità di Modena" (the present Teatro Comunale)—a curtain which we will see again, restored, at the upcoming re-opening of the Comunale.

But between Duke Ercole d'Este and the late Cinquecento of Palladio stands the Renaissance and the predominance of the said

costose, ancorché provvisorie, delle sale di corte e gli ambienti eterogenei (locande, cortili, magazzini pubblici, piazze), divenuti luoghi di spettacolo popolari, cui si devono aggiungere le arene magnificenti costruite dai principi regnanti per solennizzare eventi particolari: la visita degli arciduchi d'Austria (Modena 1652), o la nascita del *Serenissimo principe ereditario di Modana* (1660), avvenimenti fissati nell'iconografia dell'epoca.

E del teatro *da sala*, o *da stanza*, si hanno numerosi esempi nella nostra regione: il granaio della Spelta a Modena (1539), il teatro della Sala a Bologna (1547), del Palazzo comunale a Ravenna (1556), delle Commedie a Reggio Emilia (1568), degli Intrepidi a Ferrara (1605). Una sorta di affrancamento dalle rappresentazioni medioevali che ha investito l'Europa per impulso italiano e dell'umanesimo rinascimentale, pure nelle immutate condizioni di sudditanza alle corti che, attraverso la formula del mecenatismo, diedero sviluppo al teatro in senso aulico e raffinato, ma estraneo al contesto sociale e popolare nel quale operava. Un teatro, in definitiva, dipendente dal potere delle signorie e dei cortigiani che lo sostenevano economicamente.

Ma anche per le vicende successive ci soccorre la penna di un altro sacerdote, Ludovico Vedriani, storico della Congregazione di S. Carlo. Nel secondo tomo della sua *Storia di Modena* (ristampa Forni, Bologna 1967), Vedriani riferisce dell'iniziativa della famiglia Valentini che aveva trasformato il palazzo di sua proprietà posto all'angolo scoperto fra l'attuale via Farini e la via Emilia (allora rua Grande e via Claudia), in luogo di spettacolo aperto al pubblico, ovviamente a fini di guadagno, come avevano dimostrato i proprietari delle sale sorte a Venezia

teatro da sala or *da stanza*. These two terms, although similar, may be differentiated by the extravagant and costly arrangements, albeit temporary, situated in the courtly *sale* (rooms) as well as in other heterogeneous venues (inns, courtyards, public warehouses, town squares), which became places of public spectacle. To these must be added the magnificent arenas constructed by the reigning princes in order to solemnize particular events: the visit of the archdukes of Austria (Modena 1652), or the birth of the Most Serene Prince and heir of Modana (1660), events recorded in contemporary iconography.

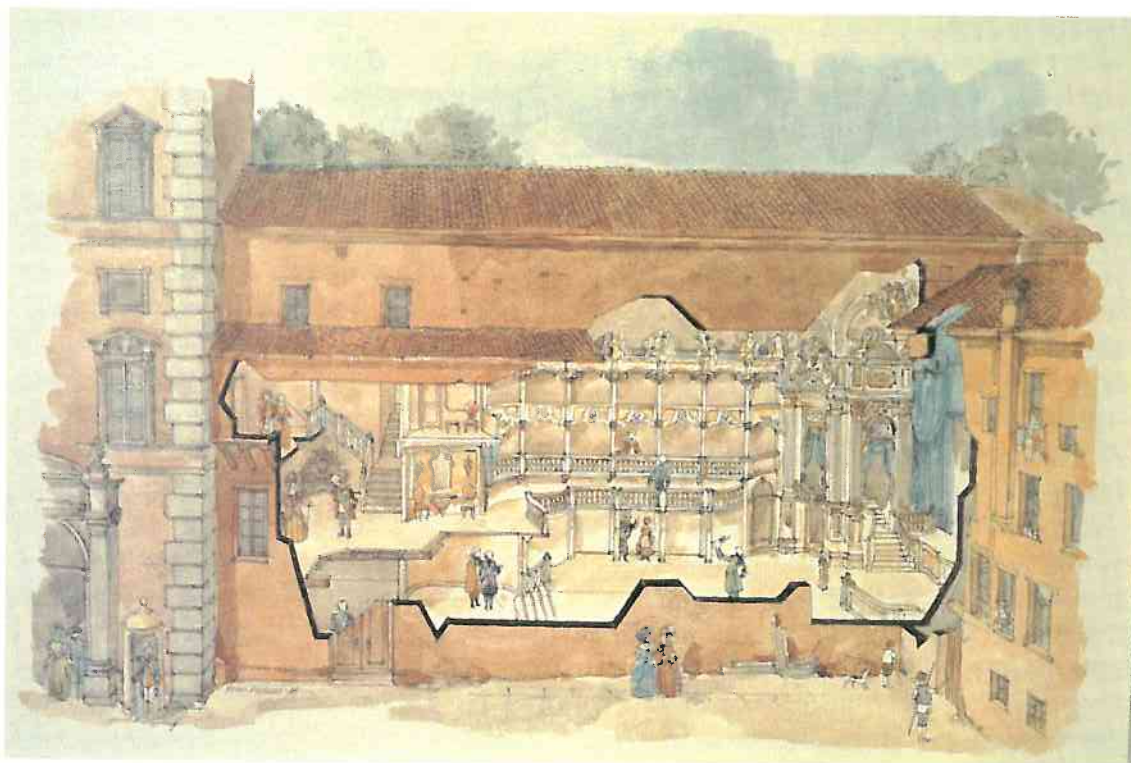
There are numerous examples in our region of the *teatro da sala*, or *da stanza*: the granary of the Spelta in Modena (1539), the Teatro della Sala in Bologna (1547), that of the Palazzo Comunale in Ravenna (1556), the Teatro delle Commedie in Reggio Emilia (1568), the Teatro degli Intrepidi in Ferrara (1605). These represented a sort of liberation from the medieval plays which overran Europe. Spurred on by Italy and renaissance humanism, they nonetheless maintained the unchanged conditions of subjugation to the courts which, through the formula of patronage, directed theatrical development along courtly and refined lines, extraneous to the social and popular context in which they operated. This was a theater, in short, which depended upon the powers of the lords and the courtiers who supported it economically.

Again, subsequent developments are documented by the pen of another priest, Ludovico Vedriani, historian of the Congregazione di S. Carlo. In the second volume of his *Storia di Modena* (reprinted by Forni, Bologna 1967), Vedriani refers to the initiative of the Valentini family who had transformed their palace, situated

dopo la costruzione del primo teatro pubblico a pagamento (1637). Ed è qui che inizia la vera storia dei teatri pubblici di Modena sotto gli Estensi.

Una storia che, attraverso successioni di proprietà, incendi, rifacimenti, dismissioni, nuove costruzioni, segnerà, alla fine, contemporaneamente e alternativamente, la presenza in città di sette edifici teatrali dal 1643 al 1859, fermo restando il teatro *da sala*, o *da stanza*, ancora coltivato, privatamente, dalle famiglie nobili che amavano fare musica, drammi, o, letture poetiche in casa propria o con un proprio uditorio selezionato. Con ciò

on the corner between the present Via Farini and the Via Emilia (then Rua Grande and Via Claudia), into a theatrical venue open to the public, obviously for profit, as had the owners of the various rooms which appeared in Venice after the construction of the first public paying theater (1637). It is here that the real story of the public theaters in Modena under the Estense begins. It is a story which, following a succession of owners, fires, restorations, dimensions, and new constructions, will witness, simultaneously and alternatively, the presence in the city of seven theatrical buildings between 1643 and 1859, in addition to the *teatro da sala*, or *da stanza*,



Teatro di Corte (1686 - 1860), Ricostruzione grafica, Koki Fregni 1988

lasciando a parte la musica eseguita nelle cantorie delle basiliche e dei maggiori luoghi di culto della città.

Di grande fascino estetico, ma di nessuna utilità pratica, si rivelerà il *Teatro Ducale di Piazza, o Grande, o della Spelta*, voluto da Francesco I e inaugurato nel 1656 con la presentazione del nuovo genere di teatro in musica affermatosi, dopo i debutti alla Camerata Fiorentina, con Claudio Monteverdi (*Orfeo*, 1607): il melodramma, come si dice oggi, generalizzando.

Costruito nel Palazzo comunale su progetto di Gaspare Vigarani, e sul modello dell'anfiteatro (sala a gradoni contornata da eleganti colonne e da leggiadri balconi e balconate sporgenti), il tentativo di Francesco I di dare a Modena capitale un luogo di spettacolo in grado di competere con quelli dei principati vicini, si rivelò ben presto deludente. Morto il duca, nel 1658, l'anfiteatro cadde in disuso, come, del resto, era già avvenuto per il *Farnese* a Parma. Tredici opere date in meno di trent'anni non sono significative di una grande attività, poi l'abbandono e la demolizione nel 1769. La problematica agibilità, le forti spese di conduzione, la morale severa della duchessa Laura Martinozzi (reggente il ducato in nome dell'infante, poi Francesco II, dal 1660 al 1674), ne decretarono la fine.

E' rimasta, di esso, la memoria nell'omologa *Salle des machines* delle Tuileries costruita da Vigarani, a Parigi, sull'identico modello dell'anfiteatro modenese, ma di grandezza spropositata. Un grande spazio utilizzato anche come sede della Convenzione e infine distrutto dalle fiamme durante i moti comunardi del 1871.

Con Francesco II, salito al potere,

places which were still cultivated privately by certain noble families who loved music-making, plays and poetry-readings in their own homes or before a careful selected audience. And this does not count the music performed in the choir lofts of the basilicas and major churches of the city.

The *Teatro Ducale di Piazza*, or *Teatro Grande*, or *Teatro della Spelta* (as it was called), was aesthetically fascinating but completely impractical. It was built by Francesco I and inaugurated in 1656 with a performance featuring the new genre of "theater in music" which was taking hold after the debuts at the Camerata Fiorentina, with Claudio Monteverdi (*Orfeo*, 1607). Opera, in other words.

Built in the Palazzo Comunale after a design by Gaspare Vigarani, and based on a model of an amphitheater (a room with rising tiers, framed by elegant columns and graceful overhanging balconies), the theater represented Francesco I's attempt to give the capital city of Modena a theatrical venue capable of competing with those of the nearby principalities, but the results were immediately disappointing. Upon the death of the duke in 1658, the amphitheater fell into disuse, a fate coincidentally shared by the Teatro Farnese in Parma. A mere thirteen operas were staged there in less than thirty years, after which time it was abandoned and demolished in 1769. The difficult practicability, the enormous expense of running it, and the strict morals of the duchess Laura Martinozzi (regent of the duchy in the name of the infante, later Francesco II, from 1660 to 1674), all conspired to mark its demise.

Of this theater there remained the memory in the analogous *Salle des machines* of the Tuileries, built by Vigarani in Paris along the same lines as the Modenese amphitheater, but with monumental proportions. This enormous

quattordicenne, nel 1674, le arti e lo spettacolo ritrovano l'antico vigore. Il giovane duca è amante del bello, soprattutto della musica strumentale. Durante il suo regno effettivo (1674-1694) emerge, dall'isolamento del palazzo, il Teatro di Corte rifatto e ampliato. L'opera entra nella sala di via Emilia prima riservata alle sole commedie e Modena, già molto attiva nella diffusione del melodramma, diviene, con Venezia e Bologna, uno dei centri più fecondi della forma sonata nel periodo barocco. Drammaturghi e compositori qualificati, interpreti famosi, compaiono nei cartelloni dei teatri estensi in un succedersi di iniziative che vedono l'apertura del Teatro Molza (1713-1764) e la trasformazione del Teatro di Corte in luogo di pubblico spettacolo (1750). Un periodo nel quale si conferma l'abbandono dell'anfiteatro di Piazza Grande e il dinamismo programmatico della sala di via Emilia, allora proprietà Rangoni. Nel 1753 il Collegio dei Nobili (S. Carlo) si dà il proprio, piccolo luogo di spettacolo tuttora esistente, privo del palcoscenico, ma intatto nelle volumetrie, nella galleria pensile e nelle decorazioni dell'ambiente, mentre nell'antica e sconsacrata chiesa di San Rocco sorge un altro teatrino che durerà quarant'anni (1791-1835), per finire coinvolto nei moti carbonari cui la sua dirigenza partecipava.

Particolari esigenze ambientali, dati dall'evolversi delle discipline teatrali (l'avvento dell'opera romantica, per esempio), soprattutto il declino delle strutture esistenti, inducono l'*Illustrissima Comunità*, su sollecitazione di Francesco IV, alla costruzione di un nuovo teatro, il primo di proprietà comunale e l'ultimo eretto sotto gli estensi.

La decisione viene presa nel 1838 e la sera del 2 ottobre 1841, tre anni dopo, la sala di

space, used also as the seat of the Convention, was destroyed in the flames during the comunard uprisings of 1871.

With Francesco II rising to the throne at the age of fourteen in 1674, spectacles and the arts were restored to their ancient vigor. The young duke was a lover of beauty, above all in the field of instrumental music. During his reign (1674-1694), the Teatro di Corte, remade and expanded, emerged from its isolation inside the palace. Opera made its entrance in the Sala in Via Emilia, previously reserved exclusively for plays, and Modena, already quite active in the dissemination of opera, became, together with Venice and Bologna, one of the most fertile centers for the development of the sonata form during the baroque period. Noted playwrights and composers, as well as famous interpreters, appeared in the programs of the Estense theaters in a flurry of initiatives which included the opening of the Teatro Molza (1713-1764) and the transformation of the Teatro di Corte into a public theater (1750). This period witnessed the abandonment of the amphitheater in Piazza Grande and the dynamic programming of the Sala in Via Emilia, at the time property of the Rangoni family. In 1753, the Collegio dei Nobili (S. Carlo) donated its own small theater, which still exists (though now lacking the stage but having maintained its original dimensions, the hanging gallery and the decorations), while in the ancient and deconsecrated church of San Rocco there stood another small theater which survived for a mere forty years (1791-1835), only to end up being involved (together with its directors) in the Carbonaro uprisings.

Particular spatial requirements, dictated by the evolution of theatrical disciplines (the advent of romantic opera, for example), and



Nicolò dell'Abate (Modena 1509 - Fontainebleau 1571), *Mezza figura femminile che suona l'arpa*, Modena, Galleria Estense (gg)

Corso Canalgrande si offre alla città con la sua stagione inaugurale, la prima dei suoi 157 anni di vita ora in attesa di rinnovarsi con il restauro storico-conservativo in corso.

above all the decline of existing structures, induced the *Illustrissima Comunità*, at the behest of Francesco IV, to construct a new theater, the first one to belong to the city and the last to be built under the Estenses. The decision was made in 1838 and three years later, on the evening of 2 October 1841, the hall of Corso Canalgrande presented to the city its inaugural season, the first of 157 years of activity; it is now awaiting the completion of an historical-conservationist restoration.

*Le fonti musicali estensi:
conoscenza e valorizzazione*

Nel percorso informativo su contesto e profilo della civiltà musicale modenese nel periodo estense, la presente sintesi sul patrimonio musicale e sul suo valore di fonte storica (con particolare riguardo al materiale bibliografico e documentario, soprattutto conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria) fornisce, per cenni sommari e punti essenziali, i fondamenti sui beni musicali e il loro contesto, secondo una scansione dal generale al particolare e partendo da una costante di base. Ogni "lettura" storica del patrimonio musicale è a più destinazioni: storia dei fondi (localizzazione e distribuzione in rapporto agli "enti produttori" nel tempo; collezionismo musicale); storia del supporto materiale (di varia natura: bibliografico-documentario, organologico, iconografico, architettonico in quanto riferito a "contenitori" e macchine dello spettacolo); storia della musica (teoria musicale, repertorio contenuto, vicende attestate, tecnica vocale e strumentale e prassi esecutiva). Quindi l'approccio ai beni bibliografico-documentari del periodo estense, va scandito in gradi: mappatura, "lettura" dei fondi storici, "lettura" delle fonti, profilo della civiltà musicale modenese attraverso le fasi di deposito locale e aggregazione esterna della raccolta estense.

A una localizzazione su fonti bibliografiche internazionali (*RISM-Series C: Directory of Music Research Libraries*, Iowa, Univ. of Iowa, 1972, a cura di Rita Benton) o nazionali (*Biblioteche e Archivi Musicali Italiani*, CIDIM, 1993, a c. di Giancarlo Rostirolla; base dati

*Discovering and taking advantage
of the musical sources of the Este*

In this discussion of the musical culture in Modena during the period of the Estense house, this synthesis will address the musical patrimony and its value as an historical source, with particular attention paid to the bibliographic and documentary material preserved above all in the Biblioteca Estense Universitaria. It will lay out the essential information concerning both the music itself and its context, moving from a general overview to a detailed analysis, and starting from a basic premise. Any historical "reading" of a musical heritage must be conducted from various points of view: the history of specific holdings (their location and distribution in connection with the "producing institutions" of the time; music-collecting); the history of supporting material (of various kinds: bibliographic-documentary, organological, iconographic, architectonic in the sense of "containers" and machinery employed in spectacles); music history (musical theory, repertoire, documented episodes, vocal and instrumental techniques and performance practice). Thus an analysis of the bibliographic and documentary legacy of the Estense period must be approached by step: an initial mapping-out of the holdings, a "reading" of the historical collections, a "reading" of the sources, and finally a profile of musical society in Modena through the examination of the phases in creating the Estense collection, both locally and beyond the city limits.

In addition to localizing the bibliographical sources, both internationally (*RISM-Series C: Directory of Music Research Libraries*, ed. Rita Benton) and nationally (*Archivi e Biblioteche*

Anagrafe delle Biblioteche all'interno di SBN-Servizio Bibliotecario Nazionale) si affianca, per la Regione Emilia-Romagna, la ricognizione sul campo effettuata nel 1984 (se ne auspica l'aggiornamento) e articolata per province, completa di dati storici. A parte il territorio esterno, con le sue realtà culturali di diversa tradizione o di altro livello, si evidenzia nella città una distribuzione in Istituti tuttora in possesso del proprio nucleo storico, sedimento di funzioni della corte (Biblioteca Estense e Archivio di Stato; la Galleria Estense conserva solo strumenti) o da essa in qualche modo influenzato (Archivio e Biblioteca S. Carlo), oppure prodotto della Comunità (Archivio Storico Comunale e Istituto Musicale "Orazio Vecchi"; il Museo Civico conserva solo gli strumenti Valdrighi) o ad essa rivolto (Duomo). La distribuzione istituzionale parallela alle fasi di deposito delinea già le costanti della storia musicale modenese: componente civica inglobata ma non annullata nel periodo estense (nell'attività del Duomo e di organismi comunitari patrocinatori di feste e spettacoli nel tempo); forte ruolo accentratrice della corte per tutto il dominio estense, determinante per i caratteri di una vita musicale continuativa ma che tocca il suo apice artistico e culturale nel Seicento.

La "lettura" a due livelli di ogni fondo bibliografico musicale (rispetto al contesto storico-culturale locale ed esterno e rispetto a modi e fasi di stratificazione e nuclei di aggregazione) procede attraverso l'esame degli indizi sulle fonti, della tradizione catalografica, del corredo documentario. Gli indizi sulle fonti sono in rapporto alla fattura e alla provenienza. La tradizione catalografica consta di liste, elenchi, inventari, cataloghi sopravvissuti e relativi sia ad una eventuale raccolta precedente sia a fasi

Musicali Italiani, ed. Giancarlo Rostirolla; data bank of the *Anagrafe delle Biblioteche* within the SBN-Servizio Bibliotecario Nazionale), one must also consider, in the region of Emilia-Romagna, the identification conducted in 1984 (hopefully to be updated) and divided by provinces, complete with historical data. Territories outside the city distinguished themselves by their different cultural traditions (for example Carpi and Nonantola) or the different levels of music-making, common to the entire province: liturgical activity in church, secondary performances in the theater, amateur music-making in bands and choirs, philharmonic academies above all in the nineteenth century, for example in Finale Emilia. Aside from these areas, in the city there was a distribution among institutions which are still in possession of their historical collections. These are either remnants of courtly functions (the Biblioteca Estense and the Archivio di Stato; the Galleria Estense contains only musical instruments), in some way influenced by the courts (the Archivio and Biblioteca S. Carlo), or, finally, either produced by the Comunità (the Archivio Storico Comunale and the Istituto Musicale "Orazio Vecchi"; the Museo Civico preserves only the instruments of Valdrighi) or directed towards it (the Duomo). The institutional distribution parallel to the depository phases already delineated the constants in Modenese music history: a civic component which was assimilated but not obliterated during the Estense period (as in the activities of the cathedral and of organizations within the Comunità which sponsored festivities and spectacles); and a strong gravitating role played by the court during the entire period of the Estense rule, determining the character of uninterrupted musical life which reached its artistic and cultural apex in the 17th century.

An "analysis" on two levels of every



successive della raccolta attuale; è un indispensabile confronto con gli indizi delle fonti, ma anche una testimonianza dell'evolversi del concetto di libro e biblioteca (da oggetto di ricchezza patrimoniale e strumento di prestigio individuale o dinastico a testimonianza di cultura presente o passata per una fruizione totale e pubblica) e quindi dei relativi cataloghi (dalle liste patrimoniali indistinte per libri e oggetti ai cataloghi destinati a identificazione e reperimento per l'uso culturale comune). Il corredo documentario fornisce o conferma i dettagli su luoghi e modi di fattura e compilazione delle fonti, dei loro percorsi esterni e delle fasi di aggregazione e ordinamento nell'ultima raccolta. Il fondo musicale estense è esemplare sotto ogni aspetto, o di prodotto dell' "officina" ducale o di acquisizione grazie alla rete di informatori politici

collection of musical books and scores (in regard to the historical-culture context, both local and not, and regard to the manner and phases of stratification and core acquisition) proceeds by means of an examination of the evidence concerning the holdings, the tradition of cataloguing, and the documentary material. The evidence concerning the sources is related to their origin (handwriting of the scribes, preparation of writing materials, filigree, original bindings, etc.) and to their provenance (handwriting of the classifier and antique indications of a possible previous collection). The tradition of cataloguing consists in lists, inventories, surviving catalogues relating both to a possible earlier collection and to successive phases of the present collection. It is an indispensable confrontation with the evidence of the sources, but also an attestation to the evolution

e culturali o di presentazione e omaggio dall'esterno (musicisti o donatori generici).

Le fonti bibliografiche, per la loro tipologia complessa e varia nel tempo, in relazione alla compilazione e al contenuto si "leggono" contestualmente per fasi cronologiche e per tre livelli: storia della musica, storia del libro, storia del collezionismo o delle biblioteche. Il fondo estense dà esempi di un'articolazione cronologica e tipologica quasi completa delle fonti musicali: codici liturgici, codici di polifonia sacra e profana, prime edizioni di musica e di teoria musicale, manoscritti del Sei-Settecento, produzione a stampa e libretti coevi, manoscritti e edizioni dell'Ottocento, libretti coevi.

Il fondo musicale (oggi circa 2600 manoscritti e 5000 edizioni antiche, in una gamma pressochè completa dei generi) è da sempre intrecciato con la storia della musica modenese e italiana e connotato da due costanti: la componente civica, inglobata ma non annullata dall'influenza estense; il ruolo accentratore della corte e la molteplicità dei suoi interessi, finalizzati sia alla vita interna sia alla cultura esterna.

Infatti già il deposito ferrarese prende avvio dai materiali composti o procurati per l'esecuzione presso la cappella musicale di Leonello e Borso (sec. XV), ma soprattutto di Ercole I e II (tra il XV e il XVI secolo): codici di polifonia sacra di musicisti come Guillaume Dufay, John Dunstable, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Josquin des Prés, Adrian Willaert; ma comprende anche testi aggregati dall'esterno per interesse culturale o per omaggio colto o per dote patrimoniale. I madrigali editi in raccolte cinquecentesche furono prodotti o aggregati presso la corte di Alfonso II per l'esecuzione del "Concerto delle Dame" della Duchessa (testi

of the very concept of the book and the library (from an object of wealth and a manifestation of individual or dynastic prestige to a testimony of present or past culture for the purpose of universal public use). It thus also testifies to the evolution of the relative catalogues (from undifferentiated inventories of possessions which group together books and objects to their identification and recuperation for common cultural use). The documentary material provides or confirms the details concerning places and ways by which sources are made and compiled, their external itineraries and the phases of acquisition and ordering of the last collection. The Estense musical holdings are exemplary from all points of view, either as a product of the ducal "workshop", an acquisition resulting from the network of political and cultural informers, or a presentation and homage from outside the duchy (on the part of musicians or generic donors).

The bibliographical sources, for their complex and multifarious typology in history, in relationship to the compilation (codex and manuscript; incunabula and antique editions from the sixteenth to the nineteenth centuries) and to the content (music of various forms and genres, theoretical and historical works, librettos), are "read" in context according to chronological phases (of compilation and content) and corresponding to three levels: the history of music, the history of the book, and the history of collecting or of libraries. The musical sources in the Estense holdings include examples of almost every chronological and typological division: liturgical codices, codices of sacred and secular polyphony, first editions of music and music theory, manuscripts from the 17th and 18th centuries, printed books and contemporary librettos, 19th-century manuscripts and editions,

poetici colti, musica di compositori come Jacques Arcadelt, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Gesualdo da Venosa).

Nel XVII la vita culturale raggiunge un alto livello, grazie a Francesco II (1674-1694) che rinnova la raccolta bibliografica, secondo la tradizione estense e le sue costanti: deposito dell'attività locale e testimonianza della cultura esterna. Il Seicento vede quindi il massimo incremento anche per il fondo musicale estense.

Il deposito locale è imperniato sulla cappella di corte e sui suoi maestri (come Francesco Sacrati, Benedetto Ferrari, Francesco De Grandis, Antonio Giannettini), sottomaestri (come Giuseppe Colombi e Giovanni Battista Vitali), compositori e virtuosi esterni (come Domenico Gabrielli, Sigismondo d'India, Francesco Antonio Pistocchi e Giovanni Francesco Grossi detto Siface); ma riguarda altresì le esecuzioni modenesi (soprattutto oratori ma anche opere) su musica commissionata a noti compositori esterni. La produzione locale è da camera: da un lato la letteratura per archi dei citati Colombi e Vitali e di Giovanni Maria Bononcini (tutti sulla scorta del caposcuola Marco Uccellini), produzione talvolta stampata a Modena soprattutto da Antonio Ferri, spesso dedicata al duca; dall'altro le cantate, su testo degli Accademici Dissonanti e su musica degli stessi compositori e dei coevi Antonio Giannotti e Giovanni Marco Martini, pure spesso dedicate a Francesco, il cui gusto modellato da influssi romani (per plausibile tramite della madre Laura Martinozzi, nipote del card. Mazzarino, oppure dello zio il card. Rinaldo d'Este) privilegia questa forma musicale, assieme all'oratorio. Appunto l'oratorio (di origine romana, ma già da tempo noto a Bologna e poi diffuso in tutto il territorio

contemporary librettos. Each category must be examined according to its external and internal peculiarities and observing the three levels mentioned above: beginning with the codex rich in "archaeological" data the origins of which may be determined from the script and from the musical and liturgical tradition, to the nineteenth-century libretto of an edition which sheds light on an particular performance in meticulous detail, including even the names of the people involved at every level of responsibility.

The Estense musical holdings (today approximately 2600 manuscripts and 5000 antique editions, covering practically every genre) have always been intertwined with the history of Modenese and Italian music, and are characterized by two constant elements: the civic component which was assimilated but not obliterated during the Estense period; and a strong gravitating role played by the court, with its multiplicity of interests directed both towards courtly life within and cultural life outside its spheres.

Indeed, the Ferrarese collection stemmed from material composed or procured for performances by the musical chapels of Leonello and Borso (15th century), but above all of Ercole I and II (between the 15th and the 16th centuries). It contains codices of sacred polyphony by such musicians as Guillaume Dufay, John Dunstable, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Josquin des Prés and Adrian Willaert, but it also includes texts gathered from outside reflecting a cultural interest or as a cultivated homage or patrimonial gift. The madrigals in sixteenth-century prints were produced or collected at the court of Alfonso II for performances by the "Concerto delle Dame" of the duchess. The texts are refined poetry, set to music by composers such as Jacques Arcadelt, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi, Giovanni Pierluigi da

emiliano) si impone con un centinaio di esecuzioni tra il 1680 e il 1691, quasi tutte in S. Carlo Rotondo; le fonti superstiti contengono testi spesso di letterati modenesi e musica di eminenti compositori locali (come Giovanni Bononcini) ma per lo più esterni (come, Giovanni Paolo Colonna, Domenico Gabrielli, Bernardo Pasquini, Giacomo Antonio Perti, Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella). Un cospicuo nucleo di melodrammi è in parte sedimento del teatro per musica di matrice veneziana, attivato in edifici nuovi o ristrutturati su altri (il nuovo Teatro Ducale di Piazza; il Teatro di Corte o Ducale, poi Aliprandi; il Teatro Valentini, ricostruito dopo un incendio nel 1681, dal 1683 di proprietà



Pittore francese (seconda metà sec. XVII),
Ritratto di Francesco II d'Este,
Modena, Galleria Estense

Palestrina, and Gesualdo da Venosa.

In the 17th century, cultural life was elevated to higher level, thanks to Francesco II (1674-1694), who renewed the bibliographical collection, following the Estense tradition: a repository for local activities and a testimony of outside culture. The Seicento thus witnessed the greatest expansion of the Estense musical holdings.

The local repository pivots on the court chapel and its leaders (such as Francesco Saccati, Benedetto Ferrari, Francesco De Grandis and Antonio Giannettini), their assistants (such as Giuseppe Colombi and Giovanni Battista Vitali), and outside composers and virtuosos (such as Domenico Gabrielli, Sigismondo d'India, Francesco Antonio Pistocchi and Giovanni Francesco Grossi called Siface). But it also records Modenese performances (especially oratorios but also operas) featuring music commissioned from noted outside composers. The local product was chamber music: on the one hand, one finds the music for strings by the already-cited Colombi and Vitali and by Giovanni Maria Bononcini (all following in the footsteps of Marco Uccellini), and works occasionally printed in Modena, primarily by Antonio Ferri, and often dedicated to the duke. On the other, there are the cantatas, on texts by members of the Accademia dei Dissonanti and with music by the same composers, as well as their contemporaries, Antonio Giannotti and Giovanni Marco Martini: works also frequently dedicated to Francesco. The duke's tastes were modelled by Roman influences (possibly by means of his mother Laura Martinozzi, niece of Cardinal Mazzarino, or by his uncle Cardinal Rinaldo d'Este), and they favored this musical genre, together with the oratorio. This latter form (of Roman origin but already long noted in Bologna and later disseminated throughout Emilia),

Fontanelli e dal 1705 Rangoni; il Teatro della Comunità di Reggio, solo dal 1683 a funzionamento regolare in tempo di Fiera), con il sostegno ma anche il controllo di Francesco II su scelte e cantanti ("virtuosi" ducali come Giovanni Buzzoleni, Maria Maddalena Musi, Angela e Margherita Salicoli, Giuseppe Scaccia). Ma molte partiture e un cospicuo gruppo di manoscritti antologici contenenti arie si riferiscono direttamente alle "prime" veneziane o a repliche di area padana; non sono quindi legati all'attività locale.



Matteo Loves (documentato in Italia dal 1625),
Ritratto di Cappuccino d'Este ex duca Alfonso III
d'Este, Modena, Galleria Estense

established itself with a hundred or so performances between 1680 and 1691, nearly all of them in S. Carlo Rotondo. The surviving sources contain texts which are often the works of Modenese writers and eminent local composers (such as Giovanni Bononcini). For the most part, however, the composers came from outside (for example Giovanni Paolo Colonna, Domenico Gabrielli, Bernardo Pasquini, Giacomo Antonio Perti, Alessandro Scarlatti and Alessandro Stradella). A conspicuous core of operas is in part the remains of the Venetian *teatro per musica*, revived in new or restored buildings (the new Teatro Ducale di Piazza; the Teatro di Corte or Teatro Ducale, later Aliprandi; the Teatro Valentini, rebuilt after the fire of 1681, belonging to Fontanelli from 1683 and to Rangoni from 1705; and the Teatro della Comunità di Reggio, which was only used regularly during trade fairs from 1683). These productions were made possible by the support of Francesco II, but the duke also took control over the choice of singers (courtly virtuosos such as Giovanni Buzzoleni, Maria Maddalena Musi, Angela and Margherita Salicoli, and Giuseppe Scaccia). Many scores and a large group of manuscript anthologies containing arias refer directly, however, to the Venetian "premieres" or revivals in the Po Valley. They are thus unconnected to local activity.

The Estense holdings also bring together Venetian operas, cantatas of the Roman school and other important groups of works (such as those of Alessandro Stradella). The composers represented include Pier Simone Agostini, Giacomo Carissimi, Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Domenico Freschi, Giovanni Legrenzi, Carlo Ambrogio Lonati, the Melanis, Carlo Pallavicino, Luigi Rossi, Bernardo Sabadini and Mario Savioni.

Other sources establish particular aspects of

Infatti il fondo estense raduna anche, dall'esterno, melodrammi veneziani, cantate di scuola romana e nuclei significativi (come i lavori di Alessandro Stradella); tra i compositori: Pier Simone Agostini, Giacomo Carissimi, Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Domenico Freschi, Giovanni Legrenzi, Carlo Ambrogio Lonati, i Melani, Carlo Pallavicino, Luigi Rossi, Bernardo Sabadini, Mario Savioni.

Altre fonti "fissano" aspetti particolari. Nell'impossibile confronto con le grandi stagioni veneziane e in assenza di un vero sistema impresariale, la rappresentazione con musica è solo in parte melodramma; continuano grandi spettacoli d'occasione, in piazza e in corte, con scenotecnica grandiosa e con intenti celebrativi in funzione politica: allestimenti effimeri di architetti locali (come Francesco Stringa e Gaspare Vigarani) ed esterni (come Bartolomeo Avanzini, Tommaso Bezzi, Baldassarre Bianchi, Giangiacomo Monti); testo e musica del Segretario di Lettere e del Maestro di Corte via via in carica. L'accentramento della Corte, imperniato su Giovanni Battista Giardini (Segretario di Lettere di Francesco II, Segretario dei Dissonanti, librettista di oratori eseguiti a Modena, responsabile dei pagamenti relativi alla musica e alla raccolta musicale) e su Antonio Giannettini Maestro in Corte, condiziona anche la scelta dell'organico presso la Congregazione di S. Carlo (il cui archivio attesta almeno dal 1648 la struttura di una piccola cappella, poi solo genericamente accennata fino al 1798, per il servizio religioso imposto da un legato Molza), nonché l'insegnamento di ballo, "musica" (teorica?), apprendimento strumentale, canto, nel Collegio dei Nobili; saggio ufficiale e solenne delle attività scolastiche sono le Accademie di Lettere e d'Armi, di cui restano molti libretti in Biblioteca e in altri

performance. In the unequal contest with the great Venetian theatrical seasons and in the absence of a true system of impresarios, musical performances were not restricted to operas. Great spectacles for special occasions continued to be produced, in the piazzas or at court, with grandiose scenery and a celebratory intent which served a political function. They included temporary productions designed by local architects (such as Francesco Stringa and Gaspare Vigarani) and by outsiders (such as Bartolomeo Avanzini, Tommaso Bezzi, Baldassarre Bianchi and Giangiacomo Monti), with text and music by the "Secretary of Letters" and the "Maestro of the Court" in service at the time. The gravitation toward the court pivoted around Giovanni Battista Giardini (*Segretario di Lettere* of Francesco II, *Segretario dei Dissonanti*, librettist of oratorios which were performed in Modena, and the person responsible for payments related to music and the musical collection), and around Antonio Giannettini *Maestro in Corte*. This affected, among other things, the choice of forces at the Congregazione di S. Carlo (the archives of which document the make-up of a small chapel at least from 1648, after which time it is mentioned in only general terms until 1798; the chapel was evidently chosen for a religious service demanded by the legate Molza), as well as dance instruction, "music" (theory?), instrumental teaching and singing at the Collegio dei Nobili. An official and solemn testimony to the scholastic activities is provided by the Accademie di Lettere e d'Armi, from which many librettos are extant in the Biblioteca and in other civic institutions.

In the 18th century the expansion of the collection continued at a slower pace, more from inertia following the great impulse of the seventeenth century than from original creativity. It included: references to ducal celebrations, to

Istituti cittadini.

Nel sec. XVIII l'incremento prosegue in tono minore e più per inerzia del grande impulso seicentesco che per creatività originale: libretti di feste ducali, di compositori ed esecutori di corte; Accademie di Collegio; fonti di una meno intensa attività del teatro (il Teatro Ducale di Piazza finisce per ospitare solo commedie o "azioni accademiche" del Collegio, poi è ridotto a magazzino e distrutto nel 1769; il Teatro di Corte, dal 1796 Nazionale, prima utilizzato quasi solo per feste ducali, ospita poi opere con balli; nel Teatro Rangoni si danno prevalentemente commedie; dal 1713 il Teatro Molza dà commedie e opere a spese del Comune solo fino al 1764).

Le aggregazioni esterne di contenuto settecentesco si aprono a una dimensione europea, soprattutto grazie alla diffusione della musica e soprattutto dell'opera italiana. Un numeroso gruppo di produzione francese, tedesca e austriaca del tardo Settecento (tra gli altri: Carl Philip Emanuel e Johann Christian Bach,, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart), sembra potersi collegare alla raccolta bibliografica di Max Franz, Elettore di Colonia, arcivescovo di Bonn e arciduca d'Austria, ma pervenuta agli Austria - Este in eredità nel corso dell'Ottocento e solo dopo l'Unità incamerata nella Biblioteca pubblica.

L'ubicazione del patrimonio bibliografico musicale in Istituti specificamente deputati garantisce una tutela articolata dagli aspetti di conservazione e restauro alla disponibilità per il pubblico. Oggi occorre aggiornare i servizi improntandoli soprattutto al concetto di sistema integrato, in cui è fondamentale l'aspetto informativo, cioè la catalogazione. Per una fruizione adeguata a tutta l'utenza musicologica e una descrizione articolata per ogni tipologia, ma

composers (above all Antonio Giannettini and Antonio Bononcini) and to performers at court (primarily Anna and Rosa d'Ambreville, Antonio Bernacchi, Francesco De Grandis, Anna Guglielmini, Francesco Guicciardi, Vienna Mellini, and Giovanni Battista Roberti); the Accademie di Collegio; sources of theatrical activity of lesser proportions (the Teatro Ducale di Piazza finds itself staging only plays or "academic scenes" from the Collegio, before ending up as a warehouse, which was destroyed in 1769; the Teatro di Corte, called Teatro Nazionale from 1796, was first used almost exclusively for ducal festivities, and would later host operas and dances; the Teatro Rangoni is employed primarily for plays, and from 1713 to 1764 the Teatro Molza offers plays and operas at the expense of the Comune).

The gathering of eighteenth-century material outside the city takes on European dimensions, due above all to the diffusion of Italian music, especially opera (Attilio Ariosti, Giovanni Bononcini and others, in editions from Paris and London). A large group of productions from France, Germany and Austria in the late eighteenth century (including Carl Philip Emanuel and Johann Christian Bach, André Grétry, Franz Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart), seems to be connected to the bibliographic collection of Max Franz (Elector of Cologne, archbishop of Bonn and archduke of Austria), but bequeathed to the Austrian branch of the Este family during the nineteenth century following the unity of Italy, and housed in the public library.

The distribution of this musical heritage in specifically designated institutions guarantees a proper protections and management ranging from the aspects of preservation and restoration to ensuring its availability to the public. Today, one needs to update the services, above all in



omogenea nei criteri specifici e coerente con i principi generali, compatibile con gli standards informatici internazionali, esistono una normativa catalografica e una procedura informatica, messa a punto dal Ministero Beni Culturali (Istituto Centrale del Catalogo Unico), con l'Ufficio Ricerca Fondi Musicali di Milano: SBN-Musica. Esistono ovviamente altre procedure, spesso di altissimo livello catalografico e tecnologico, ma in contesti e con finalità diverse.

accordance with the concept of an integrated system in which the aspect of information, that is to say, the cataloguing, is of utmost importance. In order to guarantee an adequate availability for the purpose of musicology and a clear description according to typology which is nonetheless homogeneous in its specific criteria and coherent in its general principles, compatible with international standards of computerization, there exists a norm for cataloguing and a computerized procedure, which has been prepared by the Ministero Beni Culturali (Istituto Centrale del Catalogo Unico), together with the Ufficio Ricerca Fondi Musicali of Milan: SBN-Musica. Other procedures obviously exist, often vaunting a very high level of cataloguing and technology, but with contexts and aims which differ from those discussed here.

*Le collezioni estensi di
antichi strumenti musicali*

Tra le raccolte conservate negli Istituti museali modenesi - Galleria Estense e Museo Civico- gli antichi strumenti musicali costituiscono un patrimonio di raro valore storico organologico. Pervenuti alle Istituzioni in epoche diverse, gli strumenti rappresentano identità culturali e approdi collezionistici compresi in un ampio arco di tempo e assai dissimili. Denominatore comune per un certo nucleo di strumenti, l'appartenenza alle raccolte ducali, agli organici della musica militare estense, appartenenza ancora non del tutto certa per alcuni esemplari, ma sicuramente acquisita per altri.

Il trasferimento della Corte da Ferrara a Modena, avvenuto nel gennaio del 1598, coinvolse tutto il patrimonio artistico della Casa d'Este e le raccolte ducali imponendo per l'insieme bibliografico-musicale e gli strumenti nuove sistemazioni e inventariazioni. Nel periodo iniziale del governo di Cesare d'Este (duca dal 1598 al 1628), non sembra siano esistiti progetti significativi per la tutela dei preziosi strumenti trasportati da Ferrara a Modena nel gennaio del 1601 in condizioni tanto negative da compromettere lo stato di conservazione e l'esistenza stessa di alcuni esemplari. In precedenza, secondo l'ordinamento dato dal duca Alfonso II, la collezione risultava divisa in tre nuclei ideali comprendenti rispettivamente strumenti accordati e destinati alle esecuzioni, strumenti che non dovevano essere utilizzati ma conservati per antichità e originalità e, infine, esemplari unici per la loro rarità. Nell'ultimo

*The Estense collections of
antique musical instruments*

Among the various collections preserved in Modenese museums (the Galleria Estense and the Museo Civico), that of the antique musical instruments constitutes a patrimony of rare historical and organological value. The instruments, which arrived at the museums at varying times, reflect differing cultural realities and represent the culmination of vastly dissimilar collecting experiences covering a large span of time. The common denominator of a certain core of instruments is the fact that they belonged to the ducal collections or the Estense military bands. In the case of certain items the origin is uncertain, while the provenance of others can be unquestionably documented.

The transfer of the court from Ferrara to Modena in January 1598 involved the entire artistic patrimony of the Este house, including the ducal collections, thus necessitating new arrangements and inventories for the great number of books, musical scores and instruments. In the early period of the government of Duke Cesare d'Este (1598-1628), there do not appear to have been any significant plans for safeguarding the precious instruments. Indeed, their transport from Ferrara to Modena in January 1601 evidently took place in such precarious conditions that the state of conservation and the very survival of certain items were compromised. In previous times, Duke Alfonso II had ordered that collection be divided into three categories: tuneable instruments destined for performance, instruments which were not to be played but

decennio del Cinquecento si costruirono alla Corte strumenti sperimentali ora perduti; le fonti documentarie testimoniano il pregio degli strumenti a tastiera, *clavicembali a due, tre registri, cromatici con due tastiere*, e *organi* vari. Uno di questi, l'*organo* che era nella cappella del cortile del Palazzo Ducale di Ferrara approderà a Modena, nella Chiesa del Voto, dove è ancora conservato, dopo essere stato ceduto da Francesco I d'Este ai sacerdoti della Chiesa del Paradiso che lo trasferirono appunto nella chiesa votiva nel 1647. Interventi di ripristino degli antichi strumenti musicali si trovano documentati per la corte di Modena dal 1602, anno in cui Geminiano Capilupi, allievo di Orazio Vecchi, insegnante di liuto dei principi d'Este, acquista corde per liuti e viole.

Se, durante la prima parte del secolo XVII sembra delineata una modalità di tutela inadeguata ad una collezione di strumenti musicali ancora di notevole consistenza e importanza nonostante il depauperamento subito, come risulta dall'*Inventario* redatto nel Palazzo dei Diamanti (dicembre del 1600) comprendente più di settanta strumenti a corda, a fiato, a tastiera, e dagli *Inventari* successivi (1612, 1617, 1625-26, 1676), nella seconda metà del Seicento, sotto il governo di Francesco II, si ritroverà quello spirito di protezione e patrocinio che la Casa d'Este aveva sempre esercitato sui progressi della musica. Parallelamente all'accrescimento del Fondo musicale dotato di intere raccolte di composizioni vocali e strumentali, manoscritte e a stampa di autori contemporanei, si verifica, nell'ultima fase del XVII secolo, non solo un recupero conservativo su *violini, bassi, violoncello di Cremona, chitarre, cembali, spinette, organi*, ma anche una nuova fase di aggregazione di esemplari, ancora

rather preserved for their antiquity or originality, and, finally, items which were rare and unique. In the last decade of the sixteenth century, experimental instruments, now lost, were built at court. Documentary sources testify to the value of certain keyboard instruments: *harpsichords with two or three registers, chromatic instruments with two manuals*, and *various organs*. One of these - the *organ* which was in the courtyard chapel of the ducal palace in Ferrara - found its way to Modena, after Francesco I d'Este donated it to the priests of the Chiesa del Paradiso who, in turn, transferred it to the Chiesa del Voto in 1647, where it is still preserved. Examples of maintenance and reparation of the antique instruments are recorded for the Modenese court beginning in 1602, when Geminiano Capilupi, pupil of Orazio Vecchi and lute teacher to the Este princes, purchased strings for the lutes and viols.

During the first part of the seventeenth century, there appear to have existed inadequate means of safeguarding a collection of musical instruments which was still of considerable size and importance. Indeed, despite suffering various losses, an *inventory* conducted in the Palazzo dei Diamanti (December 1600) records more than seventy instruments - strings, winds and keyboards - and the wealth of the collection was confirmed by subsequent *inventories* (1612, 1617, 1625-26, 1676). In the second half of the century under the government of Francesco II, however, the spirit of protection and patronage which the Este house had traditionally exhibited toward musical advancement was rekindled. Parallel to the expansion of the musical holdings, which comprised entire collections of vocal and instrumental compositions in the form of manuscripts and prints by contemporary authors,

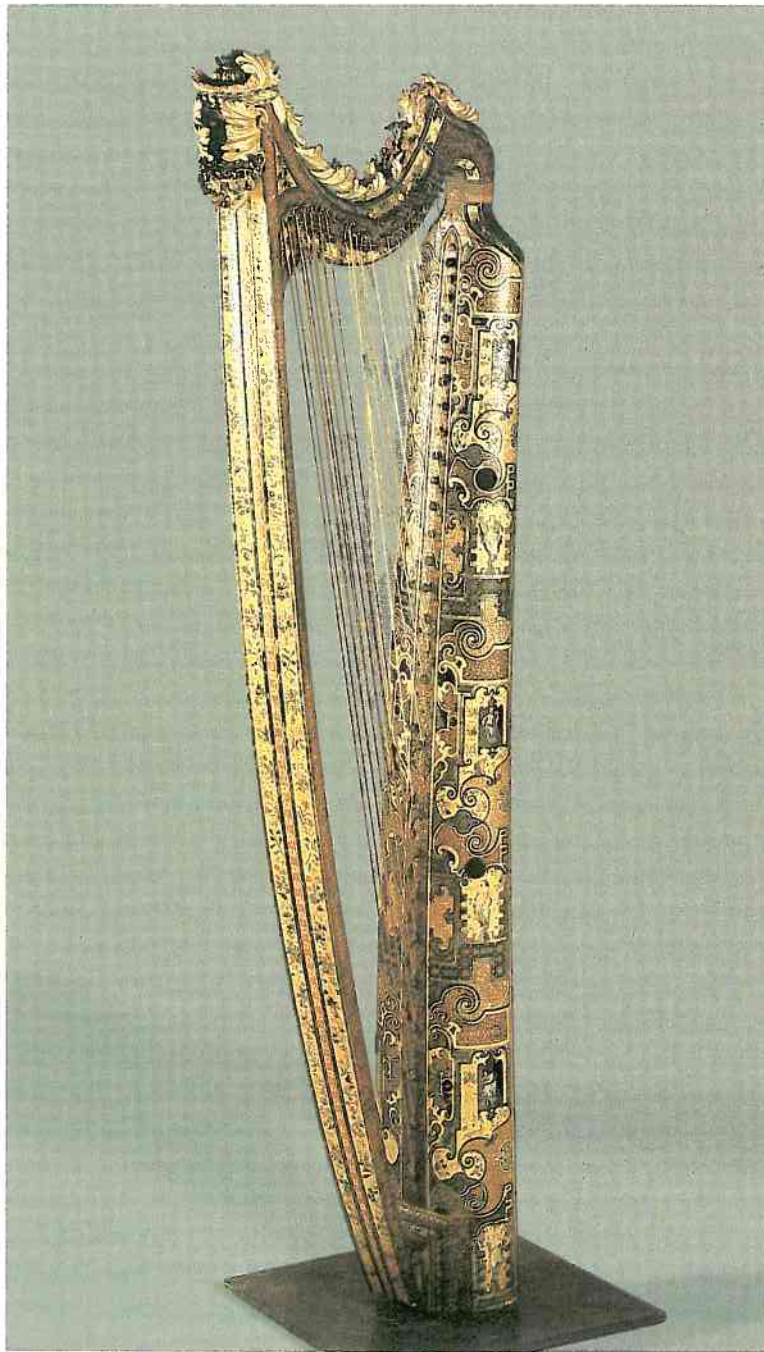
conservati, di raro valore e originalità. Dopo le dispersioni settecentesche, le vicende degli anni pre e post-unitari ebbero delle ripercussioni fortemente negative sul patrimonio artistico della Casa d'Este e sugli strumenti musicali che subirono un'ulteriore e definitiva dispersione, non ancora completamente ricostruita, dalla quale non molti esemplari si sono salvati.

Gli antichi strumenti provenienti dalle raccolte ducali e dall'eredità Obizi, pervenuta agli Estensi nei primi anni del XIX secolo insieme alla collezione di armi, furono inclusi nel novero delle opere d'arte che l'ultimo duca Francesco V decise di trasportare a Vienna. Tra gli oggetti rimasti nel Palazzo Ducale di Modena dopo l'annessione dello stato estense al Regno d'Italia (1860) vi erano alcuni strumenti musicali: i *pianoforti a coda* e i *pianoforti a tavolino* di fabbricazione viennese, l'*Arpa* cinquecentesca di Jacomelli, il *Violino* (1687) e il *Violoncello* (1691) di Domenico Galli, in seguito registrati nell'*Inventario della Galleria Palatina* redatto nel 1866 sotto la direzione di Adeodato Malatesta. La ripetuta citazione nelle fonti ottocentesche dei tre strumenti lascia presumere che questi siano stati i soli esemplari estensi a non subire lo spostamento dalla sede ducale a quella post-unitaria di Vienna. Al contrario, gli strumenti in marmo voluti da Francesco II vengono citati nei documenti che comprendono gli oggetti restituiti nel 1924 dall'Austria all'Italia e quindi alla *Regia Galleria e Museo Estense* di Modena che a quella data prese in carico con un nuovo numero di inventariazione anche la *Viola* di Amati e il *Violoncello* erroneamente ritenuto opera di Nicola Amati. Gli strumenti restituiti all'Italia entrarono quindi a far parte del patrimonio museale modenese nella prima parte del XX secolo, mentre gli altri, restarono inclusi nelle

one witnessed in the last years of the seventeenth century not only a recuperation (for purposes of conservation) of *violins*, *basses*, *cellos* from Cremona, *guitars*, *harpsichords*, *spinets*, and *organs*, but also a new period of gathering together objects of rare value and originality, which are still preserved. After the dispersals of the eighteenth century, the events previous to and following the Unification of Italy had strongly negative repercussions on the artistic patrimony of the Este house and its musical instruments. These were subject to a further and definitive dispersal, the details of which have still to be completely reconstructed, from which very few items have survived.

The antique instruments which came from the ducal collections and the Obizi legacy, acquired by the Estense during the first years of the nineteenth century, together with a collection of arms, were included among the art works which the last duke, Francesco V, had transported to Vienna. Among the objects which remained in the ducal palace in Modena after the annex of the Estense state to the Kingdom of Italy (1860), there were a few musical instruments: the *grand pianos* and *table pianos* manufactured in Vienna, the sixteenth-century *harp* by Jacomelli, and the *violin* and *violoncello* (1687 and 1691, respectively) by Domenico Galli, later recorded in the *inventory of the Galleria Palatina* conducted in 1866 under the direction of Adeodato Malatesta. The repeated citation in nineteenth-century sources of three instruments leads one to assume that they were the only Estense items which were not transferred from the ducal seat in Modena to Vienna after the Unification. On the other hand, the instruments of marble commissioned by Francesco II are cited in the documents which include those

Giovanni Battista Jacomelli (Roma 1581), *Arpa Estense*, Modena, Galleria Estense



raccolte austriache - attualmente sono conservati ed esposti nel Kunsthistorisches Museum di Vienna - dopo essere passati per eredità da Francesco V d'Este all'arciduca Francesco Ferdinando d'Absburgo-Este assassinato a Sarajevo.

Gli antichi strumenti musicali attualmente conservati presso la Galleria Estense formano un nucleo esiguo di esemplari di epoca e tipologia differenti ma di raro valore storico e artistico. L'*Arpa* cinquecentesca di Jacomelli, la *Viola* di Amati (1620), il *Violino* (1687) e il *Violoncello* (1691) di Domenico Galli, gli strumenti in marmo, *Violino*, *Chitarra*, *Flauto dolce*, della seconda metà del secolo XVII, sicuramente provenienti dalle raccolte estensi di antichi strumenti costituiscono, insieme al Fondo Musicale, la tangibile testimonianza del profondo interesse manifestato dalla Casa d'Este per la musica, gli strumenti, le prassi costruttive e la loro continua evoluzione. I nuovi caratteri espressivi del linguaggio musicale maturati nel Rinascimento stimolano l'impegno dei costruttori di strumenti che operano tra ricerca e sperimentazione in un momento in cui la dissonanza diviene un elemento portante della tessitura musicale. Dal punto di vista estetico sono richiesti agli artefici interventi tali da rendere splendidi i ricci dei cordofoni, le casse armoniche, gli apparati esterni degli strumenti a tastiera su cui si esercita un decorativismo ricercato ed originale.

Le committenze signorili, quelle estensi in particolare, vedono impegnati vari artefici documentati già nel secolo XV. Il costruttore modenese di cembali, Sesto Tantini lavora per il duca Borso mentre sul finire del secolo è attivo per la Corte Alessandro Pasi. Per il duca Alfonso II d'Este nell'ultimo scorcio del Cinquecento

objects which were returned in 1924 by Austria to Italy and thus to the *Regia Galleria and Museo Estense* in Modena. These institutions also took custody at that time (with a new inventory number) of the Amati *viola* and the *cello* which had been erroneously attributed to Nicola Amati. The instruments which were returned to Italy thus joined the possessions of the Modenese museums in the first part of the 20th century, while the others remained in the Austrian collections (presently preserved and exhibited in the Kunsthistorisches Museum in Vienna) after having been bequeathed from Francesco V d'Este to the Archduke Francesco Ferdinando Hapsburg-d'Este, who was notoriously assassinated in Sarajevo.

The antique musical instruments which are presently preserved in the Galleria Estense comprise a small core of objects of different periods and typology, but which are of rare historical and artistic value. The sixteenth-century *harp* by Jacomelli, the Amati *viola* (1620), the *violin* and *violoncello* (1687 and 1691, respectively) by Domenico Galli, and the instruments in marble - violin, guitar and recorder - of the second half of the seventeenth century, which undoubtedly came from the Estense collections of antique instruments, constitute, together with the musical holdings, the tangible testimony to the profound interest of the Este house in music, instruments, instrument-building, and their continuous evolution. The new expressive characteristics of musical language which matured during the renaissance, in which dissonance became a sustaining element of the musical texture, stimulated instrument builders to conduct research and experiments. From an aesthetic point of view, the makers were called upon to elaborate their

venne costruita l'*Arpa*, sembra dal bresciano Giovan Battista Jacomelli, virtuoso di arpa doppia, musico nella cappella papale, poi al servizio dei Gonzaga e dei Medici. Lo strumento, dotato di due ordini di corde, destinato al "Concerto delle Dame", e in particolare a Laura Peperara, venne miniato dal Marescotti, autore anche di decorazioni pittoriche su strumenti a tastiera. La doratura del cimiero dell'*Arpa*, intagliato da Oratio Lamberti (Oratio degli Arselli), è opera di Giovan Battista Rosselli. Secondo le fonti è presumibile che il duca Cesare d'Este abbia fatto costruire, fra il 1598 e il 1625, un'altra arpa miniata, ora perduta, ma citata insieme alla precedente nell'*Inventario* del 1625-26.

Spiccano fra gli strumenti estensi per l'originale preziosità il *Violino* e il *Violoncello*, costruiti nel 1687 e nel 1691 per Francesco II d'Este da Domenico Galli, liutaio-compositore parmense che dedicò allo stesso duca Francesco II un *Trattenimento musicale sopra il Violoncello A' solo* composto nel 1691, data di costruzione dello strumento e ad esso quindi intenzionalmente connesso. Il *Trattenimento*, formato da dodici sonate per violoncello solo, si colloca come archetipo di quella serie di contributi sonatistici essenziali per lo sviluppo del violoncello quale strumento solista che in quel periodo andavano maturando con straordinari e noti esiti nell'ambito musicale estense. Il frontespizio del *Trattenimento*, decorato a penna con lo stemma estense, emblemi militari, motivi vegetali richiamanti le ricche ornamentazioni del violoncello, è opera dell'autore come le lettere dedicatorie, auspicanti in un alone mitizzante ruoli politici anglo estensi, rivolte al duca Francesco II e comprese tra le ornamentazioni allusive alle glorie di Casa d'Este

handiwork, beautifying the scrolls of the string instruments, the soundboards, and the external parts of the keyboard instruments with decorations which were both refined and original.

The noble buyers, and the Estense in particular, employed various makers, as documented already in the 15th century. The Modenese harpsichord builder Sesto Tantini worked for Duke Borso, while toward the end of the century Alessandro Pasi was active for the court. At the end of the sixteenth century, the famous Estense *harp* was built for Duke Alfonso II d'Este, probably by the Brescian maker Giovan Battista Jacomelli, virtuoso of the *arpa doppia*, musician in the Papal chapel, and later in the service of the Gonzagas and the Medicis. The instrument, with two rows of strings, destined for the "Concerto delle Dame", and in particular for Laura Peperara, was decorated with miniatures by Marescotti, who had also painted keyboard instruments. The gilding of the neck of the harp, carved by Oratio Lamberti (Oratio degli Arselli), is the work of Giovan Battista Rosselli. According to sources, Duke Cesare d'Este probably commissioned between 1598 and 1625 the building of another harp decorated with miniatures, which is now lost, but is cited together with the earlier instrument in the inventory of 1625-26.

Other Estense instruments which stand apart for their originality and value are the *violin and cello*, built in 1687 and 1691, respectively, for Francesco II d'Este by Domenico Galli, instrument maker and composer from Parma, who dedicated to the same duke a *Trattenimento musicale sopra il Violoncello a' solo*, composed in 1691, a date which coincides with the building of the instrument and was thus intentionally linked

all'interno di un ovale inserito nelle miniature della tastiera del violino e nell'aquila bicipite posta sulla tavola armonica del violoncello. Entrambi gli strumenti hanno tavole armoniche ornate da decorazioni con fregi a intarsio ispirati a elementi naturalistici. Il virtuosismo compositivo del Galli coniuga motivi encomiastici, mitologico-celebrativi, nell'intaglio che percorre le parti posteriori e le fasce degli strumenti, i caviglieri, i ricci.

Appartenenti alla Wunderkammer di Francesco II d'Este gli esemplari in marmo, secondo le fonti, non erano insoliti presso la corte ducale. Dei tre strumenti pervenuti, la *Chitarra* attribuita a Michele Grandi, può essere ascritta al 1686, data desumibile dai pagamenti effettuati dalla Segreteria ducale in favore dello stesso Grandi, autore pure di un *clavicembalo in marmo* ora disperso. Secondo il Tiraboschi la *Chitarra* fu presentata al duca dal musicista Pietro Bertacchini che la suonò in sua presenza e "molto...piacque una tanta maraviglia fabbricata dal Sig. Michele Grandi". L'anno seguente il duca ordinò al Grandi di costruire un *clavicembalo in marmo* che venne consegnato nel 1687 insieme a *quattro flauti* ed una *cornetta* dello stesso materiale. Il *flauto dolce* soprano, in marmo, di tipo rinascimentale, probabilmente opera di Michele Grandi è ascrivibile al medesimo periodo (1686-1687), come il *violino in marmo* opera di Giovanni Battista Casarini secondo quanto si legge nell'etichetta graffita all'interno, sul fondo dello strumento. Secondo il Tiraboschi un *cembalo*, due *flauti*, un *violino* e la *chitarra*, esemplari emblematici del gusto dei *pretiosi* che riconosceva nell'eclettismo dei materiali e del virtuosismo decorativo una delle connotazioni fondamentali dello strumento musicale, erano conservati ed esposti nella

to it. The *Trattenimento*, consisting of twelve sonatas for solo violoncello, is the archetype of that series of sonatas which were essential to the instrument's development as a soloist, a development which was taking place with extraordinary (and recognized) results on the Estense musical scene. The frontispiece of the collection, decorated in ink with the Estense coat-of-arms, military emblems, and plant motifs reminiscent of the rich ornamentation of the cello, is the work of the author. So too are the dedicatory letters, whose flowing rhetoric augurs Duke Francesco II important political roles of an Anglo-Estense nature; these are in keeping with the decorations alluding to the glories of the Este house, found inside an oval inserted into the miniatures of the fingerboard of the violin and into the double-headed eagle placed on the soundboard of the cello. The soundboards of both instruments are richly ornamented with inlay work inspired by nature. Galli's virtuosic composition weds laudatory, mythological and celebratory motifs in the engravings which cover the back and sides of the instruments, the peg boxes, the scrolls.

The instruments in marble, belonging to the Wunderkammer of Francesco II d'Este, were not, according to sources, unusual at the ducal court. Of the three that are extant, the *guitar* attributed to Michele Grandi can be dated to 1686, a fact deduced by payments made by the ducal secretary to Grandi himself, who also constructed a marble harpsichord (no longer extant). According to Tiraboschi, the *guitar* was presented to the duke by the musician Pietro Bertacchini, who played it in the duke's presence where "a great marvel fabricated by Sig. Michele Grandi pleased him...very much." The following year the duke ordered Grandi to build a



Ducale Galleria all'interno del Palazzo estense.

Le notizie relative alla *Viola* di Antonio e Gerolamo Amati, Cremona 1620, sono assai scarse. Non è escluso che questo strumento, di raffinata fattura con il riccio tipico degli Amati, possa essere identificato con quel "*Violino dell'Amati con arco di verzino con viti e verghe d'argento*" menzionato in un *Inventario generale* del palazzo di Sassuolo redatto sulla fine del Settecento. Dagli *Inventari e scritture di Corte* relativi all'ultimo Seicento risultano citati strumenti ad arco "di Cremona", un *violoncello* e

harpsichord in marble which was delivered in 1687, together with four flutes and a cornett of the same material. The soprano renaissance recorder, in marble, probably the work of Michele Grandi, is dateable to the same period (1686-1687), as is the marble violin by Giovanni Battista Casarini, according to the label carved inside on the bottom of the instrument. Again according to Tiraboschi, a harpsichord, two flutes, a violin and a guitar, are typical examples of *pretiosa*, or the courtly passion for preciousness, which recognized in the

Flauto dolce alto in avorio (fine XVII - inizio XVIII sec.),
Modena, Museo civico



un *violino* acquistato per il duca nel 1687. L'ultimo strumento dell'attuale nucleo è un *violoncello* erroneamente attribuito a Nicolò Amati, secondo un'etichetta falsificata leggibile all'interno, ma forse costruito nella Germania meridionale. Già il Valdrighi, al quale non era sfuggita questa caduta di pregio, aveva avanzato l'ipotesi peraltro condivisibile che di trattasse della sostituzione dolosa di un capolavoro italiano entrato a far parte delle collezioni estensi in seguito alla committenza, sembra databile al 1686 ma non confermata dalle fonti, da parte di Francesco II d'Este di un violoncello ad Antonio Stradivari.

Un insieme di strumenti musicali provenienti dall'ultimo disperso nucleo estense è rintracciabile, infine, all'interno della raccolta di antichi strumenti appartenente al Museo Civico di Modena. Secondo Luigi Francesco Valdrighi (1827-1899), organologo, collezionista, è possibile individuare negli strumenti a fiato in avorio, il *Flauto dolce sopranino in avorio* e il *Flageolet in avorio*, i *Pifferi militari della milizia di Casa d'Este*.

Appartenenti alla collezione Valdrighi, pervenuta al Museo Civico nel 1892, gli

eclecticism of the materials and the decorative virtuosity a fundamental characteristic of the musical instrument. These were preserved and exhibited in the Ducale Galleria inside the Estense palace.

The information concerning the viola by Antonio e Gerolamo Amati (Cremona 1620) is quite scanty. It is quite possible that this beautiful instrument, with the typical scroll of the Amatis, is the *Violin by Amati with a bow of Brazil-wood with silver vines and twigs* referred to in a general inventory of the palace of Sassuolo conducted at the end of the eighteenth century. The *Inventories and writings of the court* relative to the end of the seventeenth century cite string instruments "from Cremona", a *cello* and a *violin* purchased by the duke in 1687. The last of the present core of instruments is a *cello* which was erroneously attributed to Nicolò Amati, as a result of a forged label found inside; the instrument was possibly made in southern Germany. Valdrighi, not unaware of the resulting devaluation of the instrument, had already put forth the reasonable hypothesis that it was the victim of a fraudulent substitution for an Italian masterpiece which entered the Estense collection following the purchase by Francesco II d'Este (apparently in 1686, though this date is unconfirmed by sources) of a cello by Antonio Stradivari.

A group of musical instruments from the last dispersed Estense core is traceable, finally, to the collection of antique instruments belonging to the Museo Civico in Modena. According to Luigi Francesco Valdrighi (1827-1899), organologist and collector, it is possible to identify the wind instruments of ivory as the *sopranino recorder in ivory*, the *flageolet in ivory*, and the *military shawms of the Este militia*.

strumenti, due flauti dolci, sono ascrivibili al XVII secolo. La stessa provenienza estense, forse militare, potrebbe essere ipotizzata per il *Serpentone*, strumento ascrivibile ai secoli XVII-XVIII, proveniente, secondo il Valdrighi, dalla collezione del marchese Gherardo Molza discendente da Alfonso Molza che, secondo l'*Inventario* di strumenti e libri musicali estensi del 1626, aveva avuto in consegna insieme ad altri strumenti piccoli *un instromento chiamato serpente*. Sorto alla fine del Cinquecento, probabilmente come contrabbasso della famiglia del cornetto, il *serpentone*, formato da due parti di legno scavate in senso longitudinale attaccate e ricoperte di cuoio, ha un canello d'imboccatura in ottone e sei fori per la digitazione. Sul finire del Settecento e fino al 1835, epoca in cui venne introdotta la bassa tuba, le bande militari usarono il serpentone come sostegno grave. Uno strumento a fiato ad ancia doppia, il *Controfagotto a sette chiavi* di Johann Tobias Uhlmann, (Vienna secolo XIX), secondo un antico cartellino espositivo conservato all'interno dello strumento, risulta "appartenente all'orchestra della Casa d'Este". L'esemplare è opera di un artefice attivo a Vienna e noto per aver costruito strumenti a fiato in ottone e legno di grande qualità. Il controfagotto, voce bassa del fagotto, strumento d'orchestra quindi dall'ambito più grave, ripete nella forma, benché le sue dimensioni siano più grandi, la struttura del fagotto. E' caratterizzato da una campana di metallo rivolta in basso e collocata all'estremità superiore dei tubi. Fonti relative alla *Banda del Battaglione di Linea* (1834) del duca Francesco IV d'Este consentono di conoscere l'organico dell'*Alta Musica* formato da quindici strumenti tra cui risulta incluso il *Controfagotto (Fagottone)*.

Two recorders belonging to the Valdrighi collection which entered the Museo Civico in 1892 date to the 17th century. The same Estense provenance, perhaps military, can be suggested for the serpent, an instrument dateable to the 17th-18th century; in Valdrighi's opinion, it came from the collection of Marquis Gherardo Molza, descendent of Alfonso Molza who, according to the 1626 inventory of Estense musical instruments and books, had received it together with other smaller instruments and one called a "*serpente*". Appearing at the end of the sixteenth century, the serpent was probably the double bass of the cornett family. Formed of two parts of wood which are hollowed out lengthwise, glued together and covered in leather, it has a leadpipe in brass and six fingerholes. Toward the end of the eighteenth century and up until 1835, when the bass tuba was introduced, military bands used the serpent to support the low registers. The *contrabassoon*, a wind instrument with a double reed, in this case with seven keys by Johann Tobias Uhlmann, (Vienna 19th c.), "belonged to the orchestra of the Este House", according to an old card preserved inside the instrument. This example is the work of a maker who was active in Vienna and noted for having built excellent wind instruments in brass and wood. The form of the contrabassoon - the bass voice of the bassoon family and an orchestral instrument which plays in the low ranges - is identical to that of the bassoon, but with larger dimensions. It is characterized by a metal bell pointing downward and placed at the upper end of the tubes. Sources relative to the *Banda del Battaglione di Linea* (1834) of Duke Francesco IV d'Este tell us that *Alta Musica* was made up of fifteen instruments including the *contrabassoon (Fagottone)*.

The harpsichord (Pietro Termanini,

Di provenienza estense il *Cembalo* (Pietro Termanini, Modena 1741); secondo l'*Inventario* della Guardaroba ducale (1771-72) di Modena, nella Camera *M* del Palazzo si trovava il *cembalo da Camera, con tastatura di bussolo e d'Ebano, con filetti gialli, opera del Sig.re Pietro Termanini Modonese 1741, in Contracassa di pelle*. Sul listello frontale sopra la tastiera dello strumento è leggibile l'iscrizione in inchiostro bruno "OPUS PETRI TERMANINI MUTINENSIS DE ANNO MDCXLI". Il cembalo ha due registri di otto piedi e l'ambito della tastiera DO1-DO5 comprende quattro ottave con la prima ottava corta. E' ancora dotato di una pedaliera (ambito DO-SI) con l'ottava corta, non originale, ma ascrivibile alla fine del secolo XVIII, i cui tasti sono attaccati per mezzo di tiranti ai tasti corrispondenti del manuale.

Citiamo infine il bellissimo *Astuccio per due violini e rispettivi archi appartenuto al Ser.mo Principe di Modena* (Secoli XVII-XVIII), in legno ricoperto di cuoio, decorato con fregi impressi e dorati, con cerniere trasversali e maniglia in bronzo al centro del coperchio. Sulla parte anteriore si legge, impressa a caratteri romani, *DEL SERMO PRINCIPE DI MODENA*. L'interno è foderato in panno verde con nappe nei punti in cui venivano appoggiati i violini. Accanto ai vani per i violini si trovano due ripostigli per corde e accessori mentre nell'interno del coperchio sono sistemati due vani con relative chiusure per gli archi.

Modena 1741) came from the Estense collections. According to the inventory of the Guardaroba Ducale (1771-72) of Modena, in Camera *M* of the Palazzo there was a *chamber harpsichord, with keys of boxwood and ebony, and with yellow threads, the work of Sig. Pietro Termanini Modonese 1741*, enclosed in an outer case of leather. On the listel above the keyboard one can read the inscription written in brown ink: "OPUS PETRI TERMANINI MUTINENSIS DE ANNO MDCXLI". The harpsichord has two 8' registers and the keyboard, ranging from C to C^{'''} covers four octaves, with a short first octave. It still has a pedalboard (ranging from C₁ to B₁) with a short octave, which is not original but dateable to the end of the 18th century, the keys of which are attached by means of rods to the corresponding keys of the manual.

Finally, let us mention the exquisite *case for the two violins* and their bows, which belonged to His Most Serene Prince of Modena (17th-18th c.). Made of wood and covered with leather, it is decorated with stamped and gilt ornaments, with diagonal clasps and a handle in bronze at the center of the lid. On the front part there is printed in Roman characters *DEL SERMO PRINCIPE DI MODENA*. The inside is lined in green cloth with tassels at the points where the violins rest. Next to the compartments for the violins are two partitions for strings and accessories, while on the inside of the lid there are two other compartments with fasteners for the bows.

Programmi *Programs*



Mattia Preti (Taverna 1613 - Malta 1699), *Particolare del catino absidale* (1653 - 1656),
Modena, Chiesa di S. Biagio (ibc)

Grandezze & Meraviglie

Festival Musicale Estense

6 - 23 Maggio 1998

mercoledì 6 maggio

Modena - Chiesa del Voto - ore 18
Palazzo Ducale 18.45
(ingresso libero)

"QUI COMINCIANO À SONAR TUTTI LI TROMBETTI"

**Intrade, sonate e ballate a cavallo da sonar con
trombe, piffari e bombarde**

mercoledì 6 maggio

Modena - Chiesa di Sant'Agostino - ore 21
Concerto inaugurale

LA MADDALENA A' PIEDI DI CRISTO

**Oratorio in due parti, à cinque Voci con Stromenti;
in Modona l'anno 1690**

del Signor Giovanni Bononcini

ENSEMBLE "CONCERTO"
direttore Roberto Gini

giovedì 7 maggio

Modena - Chiesa del Paradisino - ore 21

MADRIGALI

**dei Sig:ri Giovanni Maria e Giovanni
Bononcini,**

**Sigismondo D'India, Domenico Gabrielli e
Michelangelo Rossi**

IL COMPLESSO BAROCCO
direttore Alan Curtis

venerdì 8 maggio

Modena - Chiesa di San Pietro - ore 21

TUTTA L'ARTE DEL SONARE DI TROMBA tanto di guerra quanto musicalmente in organo

ENSEMBLE PIAN & FORTE
direttore Gabriele Cassone

sabato 9 maggio

Modena - Duomo - ore 21

VESPRO SOLENNE

di Don Marco Uccellini

Maestro di cappella del Duomo
(Modona, 1654)

IL CONCERTO DE' MUSICI DEL DUCA DI MODONA
(Gruppo costituito in seno al Festival)
maestro di concerto Enrico Gatti

mercoledì 13 maggio

Modena - Chiesa del Paradisino - ore 21
(In collaborazione con la Società Amici della Musica M. Pedrazzi)

CANTATE À VOCE SOLA,

**con SONATE, BALLI E CANONI
del Signor Giovanni Maria Bononcini**

Rossana Bertini, *soprano*
ENSEMBLE KALYCANTHOS
direttore Enrico Parizzi

giovedì 14 maggio

Modena - Galleria Estense

sabato 16 maggio

Vignola - Giardino Galvani - ore 17,30

(In collaborazione con il Comune di Vignola)

"LA RAGIONE E L'UDITO"

Musiche per il clavicembalo

et altri strumenti da tasto

Laura Alvini

venerdì 15 maggio

Modena - Chiesa del Voto - ore 21

"LA LIRA ARMONICA"

o siano Sonate per Chiesa e per Camera de' più

illustri Musici di S. A. S. il Duca di Modona

per due Violini col Basso Continuo

ENSEMBLE "AURORA"

direttore Enrico Gatti

sabato 16 maggio

Modena - Chiesa di S. Agostino - ore 21

domenica 17 maggio

Mirandola - Chiesa di San Francesco - ore 21

(In collaborazione con il Comune di Mirandola)

CANTATA

per l'Immacolata Concettione

e ACCADEMIA

Funebre

fatte per i Sig:ri

ACCADEMICI DISSONANTI

in Modena con

SINFONIE PER DUE TROMBE

e Sonate con varij strumenti

CONCERTO DELLA CAPPELLA MUSICALE DI SAN PETRONIO

direttore, Sergio Vartolo

martedì 19 maggio

Modena - Teatro San Carlo - ore 21

mercoledì 20 maggio

Modena - Teatro San Carlo (fuori abbonamento) - ore 21

SONATE E BALLI, ALLA FRANCESE E

ALL'ITALIANA

fatte per Sua Altezza Serenissima il Duca di Modona e

Reggio

Compagnia di danza antica

IL BALLARINO

ENSEMBLE 415

direttore Chiara Banchini

giovedì 21 maggio

Modena - Teatro San Carlo - ore 21

LE VEGLIE DI SIENA

overo

I VARI HUMORI DELLA MUSICA MODERNA

d'Horatio Vecchi da Modona

(In Venetia, 1604)

CAPPELLA DUCALE. VENETIA

direttore Livio Picotti

venerdì 22 maggio

Modena - Chiesa del Paradisino - ore 21

sabato 23 maggio

Vignola - Castello, Sala dei Contrari - ore 21

(In collaborazione con il Comune di Vignola)

Varie sonate e musiche per il

VIOLONCELLO Solo col Basso Continuo

Anner Bylsma, *violoncello*

Roberto Gini, *violoncello*

Alan Curtis *clavicembalo*

mercoledì 6 maggio
Modena Chiesa del Voto - ore 18; Palazzo Ducale - ore 18,45

“QUI COMINCIANO À SONAR TUTTI LI TROMBETTI”
Intrade, sonate e ballate a cavallo da sonar con trombe, piffari e bombarde

Gabriele Cassone - Luca Marzana
Mauro Bernasconi - Jonathan Pia
Marco Ferrari
Mauro Morini
Lucio Paolo Testi
Stefano Vezzani
Fabio Tricomi

Trombe barocche
Ciaramella, bombarde, flauti, cornamuti
Tromba rinascimentale
Bombarde cornamuti
Bombarde, cornamusa, cornamuti
Percussioni



Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino (Ferrara 1550 c.a. - 1620), *La Fama*,
Modena, Galleria Estense (gg)

Trombe e bombarde a due cori

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
GIROLAMO FANTINI (1602 ca.- ?)
CESARE BENDINELLI (1542 ca.-1617)
JOHANN HEINRICH SCHMELZER (1620/3-1680)
D. SPEER
CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)
JACQUES DANICAN PHILIDOR (1657-1708)

Toccata per l'Orfeo
Prima e Seconda Imperiale
Sonata n. 366
3 arie per il balletto a cavallo
2 Intrade
March for the Ark
Pièces des trompettes
et timballes

Bombarde e piffari soli

ANONIMO
ANONIMO
ANONIMO
ANONIMO
H. FINK
ANONIMO
ANONIMO
ANONIMO
MICHAEL PRAETORIUS (1571-1621)

Basse dance
Tourdion
Le bouffon
Bransle de la torche
Sauf aus machs nit lang
Bransle de Bourgogne XVII e XVIII
Bransle d'Ecosse
Bransle de Champagne
Courante CXLV

(i brani vengono eseguiti in ordine vario)

Come nelle altre grandi corti secentesche, anche a Modena ogni evento che riguardava la casa regnante si riverberava nella città e vedeva la partecipazione di ogni componente sociale. Basta leggere con quale dovizia di particolari vengono

In Modena, as with all the other great courts of the 17th century, every single event which concerned the ruling house reverberated throughout the city and involved all facets of the society. One need merely note the wealth of details

descritte le feste che si organizzavano nella città per comprendere quanta importanza si attribuisse alla celebrazione di eventi importanti. E tali erano sia i momenti della vita privata del duca (come la sua passeggiata sulle mura dove *"sfilavano i cocchi, le carrozze meravigliose e le eleganti sedie portatili, foderate di velluti multicolori [...] le dame si accontentavano di far pompa con ostentata noncuranza di ricchissimi abiti e splendidi gioielli..."*), sia i momenti ufficiali come l'arrivo in città di ospiti illustri, sempre festeggiati con tornei, carri allegorici, e, naturalmente, musiche. In questo contesto, dove la festa si associa alla solennità, il suono, e, per estensione, la musica, hanno una funzione non solo decorativa, ma sostanziale. La musica infatti offre l'occasione per celebrare la comunione di intenti tra cittadinanza e potere e consente di rompere ogni barriera tra religioso e civile e tra sacro e profano. Quanto più essa poi è sontuosa e solenne, tanto più rende nobile, celebre e superbo che la fornisce e colui al quale è destinata.

"Cominciarono le trombe col canoro rimbombo a dare il segno di dar principio ai fuochi [...] rispose al canto delle trombe lo strepito dei tamburi. E dopo questo cominciò un armonioso concerto di tromboni e altri stromenti da fiato". In questa celebrazione globale e sinestetica gli strumenti della festa pubblica sono quelli che servono a costruire la gloria del principe, e quindi sono i suoni della battaglia a celebrare la vittoria: è per questa ragione che gli strumenti dei richiami in guerra vengono utilizzati nella festa e ad essi vengono quasi sempre associati proprio gli scoppi di quelle artiglierie che della battaglia sono le protagoniste indiscusse.

Proprio questo riferimento a un contesto così differente, cui si affiancano le musiche per danza, simbolo di collettivo divertimento, servono a ribadire come un luogo e un momento simbolicamente sonoro debba racchiudere in sé tutte le componenti della multiforme società barocca.

Non a caso l'itinerario nelle *Grandezze & Meraviglie* della musica etense inizia proprio con un musiche per ottoni e per danza, con le quali tutti sono chiamati a raccolta e contribuiscono alla gioia comune.

found in the descriptions of the festivities organized in the city in order to grasp the importance which was attributed to the celebration of significant events. These included not only moments in the private life of the duke, such as his promenade along the city walls where *"there paraded coaches, wonderful carriages and elegant sedan chairs, lined with multicolored velvet [...]; the ladies were content to flaunt with ostentatious nonchalance their magnificent apparel and splendid jewels..."*. These occasions also included official events such as the arrival in the city of illustrious guests, who were inevitably honored with tournaments, allegorical carts and, of course, music. In this context, in which festivity is associated with solemnity, the function of sound, and thus music, becomes one not merely of ornamentation but rather of substance. Music, indeed, provides the opportunity to celebrate the common intent between citizenry and power, and to break the barriers between the religious and the civic, the sacred and the secular. The more sumptuous and solemn the music, the more noble, illustrious and magnificent appear both the one who offers it and the other for whom it is intended.

"The trumpets commenced with melodious resonance, giving the sign for the fireworks to begin [...]; the song of the trumpets was answered by the din of the drums. And after this began a harmonious ensemble of trombones and other wind instruments." In this synesthetic and all-embracing celebration, the instruments chosen for the public feast are those which serve to glorify the prince, and are thus the sounds of battle which celebrate victory. It is for this reason that the instruments of war are employed in festivities, and are in fact almost always associated with the explosions of that artillery which is featured so prominently in battle.

This very reference to such a different context, together with dance music (symbolic of collective pleasure), serves to underline how a symbolically sonorous place and moment necessarily encompass all the elements of the multifarious baroque society. It is thus no coincidence that the itinerary of the *Grandezze & Meraviglie* of Este music begins in fact with music for brass and with dance music, inviting one and all to come and join in the general merriment.

mercoledì 6 maggio
Modena - Chiesa di Sant'Agostino - ore 21

Concerto inaugurale

LA MADDALENA A' PIEDI DI CRISTO
Oratorio in due parti, à cinque Voci con Stromenti;
in Modona l'anno 1690
del Signor Giovanni Bononcini

ENSEMBLE "CONCERTO"
direttore Roberto Gini

MADDALENA:	Lavinia Bertotti	<i>soprano</i>
AMOR CELESTE:	Antonella Gianese	<i>soprano</i>
AMOR TERRENO:	Anna Bonitatibus	<i>contralto</i>
CHRISTO:	Garrick Comeaux	<i>basso</i>
FARISEO:	Mario Cecchetti	<i>tenore</i>
Nicholas Robinson, Colin Coleman, Sandrine Feurer, Stephanie Erös, Vania Pedronetto, Evelyn Moser		<i>violini primi</i>
Claudia Combs, Massimo Percivaldi, Rosario di Meglio, Luis Soria, Christophe Rudolph, Olivier Briand		<i>violini secondi</i>
Svetlana Fomina, Mariko Abe, Mauro Righini		<i>viola</i>
Caterina dell'Agnello, Orit Messer, Wally Pituello		<i>violoncelli</i>
Alberto Santi		<i>fagotto</i>
Paolo Rizzi, Brigitta Gartner		<i>contrabbassi</i>
Gabriele Cassone		<i>tromba naturale</i>
<i>Basso Continuo:</i>		
Sabina Colonna Preti		<i>violone</i>
Maurizio Martelli, Franco Pavan		<i>chitarroni</i>
Miloslav Student		<i>arciliuto</i>
Roberto Gini		<i>clavicembalo</i>
Amaya Fernandez Pozuelo		<i>organo portativo/ clavicembalo</i>

Tra il 1680 e il 1691 a Modena furono prodotti circa cento oratori, di cui la Biblioteca Estense ha conservato le partiture e i libretti. È questo il frutto di una passione peculiare per il genere che il giovane Duca Francesco II aveva maturato a partire dal 1676, quando in casa del nobile bolognese Orsi aveva avuto modo di ascoltare un lavoro di Legrenzi. L'Oratorio - forma devozionale che utilizza a fini edificanti le storie bibliche attraverso le strutture del melodramma, ma senza scenografie - era stato utilizzato come forma preferenziale dalla Controriforma proprio per la sua capacità di istruire dilettando, ma era divenuto anche perfetto veicolo di messaggi politici ed ideologici, attraverso il quale si trasmettevano insegnamenti di ogni tipo, opportunamente adattati alle circostanze dell'attualità.

Gli Oratori modenesi avevano spesso, questo intento politico-educativo, e si trasformavano in messaggi che il Duca rivolgeva a cortigiani e sudditi, o in messaggi educativi destinati al Duca stesso.

Inizialmente Modena rimase nell'ombra bolognese, ma a partire dagli anni Ottanta si avviò una produzione straordinaria che ha rarissimi riscontri contemporanei in questo genere soprattutto per il valore delle opere prodotte. A contribuire a questa fioritura vennero chiamati i compositori più in vista in Italia, ma diedero un contributo fondamentale anche i musicisti delle riorganizzate Cappelle modenesi (quella del Duomo e quella Ducale).

La Maddalena a' piedi di Cristo su testo di Lodovico Forni, fu preparata nel 1690 da un giovanissimo Giovanni Bononcini, che in quegli anni aveva iniziato quella splendida carriera che dalla sua Modena natale lo avrebbe messo a confronto in Europa coi più grandi compositori del primo Settecento. Il lavoro segna un punto di svolta nella storia dell'Oratorio a Modena, perché proprio in quel momento questo genere (precettistico e devozionale), si trasforma gradualmente, anche sotto l'influsso dell'opera in musica, in piacevole intrattenimento. Lo stile di Bononcini, che successivamente tornerà raramente all'oratorio, è

Between 1680 and 1691, approximately one hundred oratorios were produced in Modena, and their scores and librettos are preserved in the Biblioteca Estense. These works were the fruit of a passionate love for this specific genre which the young duke Francesco II began to cultivate in 1676, when he had the opportunity of hearing a work by Legrenzi in the home of the Bolognese nobleman Orsi. The Oratorio was a devotional work with an edifying purpose, which was composed according to the structure of opera but without the scenery or staging. It had been employed as a favorite form by the Counter-reformation for its very capacity to instruct through pleasure, but it had also become the perfect vehicle for political and ideological messages, and was used to transmit teachings of every possible kind, albeit suitably adapted to the present circumstances.

The Modenese oratorios, often had this political or educational intent, and they became messages which the duke addressed to his courtiers and subjects, or instructive messages intended for the duke himself.

Initially, Modena stayed in the shadow of Bologna, but beginning in the 1680s, there arose an extraordinary development in this city which was almost unequalled by contemporary efforts in this genre, above all in terms of the intrinsic value of the works produced. The most noted composers of Italy were called upon to contribute to this flourishing, but a fundamental contribution was also made by the musicians of the reorganized Modenese chapels (both the cathedral and ducal chapels).

La Maddalena a' piedi di Cristo, on a libretto by Lodovico Forni, was composed in 1690 by the very young Giovanni Bononcini, who in those years had begun what would prove to be a splendid career which took him from his native Modena to European circles alongside the greatest composers of the early eighteenth century. This work marks a turning point in the history of Modenese oratorios, for it is exactly at this moment that the genre, preceptistic and devotional, now reflected, among other things, the influence of

ancora volto a stemperare le esigenze del tecnicismo con una espressività che, nelle numerose arie, viene sempre sottolineata da un impiego strumentale di straordinario spessore.

opera, and was gradually transformed into pleasant entertainment. Bonocini's style, which subsequently returned only rarely to the oratorio, was still concerned with combining technique with an expressivity which here, in the many arias, is invariably highlighted by an instrumental writing of extraordinary substance.



Mattia Preti (Taverna 1613 - Malta 1699), *Maddalena* (particolare della cupola) (1653 - 1656),
Modena, Chiesa di S. Biagio (ibc)

giovedì 7 maggio
Modena - Chiesa del Paradisino - ore 21

MADRIGALI

dei Sig:ri **Giovanni Maria e Giovanni Battista Bononcini,
Sigismondo D'India, Domenico Gabrielli e Michelangelo Rossi**

IL COMPLESSO BAROCCO
direttore Alan Curtis

Roberta Invernizzi	<i>soprano</i>
Rossana Bertini	<i>soprano</i>
Daniela del Monaco	<i>contralto</i>
Gian Paolo Fagotto	<i>tenore</i>
Luca Dordolo	<i>tenore</i>
Daniele Carnovich	<i>basso</i>
Pier Luigi Ciapparelli	<i>liuto</i>
Stefano Veggetti	<i>violoncello</i>
Alan Curtis	<i>clavicembalo</i>

SIGISMONDO D'INDIA (1602-1629 ca.)

Silvio e Dorinda (Guarini, *Pastor Fido* IV, ix)
dall' *Ottavo libro dei Madrigali a 5 voci* (1624)

- Ma se con la pietà
- Dorinda, Ah! dirò "mia"
- Ferir quel petto, Silvio?
- Silvio, come son lassa!

MICHELANGELO ROSSI (1602-1656 ca.)

- Toccata settima -
- [Alan Curtis *cembalo solo*]

dal *Primo libro di madrigali a 5 voci* (ms.)

- Or che la notte
 - Langue al vostro languir
 - Per non mi dir
-

DOMENICO GABRIELLI (1659-1690)

Cantata (1691):

- Allor che dal bel nido

Aria dal *Flavio Cuniberto* (Modena, 1688)

- Vuoi tu ch'io spero amore

[Rossana Bertini *soprano* - Stefano Veggetti *violoncello*]

GIOVANNI BATTISTA BONONCINI (1670-1755)

Duetti da camera (1701)

- Chi d'amor tra le catene (Abate Resta)

[Gian Paolo Fagotto *tenore* - Luca Dordolo *tenore*]

- Chi di Gloria ha bel desio (Abate Grapelli)

[Roberta Invernizzi e Rossana Bertini *soprani*]

GIOVANNI MARIA BONOCINI (1642-1678)

Madrigale a cinque (1678)

- Chi va cercand'Amore



Mattia Preti (Taverna 1613 - Malta 1699), *Particolare del catino absidale* (1653 - 1656),
Modena, Chiesa di S. Biagio (ibc)

La presenza e l'utilizzazione della musica non solo nei contesti sociali pubblici, ma anche per il diletto personale del Principe e della sua corte trasforma l'arte dei suoni a presenza costante in ogni momento della giornata a palazzo. In questo contesto la musica non è solo diletto e sottofondo, ad esempio alla danza, ma anche simbolo di un ordine superiore, di un'armonia che il regnante deve ricercare in se stesso per poterne garantire la presenza nel regno.

Per questa ragione, accanto al repertorio più 'disimpegnato' come quello dei balli, nelle corti rinascimentali e barocche ampio spazio avevano quelle forme, come madrigali polifonici, concertati, duetti e ariette con basso continuo, che sono assai più complesse sia concettualmente che musicalmente. *"Non meno soddisfa all'orecchio di V.M. il suono de Tamburri e delle Trombe nella guerra di quello che la ricrei l'armonia della Musica, quando deposte fra l'giorno per poco spatio di tempo le gran cure del regno, si compiace d'udire breve concerto di voci o altro Musicale istrumento"* scrive Merulo nella prefazione dei suoi Madrigali. E sono proprio i madrigali, concertati o a voci sole, (assieme alle musiche per tastiera) a costituire tra Cinque e Seicento il grande repertorio vocale tipicamente cortese, spesso eseguito direttamente dai fruitori, poiché gli stessi cortigiani cantavano per proprio personale diletto. Mentre G.M. Bononcini, A.M. Bononcini e Domenico Gabrielli furono stabilmente a Modena come strumentisti e maestri di cappella, il palermitano Sigismondo d'India fu presente alla corte di Modena come compositore solo tra il 1623 e il 1624. Sigismondo D'India, pur avendo composto anche importanti musiche strumentali, raggiunse il grado più perfetto nella sua arte nella musica polifonica e attraverso una poetica della meraviglia che fa delle sue opere, una splendida sintesi di un mondo culturale.

Anche Michelangelo Rossi, la cui fama è soprattutto legata alla musica operistica e a quella cembalo-organistica, fu attivo solo per pochi anni (dal 1638) alla corte modenese, da cui però si allontanava frequentemente per seguire l'allestimento dei propri melodrammi. Anche se nella musica per tastiera egli raggiunge la maggiore originalità, i suoi madrigali rappresentano una vera rarità.

The presence and the use of music not only in a public social context, but also for the personal pleasure of the prince and his court, transformed the art of sound into a constant presence at every moment of the day in the palace. In this context music is not merely a thing of delight and a backdrop (to dance, for example), but is also a symbol of a superior order, a harmony which the ruler must seek within himself in order to guarantee its presence in his kingdom.

For this reason, alongside the so-called "undemanding" repertoire (such as dances), one finds in the renaissance and baroque courts an important space dedicated to those forms, such as polyphonic madrigals, concerted madrigals, duets and arias with basso continuo, which are both conceptually and musically far more complex. *"No less does the sound of drums and trumpets in war satisfy the ear of Your Majesty that does the harmony of music refresh you, when, having set aside the great cares of the kingdom for a short time during the day, you take pleasure in listening to a brief concert of voices or instrumental music"*, wrote Merulo in the preface to his madrigals. And it is the madrigals, concerted or a cappella (together with the music for keyboard) which, between the sixteenth and seventeenth centuries, constitutes the typical vocal repertoire of the courts, often performed directly by those for whom the works were composed, since the courtiers themselves sang for their own pleasure. If Giovanni M. Bononcini, A.M. Bononcini and Domenico Gabrielli had settled in Modena as instrumentalists and *maestri di cappella*, Sigismondo d'India from Palermo was only present at the Modenese court as a composer between 1623 and 1624. And though he had produced important instrumental works, it is in the area of vocal polyphonic music that he reached greater heights of perfection in his art. Through his poetics of wonder, d'India achieves maximum effect with maximum dramatic tension, and the result is a splendid synthesis of cultural world.

Michelangelo Rossi, whose fame is primarily linked to his operas and keyboard works, was also active for only a few years at the Modenese court (from 1638), though he was often absent in order to oversee the staging of his own operas. Although he demonstrates greater originality in his music for the keyboard, his madrigals, represent a true rarity in his musical production.



Giovanni Luteri detto Dosso Dossi (Ferrara 1495 c.a. - 1548),
Allegoria della musica e due mezze figure, Modena, Galleria Estense (mb)

venerdì 8 maggio
Modena - Chiesa di San Pietro - ore 21

TUTTA L'ARTE DEL SONARE DI TROMBA
tanto di guerra quanto musicalmente in organo

ENSEMBLE PIAN & FORTE
direttore Gabriele Cassone

Gabriele Cassone - Luca Marzana
Mauro Bernasconi - Jonathan Pia
Antonio Frigè

Alberto Macchini

Trombe barocche
Organo di San Pietro e
organo positivo
Timpani

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1642)

Toccata per l'Orfeo

GIROLAMO FANTINI (1602 ca.- ?)

Prima e Seconda Imperiale

CESARE BENDINELLI (1542 ca.-1617)

Sonata n. 366

ANONIMO (sec. XVII)

Sei sonate a due trombe
dai manoscritti del Fondo musicale estense

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Bergamasca
organo solo

GIROLAMO FANTINI

Sonata detta del Nicolini
1 tromba e organo

BERNARDO STORACE (sec. XVIII)

Ballo della Battaglia
organo solo

ANDREA FALCONIERO (1586-1656)

Batalla de Barabasso y Satanas
tromba e organo

ANONIMO

Ballo del gran Douque
Variaciones sobre "las Folias"
organo solo

JOHANN H. SCHMELZER (1620/3-1680)

Tre Arie per il balletto a cavallo

D. SPEER

Due Intrade



O. De Ferrari (1606 - 1657), *I suonatori*,
Modena, Museo Civico (r)



Organo emiliano (fine sec. XVIII - inizi sec. XIX),
Modena, Museo Civico

Nel 1638 lo spoletino Girolamo Fantini pubblicò a Francoforte un trattato che segna un momento fondamentale per l'ingresso ufficiale della tromba all'interno della letteratura musicale e il cui titolo, un po' a metà strada tra il pomposo e il didascalico è quasi lo stesso che è stato adottato per il concerto di questa sera: "*Modo per imparare a sonare la Tromba tanto di guerra quanto musicalmente in Organo...*".

La tromba era da sempre connotata con le funzioni di richiamo militare, e quindi era uno strumento legato alla guerra; ma al 'trombetta militare', nella vita civile corrispondeva il 'trombetta pubblico', che aveva il compito, come il suo collega in divisa, di allertare la pubblica attenzione. Proprio questo incrocio di ruoli, in epoca rinascimentale cominciò a dare vita ad una figura, quella del suonatore 'civile' che riuscirà poco per volta a sostituire al prestigio e alla solennità militari, una sempre maggior bravura virtuosistica e spettacolare.

E così, essendosi "*adattata la tromba, solita ad usarsi nella Milizia à precetti della Musica sonandosi su gli organi per diletto*" (come scriveva Del Migliore nel 1684) assume sempre più valore il musico abile a suonar la tromba "*tanto di guerra che musicalmente*".

Nella civiltà barocca, le trombe diventano strumenti ideali per creare una connessione tra mondo militare, mondo civile e mondo ecclesiastico, poiché i complessi di trombe aggiungono prestigio, solennità e grandiosità alle cerimonie.

Superate le limitazioni imposte dall'uso militare o civile, nel Seicento la tromba comincia ad essere considerata 'musicalmente', da sola o come componente di complessi di ottoni più ampi che, se pure ancora fortemente connotati, riescono ad esprimere con grande duttilità una importante varietà di affetti e una espressività autonoma e di grande suggestione sonora.

Questa fusione di significati viene esaltata in occasione di particolari celebrazioni, dove tutti gli strumenti si fondono in un 'armonioso concerto': è proprio in un contesto in cui festa e solennità coincidono, che il suono della tromba, come nessun altro, serve concordare tutte le componenti sociali e a ricreare la necessaria atmosfera di ampia partecipazione.

In 1638 Girolamo Fantini, composer from Spoleto, published in Frankfurt a treatise which constituted a milestone marking the official entrance of the trumpet into musical literature. Its title, half-way between the pompous and the didactic, is almost identical to that of this evening's concert: "*Modo per imparare a sonare la Tromba tanto di guerra quanto musicalmente in Organo...*" (Method for learning to play the trumpet in a warlike way, as well as musically, with the organ...)

The trumpet had always been associated with military battle calls, and was thus closely linked to war. But in civilian life, the "military trumpet" corresponded to the "public trumpet", whose task, like that of its military counterpart, was to capture the public's attention. From this intersection of roles, there arose during the renaissance the figure of the "civic" player, who would gradually substitute the military prestige and solemnity with an ever increasing level of virtuosity and spectacle. Consequently, since "*the trumpet, usually employed in the militia, has adapted itself to the canons of music, playing with organs for pleasure*" (in the words of Del Migliore in 1684), the musician who was able to play the trumpet "*both in war and musically*" became all the more valuable.

In the Baroque, the trumpet became the ideal instrument for building bridges between the military, civic and ecclesiastical worlds, since the trumpet ensembles added prestige, solemnity and grandness to any ceremony.

Thus in the seventeenth century, once the trumpet had safely overcome the limitations imposed upon it by military or civic practice, it began to be considered from a "musical" point of view, both alone and as part of a larger group of brass instruments which, although still strongly stereotyped, were nonetheless able to display with great flexibility an important variety of affects and an autonomous and highly evocative musical expressivity.

This fusion of connotations was heightened during important celebrations, when all of the instruments were blended in a "harmonious ensemble". It is in such a context, in which the elements of festivity and solemnity came together, that the sound of the trumpet, like no other, served to unite all of the elements of society and to recreate the indispensable atmosphere of large participation.



Ludovico Carracci (Bologna 1555 - 1619), *L'Assunta*,
Modena, Galleria Estense (vn)

sabato 9 maggio
Modena - Duomo - ore 21

SOLENNI VESPRO
degli Apostoli
da cantarsi in Modena l'anno 1654
con Sonate Concertate a più strumenti
e Letanie della Beata Vergine

di Don Marco Uccellini
Capo dell'Istromentisti del Serenissimo Sig. Duca di Modena
et Maestro di Cappella della Cattedrale di detta Città

OPERA SESTA
dedicata
AL SERENISSIMO SIG. DON
FERRANDO TERZO
Gonzaga Duca di Guastalla, Luzzara, Reggiolo,
Principe di Molfetta

CONCERTO DE' MUSICI DEL DUCA DI MODENA
(Gruppo costituito in seno al Festival)
maestro di concerto Enrico Gatti

Jill Feldman	<i>soprano</i>
Lavinia Bertotti	<i>soprano</i>
Roberto Balconi	<i>alto</i>
Sandro Naglia	<i>tenore</i>
Giovanni Caccamo	<i>tenore</i>
Sergio Foresti	<i>basso</i>
Enrico Gatti	<i>violino</i>
Alessandro Ciccolini	<i>violino</i>
Giovanna Barbati	<i>violoncello</i>
Karl-Ernst Schröder	<i>tiorba</i>
Francesco Baroni	<i>organo & cembalo</i>

Edizione delle musiche e consulenza musicologica di Daniele Torelli

MARCO UCCELLINI (1610-1680)

COMMUNE APOSTOLORUM & EVANGELIORUM

IN I. VESPERIS

VERSICULUS: Deus in adiutorium

RESPONSORIUM: DOMINE AD ADIUVANDUM a 5, doi Soprani, Alto, Tenore, e Basso, con Istrumenti

ANTIPHONA: Hoc est praeceptum meum

PSALMUS CIX: DIXIT DOMINUS a 5, doi Soprani, Alto, Tenore, e Basso, con Istrumenti

In loco Antiphonae: Sonata decima ottava a doi Violini, Opera IV, Venetia, 1645

ANTIPHONA: Maiorem caritatem

PSALMUS CX: CONFITEBOR a 3, doi Canti, e Basso

In loco Antiphonae: Sonata vigesima terza a tre, doi Violini e Basso, Opera IV, Venetia, 1645

ANTIPHONA: Vos amici mei

PSALMUS CXI: BEATUS VIR a 3, Alto, Tenor, e Basso

In loco Antiphonae: Sonata overo Toccata sesta a Violino solo detta 'La mia Signora', Opera IV, Venetia, 1645

ANTIPHONA: Beati pacifici

PSALMUS CXII: LAUDATE PUERI a 3, doi Soprani, e Basso, con Istrumenti

Mottetto *in loco Antiphonae* del Reverendo Padre D. Horatio Tarditi, Maestro di Cappella del Duomo di Faenza: *EXULTATE CELESTES CHORI* a Soprano solo con violini e tiorba (*Concerto Musiche varie da Chiesa, Opera XXX, Venetia, 1650*)

ANTIPHONA: In patientia vestra

PSALMUS CXVI: LAUDATE DOMINUM a 3, doi Tenori, e Basso

In loco Antiphonae: Sonata over Toccata quinta a Violino solo detta 'La Laura rilucente', Opera IV, Venetia, 1645

HYMNUS: Exultet orbis gaudiis

ANTIPHONA: Tradent enim

CANTICUM B. MARIAE VIRGINIS: MAGNIFICAT a 5, Canto, Alto, doi tenori, e Basso, con Istrumenti

In loco Antiphonae: Sonata undecima a 4, due Violini e due Bassi, Opera II, Venetia, 1639

VERSICULUS: Dominus vobiscum

RESPONSORIUM: Et cum spiritu tuo

V.: Benedicamus Domino

R.: Deo gratias

LETANIE DELLA BEATA VERGINE a 5, Canto, Alto, doi Tenori, e Basso, Concertate con Istrumenti

La conoscenza della produzione sacra di molti compositori del Seicento italiano rimane troppo spesso confinata alle rare occasioni accademiche di confronto all'interno di una cerchia — certamente non vasta — di ricercatori specialisti. Questi ricercatori sono coscienti del fatto che lo scarso approfondimento delle indagini in ambito sacro significa sottovalutazione di una realtà storica importante. Infatti esiste un comune denominatore linguistico e culturale fondamentale per i compositori che si sono dovuti confrontare con le esigenze e le specificità della musica destinata alla liturgia. L'attuale situazione degli studi ha come conseguenza, sul versante esecutivo, uno scarso interesse nei confronti del Seicento sacro da parte di molti interpreti: un esempio significativo è costituito dal singolare rilievo dato alla figura di Monteverdi — indubbiamente eccezionale — che ha monopolizzato l'attenzione, lasciando nell'ombra l'attività di contemporanei e successori del grande cremonese.

La ricostruzione di un Vespri solenne, così come doveva essere celebrato nel Duomo di Modena al tempo del magistero di Marco Uccellini, si pone come occasione di scoperta delle innegabili doti di un compositore che si rivela assai versatile sia in ambito sacro sia in quello strumentale.

Uccellini, nato a Forlimpopoli nel 1610, era attivo a Modena almeno dal 1639: dal gennaio 1641 entra al servizio della corte come *Cappellano e Musicista* e successivamente viene nominato *Capo degli Instrumentisti del Serenissimo Sig. Duca di Modana*, come appare dal frontespizio delle *Sonate* Op. IV del 1645. Manterrà questa carica fino al 1662, quando Laura Martinozzi, vedova del duca Alfonso IV e reggente in vece del figlio Francesco II, scioglie la cappella di corte. Il 22 marzo 1647 Marco Uccellini, nella sua qualità di violinista, compositore, cantore e sacerdote, ottiene pure la nomina a maestro di cappella del Duomo, poco più di un mese dopo la morte del precedente maestro di cappella — della cattedrale e della corte — Tommaso Antonio Zanini; il magistero del forlimpopolese si protrarrà fino al 1665. Il confronto tra Zanini e Uccellini avrebbe potuto rivelarsi di particolare interesse, ma, sfortunatamente, nessuna testimonianza o traccia della produzione del vecchio maestro ci è pervenuta. Tuttavia, i documenti della cattedrale rivelano che Zanini modificò sensibilmente il repertorio della cappella, abbandonando la polifonia corale dei compositori cinquecenteschi. Introdusse quindi cantori solisti e strumenti ad arco, favorì il nuovo stile concertato, ponendosi, assieme allo stesso Uccellini, in sintonia con l'indirizzo della produzione musicale sacra italiana dopo la grande peste del 1630.

Sette anni dopo la sua nomina a maestro di cappella, nel 1654, Uccellini dà alle stampe la sua sesta

Our knowledge of the sacred music of many composers of the Italian Seicento, who are otherwise known for their efforts in the genres of instrumental music, secular vocal music or opera, is too often confined to rare academic occasions attended by a usually small circle of specialists, fully aware of the paucity of research into the sacred repertoire. This disinterest signifies a disregard for an important historical reality, a fundamental common denominator, both linguistically and culturally for composers who would have, at some point in the career, been obliged to address the demands and the unique aspects of liturgical music. This present state of research has resulted in a lack of interest in the seventeenth-century on the part of many performers. A case in point is the singular interest in the music of Monteverdi — exceptional beyond any doubt — which has monopolized attention, leaving the endeavors of his contemporaries and successors in the shadows.

The reconstruction of a Vespers service as it would have been celebrated in the Cathedral of Modena during Marco Uccellini's tenure as *maestro di cappella* is thus an occasion to discover the undeniable gifts of an extremely versatile composer of both sacred and instrumental music.

Uccellini was born in Forlimpopoli in 1610 and was active in Modena from at least 1639. In January 1641 he entered the service of the court as *Chaplain and Musician*, and was subsequently nominated *Leader of the Instrumentalists of His Most Serene Lordship the Duke of Modena*, as can be read on the frontispiece of his *Sonate* Op. 4 of 1645. He held that post until 1662, when Laura Martinozzi, the widow of Duke Alfonso IV and regent for her son Francesco II, dissolved the court chapel. On 22 March 1647, Marco Uccellini, violinist, composer, singer and priest, was appointed *maestro di cappella* of the Duomo, little more than a month after the death of his predecessor at both the cathedral and the court, Tommaso Antonio Zanini. Uccellini continued in this capacity until 1665. A comparison between Zanini and Uccellini would have been of particular interest, but unfortunately neither testimonials nor traces of the older musician's music are extant. Nonetheless, documents from the cathedral reveal that Zanini substantially modified the repertoire of the chapel, abandoning the choral polyphony of sixteenth-century composers in order to introduce solo singers and string instruments. He thus favored the new concerted style, in line with the direction which Italian sacred music on the whole was taking after the great plague of 1630, and Uccellini continued in this same direction.

In 1654, six years after being nominated as *maestro di cappella*, Uccellini printed his op. 6: *Salmi a*

opera: i *Salmi a una, a tre, quatro, et a cinque, Concertati, parte con Istromenti e parte senza, con Letanie della Beata Vergine Concertate à 5. Con Istromenti*. Unica testimonianza della sua attività di maestro di cappella, il lavoro di Don Marco Uccellini è riconducibile alla formidabile fortuna delle raccolte di salmi che cominciano ad invadere il mercato dell'editoria musicale già dagli ultimi decenni del Cinquecento e che godranno, per tutto il secolo successivo, di particolare successo. Il nuovo indirizzo seicentesco tende ad abbandonare le raccolte che presentano versioni polifoniche di tutti i salmi per le festività dell'intero l'anno, sul modello di Willaert e privilegia le selezioni di salmi per un numero limitato di ore liturgiche e per alcune festività definite. La maggior parte delle edizioni dopo gli anni Trenta del Seicento è destinata ai vesperi per le feste della Beata Vergine, degli Apostoli o delle domeniche e, in misura molto minore, alla compieta.

I salmi dell'Op. vi sono dunque alla base della ricostruzione di un vespro solennizzato da un'imponente partecipazione di cantori e strumentisti. Al fine di proporre alcune tra le composizioni più interessanti dell'opera, si è optato per un Vespro del Comune degli Apostoli, celebrato in tutte le festività dell'anno liturgico dedicate ai Santi Apostoli e imperniato sui cinque salmi *Dixit Dominus, Confitebor tibi Domine, Beatus vir, Laudate pueri Dominum e Laudate Dominum*. Ogni salmo è preceduto da una propria antifona attinta dai libri liturgici dell'epoca, in uso presso la cattedrale. Per la ripetizione dell'antifona alla fine di ogni testo salmodico, si è preferito invece ricorrere alla comune prassi coeva di sostituirla con una composizione *in loco Antiphonae* tratta dalle opere strumentali di Uccellini e dalla produzione mottettistica di un compositore a lui vicino, Orazio Tarditi, maestro di cappella del Duomo di Faenza e dedicatario, inoltre, di uno dei salmi dell'Op. vi. L'inno in canto piano è realizzato secondo la prassi esecutiva che caratterizza la tradizione tardo-rinascimentale e barocca del cosiddetto 'canto gregoriano', fortemente influenzato dal mensuralismo ed è seguito dal grande *Magnificat à 5 con Istrumenti Canto, Alto, doi Tenori, e Basso*. La celebrazione si conclude con le *Letanie della Beata Vergine à 5 con Istrumenti* di Uccellini, a testimonianza dell'assai diffusa devozione mariana. Una testimonianza documentaria ci rivela come le Litanie, a Modena come in molte altre città, fossero spesso cantate anche durante le processioni: nel 1653, Uccellini chiede al Capitolo che gli sia pagato «un ducato d'argento di quelli della fabbrica del Santo, ogni volta ch'esso fa portare il suo organino su l'arrehghèria del Palazzo della Ragione in Piazza per cantar le litanie le solennità della B. Vergine.»

(D.T.)

una, a tre, quatro, et a cinque, Concertati, parte con Istromenti e parte senza, con Letanie della Beata Vergine Concertate à 5. Con Istromenti. This work, the only testimony to Don Marco Uccellini's activities as *maestro di cappella*, reflects the exceptional fortune of psalm collections which began to invade the market of printed music already in the last decades of the sixteenth century, and which would continue to enjoy particular success throughout the entire next century. The new trend of the Seicento tended to abandon the collections modelled after Willaert which including polyphonic versions of the psalms for all the feasts of the year, in favor of selected psalms for a limited number of liturgical services and for certain specific feast days. Most of the editions following the 1630s were intended for Vespers for the feast of the Blessed Virgin or the Apostles, or for Sundays and, to a lesser extent, for Compline.

The psalms of Op. 6 serve as the basis for a reconstruction of a solemn Vespers requiring the imposing forces of singers and instrumentalists. In order to present some of the most interesting pieces in the collection, we have chosen a Vespers for the Common of the Apostles, celebrated in all of the liturgical feasts of the year dedicated to the Holy Apostles. The service is built upon five psalms: *Dixit Dominus, Confitebor tibi Domine, Beatus vir, Laudate pueri Dominum* and *Laudate Dominum*. Each psalm is preceded by its appropriate antiphon taken from contemporary liturgical books which were in use at the cathedral. For the repetition of the antiphon at the end of each psalm, we have opted to employ the common historical practice of substituting it with another musical composition *in loco Antiphonae*, taken from Uccellini's instrumental works and from the repertoire of motets written by a composer close to him, Orazio Tarditi, *maestro di cappella* at the cathedral of Faenza and dedicatee of one of the psalms of op. 6. The hymn is sung in plain chant, in a manner of performance which reflects the strong mensural influence characteristic of the late renaissance and baroque tradition governing so-called "Gregorian chant". There follows a grand *Magnificat à 5 con Istrumenti Canto, Alto, doi Tenori, e Basso*, and the celebration concludes with the *Letanie della Beata Vergine à 5 con Istrumenti* by Uccellini, a testimony to the widespread Marian devotion of his time. Documentary evidence reveals how the Litany, in Modena as in other cities, was often sung also during processions. In 1653, Uccellini requested to the Chapter that he be paid "a silver ducat of those from the Office of the cathedral, each time that its portative organ is carried to the balcony of the Palazzo della Ragione in the piazza for the singing of the litany of the Blessed Virgin."

(D.T.)

mercoledì 13 maggio
Modena - Chiesa del Paradisino - ore 21
(In collaborazione con la Società Amici della Musica M.Pedrazzi)

**CANTATE À VOCE SOLA,
con
SONATE, BALLI E CANONI
del Signor Giovanni Maria Bononcini**

Rossana Bertini, *soprano*

ENSEMBLE KALYCANTHOS

Enrico Parizzi	<i>violino</i>
Roberto Falce	<i>violino</i>
Andrea Fossà	<i>violoncello</i>
Massimo Moscardo	<i>tiorba</i>
Danilo Costantini	<i>cembalo</i>

direttore Enrico Parizzi



Domenico Piola (Genova 1627 - 1703), *S. Cecilia e Angeli*, Modena, Galleria Estense

GIOVANNI MARIA BONONCINI (1642-1678)

Sonata Settima

(*Scielta delle suonate a due Violini, con il Basso Continuo per l'Organo, raccolte da diversi Eccelenti Autori*, Bologna, 1680)

Scherzo amoroso

(*Cantate per camera a voce sola, libro II, Opera XIII*, Bologna, 1678)

Aria "La Fontana", Corrente "La Nigrella", Sarabanda, Corrente "La Brusciata"

(*Arie, Correnti, Sarabande, Gighe & Allemande a Violino, e Violone, over Spinetta, Opera IV*, Bologna, 1674)

Crudeltà di bella donna

(*Cantate...*, libro II, Op. XIII)

Sonata à due Violini in Canon all'unissono, col suo Basso Continuo

(*Varii fiori del giardino musicale, Opera III*, Bologna, 1669)

Giga "Discordia Concors" per violino solo (in scordatura)

(*Sonate da camera e da ballo, Opera II*, Venezia, 1667)

Zenobia prigioniera

(*Cantate per camera a voce sola, libro I, Opera X*, Bologna, 1677)

Sonata da Camera à 3

(*Opera III*)

Corrente à due violini e violone da Camera

(*Opera II*)

Amante Sprezzato

(*Cantate...*, libro I, Opera X)

Sonata à due violini in Canon alla riversa, col suo Basso Continuo

(*Opera III*)

Sonata quarta

(*Sonate da chiesa a due violini...Opera Sesta*, Venezia, 1672)

Balletto e Corrente, à due Violini, Da Camera

(*Opera II*)

La Querele di Venere sù l'estinto Adone

(*Cantate... libro I, Opera X*)

Allievo di Marco Uccellini, capo degli strumentisti del Duca, la fama di Giovanni Maria Bononcini modenese fu grande alla sua epoca, anche se poi successivamente offuscata da quella di suo figlio Giovanni. Bononcini percorse nella sua città tutto il *cursus honorum* di un musicista: lo troviamo già nel 1671 al servizio a corte e violinista nella Cappella del Duomo, e dal 1673 suonatore del Concerto degli strumenti della corte estense; nello stesso anno divenne maestro di cappella in Duomo e pubblicò il trattato teorico che lo rese celebre *Il Musico pratico*, nel quale ribadisce il valore del contrappunto nella composizione strumentale oltre che vocale, senza però rinnegare la funzione di diletto della musica, in particolare di quella cameristica.

Bononcini è sicuramente, assieme ad Uccellini, il più importante rappresentante di quella scuola violinistica modenese che fiorì prima di quella bolognese e che ebbe il merito di cominciare a strutturare e a differenziare le forme della Sonata. Come scrive lo stesso compositore nella prefazione alla sua *Opera Terza*, il suo desiderio in questo genere è quello di dilettere "*co' la varietà delle Sonate, fughe et imitazioni diverse, rompimenti di figure, et intrecci, ch'all'orecchio apportino (secondo me) più viva armonia*".

Secondo una concezione estetica tutta barocca, quindi, Bononcini ribadisce in questa poche righe come la 'bellezza' e il 'diletto' non debbano essere il risultato della uniformità e della linearità stilistica, ma della varietà e della mobilità dell'atteggiamento, oltre che della poliformità delle strutture.

Ai canoni e fughe, che rispondono all'ideale più strettamente contrappuntistico, si affiancano (nell'*Opera Seconda* e *Quarta* del 1667 e del 1671) le forme di danza, stilizzate e raffinate per attirare l'attenzione degli ascoltatori. A fianco di questi due nuclei formali sta il repertorio delle Sonate, prodotte e eseguite per il raffinato pubblico della corte. Un ambiente che era in grado di comprendere anche i significati allegorici e simbolici dei testi delle *Cantate* a voce sola, strutturate come piccole scene d'opera nelle quali il compositore (che sembra avere per primo utilizzato questo termine per identificare la forma) riesce a privilegiare il contenuto drammatico alla pura esibizione virtuosistica.

Great was the fame of the Modenese composer Giovanni Maria Bononcini, pupil of Marco Uccellini and leader of the instrumentalists in the service of the duke, despite his being overshadowed in later years by his son Giovanni. In his native city, Bononcini went through all of the obligatory steps in the career of a musician: in 1671, he was already serving both at court and as violinist in the cathedral chapel; from 1673, he was playing in the instrumental ensemble of the Estense court, as well as becoming *maestro di cappella* at the cathedral. In that same year, he also published the theoretical treatise which would make him famous, "*Il Musico pratico*", in which he stressed the value of counterpoint in both instrumental and vocal compositions, without however ignoring the pleasurable function of music, above all in chamber music.

Bononcini is, together with Uccellini, unquestionably the most important representative of that Modenese school of violin-playing which anticipated the Bolognese school and which earned the distinction of being the first to provide structure and differentiation to the forms of the sonata. As the composer himself writes in the preface to his op. 3 (1669), his aim in this genre is to delight "*with the variety of sonatas, fugues and diverse imitations, breaking up of figures, and interweavings, which (in my opinion) convey more spirited harmony to the ear*." According to an aesthetic concept which is entirely baroque in nature, therefore, Bononcini reiterates in these few lines how "beauty" and "delight" must not be the result of uniformity and stylistic linearity, but rather of variety and flexibility, in addition to the multiplicity of the forms.

Canons and fugues, which correspond to the strictest ideal of counterpoint, are joined (in op. 2 and 4 from 1667 and 1671, respectively) by dance forms which are stylized and refined in order to attract the attention of performers and listeners. Alongside these two basic forms one finds the sonata repertoire, composed for and performed by a refined courtly audience. Such a *milieu* would have also been able to grasp the allegorical and symbolic significance of the texts of the cantatas for solo voice, molded like operatic scenes in miniature, in which the composer (who seems to have been the first to employ the term "cantata" to designate the form) succeeds in favoring dramatic content over the mere display of pure virtuosity.



Benvenuto Tisi detto Il Garofalo (Garofalo 1476 ca. - Ferrara 1559), §
La Madonna in trono con il bambino fra angeli musicanti,
 Modena, Galleria Estense (vn)

giovedì 14 maggio
Modena - Galleria Estense - ore 21

sabato 16 maggio - pomeriggio - ore 17,30
Vignola - Giardino Galvani
(In collaborazione con il Comune di Vignola)

“LA RAGIONE E L’UDITO”
Musiche per il clavicembalo
et altri strumenti da tasto

Laura Alvini



Spinetta pentagonale (sec. XVI - XVII), Modena, Museo Civico

GIARDINO MUSICALE DI VARI ECCELLENTI AUTORI

dove si contengono

Toccate d'inatvolatura di Cimbalo, Partite di diverse Arie e Correnti, Ciaccone, Passachagli di
GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643) organista di San Pietro in Roma

Padovane et alcuni Aeri Novi dilettevoli
di MARCO FACOLI (sec. XVI) venetiano

Balli d'Arpicordo
di GIOVANNI PICCHI (1575-1630) organista della Casa Grande in Venetia

Toccata, Balletto, Corrente del Balletto, Passachagli, Capriccio sopra la Battaglia
di GIROLAMO FRESCOBALDI

*Aria della Signora Fior d'Amor, Aria della Marcheta Schiavonetta Aria da Cantar Terza Rima,
Aria della Marcheta Saporita, Napolitana "S'io m'accorgo ben ch'un altro amate"*
di MARIO FACOLI

Partite undici sopra l'Aria di Monicha, Ancidetemi pur d'Arcadelt passeggiato
di GIROLAMO FRESCOBALDI

Toccata e Correnti
di Michelangelo Rossi
(1600/2-1656)

Padoana dita la Marchetta a doi modi, Tedesca dita l'Austria, Tedesca dita la Proficia
di MARCO FACOLI

*Passa'e mezzo Antico di sei Parti, Saltarello del ditto Pass'e mezzo, Ballo Ongaro, Padoana ditta
la Ongara, La ditta in altro modo, Todesca, Ballo alla Polacha*
di GIOVANNI PICCHI

Cento Partite sopra Passachagli
di GIROLAMO FRESCOBALDI

Hor ch'io son gionto quivi
di MARIO FACOLI

La Ragione e l'Udito

Et l'ingegno mosso e riscaldato per exercitazione molto si rende pronto et expedito al lavoro; et quella mano sèguita velocissima, quale sia da certe ragione d'ingegno ben guidata.

Leon Battista Alberti
(1406-1472)

Se tu non hai giusti fondamenti è impossibile fare alcunché di corretto e di buono anche se hai la più grande pratica e abilità del mondo. [...] Questi giovani [...] cresciuti come alberi selvatici mai potati [...] danno alle loro opere un certo vigore ma queste non rispondono alle esigenze della ragione e mostrano di essere state dipinte seguendo il solo estro personale.

Heinrich Schütz
(1585-1672)

Uno può in un giorno disegnare qualcosa con la sua penna su un mezzo foglio di carta o intagliare un pezzetto di legno col suo coltello e si rivela qualcosa di più artistico e di migliore della grande opera di un altro che vi ha prodigato la massima diligenza per un anno. E questo dono è meraviglioso.

Albrecht Dürer
(1471-1528)

Tra i molti compositori di oggi pochi se ne trovano di veramente buoni. [...] Costoro pensano che l'intera arte del comporre consiste nel produrre consonanze e progressioni evitando ottave e quinte per moto retto, secondo le obsolete vecchie regole, come se per danzare bastasse avere le scarpe rosse.

Alla domanda quanto un musicista debba esattamente conoscere della teoria musicale, così come della matematica, risponderei che ci sono due giudici in materia musicale, la ragione e l'udito.

Heinrich Schütz

Reason and Hearing

Genius, if moved and stimulated by exercise, becomes agile and ready to work; and the hand moves most rapidly if it is well guided by the reason of genius.

Leon Battista Alberti
(1406 - 1472)

If you do not have the correct fundamentals it is impossible to do anything good or correct, even if you have the greatest experience and abilities in the world. [...] These youths [...] who grow like wild trees which have never been pruned [...] bring to their works a certain vigour, but these works do not respond to the needs of reason, and demonstrate that they were painted according to personal fancy alone.

Heinrich Schütz
(1585-1672)

One person can make a drawing in a day using a pen and half a sheet of paper, or carve a piece of wood with his knife, and the result is something which is more artistic and better than the masterpiece of another who has dedicated himself to the task with the greatest diligence for a year. And this is a marvellous gift.

Albrecht Dürer
(1471-1528)

Among the many composers of today, few are found who are truly good. [...] They think that the entire art of composing consists in producing consonances and progressions while avoiding parallel octaves and fifths, according to obsolete antiquated rules, as if in order to dance one only needed red shoes.

To the question of exactly how much a musician must know of music theory, as in mathematics, I would answer that there are two judges in matters of music: Reason and Hearing.

Heinrich Schütz



Pietro Termanini (Modena 1741), *Cembalo*, Modena, Museo Civico

venerdì 15 maggio
Modena - Chiesa del Voto - ore 21

LA LIRA ARMONICA

o siano

Sinfonie, Recercari, Canzoni, Arie & Sonate Capricciose
tanto per Chiesa quanto per Camera
de' più eccellenti Compositori di Sua Altezza Serenissima

IL DUCA D'ESTE

Signore di Modana, Reggio, & c.

Ensemble AURORA

Maestro di concerto Enrico Gatti

Enrico Gatti	<i>violino</i>
Odile Edouard	<i>violino</i>
Alain Gervreau	<i>violoncello</i>
Karl-Ernst Schröder	<i>tiorba & chitarra barocca</i>
Francesco Baroni	<i>organo & cembalo</i>



Mattia Preti (Taverna Cz 1613 - Malta 1699), *Particolare del catino* (1653-1656), Modena, Chiesa di S. Biagio (ibc)

Scelta di Sinfonie di Diversi Autori

GIO.BATTISTA VITALI (1632-1692)	Sonata a 3 "La Guidoni" op. V (1677)
GIO.MARIA BONONCINI (1642-1678)	Sonata a 3 op. VI n° 10 (1672)
GIUSEPPE COLOMBI (1635-1694)	Sonata a 3 op. II n° 5 (1673)
DOMENICO GALLI (fine sec. XVII)	Sonata I ("Trattenimento musicale sopra il violoncello a solo", 1691, Mss. Biblioteca Estense)
GIUSEPPE COLOMBI	Variazioni à 2 sull'Aria di Bergamasca ("Varie Partite di Barabani, Ruggeri e Scordature", Libro XIV, Mss. Biblioteca Estense)
GIUSEPPE COLOMBI	Sonata a 3 op. IV n° 1 (1676)
GIO.BATTISTA VITALI	Sonata a 3 op II n° 12 (1667)

Varie armoniose Stravaganze del Reverendo
DON MARCO UCCELLINI DA FORLIMPOPOLI
(1603-1680)
Musico, e Capo degl'Instrumentisti
Del Serenissimo Sig. Duca di Modana

- Aria op. IV n° 11 sopra il "Caporal Simon" (1645)
- Sonata a 3 op. IV n° 26 sopra "La Prosperina" (1645)
- Aria op. IV n° 13 sopra "Questa bella sirena" (1645)
- Sonata à violino solo op. IV n° 2 detta "La Luciminia contenta" (1645)
- Sonata a 3 op. III n° 15 detta "La Sorella mi fa fallare" (1642)
- Aria op. III n° 9 "Maritati insieme la Gallina, e il Cucco, fanno un bel concerto" [L'Emenfroditto] (1642)
- Sonata a 3 op. IV n° 27 (1645)
- Aria op. IV n° 15 sopra "La Scatola dagli agghi" (1645)

"Amantissimo dei letterati, dell'architettura, pittura e musica", come scrive Lodovico Antonio Muratori, Francesco II diede un nuovo grande impulso alla presenza e al peso della musica all'interno della corte modenese, al pari delle grandi corti europee.

Prima del suo insediamento però le cappelle musicali modenesi avevano cominciato a porsi in Italia come centri culturali di straordinaria importanza. Francesco II contribuì in modo decisivo al rinnovamento dell'attività, ma la sua opera non avrebbe avuto così vasta eco se già non ci fosse stato, sin dall'epoca di Francesco I, un vitalissimo tessuto culturale pronto ad accogliere queste innovazioni.

La Cappella del Duomo, soprattutto, aveva assunto nella seconda metà del Seicento il vero e proprio aspetto di una scuola, per la comunità stilistica e di intenti che accomunava maestri e strumentisti. Alla sua guida erano stati chiamati i compositori più importanti del momento, non solo modenesi, poiché l'istituzione divenne centro di aggregazione di musicisti, virtuosi e strumentisti anche da altre città, i quali lavoravano in collaborazione e in

Francesco II, *"passionate admirer of literary figures, and of architecture, painting and music"*, in the words of Lodovico Antonio Muratori, gave a new and powerful impulse to the presence and role of music within the Modenese court, almost equalling that which music enjoyed in the great courts of Europe. Already before his advent to the throne, however, the musical chapels of Modena had begun to take their place in Italy as cultural centers of extraordinary importance. And if Francesco II was certainly instrumental in breathing new life into the musical activities of his city, his labors would not have been as effective if a vital cultural fabric ready to take up these innovations had not already existed during the time of Francesco I.

The cathedral chapel, above all, had become in the second half of the seventeenth century a veritable school, for both the common stylistic and conceptual aspects which united composers and instrumentalists. The most important composers of the time, both within and beyond Modena, were called upon to lead the chapel, and the institution became a meeting-point for musicians, virtuosos, and instrumentalists from other cities as well, in collaboration and exchange with the



Niccolò dell'Abate (Modena 1509 - Fontainebleau 1571), *Mezza figura femminile che suona il salterio*, Modena, Galleria Estense

interscambio con le altre istituzioni modenesi, in particolare quelle religiose.

Se la Cappella veniva utilizzata nelle cerimonie pubbliche ufficiali, più spesso però i brani preparati dei compositori erano poi destinati all'uso privato e al diletto personale del duca, verso il quale queste pagine si trasformavano quindi in una sorta di tributo di gratitudine esplicitato nelle dediche delle raccolte musicali di quegli anni. Sonate da camera e da chiesa vengono così formalizzate in quel grande laboratorio che è la zona culturale padana che ha il suo centro tra Bologna e Modena e i suoi sperimentatori proprio nei maestri Vitali, Colombi, Uccellini, Bononcini.

Tra i due modelli la sostanza musicale non cambia di molto: cambia la destinazione d'uso che fa scorgere nelle sonate da Chiesa una maggiore propensione al contrappunto che però non manca nei brani pensati per l'intrattenimento.

Questo a ribadire una intenzione culturale unitaria che ha nella figura del Duca insieme l'ispiratore e il destinatario.

other Modenese institutions, particularly within the church.

Though the chapel was employed in official public ceremonies, more often the pieces prepared by composers were later destined for the private use and personal enjoyment of the duke, towards whom these compositions were thus transformed into a sort of tribute, with the writers' gratitude clearly expressed in the dedications of the printed musical collections. Chamber and church sonatas were thus formalized in that great cultural laboratory - the area of the Po Valley centering around Bologna and Modena - which hosted the experiments of such composers as Vitali, Colombi, Uccellini and Bononcini. In terms of musical substance, there is no great difference between the two genres: their different destinations may be illustrated by the fact that the church sonatas show a greater propensity for contrapuntal writing, though this feature is not lacking in the music written for entertainment. Hence another testimony to a unified cultural intent behind which the figure of the duke stands as both inspiration and recipient.



Nicolò dell'Abate (Modena 1509 - Fontainebleau 1571), *Mezza figura che suona il flauto*, Modena, Galleria Estense

sabato 16 maggio
Modena - Chiesa di Sant'Agostino - ore 21

domenica 17 maggio
Mirandola - Chiesa di S. Francesco - ore 21
(In collaborazione con il Comune di Mirandola)

CANTATA
per l'Immacolata Concetione
e ACCADEMIA
Funebre
fatte per i Sig:ri
ACCADEMICI DISSONANTI
in Modena con
SINFONIE PER DUE TROMBE
e sonate con varij strumenti

CONCERTO DELLA CAPPELLA MUSICALE DI SAN PETRONIO

Rosita Frisani	<i>soprano</i>
Mario Cecchetti	<i>tenore</i>
Gastone Sarti	<i>basso</i>
Riccardo Manuel Vartolo	<i>violino I</i>
Elisa Citterio	<i>violino II</i>
Giulia Panzeri	<i>violino III</i>
Luca Sanzò	<i>alto viola</i>
Svetlana Fomina	<i>tenor viola</i>
Andrea Fossà	<i>violoncello</i>
Giorgio Sanviro	<i>contrabbasso</i>
Luca Marzana	<i>tromba</i>
Luciano Marconcini	<i>tromba</i>
Sergio Vartolo	<i>clavicembalo</i>

direttore Sergio Vartolo

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

Sinfonia IX a 2 trombe e due violini, viola alto e tenore, violoncello e continuo (1685)

TOMASO ANTONIO VITALI (1663-1745)

Sonata a violino solo e continuo

GIOVAN BATTISTA VITALI (1603-1680)

Capriccio II op. VII a due violini e continuo

INCERTO (sec. XVII)

Cantata a 2 sopra l'Immacolata Concetione con strumenti (*Modena Estense Ms Mus F 1536*)

personaggi: Pluto, *basso*; Angelo, *soprano*

per 2 violini, viola alto e tenore, violoncello e contrabbasso

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

Sinfonia X a 2 trombe, 2 violini, viola alto e tenore, violoncello e continuo (1685)

GIUSEPPE COLOMBI (1635-1694)

Sonata a violino solo e continuo

GIOVAN BATTISTA VITALI

Passamezzo op. VII a 2 violini e continuo

Padre GIO. MARCO MARTINI (1706-1784)

Accademia Funebre a tre voci con stromenti composta in occasione della morte della Duchessa Laura madre di Francesco II, avvenuta in Roma li 19 luglio 1687 (*Modena Estense Ms Mus F 700*)

personaggi: Ninfa I *soprano*; Ninfa II (*chiave di tenore*); Panaro, *basso*

per 3 violini (il III in chiave di soprano), 2 viole, alto e tenore, violoncello e contrabbasso

Luogo di dibattito per eccellenza, in 'accademia' nel Cinquecento e nel Seicento si ritrovavano uomini di scienza e di cultura, appartenenti a discipline diverse, ciascuno con la propria competenza e in grado di dare il proprio contributo alla discussione. Attorno al 1680 a Modena si insedia una delle Accademie più importanti dell'epoca e non solo in ambito locale: l'Accademia dei Dissonanti, divenuta poi Accademia di Scienze, Lettere ed Arti. L'idea di questa accademia, con ogni

The *accademia* of the sixteenth and seventeenth centuries was a place of debate *par excellence*, in which men of science and culture came together, each from a different discipline and area of expertise, to make their contribution to the discussion at hand. Around 1680, there was established in Modena one of the most important academies of the time: the *Accademia dei Dissonanti*, which would later become the *Accademia di Scienze, Lettere ed Arti*. The idea for this academy probably originated with

probabilità venne a Dario Sangiovanni, sacerdote della congregazione di San Carlo; ma è certo che ad essa il giovane duca Francesco II accordò subito una protezione non solo formale, come ci riferisce un anonimo documento d'archivio, ma forse redatto da G. B. Giardini, segretario del sodalizio, poeta di corte e ministro del duca. *"Oltreché devono i signori Accademici avvertire che questa non è Accademia radunata da loro medemi come fanno l'altre, e poi supplicano il loro Prencipe della protezione. Ma questa è parto totale del gran genio del Prencipe, egli la promosse, egli la radunò, egli la protegge, l'honora, l'accalora, insomma, possono dire di esse parto dello spirito magnanimo di lui"*.

All'epoca della fondazione l'Accademia contava una trentina di componenti tra cui appartenenti alla nobiltà più in vista, uomini di legge, medici, teologi, filosofi, matematici, letterati e musicisti.

La musica aveva in questo contesto, un peso determinante e funzioni diverse: alcuni brani erano utilizzati come intrattenimento e sottofondo per occasioni sociali, altri erano destinati a celebrare feste religiose di particolare solennità (come la Passione, l'Annunciazione e l'Immacolata Concezione). Ma in

Dario Sangiovanni, a priest in the Congregatione di San Carlo. It is certain, however, that the young duke Francesco II did more than merely grant his formal protection, according to an archival document, anonymous but perhaps written by G.B. Giardini, secretary of the academy, court poet and minister to the duke. *"Moreover, the gentlemen of the academy must note that this is not an academy which they themselves have called together, as with the others, afterwards imploring the prince for his protection. Instead, this is entirely the brainchild of the prince's great genius; he has promoted it, brought it together, he protects it, honors it, fosters it; in short, it can be said to be the fruit of his magnanimous spirit"*.

When the academy was founded, it numbered about thirty academicians, including noted members of the nobility, men of law, physicians, theologians, philosophers, mathematicians, literary figures, and musicians.

In this context, music played a fundamental role, serving diverse functions: some pieces were used for entertainment or as background for social occasions; others were intended for religious celebrations of particular solemnity (such as the Passion, the Annunciation and the Immaculate



Sigismondo Caula (Modena 1637 - 1694), *Episodio della vita di S. Ambrogio*, Modena, Galleria Estense (vn)

altri casi pagine di ampio respiro erano motivate da precise occasioni celebrative della vita dello stato o della famiglia ducale. Ne è esempio proprio l'*Accademia Funebre* realizzata da Giovanni Marco Martini per la morte di Laura Martinozzi, madre di Francesco II. Reggente al trono nel 1674 venne destituita con un colpo di mano del figlio che prese direttamente le redini del potere.

Essa si trasferì quindi a Roma, dove rimase fino alla morte, avvenuta il 19 luglio 1687. Le cerimonie organizzate a Modena furono molto elaborate e l'*accademia* preparata dai Dissonanti per la sua imponenza, per la sua complessa struttura, per l'originalità compositiva ne costituì uno dei momenti più significativi.

Conception). Yet in other cases, large-scale works were composed to celebrate specific occasions in the life of the city or the ducal family. An example is the *Accademia Funebre* written by Giovanni Marco Martini on the death of Laura Martinozzi, Francesco II's mother. Regent to the throne, Martinozzi in 1674 had been deposed by Francesco II. He assumed the reigns of power. She moved to Rome where she remained until her death on 19 July 1687. The funeral ceremonies organized in Modena were extremely elaborate, and the *Accademia* prepared by the Dissonanti was, for its magnitude, complex structure, and compositional originality, one of the most significant events.



Domenico Galli, *Violino* (Parma 1687), Modena, Galleria Estense

martedì 19 maggio
Modena - Teatro San Carlo - ore 21

mercoledì 20 maggio
Modena - Teatro San Carlo - ore 21 (fuori abbonamento)

**SONATE E BALLI, ALLA FRANCESE E ALL'ITALIANA
fatte per Sua Altezza Serenissima il Duca di Modona**

Compagnia di danza antica

IL BALLARINO

ENSEMBLE 415

direttore Chiara Banchini

IL BALLARINO

Bruna Gondoni

Monica Miglioli

Ferdinando Gagliardi

Marco Bendoni

ENSEMBLE 415

Chiara Banchini

violino

Frédéric Martin

violino

David Simpson

violoncello

Andrea Marchiol

clavicembalo

Karl Ernst Schröder

chitarra e liuto



Pier Francesco Cittadini (Milano 1616 - Bologna 1681), *Allegoria della primavera*,
Modena, Galleria Estense (vn)

"Balli e Sonate a 2 Violini et Basso"

MARCO UCCELLINI
(1610-1680)

"Sonate e Correnti, op. IV"

MARCO UCCELLINI

"Sinfonici Concerti, op. 9

"Trattenimenti Musicali, op. 9"

DOMENICO GABRIELLI

TOMASO ANRONIO VITALI
(1663-1745)

"Sonate 12 per Violino e Violoncello"

GIOVANNI BATTISTA VITALI (1603-1680)

- Op. 7

"La musica è stata ritrovata primamente per cantare le lodi di quello che governa, e che mantiene il tutto. Secondariamente per ricreare gli animi e sollevarli dalle cure fastidiose". Queste parole, scritte da Uberti nel 1630 mettono, l'accento in modo chiaro sull'uso che della musica faceva la società secentesca. La musica era un fondamentale punto di raccordo sinestetico nelle cerimonie pubbliche, un momento simbolico in cui il regnante vedeva esaltata la propria potenza e figura. Ma la musica, nei suoi diversi generi,

"Music was invented primarily in order to sing the praises of him who governs and reigns over everything; secondly for refreshing the souls and lifting them above their troublesome cares". These words, written by Uberti in 1630, clearly spell out the function of music in seventeenth-century society. Music was a fundamental point of synesthetic union in public ceremonies, a symbolic moment in which the powers and the person of the ruler were glorified. Yet music, with its various genres, could both exalt

così come esaltava poteva riposare, in quel momento in cui, smesse le cure del governo, il principe doveva ritemprare le forze per nuove imprese. Diversi erano i livelli e gli ambiti in cui la musica degli strumentisti di palazzo trovava spazio, perché tutti i momenti della vita a corte erano sottolineati dal suono: dal risveglio del principe al suo pranzo, alla festa serale.

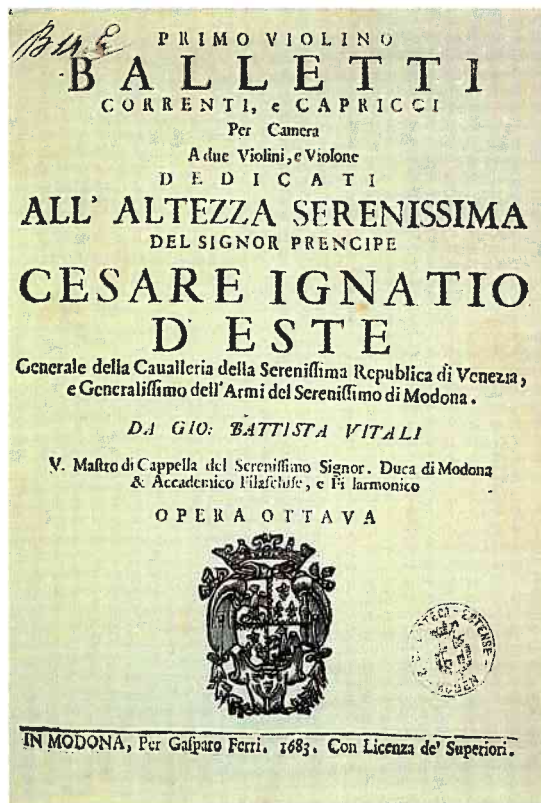
Se i madrigali rappresentavano il momento di maggior impegno intellettuale, e sovente gli stessi componenti della corte vi si dedicavano, Cantate e Sonate svolgevano la funzione quasi di concerto, dove il diletto era costituito principalmente dall'ascolto passivo. Infine c'era il ballo, componente importantissima, della socializzazione, in cui l'impegno diretto dei partecipanti si poteva collocare sul fronte opposto a quello rappresentato dai madrigali. Infatti in un contesto per così dire 'disimpegnato', la musica

and relax, as at the moment when the prince, having set aside the cares of government, needed to restore his strength in preparation for new enterprises. The level and venue of instrumental music in the palace varied, since each event in the life at court was marked by sound: from the moment when the prince awoke, to his midday meal, to his evening's festivities.

If madrigals represented the moment of greatest intellectual activity, often involving the efforts of the courtiers themselves, cantatas and sonatas had an almost concertizing function, since the pleasure they afforded consisted primarily in passive listening. Dance, finally, a most important element of socialization, signified the direct involvement of the participants, on the opposite front from that represented by the madrigal. Indeed, in such an "undemanding" context, so to speak, music served as



Chitarra battente (sec. XVII - XVIII),
Modena, Museo Civico (vn)



Mus. G. 1253 Giovanni Battista Vitali, Balletti, correnti e capricci per camera a due violini e violone..., Opera VIII, In Modona, per Gasparo Ferri, 1685, Modena, Biblioteca Estense



Anonimo seguace di Domenico Zampieri detto Il Domenichino (Bologna 1581 - 1641),
La tentazione di S. Girolamo, Modena, Galleria Estense

svolgeva soprattutto una funzione di accompagnamento e di sottofondo. È proprio nelle mani dei musicisti di palazzo come Vitali, Bononcini e Uccellini che, grazie anche ad un prepotente influsso della musica francese (che riservava alla danza un'importanza fondamentale) furono introdotte ed elaborate nuove danze, come le gighe e le gavotte.

Furono proprio i compositori modenesi, come ricorda Schenk, a convogliare *"dalla musica francese verso quella italiana i suggerimenti e le correnti che tanta importanza ebbero nell'evoluzione della musica barocca"*. Le musiche destinate a questo scopo erano necessarie alla corte e proprio nel Seicento queste strutture, grazie anche alla grande quantità di danze che venivano pubblicate, cominciarono ad essere sempre più raffinate, e, aggregandosi tra di loro e stilizzandosi, diedero vita a una forma di polittico, la Suite, che poco per volta si orientò verso la musica d'arte e si allontanò dalla pratica coreutica.

a guiding backdrop. And, due in part to the strong influence of French music in a repertoire which assigned a fundamental importance to dance, it is in the hands of such palace musicians as Vitali, Bononcini and Uccellini that new dances such as the gigue and the gavotte were introduced and elaborated.

It was in fact these Modenese composers who, as Schenk points out, transferred *"from French to Italian music the suggestions and trends which were so important to the evolution of baroque music."* The music intended for this purpose was thus essential to the court. And, partially as a result of the large quantity of dances which were published in the seventeenth century, these structures began to be increasingly refined and, through stylisation and banding together, gave rise to a sort of polyptych, the Suite, which gradually abandoned the practice of dance itself and migrated toward art music.

giovedì 21 maggio
Modena - Teatro San Carlo - ore 21

LE VEGLIE DI SIENA
overo
I VARI HUMORI DELLA MUSICA MODERNA
d'Horatio Vecchi da Modona
(*In Venetia, 1604*)

CAPPELLA DUCALE. VENETIA

Elisabetta Tiso	<i>soprano</i>
Chizuko Yoshida	<i>soprano</i>
Paolo Costa	<i>contralto</i>
Vincenzo di Donato	<i>tenore</i>
Giuseppe Maletto	<i>tenore</i>
Hans-Christian Ziegler	<i>basso</i>
Gianpaolo Capuzzo	<i>flauto dolce</i>
Marco Rosasalva	<i>flauto dolce</i>
Paolo Tognon	<i>dulciana</i>
Rodney Prada	<i>viola da gamba</i>
Beatrice Pornon	<i>chitarrone</i>
Alberto Macchini	<i>percussioni</i>
Vittorio Zanon	<i>clavicembalo</i>
Eleonora Fuser	<i>voce recitante</i>

regia Alessandra Mangini
direttore Livio Picotti



Giovanni Boulanger (Trojes 1606 - Modena 1660), *Salone*, (*particolare*), Sassuolo, Palazzo Ducale

ORAZIO VECCHI (1550-1605)

PRIMA PROPOSTA:	Imitazione del Siciliano
SECONDA PROPOSTA:	Imitazione della Villanella
TERZA PROPOSTA	Imitazione del Tedesco
QUARTA PROPOSTA:	Imitazione dello Spagnolo
QUINTA PROPOSTA:	Imitazione del Francese
SESTA PROPOSTA:	Imitazione del Veneziano
CHIUSA DEL GIOCO:	Imitazione degli Ebrei

LA CACCIA D'AMORE
LA VENDETTA CONTRO AMORE
BISTICCIO
LICENZA DEL PRENCIPE AI VEGLIATORI

PROEMIO
L'UMOR GRAVE
L'UMOR ALLEGRO
L'UMOR MISTO
L'UMOR LICENZIOSO
L'UMOR DOLENTE
L'UMOR LUSINGHIERO
L'UMOR MALENCONICO
L'UMOR GENTILE
L'UMOR AFFETTUOSO
L'UMOR SVEGGHIATO
COMPLIMENTI DEL PRENCIPE AI VEGLIATORI

La personalità artistica di Orazio Vecchi si colloca in uno dei momenti più emblematici della storia della musica, tra Cinquecento e Seicento. Sacerdote, oltre che musicista, teorico oltre che compositore, fu al servizio della corte di Cesare d'Este a Modena e la sua fama come autore di musica sacra travalicò i confini dello Stato estense per arrivare a Roma. Eppure il suo contributo più significativo nella storia della musica tardo-rinascimentale è quello in ambito profano. In un momento in cui l'estetica musicale e la pratica stavano orientando i compositori verso la monodia accompagnata, Vecchi si mantenne invece fedele alla polifonia, divenendo l'ideatore di un genere, il madrigale drammatico, in cui il contrappunto cercava di sposarsi alle sempre maggiore esigenza rappresentativa del momento.

La forma polifonica del madrigale si era

The artistic personality of Orazio Vecchi coincides with one of the most significant moments in music history, between the Cinquecento and the Seicento. Both priest and musician, theoretician and composer, Vecchi was in the service of the court of Cesare d'Este in Modena, and his fame as a writer of sacred music travelled beyond the Estense borders all the way to Rome. And yet his most significant contribution to the history of music in the late renaissance was in the area of secular music. At a time in which musical aesthetics and practice were turning composers toward accompanied monody, he remained faithful to vocal polyphony and created a genre, the dramatic madrigal, in which counterpoint sought to wed itself to the ever-increasing dramatic requirements of the day.

The polyphonic form of the madrigal had in

infatti sviluppata per tutto il Cinquecento, ma a fine secolo essa era entrata in una crisi, parallelamente alla crisi della civiltà cortese che l'aveva prodotta ed utilizzata: ciò aveva portato alla nascita di forme nuove e alternative ad esso, che ne sviluppavano la propensione alla prevalenza del testo sulla musica (come il melodramma). E' a questo punto che si inserisce il madrigale drammatico utilizzato in particolare dai compositori padani, tra cui appunto Orazio Vecchi. Si tratta di una composizione formata da una collana di madrigali polifonici attraverso i quali il compositore narra una vicenda senza rappresentarla e senza personaggi singolarmente identificati.

Se con l'*Anfiparnaso* Vecchi utilizza prepotentemente il realismo della commedia dell'arte, *Le Veglie di Siena* (1604) sono realistiche solo nella descrizione della situazione di partenza, ma non certo nel senso che diamo solitamente a questo termine.

Dedicato ai componenti della senese Accademia degli Intronati, il brano mette in primo piano proprio i componenti del sodalizio, i loro giochi, i loro gusti estetici, gli umori delle serate passate insieme a conversare secondo un ideale simile a quello della ormai al tramonto corte rinascimentale.

Nelle due 'veglie', separate da una 'caccia d'amore', si caratterizzano dapprima i tipi e poi degli stili musicali attraverso un tratteggio musicale che sembra orientato al realismo quasi didascalico ma che è in realtà la descrizione di un mondo idealizzato, il cui astrattismo viene da Vecchi trasfigurato con ironia sottile e poetica.

fact developed throughout the sixteenth century, but at the end of the Cinquecento it had reached a crisis which paralleled that of the court society by which it had been created and used. This gave rise to new and alternative forms which favored the pre-eminence of text over music (as in opera). At this point the dramatic madrigal appeared on the scene, especially in the hands of composers from the Po Valley, including Orazio Vecchi. This genre consists of a series of polyphonic madrigals which the composer employs to narrate an episode, albeit without actual staging or the presence of individual characters.

If in *L'Anfiparnaso* Vecchi predominantly utilizes the realism of the *commedia dell'arte*, the madrigals in *Le Veglie di Siena* (1604) are realistic only in their description of the opening situation, but certainly not in the usual sense of the word. Dedicated to the Accademia degli Intronati from Siena, this work focuses on the members of the academy themselves: their games, their aesthetic tastes, the mood of the evenings spent together conversing according to a ideal which resembled that of the renaissance court, by now in irrevocable decline.

In the two "wakes", separated by a "love chase", first the genres and then the styles of music are characterized by means of a musical sketch which seems to tend toward an almost didactic realism, but which is in reality the description of an idealized world whose abstractness is transfigured by Vecchi with subtle and poetic irony.



Autore ignoto sec. XVII, *Coperchio di Spinetta (particolare)*, Modena, Museo Civico



Lionello Spada (Bologna 1576 - Parma 1622),
Visione di S. Francesco (particolare),
Modena, Galleria Estense

venerdì 22 maggio
Modena - Chiesa del Paradisino - ore 21

sabato 23 maggio
Vignola - Castello, Sala dei Contrari - ore 21
(In collaborazione il Comune di Vignola)

Varie sonate e musiche
per il VIOLONCELLO Solo col Basso Continuo

Anner Bylsma	violoncello
Roberto Gini	violoncello
Alan Curtis	clavicembalo

- Sonata à Violoncello solo, con il Basso Continuo di DOMENICO GABRIELLI (detto Mingain dal Viulunzeel - (Modona, ca.1689)
Grave - Allegro - Largo - Prestissimo

- Canone à due Violoncelli, di DOMENICO GABRIELLI. (1651-1690)

- Ricercar 2°, di DOMENICO GABRIELLI
(Modona, a di 15 di Genaro 1689)

- Allamanda variata sopra "More Palatino" & Gagliarda variata sopra "If my complaints" di John Dowland per il Cembalo; composte dal Signor JOHANN STADEN (1581-1634)

- Sonata II pour le Violoncelle et Basse Continüe par Monsieur FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762) - (Ouvrage Cinquieme; à la Haye 1746)
Andante - Presto - Adagio - Allegro

- Sonata V^a à Violoncello solo co'l Basso Continuo Del S.^r D. ANTONIO VIVALDI (1678-1741)
Largo - Allegro - Largo - Allegro

- 9ème Exercise en ré mineur; par M^r. JEAN PIERRE DUPORT (1741-1818)
Allegro Moderato

- 10ème Exercise en ré majeur; par M^r. JEAN LOUIS DUPORT (1749-1819)
(Essai sur le Doigté du violoncelle...Paris, ca.1790)
Adagio cantabile

- Due Fughe à due Violoncelli soli Del Sig.^r LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

- Due sonate à Cembalo solo Del Sig.^r DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)
Allegro (fa diesis minore, K447); Allegro (fa diesis minore, K448)

- Sonata à Violoncello Solo, e Basso Del Sig.^r LUIGI BOCCHERINI.
Allegro - Largo assai - Rondò Allegro.

"Al pari di qualsivoglia maestro egli era intendente di musica..." ricorda Lodovico Antonio Muratori di Francesco II, il quale, per questa sua passione aveva ridato impulso alla Cappella di Palazzo, aveva commissionato lavori ai più importanti musicisti dell'epoca, cercava di arricchire ogni volta che se ne presentava l'occasione la collezione musicale della propria biblioteca, ed era cultore (ed esecutore) oltre che di violino di uno strumento che proprio in quegli anni stava cercando un suo spazio e una sua identità musicale: il *violoncello*.

Nato dal basso di viola, il violoncello nel corso del Seicento aveva raggiunto una sua identità, anche se fino a metà secolo era ancora adibito a ruoli subordinati per sostenere la parte melodica del basso continuo. Alla fine del Seicento però i compositori della scuola modenese e bolognese (nelle sonate del 1665 di Giulio Cesare Arresti per la prima volta viene utilizzata la parola violoncello) cominciarono a considerare lo strumento in veste solistica, valorizzandone le doti espressive.

Proprio a Modena troviamo così una straordinaria concentrazione di musicisti e di

"He was a connoisseur of music on a par with any composer..." These words of Lodovico Antonio Muratori describe Francesco II, whose passion for music led him to breathe new life into the Cappella di Palazzo; to commission works by the most important musicians of the time; to seek to expand the musical collection of his personal library at every opportunity. In addition, he was a great lover (and player) not only of the violin, but also of an instrument which in those years was attempting to establish itself and find its own musical identity: the *violoncello*.

Born of the bass viol, the cello had achieved a certain identity in the course of the seventeenth century, even if, up until mid-century, it was still relegated to subordinate roles in order to sustain the melodic part of the basso continuo. At the end of the 1600s, however, composers of the Modenese and Bolognese schools (in the 1665 sonatas by Giulio Cesare Arresti, the word "violoncello" appears for the first time), began to consider the instrument as a soloist and exploit its expressive gifts.

Thus in Modena we find an extraordinary concentration of cellists and musical editions

edizioni musicali per questo strumento: singolare fatto davvero, specie se pensiamo che esso era quasi sconosciuto alla pratica musicale. Ai bolognesi Degli Antonii e Gabrielli (chiamato 'Minghen dal viulunzèl' che scrisse nel 1689 una raccolta di Sonate per Violoncello e basso continuo) possiamo affiancare il parmense Galli (il cui *Trattenimento musicale* è conservato alla Biblioteca Estense) e l'opera del modenese Giovanni Bononcini, violoncellista egli stesso, il quale venne a lungo considerato come l'inventore della letteratura solistica per il suo strumento. Non va poi dimenticato Giuseppe M. Jacchini, le cui opere sono conservate a Modena e sull'abilità del quale rimane una testimonianza nelle pagine di un viaggiatore tedesco del 1715 che dice "si fece

written for this instrument, and this fact is especially striking if we consider that the cello was almost unknown in musical practice. Alongside the Bolognese musicians Degli Antonii and Gabrielli (the latter, called "Minghen dal viulunzèl", composed in 1689 a collection of sonatas for violoncello and basso continuo), we find Galli from Parma (whose *Trattenimento musicale* is preserved in the Biblioteca Estense) and the works of the Modenese composer Giovanni Bononcini, himself a cellist, who was long considered the inventor of the solo literature for his instrument. Nor should we forget Giuseppe M. Jacchini, whose works are preserved in Modena and whose abilities are documented in the chronicles of a German traveller in 1715: "we heard a virtuoso soloist by the name



Domenico Galli, *Violoncello* (Parma 1691), Modena, Galleria Estense

ascoltare un solista virtuoso di nome Jacquini con un semplice basso o violoncello: egli è l'unico che sia giunto così in avanti con questo strumento ed è perciò celebre in tutta Italia".

Lo spostamento dei musicisti emiliani da una corte all'altra favorì poi la conoscenza di questo repertorio anche da parte di grandi compositori italiani ed europei. Da Modena e da Bologna partì la lezione che attraverso le opere di Vivaldi giunse fino a Bach, il quale trasse da questi modelli spunti del tutto nuovi, originali, unici.

of Jacquini, with a simple bass violoncello: he is the only one to have come so far on this instrument and for this he is famous throughout Italy."

The transfer of Emilian musicians from one court to another helped to make this repertoire known to great composers both within Italy and in Europe. From Modena and Bologna, the lesson was imparted by means of the works of Vivaldi and were studied by Bach, who gleaned from these models new, original, and unique ideas.



Nicolò dell'Abate (Modena 1509 - Fontainebleau 1571),
Mezza figura femminile che suona la viola da gamba,
Modena, Galleria Estense (gg)

FONTI E VITA MUSICALE NELLA MODENA ESTENSE

SOURCES AND MUSICAL LIFE OF MODENA UNDER THE ESTE

Convegno Internazionale di Studi

International Meeting

Modena, Chiesa-Auditorium di S. Carlo

(6-9 maggio 1998)

6 maggio

ORE 15

Apertura dei lavori - Presentazione delle celebrazioni estensi

Opening of the meeting - Presentation of the Estense celebrations

(Marco Cattini; Lorenzo Bianconi)

Il passaggio da Ferrara a Modena, nel quadro storico generale e nel contesto musicale

The transfer from Ferrara to Modena, within an historical and musical context

ALBANO BIONDI, *La corte in città: cerimoniali di presenza*

IAIN FENLON, *Changing places: Music, History and Historiography.*

7 maggio

ORE 9

La vita musicale estense e gli spettacoli tra Cinque e Seicento

Papers on the topic: Estense musical life and the spectacles between the sixteenth and seventeenth centuries

ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTI, *La dissoluzione della musica di Ferrara e il trasferimento dei beni musicali a Modena;*

MASSIMO PRIVITERA, *Horatio Vecchi da Modena;*

SERGIO MONALDINI, *La commedia dell'arte a Modena (secc. 16.-17.);*

MARINA CALORE, *Feste in piazza, cittadine e ducali;*

GIUSEPPINA BENASSATI, *Le forme dell'effimero.*

ORE 15

Forme rappresentative a Modena dal Sei al Settecento: l'oratorio, la cantata, Alessandro Stradella; il teatro per musica / Dramatic genres in Modena between the seventeenth and eighteenth centuries

ARNALDO MORELLI, *L'oratorio a Modena: osservazioni e prospettive;*

CAROLYN GIANTURCO, *Alessandro Stradella e il recitativo obbligato;*

PAUL ATKIN *Mecenatismo a Modena: il patronato ducale e l'opera "pubblica" al Teatro Fontanelli (1685-1705);*

JENNIFER WILLIAMS BROWN, *Opera scores and Opera productions in Modena during the Reign of Francesco II. The case of Pallavicino's "Vespasiano";*

FRANCESCO PAOLO RUSSO, *Circolazione di cantanti e troupe teatrali a Modena tra Sei e Settecento;*

ANNA LAURA BELLINA, *Metastasio nei teatri di Modena e Reggio.*

8 maggio

ORE 9

Forme rappresentative a Modena dal Sette all'Ottocento, tra produzione italiana e circolazione europea:

Dramatic genres in Modena between the seventeenth and eighteenth centuries: Italian production and European circulation

ROBERTO VERTI *Il teatro a Modena e Reggio tra Sette e Ottocento*;

STEFANO LORENZETTI, *Per "accordare l'armonia delle Virtù col suono del Cembalo". Educazione alla musica e pratiche spettacolari nel Collegio S. Carlo di Modena*;

LOWELL LINDGREN, *"Roles" Played by Three Modenese Masters in the Musical Life of the London Early XVII Century*;

FRANCO PIPERNO, *Una ricerca sulle orchestre di Teatro dell'Ottocento in Italia*;

HERBERT SEIFERT, *The Este music collection in Vienna*.

ORE 15

La musica strumentale del periodo estense; la circolazione editoriale

Instrumental music; editorial circulation

RODOLFO BARONCINI, *Aspetti della musica strumentale presso la corte di Modena nel corso del Seicento: da "La compagnia delli violini" al "Concerto de stromenti"*;

ANGELO POMPILIO, *Stampatori di musica a Modena nel secondo Seicento*;

RUDOLF RASCH, *Il cielo batavo: la diffusione europea della musica strumentale italiana del Settecento per le stampe di Amsterdam di Estienne Roger e Michel Charles Le Cène*;

Gli strumenti e l'esecuzione

The Instruments and the performances

PIERPAOLO DONATI, *"Un Organo soave": organi di legno nelle Corti dell'Italia centrale*;

CARLO GIOVANNINI, *Gli organi nella Modena estense tra Sei e Settecento*;

PHILIPPE VENDRIX, *Festival et épiscopat: propositions pour une politique culturelle européenne*.

9 maggio

ORE 9

Le fonti del periodo estense: musica, documenti, luoghi

Sources under the Este: music, documentation, places

ALESSANDRA CHIARELLI, *Le fonti della musica nel Seicento e oltre: appunti, osservazioni e prospettive sul deposito bibliografico della Modena estense*;

CESARINO RUINI, *Le prime rappresentazioni reggiane di drammi per musica: il "Santo Alessio" e "La Finta Pazza"*;

GHERARDO GHIRARDINI, *Gli Atti della "Direzione agli Spettacoli" nell'Archivio Storico Comunale*;

MARTA LUCCHI, *L'Accademia de' Filarmonici di Modena: le fonti, la fondazione, i componenti, attività e repertorio*;

GIUSEPPE GHERPELLI, *I teatri di Modena sotto il Ducato Estense*; Conclusione dei lavori.

Luoghi delle manifestazioni

Places of the happenings



CHIESA DEL VOTO

Edificata dalla Comunità di Modena per la cessazione della peste del 1630 su progetto di Cristoforo Malagola (1634). All'interno, grande ancona votiva di Ludovico Lana e dipinti di Antonio Giarola, Francesco Stringa, Bartolomeo Gennari, Benedetto Zalone e Jacopino Consetti (secoli XVII-XVIII); Adeodato Malatesta e Antonio Simonazzi (secolo XIX).

Built by the city of Modena to commemorate the end of the plague of 1630, this church was designed by Cristoforo Malagola (1634). The large votive altarpiece was painted by Ludovico Lana, other paintings by Antonio Giarola, Francesco Stringa, Bartolomeo Gennari, Benedetto Zalone and Jacopino Consetti (17th and 18th centuries); Adeodato Malatesta and Antonio Simonazzi (19th century).



PALAZZO DUCALE

Iniziato nel 1634 da Bartolomeo Avanzini sul sito dell'antico castello ducale, per volontà di Francesco I d'Este. Completato nella prima metà del secolo XIX sotto la direzione di Giovanni e Gusmano Soli. Arredi e stucchi dei secoli XVII-XVIII. Nell'appartamento ducale, affreschi di Marcantonio Franceschini e Francesco Stringa (secolo XVII).

Begun in 1634 by Bartolomeo Avanzini over the site of the old ducal Castle at the behest of Francesco I d'Este. Completed in the first half of the 19th century under the direction of Giovanni and Gusmano Soli. Interior furnishing and stucco work from the 17th to 18th centuries.

The ducal apartment features frescos by Marcantonio Franceschini and Francesco Stringa (17th century).



CHIESA DI SANT'AGOSTINO

Fondata nel secolo XIV dagli Agostiniani. Trasformata in pantheon della Casa d'Este in occasione delle esequie del duca Francesco I (1659). All'interno, soffitto decorato da Giovan Giacomo Monti, Baldassarre Bianchi, Francesco Stringa, Olivier Dauphin, Sigismondo Caula; affresco di Tommaso da Modena (metà secolo XIV) e Deposizione di Antonio Begarelli (1524-1526).

Founded in the 14th century by the Augustinians. Transformed into a pantheon by the Este dynasty for the burial of Duke Francesco I (1659). Inside, ceiling decorated by Giovan Giacomo Monti, Baldassarre Bianchi, Francesco Stringa, Olivier Dauphin and Sigismondo Caula; a fresco by Tommaso da Modena (mid-14th century) and a Deposition by Antonio Begarelli (1524-1526).



CHIESA DEL PARADISINO

Edificata tra il 1596 e il 1602 su progetto di Giovanni Guerra. All'interno, soffitto ligneo decorato da Camillo Gavasseti (1620) e dipinti di Ercole e Pietro Paolo dell'Abate, Michele Desubleo, Antonio Consetti (secoli XVII-XVIII).

Constructed between 1596 and 1602 and designed by Giovanni Guerra. Inside, wooden ceiling decorated by Camillo Gavasseti (1620) and paintings by Ercole and Pietro Paolo dell'Abate, Michele Desubleo and Antonio Consetti (17th and 18th centuries).



CHIESA DI SAN PIETRO

Sorta accanto al monastero benedettino fondato nel 996. Ricostruita nel 1476 sotto la direzione di Pietro Barabani. Facciata del secolo XVI con ornati in cotto attribuiti ad Andrea, Paolo e Camillo Bisogni. All'interno, importanti opere e arredi di et  rinascimentale; dipinti di Francesco Bianchi Ferrari, Gian Gherardo delle Catene, Pellegrino Munari, Ercole Setti, Girolamo Romani, Ercole dell'Abate, Ludovico Lana (secoli XVI-XVII). Sculture di Antonio Begarelli (1499-1565).

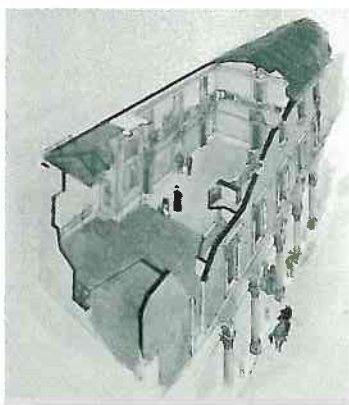
Erected next to the Benedictine monastery founded in 996. Reconstructed in 1476 under the direction of Pietro Barabani. The façade dates from the 16th century with embellishments in terracotta attributed to Andrea, Paolo and Camillo Bisogni. Inside, important works of art and furnishings from the Renaissance period; paintings by Francesco Bianchi Ferrari, Gian Gherardo delle Catene, Pellegrino Munari, Ercole Setti, Girolamo Romani, Ercole dell'Abate and Ludovico Lana (16th-17th centuries). Sculptures by Antonio Begarelli (1499-1565).



DUOMO

Fondato nel 1099 e consacrato nel 1106. Progetto originale dell'architetto Lanfranco, modificato dai Campionesi nel transetto e nel presbiterio (seconda met  secolo XII). In facciata, fregi di Wiligelmo (1106 circa), tra le pi  importanti testimonianze del Romanico europeo. All'interno, Presepe Porrini di Guido Mazzoni (fine Presepe di Antonio Begarelli (1525-1527); dipinti di Serafino de' Serafini (1384), Cristoforo da Lendinara (1475), Dosso Dossi (1522); coro ligneo intarsiato di Cristoforo da Lendinara (1465). Il Duomo, la Ghirlandina e la Piazza sono stati dichiarati, nel 1997, "patrimonio dell'umanit ".

Founded in 1099 and consecrated in 1106. The original design was by the architect Lanfranco; the transept and presbytery was modified by the Campionesi family (second half of the 12th century). The façade, embellishments by Wiligelmo (c. 1106), among the most important examples of Romanesque art in all of Europe. Inside, The Porrini Nativity Scene by Guido Mazzoni (late 15th century), Nativity Scene by Antonio Begarelli (1525-1527); paintings by Serafino de'Serafini (1384), Cristoforo da Lendinara (1475), Dosso Dossi (1522); carved wooden choir by Cristoforo da Lendinara (1465). The Duomo, the Ghirlandina and Piazza Grande were named a World Heritage Site in 1997.



TEATRO E CHIESA SAN CARLO

Istituito nel 1626 come Collegio dei Nobili. Edificato a partire dal 1654 su progetto di Bartolomeo Avanzini e terminato nel secolo XVIII da Pietro Termanini. All'interno, affreschi e dipinti di Ercole Setti, Lucio Massari, Antonio Consetti, Pellegrino Spaggiari, Francesco Vellani (secoli XVI-XVIII); Adeodato Malatesta e Ferdinando Manzini (secolo XIX). All'interno del corpo del Collegio,   inserito il teatrino settecentesco, con modifiche del primo Ottocento.

Instituted in 1626 as the College of the Nobles. Designed by Bartolomeo Avanzini, began in 1654 and concluded in the 18th century by Pietro Termanini. Inside, frescos and paintings by Ercole Setti, Lucio Massari, Antonio Consetti, Pellegrino Spaggiari and Francesco Vellani (16th-18th centuries); Adeodato Malatesta and Ferdinando Manzini (19th century). Inside the little theatre (18th and 19th centuries).



PALAZZO DEI MUSEI

Originariamente sede dell'Arsenale Ducale fu trasformato in Albergo dei Poveri (1764-1771) su progetto di Pietro Termanini, Andrea Tarabusi e Francesco Croce. Acquisito dal Comune nel 1881 allo scopo di riunirvi gli istituti culturali cittadini: Museo Lapidario, Biblioteca Estense, Galleria Estense, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Archivio Storico Comunale, Musei Civici, Biblioteca di Storia dell'Arte "Luigi Poletti".

Originally the location of the Ducal Arsenal, it was transformed into an alms house in (1764-1771) according to plans by Pietro Termanini, Andrea Tarabusi and Francesco Croce. Acquired by the municipality in 1881 with the aim of containing various civic cultural institutions all under one roof: the Museum of Ancient Stone Tablets, the Estense Library, the Estense Gallery, the Historical and Artistic Monuments Office, the Civic Historical Archives, the Civic Museums, and the "Luigi Poletti" Library of Art History.



MIRANDOLA, CHIESA DI SAN FRANCESCO

Costruita pochi anni dopo il 1228, l'aspetto attuale si deve al sec. XIV. I Pico ne fecero il proprio Pantheon familiare. All'interno vi sono importanti opere d'arte, fra le quali la scultura funebre commissionata a Paolo Jacobello Dalle Masegne. Attiguo alla chiesa, è il monastero, di notevole rilevanza storico artistica.

Constructed shortly after 1228, the actual form dates to the 15th century. The Pico dynasty utilized it as its family Pantheon. Inside, there are some important paintings and a funeral sculpture by Paolo di Jacobello Dalle Masegne. The contiguous cloister is also of great importance, both historically and artistically.

VIGNOLA - ROCCA (CASTELLO LUDOVISI - BONCOMPAGNI)

Fondato nel sec. XIII, appartenne inizialmente all'Abbazia di Nonantola; divenne in seguito divenuto feudo estense (sec. XV). Attualmente è di proprietà di una Fondazione. Il complesso, ben conservato, possiede sale storiche, cinte murarie, e viene utilizzato per conferenze, concerti, esposizioni.



Founded in the 13th Century, it initially belonged to the Nonantola Abbey before becoming the feudal seat of the Este (15th century). Presently, it belongs to a Foundation. The building, well-preserved, contains historical rooms and walls, and is used for meetings, concerts, and exhibitions.

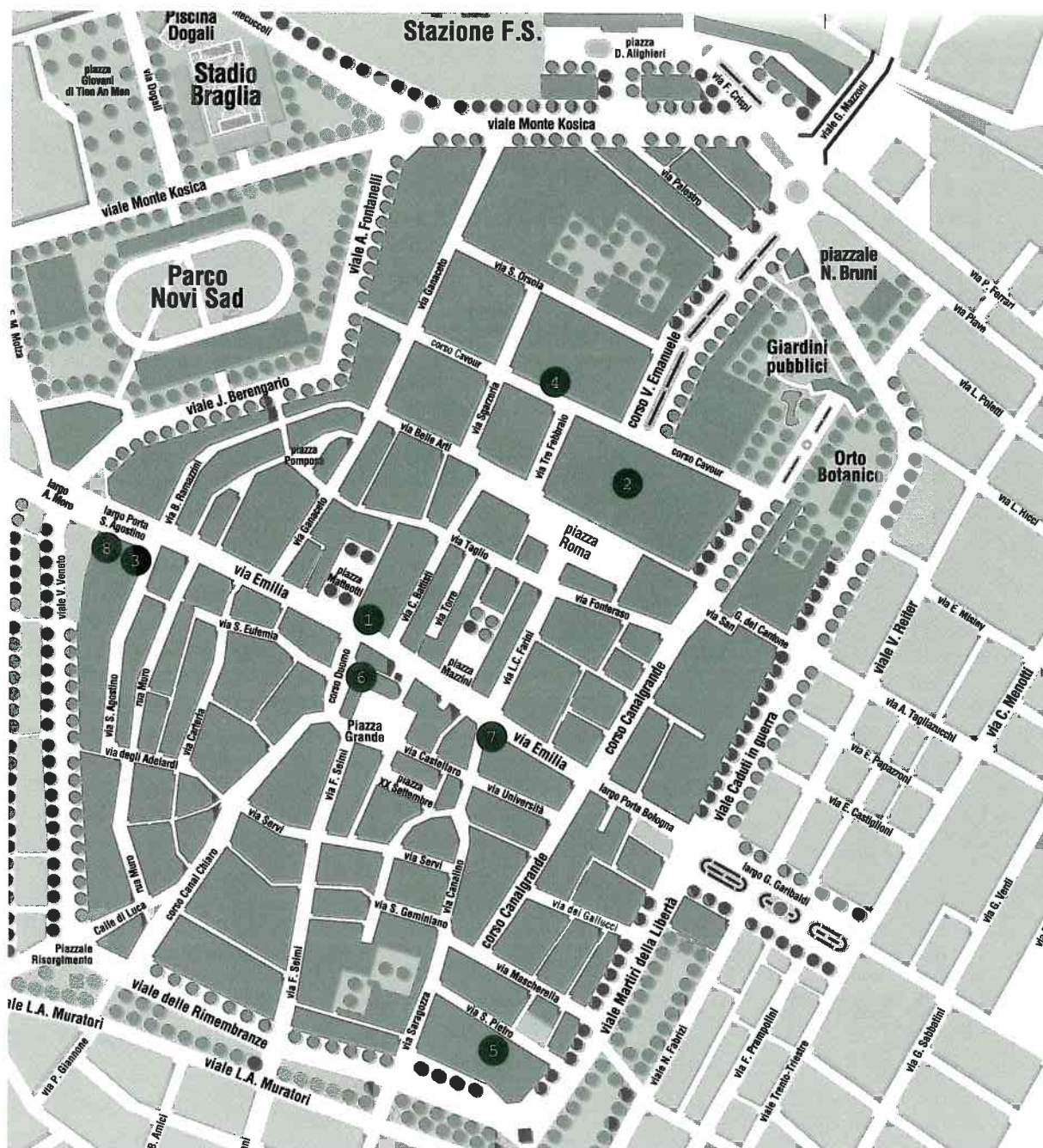
VIGNOLA - GIARDINO GALVANI

Posto all'interno della cinta muraria del Castello, è un raro esempio di hortus conclusus risalente al sec. XV. Nel sec. XVIII assume la fisionomia di un giardino neoclassico, con funzione ludica e scenografica. Attualmente appartiene a un privato.

Founded in the 15th century, it is located within the castle walls and is a rare example of "hortus conclusus". In the 18th century it was changed into a neo-classic garden, with recreational and theatrical functions. It is now under private ownership.

Pianta della città *Plan of the Town*

- | | |
|--|---|
| <p>1 Chiesa del Voto</p> <p>2 Palazzo Ducale</p> <p>3 Chiesa di Sant'Agostino</p> <p>4 Chiesa del Paradisino</p> | <p>5 Chiesa di San Pietro</p> <p>6 Duomo</p> <p>7 Teatro e Chiesa di San Carlo</p> <p>8 Palazzo dei Musei</p> |
|--|---|



Indice *Index*

CHE COS'È LA MUSICA ANTICA? *WHAT IS ANCIENT MUSIC?*

ENRICO GATTI	pag.	10
ROBERTO GINI	pag.	21

MUSICA PER UN DUCATO *MUSIC FOR A DUCHY*

Celebrare la musica estense <i>To celebrate Este music</i>		
LORENZO BIANCONI	pag.	32

Teatro in musica per una capitale <i>Theater in music for a capitol city</i>		
PAOLO FABBRI	pag.	37

Le stanze della musica nella modena ducale <i>The theatrical venues of ducal Modena</i>		
GIUSEPPE GHERPELLI	pag.	43

Le fonti musicali estensi: conoscenza e valorizzazione <i>Discovering and taking advantage of the musical sources of the Este</i>		
ALESSANDRA CHIARELLI	pag.	49

Le collezioni estensi di antichi strumenti musicali <i>The Estense collections of antique musical instruments</i>		
MARTA LUCCHI	pag.	59

PROGRAMMI *PROGRAMS*

Grandezze & Meraviglie <i>Festival Musicale Estense</i>		
Fonti e Vita Musicale nella Modena Estense	pag.	72
Convegno Internazionale di Studi	pag.	120
<i>Sources and musical life of Modena under the Este</i> <i>International Meeting</i>		

LUOGHI DELLE MANIFESTAZIONI <i>PLACES OF THE HAPPENINGS</i>	pag.	122
--	------	-----

PIANTA DELLA CITTÀ <i>PLAN OF THE TOWN</i>	pag.	125
---	------	-----

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 1998
PRESSO LO STABILIMENTO POLIGRAFICO
DELLA PUBLI PAOLINI, MANTOVA