

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 giunta fino a noi.

Il volume, riccamente illustrato, presenta il programma di *Grandezze & Meraviglie* 2° Festival Musicale Estense con una ricca appendice che documenta la prima rassegna.

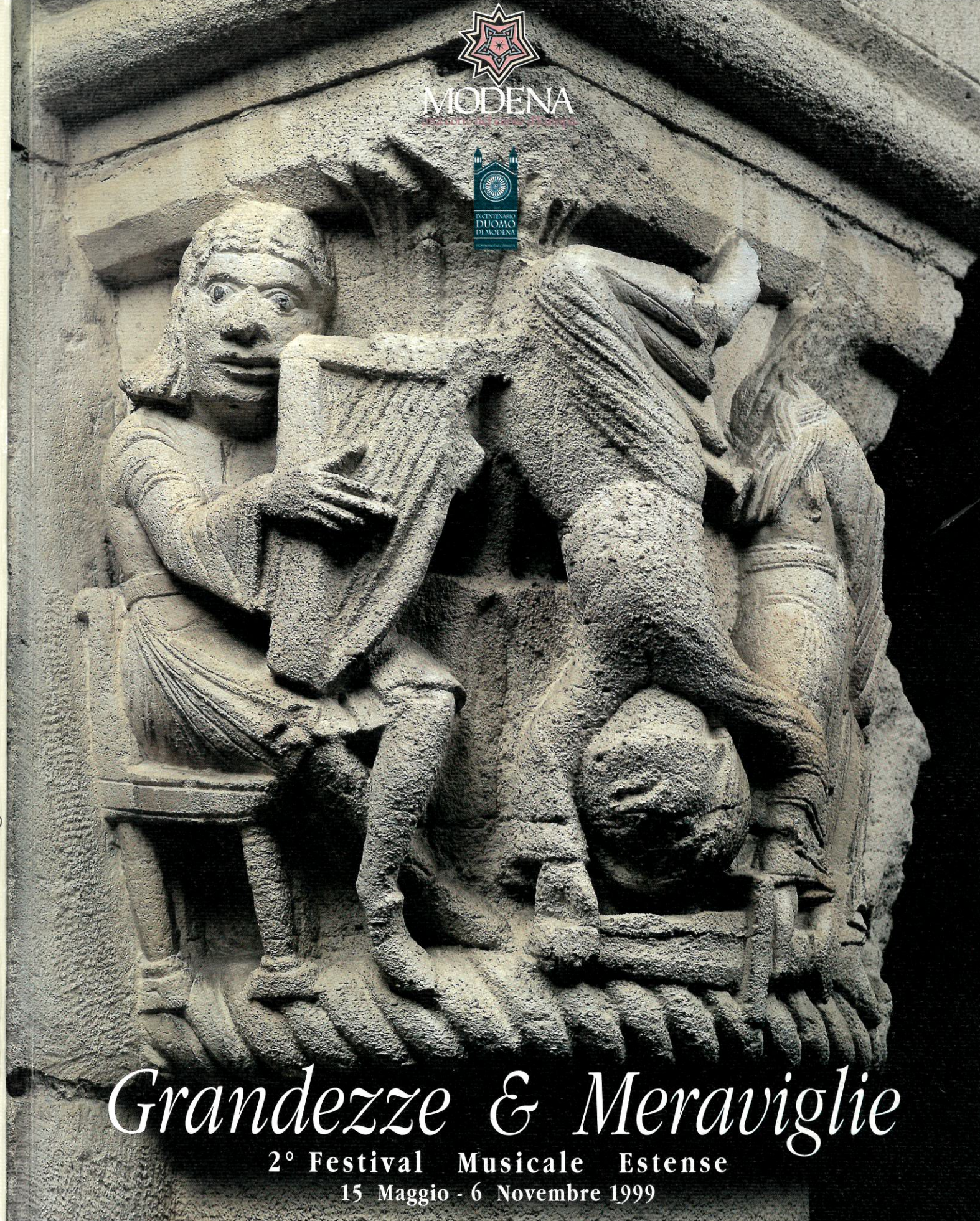
Contributi di: *Lorenzo Arruga, Livia Caffagni, Alessandra Chiarelli, Bruce Dickey, Vincent Dumestre, Elio Durante, Enrico Gatti, Carolyn Gianturco, Roberto Gini, Peter Van Haygen, Anna Martellotti, Maria Chiara Mazzi, Pedro Memelsdorff, Barbara Schwendowius.*

Lire 15.000 € 7.75
iva inclusa

ISBN 88-8738-03-X

Grandezze & Meraviglie

2° Festival Musicale Estense



Grandezze & Meraviglie

2° Festival Musicale Estense

15 Maggio - 6 Novembre 1999

Comune di Modena

Publi Paolini Editore



Grandezze & Meraviglie

2° Festival Musicale Estense

15 maggio - 6 novembre 1999



Grandezze & Meraviglie

2° Festival Musicale Estense

Direzione artistica
ENRICO GATTI

Organizzazione e Segreteria
COMUNE DI MODENA ASSESSORATO ALLA CULTURA E TEATRO COMUNALE

Allestimenti
TEATRO COMUNALE

Enti promotori
COMUNE DI MODENA - ASSESSORATO ALLA CULTURA
TEATRO COMUNALE
BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA

CATALOGO

a cura di
Enrico Bellei

Immagini per gentile concessione di
Biblioteca Estense Universitaria - Galleria Estense - Fondazione Collegio San Carlo - Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali dell'Emilia Romagna - Franco Cosimo Panini Editore - Un particolare ringraziamento alla Sig.ra Fregni

Referenze fotografiche
G. Roli, R.P. Guerzoni, G. Gavioli, M. Ravenna, Roncaglia

Schede dei monumenti
Maria Canova, Enrico Bellei, Francesca Malavolta

Si ringraziano per la collaborazione
Curia Arcivescovile, Fondazione Collegio San Carlo, Galleria Estense, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, Museo Civico d'Arte Medievale Moderna, Radio Rai 3, WDR - Westdeutsche Rundfunk - Köln

Con il contributo della
Fondazione San Paolo di Torino per la cultura, la scienza e l'arte

Impianti e stampa
Publi Paolini, Mantova

Copyright Comune di Modena, 1999
ISBN 88-87386-03-X

In copertina
Particolare di capitello, Duomo di Modena, foto di Ghigo Roli

Grandezze & Meraviglie

2° Festival Musicale Estense

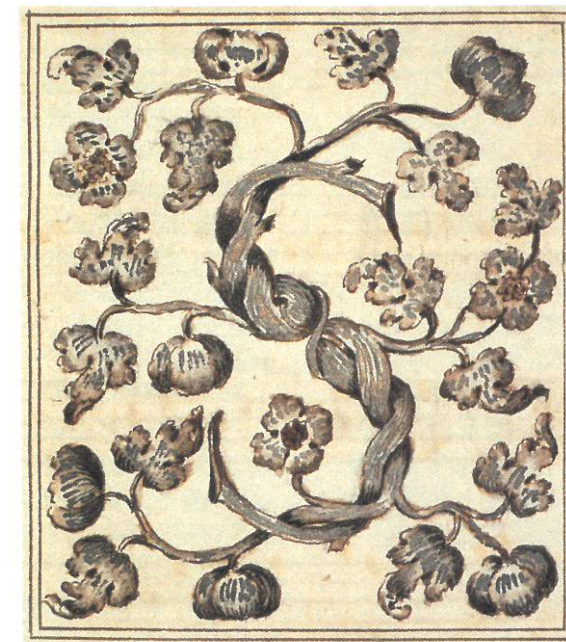
Modena, 15 maggio - 6 novembre 1999

La preziosa documentazione del Fondo Musicale della Biblioteca Estense copre un arco cronologico che va dal Medioevo all'Ottocento e conserva circa 2600 manoscritti e 5000 edizioni antiche.

Le proposte musicali di *Grandezze & Meraviglie* intendono riscoprire e valorizzare questo patrimonio, esplorando la civiltà musicale che lo ha espresso.

L'apertura e la chiusura del Festival si tiene, in occasione del IX centenario della sua fondazione, nel Duomo di Modena, accolto nel 1997 dall'UNESCO fra i monumenti "patrimonio dell'Umanità".

Il volume, riccamente illustrato, presenta il programma della seconda edizione del Festival Musicale Estense *Grandezze & Meraviglie*, con una documentazione della prima rassegna.



*Capolettera da manoscritto musicale.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria*

ENRICO GATTI

Benvenuti in montagna

"al gran Maghid di MeYiraei, in gioventù, piaceva levarsi all'alba per passeggiare lungo i fiumi e i laghi: imparò l'arte di ascoltare"

(Elie Wiesel)

"Enrico, svegliati, sono ormai le quattro, è quasi ora di partire..."

Mio padre interrompeva i miei sogni delicatamente, ma con fermezza, quando ancora il sole era lontano dall'alba. Per andare al Gran Sasso si partiva prestissimo alla mattina: le strade di trent'anni fa non erano quelle di oggi. Ore di viaggio: per arrivare (stralunati) ad un nuovo punto di partenza. Ore ed ore di viaggio: ma sarebbero state molte di più quelle che avremmo passate ad incedere su per la montagna, sollevandoci passo dopo passo dal panorama terrestre. Via via che salivamo non si vedeva più nessuno: l'animo respirava quella rarefazione e percepiva dentro di sé delle nuove regioni, trovava per compagni dei nuovi pensieri...

Ora che la mente ritorna a quei momenti mi rendo conto che ascoltare il solo rumore dei propri pensieri è divenuto impossibile oggi nelle nostre città, in cui il rumore di fondo ci accompagna quasi come una sorta di lugubre basso continuo; e poi i rapporti sociali sono diventati sempre più complessi, i meccanismi tecnologici più sofisticati e meno facilmente comprensibili: siamo immersi in un mondo che ha perso trasparenza e si è fatto più oscuro. La necessità di riconoscerci si fa più forte perché sempre più spesso una voce sorda si leva da dentro, è come un grido interiore che può diventare lacerante, un rumore insopportabile. Ognuno di noi ha probabilmente un suo modo personale e diverso di sublimare quel grido.

Mio padre ha sempre molto amato (ed ama tuttora) andare verso la montagna. La sua lezione (muta) mi ha insegnato che, a costo di fare fatica, a

volte le cose bisogna andare a cercarle lontano poiché spesso esse donano maggiore felicità di altre che potremmo facilmente ottenere senza sforzo. E soprattutto che bisogna mettersi in marcia con la voglia di scoprire. Ma quando si è lassù si resta con se stessi: si è soli e si contempla finalmente la propria solitudine: quell'intimità di cui abbiamo in realtà più bisogno, il senso della riservatezza per quanto abbiamo di più personale e caro. Nel nostro tempo si tende sempre di più a sbandierare, esibire ogni cosa davanti alla collettività o ai suoi simboli, alle sue casse di risonanza, quasi come se ciò costituisse una prodezza... In quell'atto di "spudoratezza" cerchiamo forse una sorta di legittimazione da parte della società, aderiamo ai modelli dominanti (così fan tutti, specialmente i più importanti: gridano) e perdiamo allo stesso tempo ciò che di più prezioso abbiamo. Ma nella realtà ognuno di noi nasconde dei grandi silenzi dentro. La musica serve ad abbellire questi silenzi, a dargli voce ed espressione, forse non a chiarirli ma a curarli, ad interpretarli, perché non tutte le cose possono dirsi con le parole.

Così spero che mio padre mi abbia perdonato se, col passare degli anni, mi sono dedicato ad altre specie di montagne, alla ricerca del luogo ideale dove poter meglio ascoltare il rumore dei pensieri. Utopia?

Già, "Utopia": l'iniziale "u" si può intendere come la contrazione di "ou" e, dal momento che "tópos" significa luogo, la parola avrebbe il significato di "non luogo" o meglio "luogo che non

esiste". Ma in greco le forme negative per i sostantivi si formano proponendo la alfa privativa e non l'"ou", che è invece usato per i generi verbali, quindi la "u" potrebbe essere intesa come una contrazione di "eu" e quindi il significato sarebbe quello di "luogo felice".. (Ma forse entrambi le ipotesi sono vere, e l'utopia è un luogo che non esiste e per questo è felice; oppure: i luoghi felici sono soltanto quelli che non esistono...).

Il Comune di Modena ha creduto nella validità di *Grandezze & Meraviglie* e ha messo a disposizione le risorse umane, organizzative e materiali per la sua realizzazione. Desidero per questo ringraziare particolarmente l'assessore alla Cultura Gianni Cottafavi, il capo settore Cultura Carlo Artioli, il direttore Pietro Valenti e il consulente artistico Aldo Sisillo del Teatro Comunale e tutti gli operatori impegnati.

La seconda edizione del Festival si è arricchita con la presenza di musiche del medioevo (il centenario della fondazione del Duomo ha costituito una splendida occasione), ma il festival è stato approntato con risorse molto contenute e la sua realizzazione è in buona parte resa possibile dalla generosa collaborazione degli amici artisti che vi intervengono. Ci piacerebbe poter andare avanti, poiché non desideriamo un paese in cui solo le grandi manifestazioni abbiano possibilità di imporsi: crediamo all'utilità di un festival che produca cultura e non ricicli prodotti preconfezionati, cercando di esplorare pazientemente una delle fonti fondamentali della civiltà musicale italiana del passato: la Biblioteca Estense.

Al giorno d'oggi solo i ritorni economico e politico sono i motori che spingono la macchina dell'economia, lo studio del passato rischia di diventare un residuo, tanta è l'avversione che la "cultura dominante", con il suo culto del presente e delle promesse tecnologiche del futuro, nutre nei suoi confronti. I valori, lo stile della nostra epoca sono fortemente avversi alla memoria individuale e a quella collettiva; la società industriale e la cultura che essa esprime non dimostrano troppa

sensibilità nei confronti del sapere storico e della ricerca culturale, così poco subordinati ad uno scopo operativo, ad un qualche valore economico. Oggi ogni istituzione pubblica è chiamata ad ubbidire alle logiche del mercato. Accade così alla scuola e accade, a maggior ragione, alla Storia, questa antica musa con la testa girata all'indietro. Ma la "democratizzazione" dell'alta cultura può generare ibridi assurdi: scaricati sul mercato di massa, i prodotti della cultura "classica" vi arrivano diluiti e adulterati; all'estremo opposto vengono sottratti alla vita e messi in salvo sotto chiave nei musei e nelle biblioteche.

Così mi sembra utile riflettere sulle parole di alcuni grandi spiriti del nostro secolo:

per Theodor Adorno *"al musicista per il quale la sua arte costituisce una manifestazione della realtà e non mera ideologia l'unica cosa che resta da fare, senza illudersi troppo di aver successo, è di far conoscere quel che ha appreso e per il resto, nell'ambito musicale specialistico, operare il più possibile perché al consumo ideologico subentri un rapporto concreto e conoscitivo con la musica. Al consumo ideologico si possono solo contrapporre modelli infranti di un rapporto con la musica, e magari modelli di una musica che fosse diversa"*.

Paul Éluard disse che non ci sono modelli per coloro che sono in cerca di cose che non hanno ancora mai visto (o sentito, aggiungo io...) e Cesare Pavese, a proposito di stile affermò che lo stile che si utilizza è sempre un qualcosa di preesistente, ma è il modo personale in cui se ne usufruisce che crea uno stile "attuale"...

Il passato che agonizza.

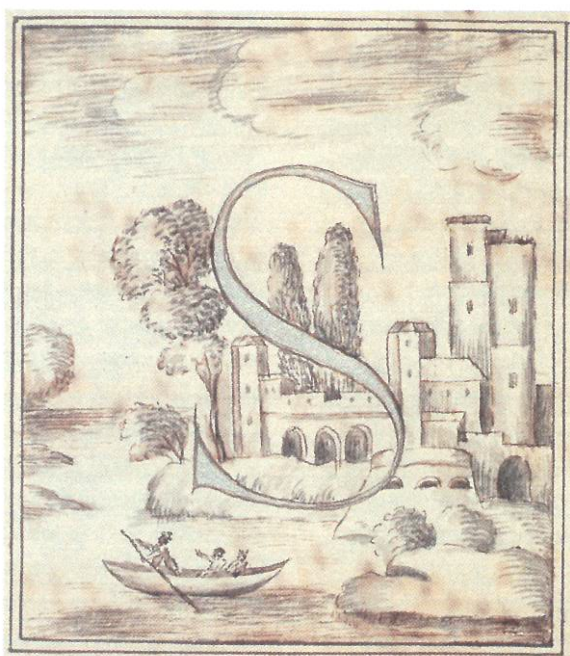
E noi, tutti al suo capezzale, avviati verso una irrimediabile smemoratezza...

E poi il problema di vivere il futuro senza pregiudizi, di non cercare nostalgicamente il passato, non cercare nicchie nelle quali nascondersi.

Cercare, com'è naturale, la vita.

Spero che i vostri silenzi possano salire liberi ascoltando questa musica, specchio della nostra memoria.

Vivete felici.



Capolettera da manoscritto musicale.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

Musica dal Medioevo al Rinascimento nelle fonti della Biblioteca Estense: non solo Modena

Il patrimonio musicale modenese, soprattutto estense, è notoriamente insostituibile per la storia della musica italiana ed europea. E' altrettanto ovvio che vicende e produzione si ripercorrono principalmente grazie a quanto sopravvive nella Biblioteca Estense: ogni fase di aggregazione del fondo bibliografico è correlata a un momento o ad un aspetto della vita musicale locale o esterna. Pertanto si presentano qui poche linee sommarie, in parte come sintesi degli studi sulle fonti e sulla civiltà musicale modenese ed estense¹, ma secondo il taglio imposto in questa sede da un ambito imperniato sull'esecuzione di un repertorio prescelto. Quindi si privilegiano le fonti medievali e rinascimentali (e il relativo contesto), estensi per collocazione ma non sempre in senso storico-musicale: i materiali si trovano attualmente in Biblioteca, in parte perché compresi nel patrimonio ferrarese, ma in parte anche di origine estranea e acquisiti dall'Istituto pubblico soprattutto nel periodo degli Austria-Este. E' poi ovvio che non si propongono né un'informazione completa né un taglio scientifico, impossibili o incongrui in questa sede; si danno solo gli elementi di maggior rilievo per la storia della musica in genere o per quella locale, soprattutto i dati riferiti ai momenti di massimo fervore dell'attività musicale o dell'incremento librario.

Fonti e vita musicale modenese da aspetti di tradizione civica all'accentramento estense.

La pratica musicale a Modena prima del trasferimento degli Este è a destinazione civica, nelle cerimonie religiose, imperniate sul funzionamento del Duomo, e negli spettacoli e feste popolari o di piazza, sacre e profane.

Sembra intuitivo che il culto di S. Geminiano generi le prime forme di produzione musicale e dia luogo -soprattutto dal 1106, data della traslazione

del corpo nella cattedrale- ad attività sfociate nell'istituzione di una Cappella; questa sarà il cuore della vita musicale modenese fino al sec.16. e in seguito affiancherà le vicende musicali estensi, mantenendosi come unica forma di produzione tutta locale, non dipendente da governi e vicende storico-politiche e sempre a buon livello compositivo ed esecutivo. Quanto ne sopravvive è conservato presso l'Archivio e la Biblioteca Capitolare².

Le feste di piazza di eredità comunale -giostre e corse al palio, rappresentazioni e processioni sacre- sono a cura di Confraternite e Corporazioni o della Comunità stessa, tenute in memoria di glorie cittadine o per festività religiose e tradizionali: Carnevale, S. Michele (ricordo della battaglia contro i bolognesi presso S. Cesario nel 1229), Corpus Domini, S. Giovanni Battista, SS. Pietro e Paolo. Cronache con descrizioni e documenti, presso la Biblioteca o l'Archivio di Stato, danno solo un cenno all'uso di strumenti nei cortei cavallereschi o nelle rappresentazioni sacre, senza riportare la musica; ma a fine Quattrocento si attestano allestimenti sacri più complessi per ricorrenze o per occasioni specifiche. Già da allora influssi esterni portano mutamenti graduali e profondi: nelle feste per le visite degli Este (ne è pervenuta la descrizione ma non la musica degli strumenti che le accompagnavano), l'apparato e gli elementi di tradizione cavalleresca servono a sottolineare la grandezza della dinastia, quasi ad iniziare il percorso verso quella centralità estense che impronta la vita culturale e musicale dal sec. 17. in poi.

Nel sec.16. tale evoluzione culmina in forme di spettacolo nuove o rinnovate, legate alla classe dominante e alla signoria estense. La commedia, promossa soprattutto da Ugucione Rangoni sulla scia delle esperienze umanistiche, rappresentata in casa o in un locale riservato, è lo spettacolo privato, contrapposto alle manifestazioni pubbliche anche

rispetto il luogo di esibizione (la "sala" aristocratica, invece della "piazza" comunitativa); il primo teatro, inizialmente per pubblico scelto, è il granaio del Palazzo Comunale, o Sala della Spelta. Dal canto suo, la tradizione civica continua in processioni e rappresentazioni sacre, talvolta su carri e con musica, e in giochi d'arme; ma di quelle si descrivono macchine sempre più complesse; e anche il torneo di tradizione comunale si trasforma in una esibizione a tema (basti leggere "cartelli" e "risposte" di sfida tuttora conservati presso l'Archivio di Stato e la Biblioteca Estense), sempre più spesso con strutture logistiche e scenografiche effimere, ispirate ai modi del teatro e dello spettacolo d'armi di eredità estense, fissate in descrizioni tuttora in Biblioteca e in Archivio, talvolta con corredo illustrativo³.

Infine i giochi d'arme diventano scontri fittizi a vittoria preordinata all'interno di una rappresentazione in versi e musica, con magnifiche messe in scena in funzione celebrativa e politica. Sebbene si travalichi il limite cronologico qui stabilito, è necessario accennare che nel Sei e Settecento, con Modena capitale del ducato e la corte residente, tali rappresentazioni si tengono per celebrazioni del casato, di importanti vicende politiche o civili, di visite illustri, in un teatro effimero eretto per l'occasione da architetti di fama, esterni o al servizio del duca. Le fonti (non musica ma versi recitati o cantati e descrizioni analitiche) citano spesso autori, responsabili e attori, prima mai menzionati: organizzazione e versi del segretario di Lettere; musica del maestro di Cappella; teatro e macchine come già visto; campo e giochi d'arme della più alta autorità militare; armeggiatori quasi tutti nobili o esponenti di casa d'Este. Spesso sono illustrati teatro e macchine, talvolta i movimenti delle squadre (soprattutto i "balletti a cavallo"), ovviamente di grande interesse storico-documentario. Nel Settecento, poi, andrà prevalendo la festa di corte con balli figurati e graduale scomparsa degli armeggiamenti; anche questa documentazione non consta di musica ma di versi, descrizioni, illustrazioni di carattere scenografico, con esplicite responsabilità.

Gli antichi inventari specifici non danno

conto di tutto questo materiale, a rigore non musicale, che invece rientra nei cataloghi generali⁴.

Altre forme di manifestazioni musicali non prodotte per la corte ma da essa influenzate, cui è doveroso un cenno per completezza, vengono pure appena citate perché compaiono nel Sei e soprattutto Settecento, per continuare fino al sec. 19.: le Accademie nel Collegio dei Nobili o di S. Carlo, "fissate" da libretti con ampio corredo di responsabilità, già negli antichi cataloghi del materiale generale e presenti ancora in Biblioteca⁵; produzione tardo settecentesca e ottocentesca del Teatro Comunale, o comunque legata al funzionamento della Deputazione agli Spettacoli della Comunità (soprattutto libretti in Biblioteca e fonti archivistiche nell'Archivio Storico Comunale): le fonti ubicate all'Estense vi sono entrate nell'Ottocento grazie a donazioni private (come la Miscellanea Teatrale Ferrari Moreni, di contenuto non solo locale)⁶.

Civiltà musicale estense e raccolta bibliografica

A partire dal 1598, la presenza della corte impone trasformazioni imperniata sull'accentramento che questa esercita da allora nei confronti di ogni aspetto della vita pubblica e culturale, inclusa la cura del fondo bibliografico, deposito locale o collezione dall'esterno, patrimonio del passato o testimonianza della produzione corrente.

Come ogni raccolta signorile almeno dal 15. secolo⁷ anche il patrimonio librario estense contiene materiali che sono sia oggetti patrimoniali di grande pregio sia fonti di cultura per un ampio raggio di discipline e tradizioni. Ciò deriva dalla concezione del libro come simbolo di prestigio dinastico, libro che, di conseguenza, va "letto" su un duplice piano -esterno, di fattura e decorazione, e interno, di contenuto - e utilizzato a doppia destinazione -storia del libro e delle biblioteche e tradizione filologica e storica-

Già a Ferrara l'interesse musicale e il collezionismo estense assumono caratteri che saranno costanti nel tempo: attività, contenuti e

repertorio a tutto campo; sensibilità e capacità di individuare e assicurare un alto livello di produzione; capillare deposito e acquisizione del prodotto locale ed esterno; cura del medesimo, sia come fattura e manutenzione (si ricordi l'officina libraria stipendiata dalla corte e il suo servizio per le fonti di musica), sia come ordinamento e registrazione in indici e inventari via via compilati⁸; presenza di materiali in parte prodotti o aggregati per l'uso, in parte intenzionalmente allestiti o acquisiti anche per la conservazione, in parte presentati in dono. Queste due ultime tipologie nascono dalla concezione dell'oggetto che rifletta nel pregio della fattura il prestigio del principe -talvolta committente o acquirente, talvolta destinatario di un omaggio- e, se del caso, anche del donatore. Ne sopravvivono esempi, come la raffinata decorazione della cosiddetta "arpa estense" oggi ubicata nell'omonima Galleria, attribuita a Giovanni Battista Iacomelli e inclusa tra gli strumenti conservati nella "camera della musica"⁹, e come la cura formale di alcuni codici musicali tra i più noti: basti ricordare alfa.M.5.24 (proveniente dall'esterno ma già incamerato al tempo di Leonello e contenente, pur nella varietà del repertorio, anche una composizione di Bartolomeo da Bologna, legato all'ambito produttivo ferrarese)¹⁰ e alfa.F.9.9 (di data e origine assai controverse, da alcuni ascritto in parte a compositori vicini a Isabella d'Este Gonzaga, certamente a destinazione ristretta e di altissimo livello culturale come rivelano i riferimenti dotti e sottili)¹¹; di entrambi si parlerà meglio poco oltre.

Del pari, emergono dalle fonti ferraresi aspetti della civiltà musicale coeva che permarranno anche a Modena: non solo l'ininterrotta e qualificata attività di cappella, ma anche, ad esempio, qualche rapporto tra le accademie con produzione musicale (fiorite soprattutto nel sec. 16. anche nella Ferrara estense¹²) e la pratica di corte. I madrigali, eseguiti al tempo di Alfonso II dal "Concerto delle Dame" della duchessa Margherita Gonzaga d'Este e indirizzati a un pubblico rigorosamente selezionato per raffinata cultura¹³ (e quindi allestiti con elegante cura tipografica, spesso dovuta ad editori locali), dichiarano tali legami in alcune fonti ancora

conservate presso la Biblioteca Estense. Si veda ad esempio *Il Lauro Secco*, Ferrara, Baldini, 1582 (Mus.F.1356), antologia dei compositori più accreditati, in cui il titolo di raccolta e il gioco poetico su tema, nei singoli madrigali, fanno perno sul nome di Laura Peperara, una delle Dame, arpista e cantante: la cura dell'antologia è esplicitamente avocata dagli Accademici Rinnovati. Anche la veste tipografica è degna dei curatori: eleganti i caratteri e la disposizione dei testi; cornici e fregi raffinati; capilettere "parlanti" ecc.

Della collezione ferrarese (in Archivio è documentato il difficile trasloco a Modena dopo il 1598) sopravvivono in Biblioteca fonti notissime per valenza storica riguardo le fasi evolutive della Cappella e della raccolta ducale, ma anche per valore intrinseco in rapporto alla teoria e notazione musicale, al repertorio di forme e generi e ai compositori rappresentati: sia la polifonia prodotta o raccolta per la Cappella dei secc. 15. e 16., sia i madrigali per il "Concerto" e la corte di Alfonso II, sia le testimonianze esterne sono la migliore produzione dal tardo Trecento a tutto il Cinquecento¹⁴.

Nell'accurata registrazione, prima di tipo patrimoniale poi sempre più mirata all'uso della biblioteca, che si accompagna da subito al deposito bibliografico, si individuano le corrispondenze tra descrizioni, pezzi pervenuti e aspetti documentati della loro cura e conservazione (per tutto, basta scorrere gli studi fondamentali sulla vita musicale ferrarese¹⁵). Tra i codici di polifonia per la cappella musicale da Leonello a Ercole I, bastino: alfa.M.1.11 e alfa.M.1.12, costitutivi insieme di un parziale ciclo liturgico di inni per tutto l'anno, nonché alfa.M.1.13 con Messe di musicisti di fama come Guillaume Dufay e Giovanni Martini, tutti stesi da Filippo di S. Giorgio, principale copista di musica alla corte ferrarese del tempo; alfa.M.1.2 con Messe di Josquin des Prés, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem; alfa.X.1.11, forse unico davvero completo rispetto i repertori religiosi cantati in Ferrara -locali o aggregati dall'esterno- dei contrappuntisti più accreditati come il Dufay, John Dunstable, il Martini e numerosi altri¹⁶. E poi, a testimoniare una continuità di altissimo



Codice miniato. *Scena con musicisti.*
Modena, Biblioteca Estense Universitaria.

livello produttivo, fonti successive (basti qualche cenno: alfa.F.2.29, di musicisti come Jean Mouton e Josquin des Prés -di mano di Jean Michel copista di musica a Ferrara tra fine Quattro e primo Cinquecento- manoscritto poi smembrato a utilizzare i fogli come legature, infine ricostruito nelle sue parti da Jessie Owens¹⁷; oppure i codici Mus.C.313 e 314, costitutivi insieme di un repertorio di mottetti dei musicisti più accreditati nel Cinquecento -come Paolo Animuccia, Cristobal Morales, Cipriano de Rore, Philippe Verdelot, Adrian Willaert- ed entrambi di raffinato allestimento per la stesura calligrafica di Hernando Bustamente, cantore e copista di corte¹⁸, per i capilettiere a penna e per la splendida legatura). E infine i madrigali composti o aggregati nel sec. 16. (di musicisti al livello di Giovanni e Paolo Animuccia, Jacques Arcadelt, Jacquet Berchem, Orlando di Lasso, Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio, Claudio Merulo, Claudio Monteverdi, Giovanni Maria Nanino, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Carlo Gesualdo da Venosa, Jaches de Wert, il Willaert)¹⁹, spesso eseguiti dal "concerto delle Dame", talvolta per i tipi di editori musicali ferraresi -in particolare il Baldini come nel caso de *Il Lauro Secco*, già citato sopra- comunque in edizioni di squisita fattura.

Le fonti raccolte dall'esterno mostrano più evidente la doppia valenza, di contenuto culturale e di pregio materiale, che caratterizza le collezioni librerie fino a tutto il Cinquecento e oltre. I codici più rappresentativi sono senz'altro i già citati alfa.M.5.24 e alfa.F.9.9. Il primo, in notazione mensurata su pentagramma con uso del "color", contenente musica sacra, in latino, e profana, in italiano e francese, di musicisti tra i più rappresentativi nei secc. tardo 14. e primo 15. (bastino, per il 14. sec., Johannes Ciconia, Magister Egidius, Antonello e Filippo da Caserta, Antonio detto Zacara da Teramo, Francesco Landini, Jacob de Senleches; per il 15., Matteo da Perugia, Corrado da Pistoia, Bartolomeo da Bologna), presenta un'estrema cura calligrafica e capilettiere miniati (di stile accostato alla scuola di Niccolò di Giacomo da Bologna) che sembrano rivelare una redazione intenzionalmente concepita per la

conservazione, se non per l'omaggio. Probabilmente composito (due parti di diversa e discussa origine, milanese e bolognese, con altre ipotesi di provenienza da Pavia, Pisa e corte papale di Avignone)²⁰ e comunque acquisito (in modo finora ignoto) al fondo estense forse già ai tempi di Leonello (cfr. sopra), è oggi notissimo, utilizzato da studiosi e spesso eseguito da musicisti di tutto il mondo. Il secondo, di datazione discussa tra il tardo 15. e il primo 16. sec. (in base alla miniatura ma anche a una controversa data sulla fonte: cfr. poco oltre) è quasi una "antologia virtuale" per la tradizione degli strambotti del tardo sec. 15. Discussa anche la genesi: la dedica è di un *magister Joannes* all'allievo *Franciscus de Fa*, ma alcuni credono di individuare legami con l'area di musicisti sotto il patrocinio di Isabella d'Este: a lei è attribuito un testo poetico e alcune composizioni sembrano di Marchetto Cara, al servizio dei Gonzaga proprio in quel periodo, sebbene altre si ascrivano a musicisti di attività veneta, come Francesco D'Ana, Giovanni Brocco e Crispinus van Stappen, maestro di cappella nella Cattedrale di Padova alla fine del 1492; peraltro a Padova riconducono la data (cfr. oltre) e il testo dell'ultima composizione. Il codice sembra comunque allestito in un contesto e per una destinazione coltissima ed esclusiva, in grado di interpretare ermetiche allusioni a elementi della cultura umanistica, nelle pagine precedenti il testo: dediche in versi latini, dotte citazioni da teorici antichi, sonetti, complesse calligrafie, infine una datazione da Padova in una mescolanza di cronologie, latina, ebraica e nello stile delle Olimpiadi (sciolta come 7 ottobre 1495, o 1496). Il tutto sembra ribadito dall'estrema accuratezza di fattura: raffinata stesura calligrafica ed eleganti capilettiere colorati, affiancati in quasi tutte le carte da miniature di ispirazione naturalistica, anch'essa di attribuzione controversa, forse padovana²¹.

Dopo il trasferimento e per un nuovo assetto della corte non indegno dell'altissima tradizione ferrarese, il duca puntò sulle forze culturali locali, *in primis* Orazio Vecchi (allievo di Salvatore Essenga, pure modenese), con Geminiano Capilupi e Giovanni Battista Stefanini. Ma in questa prima

fase mezzi e strutture non consentono un'intensa attività musicale. Tra gli spettacoli pubblici prende rilievo la mascherata in musica, evidentemente dietro influsso dei madrigali rappresentativi dello stesso Orazio Vecchi (si pensa soprattutto all'esecuzione modenese dell'*Amphiparnaso o Li disperati contenti*, Sala della Spelta, 1594). Non resta molto all'Estense delle sue composizioni, le cui fonti sono sparse in ubicazioni diverse. Una figura indipendente e bizzarra è Bellerofonte Castaldi, saltuario compositore, tiorbista e stampatore di alcune sue composizioni, pure sporadicamente attestato in Biblioteca²².

Culmine della vita e della raccolta musicale estense a Modena è notoriamente il tardo 17. sec., cioè il governo di Francesco II. A motivo dei limiti cronologici qui considerati, si fa appena un indispensabile cenno alle preziose fonti sopravvissute in Biblioteca, testimoni delle vicende e del contesto locale, ma anche degli interessi collezionistici a tutto campo: cantate modenesi su testi degli Accademici Dissonanti, produzione (soprattutto strumentale per archi) della Cappella nota per il suo valentissimo organico, oratori tenuti in S. Carlo Rotondo (tutti di compositori famosi e spesso su poesia di letterati modenesi), spettacoli di piazza e in teatro, con l'apertura delle stagioni d'opera e relativa aggregazione di partiture; ma anche materiali esterni (spesso di splendida fattura) presentati e donati per omaggio oppure procurati per interesse culturale, comunque attestanti il meglio dei compositori coevi in tutti i generi musicali. Così queste fonti sono indispensabili per la storia della musica del Seicento, soprattutto nei suoi aspetti innovativi: cantata, oratorio, melodramma, musica per archi²³.

E' altrettanto noto che dal sec. 18. a tutto il periodo austro-estense declina il fervore culturale e musicale, ma continua un buon livello di pratica con alterne fortune secondo le vicende storico-politiche: nella cappella, sempre di buon organico e con maestri spesso di fama; nelle feste ducali, balletti allegorici e figurati all'interno della corte che divengono gradualmente più semplici forme; nei teatri che ospitano commedie, accademie del Collegio, ma soprattutto opere con balli della più

nota produzione coeva. Invece nasce e si sviluppa la consapevolezza storica e conservativa. Nella Biblioteca Estense, Pellegrino Nicolò Loschi e Giovanni Antonio Panelli compilano i primi veri inventari bibliografici (terminati nel 1755), per edizioni e manoscritti divisi e con il materiale musicale in sezioni specifiche, ai fini dell'apertura al pubblico avvenuta nel 1764, su decreto di Francesco III del 1750. In età tardo e post-napoleonica si hanno i primi bibliotecari musicali: Giovanni Battista Dall'Olio, Federico Roether, ma soprattutto Angelo Catelani e infine Alessandro Giuseppe Spinelli. E in età post-unitaria viene aggregato il fondo privato austro-estense, inclusa la collezione ereditata dopo il 1801 dall'arciduca Max Franz, Elettore di Colonia, arcivescovo di Bonn²⁴: produzione francese, tedesca e austriaca del secondo Settecento.

E' proprio nel periodo Austro-Estense che si verificano altri incrementi al fondo musicale pubblico. Sono antifonari, graduali e salteri per un totale di almeno una cinquantina di pezzi, quasi tutti libri corali in notazione quadrata, di varie provenienze. La raccolta Obizzi del Cataio viene donata al duca Francesco IV che ne dispone generosamente a favore della Biblioteca pubblica. All'interno di questa si trovano codici liturgici per lo più dal 14. al 16. sec.; alcuni (4 sono accertati dal catalogo e compresi tra il 14. e il 15. sec.) provengono dal monastero Olivetano bolognese di S. Michele in Bosco²⁵, costituiti soprattutto di Graduali e Antifonari, decorati da capilettere e fregi di miniatura bolognese. Nel corso del sec. 19. vengono incamerati anche libri musicali liturgici di Chiese e conventi soppressi durante l'invasione francese²⁶: 13 pezzi quasi tutti quattrocenteschi recanti il bollo del monastero di S. Nicolò di Carpi, 1 del 18. sec. di matrice carpigiana ma non espressamente riferito a S. Nicolò, 3 (rispettivamente antifonario, salterio e messale del 16., 17. e 18. sec.) dal monastero dei Benedettini di S. Pietro a Modena. Non accertati finora il momento di ingresso e la provenienza di due codici (rispettivamente innario e antifonario) in notazione neumatica²⁷: uno bizantino del 12. sec. con testo greco; l'altro (riconosciuto da due vecchie note

anonime allegate al pezzo, una in francese ipotizzata come di Dom Mocquereau) composito, dell'estremo 12. sec. e di origine per lo più germanica ma anche con frammenti in notazione dell'Italia centrale.

Dunque il più antico materiale musicale oggi in Biblioteca, sebbene talvolta estraneo al contesto modenese e alla raccolta ducale, va ricondotto al vivo e molteplice interesse per la musica e alla cura

collezionistica, da sempre fondamenti della tradizione culturale estense e come tali trasmessi anche agli Austria-Este, a garanzia di una prospettiva aperta ad ogni ambito produttivo e di una valenza a tutto campo nelle tipologie. Ogni valorizzazione del fondo musicale non può prescindere da tutto questo, anzi deve farne il contesto in cui collocare ogni lettura interpretativa delle fonti, sia per la ricerca sia per l'esecuzione.

¹ E' doveroso avvertire, per correttezza, che il presente testo ricalca in massima parte gli scritti (con relative fonti e bibliografie) compilati dalla scrivente nel maggio 1998 e divulgati in redazione dattiloscritta nelle cartelle di corredo al Convegno internazionale *Fonti e vita musicale della Modena Estense*, 6-9 maggio 1998, nell'ambito delle Celebrazioni per il IV Centenario di Modena Capitale Estense. Si tratta di un profilo sulla storia musicale di Modena (a sua volta mutuato da precedenti testi allestiti dalla scrivente e da tempo in corso di stampa per le nuove edizioni della enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*) e di una sintesi sul patrimonio musicale modenese. Inoltre sono qui utilizzati anche i contributi, sempre della scrivente, ai due convegni tenuti in occasione del IV centenario: *La civiltà musicale modenese nel periodo estense: appunti per un profilo sintetico* (presentato nel Convegno di Studi generali, marzo 1998); *Le fonti della musica nel Seicento e oltre: appunti, osservazioni e prospettive sul deposito bibliografico della Modena estense* (presentato nel Convegno *Fonti e vita musicale della Modena Estense*, cit.).

² Un primo tentativo di storia musicale del Duomo è costituito dall'opera complessiva di GINO RONCAGLIA, *La cappella musicale del duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957, preceduta da studi parziali via via pubblicati negli "Atti e Memorie" della Deputazione modenese di Storia Patria. Sul patrimonio musicale della cattedrale, basti rinviare al primo inventario di fonti contenuto in ANTONIO DONDI, *Notizie storiche e artistiche del duomo di Modena con l'elenco dei codici capitolari in appendice*, Modena, Tip. Immacolata Concezione, 1896. Sulla più antica testimonianza musicale modenese (databile probabilmente al sec. 9.), ivi appunto conservata, la prima notizia sembra di ANTONIO RESTORI, *Il canto dei soldati di Modena*, "Rivista Musicale Italiana", 6 (1899), pp. 742-761. A questi hanno fatto seguito ovviamente molti studi dei quali non si dà conto dettagliato in questa sede; in particolare, si sono aggiunti interventi catalografici di don Giuseppe Pistoni e don Giuseppe Vigarani.

³ Gli spettacoli modenesi ed estensi sono stati visti soprattutto da MAUDA BREGOLI RUSSO-MARINA CALORE, *Spettacoli del Rinascimento negli Stati estensi*, Bologna, A.M.I.S., 1980; MARINA CALORE, *Spettacoli a Modena tra Cinquecento e Seicento. Dalla città alla capitale*, Modena, Aedes Muratoriana, 1983; per studi che hanno evidenziato nuove fonti sia consentito rinviare a ALESSANDRA CHIARELLI, *Per un profilo sintetico delle feste d'armi a Modena nel Cinque e Seicento*, già da tempo in corso di stampa, con un'appendice documentaria diacronica e a diverse tipologie di testimonianze.

⁴ Per tutto, si veda di nuovo ALESSANDRA CHIARELLI, *Per un profilo sintetico* ..., cit.

⁵ Ci si permette di citare ancora IDEM, *La Musica*, in *La Chiesa e il Collegio di S. Carlo*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia, 1992, pp. 249-255.

⁶ Per un sondaggio accurato e significativo, si veda *Teatro, Musica e Comunità da Modena capitale a Modena italiana*, Modena, Comune di Modena, 1994, con articoli della scrivente, di Gherardo Ghirardini e di Marta Lucchi.

⁷ Uno sguardo esemplare a caratteri, funzione e sviluppo delle raccolte librerie nel tempo, secondo le loro diverse categorie, è consistito nella serie di esposizioni organizzate sul territorio nazionale dal Ministero per i Beni Culturali, corredate dal volume *I luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche Statali Italiane*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1994, scandito nelle tipologie di biblioteche "del silenzio" (monastiche), "della porpora", (curiali), "del decoro" (signorili e principesche): si vedano in particolare i contributi alle pp. 7-16, 43-56, 103-130, 207-228 (queste dedicate a *La "gloria" degli Estensi*, nucleo espositivo e di catalogo allestito dai settori di conservazione della Biblioteca Estense stessa, coordinato da Ernesto Milano), 291-320, 391-426.

⁸ Per questi e per gli altri cenni informativi di carattere generale sugli inventari e cataloghi e sul fondo e la civiltà musicale estense, si vedano qui, oltre quanto citato nelle altre note, anche l'articolo della scrivente *Fonti e vita musicale estense tra corte,*



Capolettera da manoscritto musicale.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria



Capolettera da manoscritto musicale.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

collezionismo e accademie: raccolta bibliografica e tradizione inventariale, in *Gli Estensi: la corte di Modena*, Modena, Il Bulino, 1999, pp. 263-310.

⁹ Cfr. nota 14.

¹⁰ LEWIS LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 31; *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music. 1400-1550 ...*, v.2, Neuhausen-Stuttgart, Haenssler, 1982, pp. 168-9 (con specificazioni bibliografiche relative ad ognuno degli aspetti considerati).

¹¹ Basti citare gli studi essenziali: CLAUDIO GALLICO, *Poesie musicali di Isabella d'Este*, Firenze, Olschki, 1963 (Collectanea Historiae Musicae, 3); *Census Catalogue ...*, cit., v.2, p. 164; Modena, *Biblioteca Estense e Universitaria*, MS alpha.F.9.9, *Introduction by Frank D'Accone*, New York, Garland, 1987; GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del manoscritto estense alpha.F.9.9*, Firenze, Olschki, 1989.

¹² Bastino i cenni dati da MARTA LUCCHI, *Centri creativi e manifestazioni musicali dal tardo Rinascimento alla fine del secolo XVIII*, in *Vita Musicale in Emilia Romagna*, Milano, Silvana, 1985, p.74.

¹³ Si rinvia soprattutto a ANTHONY NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara. 1579-1597*, Princeton, University Press, 1980; ELIO DURANTE-ANNA MARTELOTTI, *Cronistoria del concerto delle Dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, S.P.E.S., 1979.

¹⁴ Per la cultura musicale a Ferrara da Leonello ad Ercole I, cfr. soprattutto LEWIS LOCKWOOD, op. cit. (per copisti e legature soprattutto le pp. 67-80, 347 a nota 8). Per il madrigale alla corte di Alfonso II, cfr. ANTHONY NEWCOMB, op. cit.; mentre, per il secondo Cinquecento, la fine del centro musicale ferrarese e il trasferimento a Modena, sono fondamentali ELIO DURANTE-ANNA MARTELOTTI, *Cronistoria ...* cit.; IDEM, *L'arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense*, Firenze, S.P.E.S., 1982; IDEM, *Un decennio di spese musicali alla corte di Ferrara*, Fasano, Schena, 1982.

¹⁵ Cfr. nota 14.

¹⁶ LEWIS LOCKWOOD, op. cit., pp. 31, 267-287, 306-314, 346.

¹⁷ *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music ...*, cit., v.2, pp. 156-172, in particolare la p.163.

¹⁸ ANTHONY NEWCOMB, op. cit., pp.214-250 e *Census ...* cit., pp. 161-162.

¹⁹ ANTHONY NEWCOMB, op. cit., p.213.

²⁰ Per tutto, cfr. nota 10.

²¹ Per tutto, cfr. nota 11. Si ricorda, infine, che l'intero fondo musicale è già noto e catalogato in ALESSANDRO GIUSEPPE SPINELLI, *Catalogo alfabetico descrittivo della Raccolta musicale Estense*, 13 v., mss., sec.19., ma con registrazione delle accessioni posteriori (BEMO, Cat.22.a.1); IDEM, *Inventario della raccolta musicale estense. Novembre 1891*, ms., sec.19., ma sempre con accessioni posteriori; PIO LODI, *Catalogo delle opere musicali ... Città di Modena. R. Biblioteca Estense ...*, Parma, Fresching, [1920], solo per le opere datate fino ai primi anni dell'Ottocento. Ulteriori schedature integrative e riconversione informatizzata (in corso) a cura del Settore Musicale della Biblioteca. Per aggiornamenti e identificazioni sia consentito riferirsi a ALESSANDRA CHIARELLI, *Collezionismo musicale nel tardo Seicento: le raccolte manoscritte di arie da opere italiane nella Biblioteca Estense di Modena*, diss. Dottorato di Ricerca in Musicologia, Bologna, 1985-1986, e *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987.

²² Sulla produzione musicale nei primi anni modenesi della Corte estense, si vedano le testimonianze coeve delle cronache, soprattutto GIOVANNI BATTISTA SPACCINI, *Cronaca modenese (1588-1636)*, a cura di G. Bertoni, T. Sandonnini, P.E. Vicini, 3 v., Modena, Ferraguti, 1911-1919-1936 (Monumenti di Storia Patria delle Province Modenesi. Serie delle Cronache, 16, 17, 18), *passim*. Per la cappella, si vedano almeno i contributi essenziali: LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI, *Cappelle, concerti e musiche di Casa d'Este (dal sec. XV al XVIII)*, "Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi", ser. 3, 2, 1883, pp. 415-494; ser. 3, 3, 1885, pp. 507-523; GINO RONCAGLIA, *La musica alla corte estense dal 1707 alla costituzione del Regno d'Italia*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi", ser. 10, 1, 1966, pp. 259-278. Gli studi più recenti sono di Rodolfo Baroncini che su questo argomento ha tenuto una relazione con nuovi dati, nell'ambito del convegno *Fonti e vita musicale della Modena estense*. Quindi a tutti questi si devono in massima parte le notizie di storia musicale modenese qui riportate, per le quali si rinvia però anche a: ANGIOLA MARIA BONISCONTI-BRUNO BRUNELLI-ARMANDO TORELLI, "Modena", *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, le Maschere, v.7, 1960, coll. 668-671; GINO RONCAGLIA, "Modena", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, v. 9, Kassel, Baerenreiter, 1961, coll. 396-401; ELVIDIO SURIAN, "Modena", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 12, London, Macmillan, 1980, pp. 450-451; MARCO DI PASQUALE, "Modena", *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, v. 3, Torino, UTET, 1984, pp. 163-165.

²³ Per una sintesi sulla musica e la collezione musicale al tempo di Francesco II, si veda soprattutto quanto segue: E.J. LUIN, *Repertorio de libri musicali di S.A.S. Francesco II d'Este nell'Archivio di Stato di Modena*, "Bibliofilia", 38, 1936, pp.419-445; IDEM,

Antonio Giannettini e la sua musica a Modena alla fine del sec. XVII, "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi", ser. 7, 7, 1932, pp. 145-230; OWEN JANDER, *Alessandro Stradella (1644-1682)*, Wellesley, Wellesley Edition, 1969; IDEM, *Cantata in Accademia: Music for the Accademia de' Dissonanti and their duke Francesco II d'Este*, "Rivista Italiana di Musicologia", 10, 1975, pp. 519-544; FIORENZA GIGLIOLI, *Sonate a due violini con un basso viola se piace: op. IV (1676) di Giuseppe Colombi: trascrizione ed analisi storico-compositiva*, tesi di laurea, Pisa 1975-1976. Ma sia consentito rinviare anche al tentativo di una sintetica storia musicale di Modena e del suo fondo, sulla scorta della precedente bibliografia, arricchito di vari nuovi aspetti documentari e tratti dalle fonti e dal relativo corredo catalografico, compiuto da ALESSANDRA CHIARELLI, *Collezionismo musicale nel tardo Seicento: le raccolte manoscritte di arie da opere italiane ...*, cit. e *I codici di musica della raccolta estense ...*, cit. : entrambi i testi con una bibliografia estesa e aggiornata al momento.

²⁴ Per questi brevi cenni e per un completamento bibliografico di quanto finora citato, ci si permette di riferirsi ancora a IDEM, *Fonti e vita musicale estense tra corte, collezionismo e accademie ...*, cit.

²⁵ PIO LODI, *Catalogo delle opere musicali ...*, cit., pp. 518-522; DOMENICO FAVA, *La Biblioteca estense nel suo sviluppo storico*, Modena, Vincenzi, 1925, *passim*.

²⁶ PIO LODI, op. cit., pp. 518-522.

²⁷ PIO LODI, op. cit., pp. 520-521.

BARBARA SCHWENDOWIUS

WDR 3 - Alte Musik

La musica antica alla WDR

Prima di affrontare l'argomento con alcuni esempi, mi sembra opportuno fare una breve descrizione della situazione della radio tedesca, che si differenzia da quella esistente in Italia e negli altri paesi europei.

La WDR (Westdeutsche Rundfunk) è una delle dieci stazioni radiofoniche associate all'ARD, l'associazione lavoratori delle stazioni radiofoniche tedesche, come le altre due emittenti Deutsche Welle e Deutschland Radio, ma che si trovano in una situazione diversa. In Germania, la radio di diritto pubblico si basa sul principio della sovranità culturale delle regioni, vale a dire che in genere ogni Land ha la propria emittente. Con l'introduzione della radio della ex DDR vi sono

attualmente nei sedici Länder dieci stazioni radiofoniche di diritto pubblico di diverse dimensioni che nei loro programmi di informazione e intrattenimento, devono anche soddisfare un compito culturale, a differenza delle emittenti private che si autofinanziano con la pubblicità.

La WDR, con sede a Colonia, è "competente" per la Renania Settentrionale-Vestfalia (NRW). Il suo campo di trasmissione va dal confine belga-olandese fino al fiume Weser e dalla regione Eifel fino al territorio di Münster e verso la Vestfalia orientale. I suoi programmi non sono quindi ascoltati in tutta la Germania.

Tuttavia, la Renania Settentrionale-Vestfalia è,



Mattia Preti, *Angeli musicanti*, Catino absidale (particolare).
Modena, Chiesa di San Biagio.

con i suoi 17 milioni di abitanti, il Land della Repubblica Federale più densamente popolato. Dato che l'uso della radio e della televisione è soggetto a tassazione, la WDR vede le sue maggiori entrate nelle tasse dell'ARD. Nella propria area di copertura, la WDR è presente con varie manifestazioni, tra cui oltre 300 concerti all'anno. A queste si aggiungono numerose collaborazioni per manifestazioni esterne. Tutti questi concerti vengono inseriti nella programmazione radiofonica. La WDR adempie in tal modo al proprio obbligo di documentare e diffondere gli eventi culturali che si svolgono nel Land.

Il compito culturale stabilito dalla legge che regola la radio viene svolto dalla WDR soprattutto nel suo 3° e 5° programma. Il 5° programma ha il suo punto di forza nelle trasmissioni in voce, mentre nel 3° programma predomina la musica. Oltre al repertorio classico-romantico, alla musica sinfonica e da camera vengono considerati altri generi: jazz, musica etnica e "world music", musica contemporanea ed antica. La WDR si distingue per il fatto che in tutti questi generi non presenta solo registrazioni commerciali, ma propone anche in modo continuo ed innovativo le proprie produzioni.

Ora possiamo passare a parlare del ruolo della musica antica nella WDR.

Già nel 1954, la WDR fondò un'orchestra barocca, la *Cappella Coloniensis*. La dotò di strumenti originali, fece sperimentare la costruzione e la tecnica dei vecchi strumenti a fiato e iniziò con registrazioni del repertorio barocco: brani orchestrali noti e sconosciuti, sempre partendo dalle fonti originali, non rielaborate. Da allora alla WDR il lavoro con esecuzione storica è rimasto fedele a questo principio di "ritorno alle origini" sia per quanto riguarda la strumentazione che il modo di suonare il repertorio. Fino ad oggi, per le produzioni WDR di musica antica sono stati prodotti molti spartiti in base a microfilms provenienti da biblioteche europee, non ultima quella di Modena. Grazie a molte di queste opere sono state aperte delle porte su orizzonti completamente nuovi che hanno potuto essere

ascoltati per la prima volta: opere di Cesti e Cavalli sotto la direzione di René Jacob hanno spianato la strada alla popolarità dell'opera barocca italiana; Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken e La Petite Bande hanno facilitato la comprensione dell'opera francese; dopo le esemplari registrazioni delle *Cantate di Bach* dagli anni 50 al 1975, *Musica Antiqua Köln*, *Cantus Cölln*, la *Rheinische Kantorei* con tutta l'orchestra *Das Kleine Konzert* sotto la direzione di Hermann Max nonché molte altre formazioni hanno aperto il repertorio di musica sacra che i predecessori, i contemporanei, i figli ed i successori di Johann Sebastian Bach hanno prodotto nella Germania settentrionale e centrale e che ha posto anche J.S. Bach in una luce completamente nuova.

Questi sono solo alcuni esempi di impulsi innovativi che partirono dalla redazione di *Alte Musik im WDR* o che sono stati da lei promossi e appoggiati. Si riferiscono casualmente tutti al vasto campo del barocco in Europa, in realtà anche la musica medioevale e rinascimentale è stata e viene promossa dalla WDR ed anche qui si è potuto risvegliare di molto l'interesse del pubblico su ciò che prima era "inascoltato": musica di Hildegard von Bingen (con *l'Ensemble Sequentia*), musica dell'ars subtilior (con *Mala Punica*/Pedro Memelsdorff e con il *Ferrara-Ensemble*/Crawford Young), polifonia vocale di Josquin Desprez ed il suo contemporaneo nella nuova esecuzione con l'Ensemble vocale americano *Chanticleer*.

I nomi degli Ensemble indicati nella presente esposizione, che è ben lungi dall'essere completa, mostrano già che - nonostante la WDR sia un'emittente nella e per la NRW - gli artisti che vengono a registrare provengono da ogni parte del mondo. Effettivamente molti artisti stranieri si sono nel frattempo stabiliti a Colonia e nei dintorni. L'Olanda ed il Belgio non distano molto da qui: questi sono come sempre i paesi con la miglior formazione in musica antica, eccezion fatta per la *Schola Cantorum Basiliensis* di Basilea, con la quale la WDR collabora strettamente. Di recente - e da qui nasce anche l'impulso a scrivere questo articolo - la nostra attenzione si è fortemente rivolta anche all'Italia, il più giovane paese della

musica antica. Qui negli ultimi anni sono apparsi gruppi di successo come *Concerto Italiano*, *Aurora*, *Sonatori della Gioiosa Marca*, *La Reverdie*.

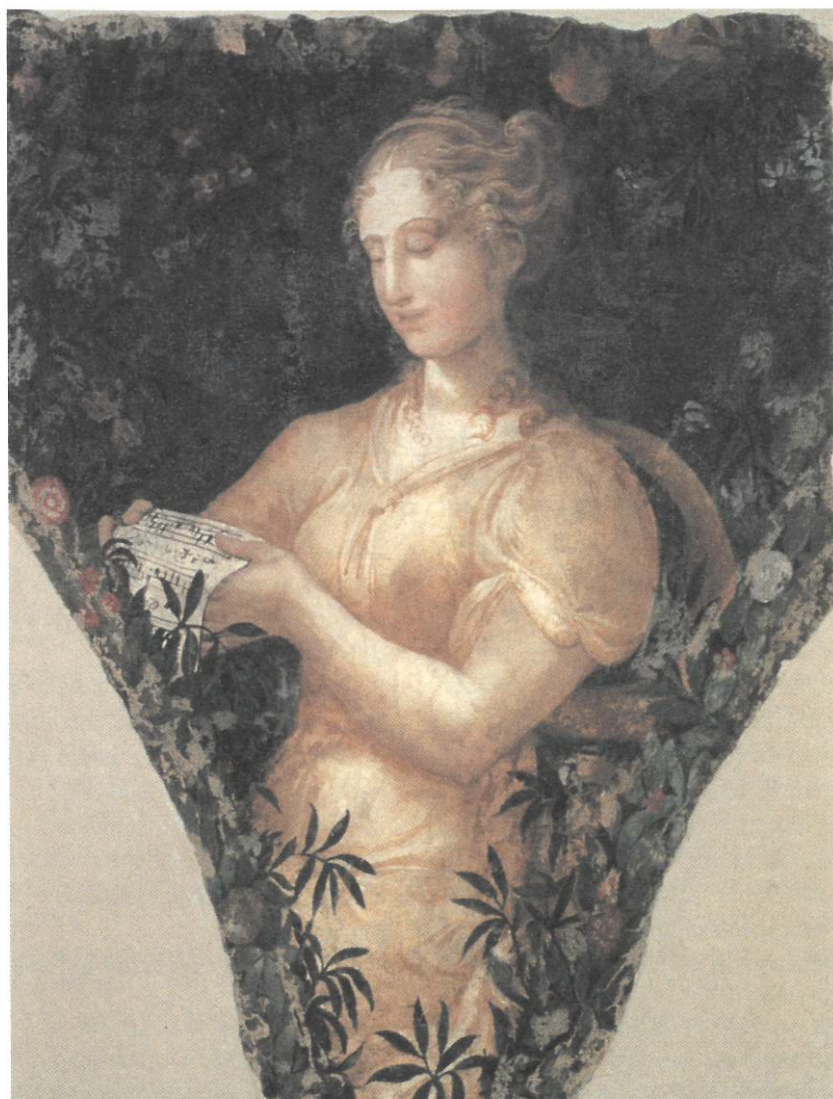
A parte i concerti "live" che abbiamo promosso con questi ed altri gruppi nella nostra area di trasmissione, le registrazioni WDR, molte delle quali hanno uno sbocco discografico, vengono perlopiù eseguite nel loro Paese, quindi in Italia, Francia, Olanda o Inghilterra. Utilizziamo inoltre locali che corrispondano il più possibile al periodo ed all'ambientazione della musica. Anche la tecnica di registrazione riproduce l'immagine sonora naturale nell'ambiente più semplice e fedele possibile all'originale senza eseguire manipolazioni tecniche. La Renania settentrionale-Vestfalia (NRW) non è tanto ricca di ambienti storicamente adeguati che siano sufficientemente silenziosi per le registrazioni e talvolta si vivono particolari contrasti, come ad esempio nel caso del Festival WDR "Giorni di musica antica ad Herne" che ha luogo da ventinove anni in una località della Ruhr settentrionale che non presenta niente di storicamente e culturalmente rilevante, a parte un moderno padiglione municipale (centro culturale) ed alcune persone molto attive. Qui la WDR promuove a novembre, in quattro giorni, dieci concerti che si riferiscono ad un determinato tema e presentano delle novità in fatto di repertorio ed

interpreti. Così negli ultimi anni si è avuta musica proveniente dai paesi intorno al Mare Baltico. (Tema: "Mare Balticum"), tra l'altro con *l'Ensemble Musica Petropolitana* di San Pietroburgo, *Hortus musicus* da Tallinn nonché la *Cappella Gedanensis* di Danzica; musica dei paesi dietro alla ex "Cortina di ferro" (Tema: "Via la cortina!"), tra cui l'Ensemble ceco *Capella Regia musicalis* sotto la direzione di Robert Hugo nonché Marek Tuporowski con il suo Ensemble polacco. Anche per il tema "parodia inventio-variatio" sono giunti musicisti da tutta Europa, come quest'anno (1999) in cui il tema è "movimenti musicali", ossia la formazione e le controversie di stile e gusto, paesi e nazioni.

Questi ed altri concerti che la WDR promuove con Alte Musik vengono trasmessi continuamente dal 3° programma radiofonico, attualmente ripreso anche sul piano internazionale da molte altre emittenti.

Per le trasmissioni di questa musica dei secoli scorsi occorre una scelta ed una presentazione molto accurate. Laddove questo viene garantito, essa ottiene anche nel pubblico l'interesse che merita e noi possiamo quindi rallegrarci della viva partecipazione delle nostre ascoltatrici ed ascoltatori alle nostre trasmissioni ed ai nostri concerti.

(Traduzione dal tedesco di Tiziana Toni)



Nicolò Dell'Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

Programma

Grandezze & Meraviglie

2° Festival Musicale Estense
Modena, 15 maggio-novembre 1999
direzione artistica Enrico Gatti

Programma

sabato 15 maggio
Modena - Duomo* - ore 21
(Fuori abbonamento)

MISSA CANTILENA
(1380-1410)

ensemble
MALA PUNICA
direzione Pedro Memelsdorff

giovedì 16 settembre
Modena - Chiesa di S. Pietro - ore 21

I CAVALIERI DEL CORNETTO:
LUIGI ZENOBI E NICOLÒ RUBINI

CONCERTO PALATINO
direzione Bruce Dickey

giovedì 23 settembre
Modena - Teatro Comunale - ore 21

LO SCHIAVO LIBERATO
Serenata con il Prologo
Il Capriccio e la Costanza
di Alessandro Stradella

ENSEMBLE "AURORA"
direzione Enrico Gatti
regia Lorenzo Arruga
assistente alla regia Danilo Milton Fernandez
scene Daniele Benericetti

Coproduzione Teatro Comunale di Modena - Festival *Les Nuits de Septembre*, Liegi

martedì 5 ottobre
Modena - Chiesa del Paradisino - ore 21

VARI FRUTTI
DEL GIARDINO MUSICALE ESTENSE
Ò SIANO SINFONIE A VIOLINO SOLO COL SUO BASSO CONTINUO
di Corelli, Degli Antonii, Stradella, Fiorè, Tonelli

ENSEMBLE 415
Chiara Banchini

sabato 9 ottobre
Modena - Teatro S. Carlo - ore 21

ARIE, CAPRICCI, CANZONI
& ALTRE FANTASTICARIE
Musiche strumentali e vocali
di Bellerofonte Castaldi modenese

LE POÈME HARMONIQUE
Guillemette Laurens, canto
direzione Vincent Dumestre

venerdì 15 ottobre
Modena - Chiesa di S. Agostino - ore 21

SELVA DI VARIE COMPOSIZIONI
PER SONAR D'ORGANO
Composizioni organistiche per gli Estensi

Andrea Marcon

sabato 6 novembre
Modena - Duomo* - ore 21

LEGENDA AUREA: LAUDE PER OGNISSANTI
(sec. XIII)

ensemble
LA REVERDIE

*Nell'ambito delle Celebrazioni per il IX Centenario della Fondazione del Duomo di Modena

sabato 15 maggio - Duomo - ore 21

Concerto inaugurale

Nell'ambito delle Celebrazioni per il IX Centenario della Fondazione del Duomo di Modena

MISSA CANTILENA

TRAVESTIMENTI LITURGICI IN ITALIA

1380-1410

ensemble

MALA PUNICA

direzione Pedro Memelsdorff

Tina Aagaard	<i>soprano</i>
Claudine Ansermet	<i>soprano</i>
Lavinia Bertotti	<i>soprano</i>
Sabine Lutzenberger	<i>soprano</i>
Alessandro Carmignani	<i>controtenoire</i>
Pascal Bertin	<i>controtenoire</i>
Gianluca Ferrarini	<i>tenore</i>
Héctor Rodríguez	<i>tenore</i>
Jane Achtman	<i>viella</i>
Amandine Beyer	<i>viella</i>
Pablo Kornfeld	<i>organetto</i>
Mara Galassi	<i>arpa</i>
Alberto Macchini	<i>campane</i>
Pedro Memelsdorff	<i>flauto e direzione</i>

1. KYRIE *rondello* - Anon., (Firenze-Bibl.Naz., *Pan.* 26)
2. GLORIA [*Rosetta*]- MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)
3. GLORIA [*En attendant*] - MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)]
4. GLORIA *Fior gentile* - MAGISTER ZACHARIAS DE TERAMO (Bologna-Civ.Museo bibl.mus, *Q* 15)
5. Intavolatura strumentale *Hallelujah* 'Deus manifeste' (Antiph. Mediolan., IV)
6. Credo - MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)
7. Credo *Du Village* MAGISTER ZACHARIAS DE TERAMO (Bologna-Civ.Museo bibl.mus., *Q* 15)
8. Intavolatura strumentale *Secreta* 'Non voler donna' (Firenze-Bibl.Med.Laur., *Med. Palat.* 87)
9. SANCTUS *Benedictur Marie Filius* - ANON., (Torino-Bibl.Univ., *T III* 2; Padova-Bibl.Univ., *Mss.B* 2/1)
10. SANCTUS *madrigale* - ANON., (Roma-Bibl.Apost.Vat., *Urbini.* 1419)
SANCTUS Anon. - (Guardiagrele-Chiesa s.Maria Maggiore, *Cod.* 1)
11. AGNUS DEI *Ave sancta mundi salus* - MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)
12. BENEDICAMUS DOMINO Intavolature strumentali di *Benedicamus Domino* -ANON., (Oxford-Bodl.Libr., *Mss.Canon.* 229)



Capitello.
Modena, Duomo

Missa Cantilena

Una delicatissima miniatura policroma apre il terzo fascicolo del manoscritto musicale di Modena: un frate inginocchiato, o forse vagante, che regge dei gigli —segno di purezza ma anche emblema della Francia— mentre si volta intimorito verso le parole del testo vocale, *et in terra pax*. Allusa —ci sembra— è la tanto ambita *pax in terra* tra i papi italiani e francesi, lo scisma della chiesa cioè, motivo di sofferenze di tanti *chierici vaganti* e di tanti musicisti emigrati alla fine del Trecento.

Tra loro, oltre al fiammingo Egardus, autore del brano che la miniatura illumina, ci furono anche degli italiani, come Zaccara da Teramo e Matteo da Perugia, compositori delle altre due polifonie sacre del fascicolo, copiate dalla stessa mano nelle pagine immediatamente seguenti. I tre nomi —ed i tre stili— sembrano manifestare la sintesi preferita dal probabile committente del codice, l'arcivescovo di Pavia e Novara, cardinale e futuro antipapa Pietro Filargo: nuovissimi —anche se moderati— influssi fiamminghi, conservazione della trasparenza retorica mediterranea ma anche utilizzo della *subtilitas* filofrancese, specialità soprattutto del grande Matteo, diretto dipendente di Filargo.

La sintesi stilistica riecheggia d'altronde l'architettura: tra feste e polemiche era stata fondata nel 1386 la leggendaria fabbrica del nuovo Duomo di Milano —coproduzione italiana, francese e *alemannica*—, e il 27 agosto del 1396 Gian Galeazzo Visconti —alla presenza dello stesso Filargo— aveva posato la prima pietra della grandiosa Certosa di Pavia: due dei più ambiziosi edifici gotici nell'Italia protoumanista, destinati entrambi ad ospitare quelle nuove e sontuose forme di polifonia sacra contenute appunto nei fascicoli di Modena.

Matteo da Perugia fu *biscantor* a Milano prima e a Pavia poi, e dovette seguire il suo protettore a Pisa in occasione del concilio del 1409, nonché a Bologna, nuova sede papale, un anno più tardi. E' quello il periodo —e magari anche il luogo— in cui ebbe modo di conoscere direttamente le liturgie del suo grande contemporaneo Zacharias, teramano di già allora solida esperienza romana, destinato però, negli anni a venire, a fama europea.

Zaccara e Matteo furono i due più significativi —e prolifici— compositori italiani di polifonia sacra della loro generazione; poco sorprende, allora, ritrovare in entrambi delle rielaborazioni musicali di reciproci materiali melodici, provenienti dalle loro non meno celebri composizioni profane —le loro *cantilene*.

“Missa Cantilena” nasce infatti da una nostra indagine sull'infiltrazione *profana* nella musica *sacra* della fine del Trecento italiano, ed in particolare, appunto, nell'opera di Matteo e di Zaccara. Ballate, madrigali, rondelli, infiniti frammenti di melodie estrapolate dalla loro origine lirica vennero da loro rielaborati ed adeguati all'uso liturgico, non tanto (o non solo) in virtù di una loro generica e *medievalissima* inclinazione al recupero permanente, al riposizionamento e all'economia di materiali: in questa operazione Matteo e Zaccara pensarono infatti a delle vere e proprie allegorie. I *testi* delle liriche originarie diventano allora i *metatesti* delle loro messe, l'amore sublimato e le destinatarie delle loro ballate —le varie Cialamella, Rosa, Lucia, con le loro delicate implicazioni simboliche e poetiche— caricano di nostalgia ed amarezza, talvolta di ironia e di curiosità, i *Credo* ed i *Gloria* che invisibilmente popolano. Esse s'inseriscono nella liturgia come i ritratti cortesi nelle immagini sacre; o come quelle scene bucoliche che i pittori trecenteschi innalzarono a scene ideali con un'accurata, sottile aggiunta di attributi. In questo senso il *Gloria* “*En attendant*” di Matteo non si comporta diversamente da un'annunciazione trecentesca o una *sacra conversazione* del primo umanesimo.

La nostra scelta è consistita nell'opporre ai più complessi componimenti di Matteo, degli esempi della semplicità emblematica di Zaccara: tre *Gloria* e due *Credo* sono così disposti ad alternanza tra loro, ed un *Agnus* di Matteo chiude la sezione dei *Sanctus*, la quale ne include uno di origine abruzzese, probabilmente legato a Zaccara.

Dell'opera di Matteo diremo qui che comprende dei brani della liturgia *gregoriana* ma anche composizioni *ambrosiane*, e cioè anche delle polifonie sacre ad uso esclusivamente milanese: ne sono testimonianza la caratteristica scansione dei testi mantenuta scrupolosamente da Matteo, nonché certe tipiche costruzioni melodiche derivate dai *giubili* e dagli *Alleluja* di Sant'Ambrogio. Nel *Gloria* “*Rosetta*”, ad esempio, sono inconfondibilmente *milanesi* i monumentali, estatici assoli melismatici, contrapposti ad un andamento altrimenti pacato e corale. Ed in “*En attendant*” predomina lo spirito del lamento, del *miserere*, accompagnato dall'arcaica (ed appunto *ambrosiana*) cesura prosodica prima del “qui sedes”. In entrambe le composizioni, poi, si gioca con delle dettagliate sfumature di microintervalli —peraltro specificati dalla notazione originale—, raffinati quanto arcaici mezzi cromatici di cui fu probabilmente tra gli ultimi cultori.

Non meno stupisce Zaccara con la glaciale chiarezza del suo *Gloria Fior gentile*: la declamazione collettiva, il dialogo tra le parti e la drammaticità di singoli episodi solistici ne fanno uno dei più estremi esempi di retorica medievale. Zaccara, acuto glossatore di testi sacri, dimostra così di conoscere l'intera gamma di stili a lui coevi: lo stile francesizzante della *subtilitas*, le ballate neo-stilnoviste dei codici di Lucca e Squarcialupi, la liturgia e le *misse cantilene*, i *sacri travestimenti* di ballate e madrigali.

I due *Credo* oppongono, ancora una volta, elaborazione a linearità.

Matteo aggiunge alla declamazione di un *cantus* quasi recitativo, dei commenti sporadici di due altre parti (*tenor* e *contratenor*), due voci “commentatrici” fuori campo, che illuminano l'ascoltatore, spostano enfasi, spiegano, illustrano, talvolta criticano il senso letterale dei vari passi del testo. Il tutto per preludere ad un *Amen* tra i più estesi e complessi dell'intera produzione di Matteo, e quindi di tutto il repertorio coevo.

Zaccara, dalla sua parte, riprende intatto il *Credo* I del Kyriale gregoriano, lo sdoppia ad antifona e lo correda (ecco la novità) di una fitta, quasi minimalistica rete di polifonia strumentale d'accompagnamento. Ne risulta una sorta di litania, di graduale ipnosi meditativa in cui le parti strumentali letteralmente sommergono le voci recitanti.

Dopo i *secreta*, intavolati da una ballata di Zaccara, l'attenzione si sposta su tre frammenti manoscritti diversi: Torino-*T. III. 2.*, Vaticano-Urb. 1419 e Chieti-*Gua 1*, o meglio, a tre dei *Sanctus* ivi compresi.

Il primo *Sanctus* appartiene alla tradizione padovana di Santa Giustina e ricorda così i lavori di Johannes Ciconia, compagno di Zaccara nei servizi romani. Il terzo, forse legato alla stessa committenza per cui Zaccara lavorò nei primi anni, potrebbe essere di origine abruzzese.

Singolare, poi, il *Sanctus* vaticano, composto sulla musica di un'altra *cantilena*, di un classico madrigale

trecentesco: con il *benedictus* al posto del “tornello” e una coda aggiunta, l'esempio dimostra la duttilità con cui furono adeguate *tutte* le forme profane all'uso sacro. Ciò vale quindi per questo caso estremo di *Sanctus*-madrigale, ma anche per il nostro *Kyrie*-rondello, che trasferisce il modello del *Kyrie* “*elei-rondello-son*” di Urb. 1419 all'unico esempio di *rondeau* anepigrafo e *subtilior* giunto sino a noi: la *cantilena* a carta 16v del codice fiorentino Pan 26 con cui si apre dunque il programma.

A concluderlo, invece, abbiamo affiancato al mottetto *Ave sancta / Agnus Dei* di Matteo i coreografici canti anonimi di un *Benedicamus Domino* tratto dal manoscritto di Oxford. Rispetto alla semplicità sequenziale di quei canti, l'*Agnus* di Matteo manifesta la complessità di doti isoritmiche impeccabili; e, chissà, anche l'intenzione di nascondere nello stesso brano diverse tradizioni: non sarà forse per questo che l'*Agnus* gregoriano scelto da Matteo sia quello che, rovesciato a specchio, genera la stessa matrice melodica di uno dei più celebri *transitorium* ambrosiani, il *Te laudamus Domine* di fine messa? Ma —allora— di fine messa *gregoriana* o *ambrosiana*?

“Missa Cantilena” illumina dunque i delicati rapporti tra sacralità e lirica profana nell'opera di alcuni tra i più importanti compositori della fine del Trecento italiano. Ma soprattutto fa onore alla loro originalità: né l'ascendente dei cicli liturgici dell'Ars Nova francese, né le messe dell'Avignone scismatica riescono a spiegare interamente lo stile, il linguaggio inconfondibile della coeva polifonia sacra italiana. Si tratta infatti di tradizioni in gran parte autonome, derivate da autoctone forme di lirica ed anche da originarie e antichissime scuole di vocalità ecclesiale. Nel rievocarle, *Mala Punica* apre le porte ad un vero continente sconosciuto, affascinante e sconfinato, nel mare dell'Ars Nova europea.

PEDRO MEMELSDORFF

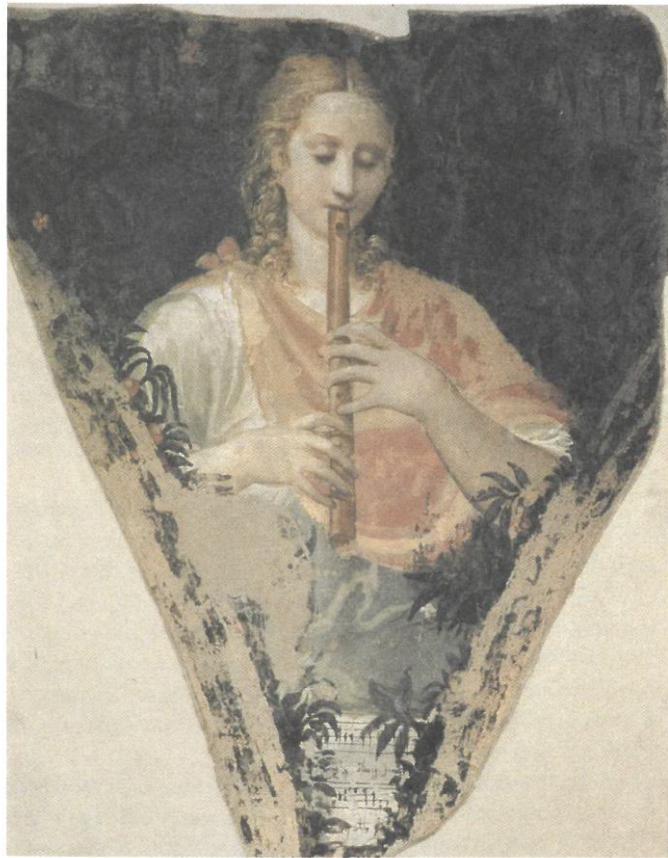
giovedì 16 settembre - Chiesa di S. Pietro - ore 21

CAVALIERI DEL CORNETTO:
LUIGI ZENOBI E NICOLÒ RUBINI

CONCERTO PALATINO

direzione Bruce Dickey

Bruce Dickey, Doron Sherwin, Kiri Tollaksen	<i>Cornetti</i>
Simen van Mechelen, Charles Toet, Wim Becu	<i>Tromboni</i>
Liuwe Tamminga	<i>Organo</i>



Nicolò Dell'Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

PARTE PRIMA dedicata a Luigi Zenobi (1547-dopo 1602) detto Il Cavaliere Luigi del Cornetto, cornettista alla corte estense di Ferrara.

FRANCESCO USPER (1570-1641)	- Canzon à 6 (Venezia, 1619)
ANNIBALE STABILE (ca. 1535-1595)	- <i>Verde Lauro gentil</i> à 6
LUZZASCO LUZZASCHI (ca. 1545-1607)	- <i>I' mi son giovinetta</i> à doi soprani - <i>Il verdervi</i> à 5 - <i>O dolcezze amarissime</i> à tre soprani - Canzon decima à 4 (1608)
LUCA MARENZIO (1553-1599)	- <i>Tirsi morir volea</i> passeggiata da Giovanni Bassano (1591) - <i>Bianchi cigni</i> à 6
GIOVANNI GABRIELI (ca. 1554-1612)	- Canzon à 6 (Venezia, 1615)

PARTE SECONDA dedicata a Nicolò Rubini Modenese (1584-1625) detto Il Cavaliere del Cornetto, cornettista e maestro di musica alla corte estense di Modena.

FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)	- Sonata à 6 (Venezia, 1656)
SULPITIA CESIS (sec. XVI-XVII)	- <i>Angelus ad pastores</i> à 4 (1619) - <i>Ecce ergo Jobannis</i> à 6 (Venezia, 1619)
MARCO UCCELLINI (ca. 1610-1680)	- Aria XV <i>sopra la scatola da gli agghi</i> (Venezia, 1645) - Sonata XI à 2 violini e 2 bassi (Venezia, 1639)
GEMIGNANO CAPILUPI (ca. 1573-1616)	- Motetto à 6 (Venezia, 1603)
GIO. BATTISTA STEFFANINI (ca. 1574-1630)	- <i>Nativitas tua Dei genetrix Virgo</i> (Venezia, 1608)
GIOVANNI PICCHI (sec. XVI-XVII)	- Canzon à 6 (Venezia, 1625)

I Cavalieri del cornetto: omaggio a due cornettisti degli Estensi

Un concerto dedicato a due cornettisti potrebbe sembrare, di primo acchito, una proposta alquanto strana. Nessuna musica scritta dai due compositori in questione compare sul programma, anche se uno di loro, il modenese Nicolò Rubini, era un compositore di talento. Con la nostra dedica a questi due personaggi, vogliamo, invece, suggerire il ruolo centrale svolto da questo strumento presso le corti d'Este sia a Ferrara che a Modena, nonché la posizione di rilievo che eccellenti esecutori di questo strumento riuscirono a raggiungere a quell'epoca.

Quasi tutto ciò che conosciamo della vita di Luigi Zenobi proviene da una raccolta di quattordici lettere che egli scrisse, principalmente a membri della Casa d'Este, tra il 1583 e il 1602. Nacque ad Ancona probabilmente intorno al 1547 ed operò per oltre vent'anni in Austria presso le corti di Massimiliano II e Rodolfo II. Fu reclutato dalla corte ferrarese nel gennaio 1589, dove divenne l'unico musicista più pagato nella storia della corte estense, con uno stipendio più elevato persino di quello del *maestro di cappella*, Luzzasco Luzzaschi. Prima di arrivare a Ferrara, era stato insignito del titolo "Il cavaliere Luigi del Cornetto", che sembrava essere di suo particolare gradimento. A Ferrara raggiunse la fama di giudice di cantanti e fu persino inviato a Roma per selezionarli. Si dilettò anche nell'arte della poesia e probabilmente della pittura, guadagnando grande popolarità non solo come cornettista, bensì anche come gentiluomo. In un periodo imprecisato intorno agli anni 1590 perse il favore della corte, probabilmente in seguito a talune richieste che gli furono rivolte, e il suo straordinario stipendio fu drasticamente ridotto, cosicché non fu più in grado di mantenere il proprio status di Cavaliere. Zenobi scompare dalla scena a Napoli, in condizioni di miseria finanziaria e professionale. Le sue ultime cinque lettere furono scritte da Napoli al Cardinale Alessandro d'Este di Roma, nel tentativo disperato di ottenere denaro. La più triste di tutte riguarda la presunta animosità del Capellano Maggiore: "*non fece mai se non assassinar mi e perseguitarmi in publico, et in palese, vietandomi, ch'io sonassi sopra l'organo da quell'hora, e tessendo sopra di ciò una malignità barbarica ordinaria sua col Vicerè per poter dire quello, che ha detto, e fare quel, che ha fatto con odio, e biasmo di tutta questa Città, cioè, ch'io era vecchio, e non vedea più lume per sonare.*"

Nonostante le misere circostanze in cui Zenobi venne a trovarsi negli ultimi anni, fu in questo periodo che ci lasciò, forse, la sua eredità più importante. In una

lettera indirizzata ad un nobiluomo sconosciuto, Zenobi stabilisce, infatti, i requisiti essenziali del perfetto musicista. Tra le molte rivelazioni contenute in questa lettera della lunghezza di un trattato emerge la concezione di Zenobi di soave suonare degli strumenti a corda. Degli strumenti a corda egli scrive in generale che "più il piano debbono curare del forte", e del trombone che "*Quelli del Trombone, si scuoprono nel tirar giusto, nel sonar dolce, nel fuggire il buino, e nell'immitatione della voce humana bassa, sì come il Cornetto nell'alta.*"

Questi commenti divengono particolarmente significativi alla luce di una descrizione della tecnica di esecuzione di Zenobi a cura di Giustiniani nel 1628:

"*Sono poi molti sonatori d'altri stromenti, che non starò a nominare, salvo il Cavaliere Luigi del Cornetto anconitano, che lo sonava miracolosamente, et tra l'altre molte volte lo sono in un mio camerino sopra il Cimbalo, ch'era ben serrato et appena si sentiva; e suonava egli il Cornetto con tanta moderazione e giustezza, che fece stupire molti gentil uomini che si diletta vano di musica che erano presenti, puoiché il Cornetto non superava il suono del Cimbalo.*"

Ciascuna parte del concerto si apre con canzoni Veneziane analoghe a quelle che erano solite rappresentare la linfa vitale dei suonatori di cornetto e trombone all'inizio del XVII secolo. Tra questi "fermalibri" musicali abbiamo inserito opere delle corti estensi rispettivamente di Ferrara e Modena. Nella prima parte sono contemplate opere di Annibale Stabile, Luzzasco Luzzaschi e Luca Marenzio, opere che avrebbero benissimo potuto essere state eseguite dallo stesso Zenobi. Gli anni trascorsi da Zenobi a Ferrara coincidono con la moda (la si potrebbe tranquillamente definire ossessione) in voga a corte del *Concerto delle dame*. Queste esecuzioni di madrigali fioriti da parte di tre soprano donne erano rigorosamente segrete, tanto che potevano presenziarvi soltanto il Duca e gli ospiti da questi invitati. E' altamente improbabile che Zenobi potesse essere presente, lasciato solo e coinvolto nelle esecuzioni. Ci sembra, tuttavia, inconcepibile che un rinomato esecutore di uno strumento soprano e affascinato dal canto quale era Zenobi potesse restare insensibile a questa *musica secreta*. Egli deve essere stato a conoscenza della musica e del suo stile ornamentale, ed averla sperimentata con il cornetto. E' precisamente con questo spirito che presentiamo madrigali, ornamentali e non, di compositori del *Concerto delle dame*.

Nicolò Rubini nacque a Crevalcore nel 1584 ma si trasferì a Modena sin da ragazzo, dove divenne allievo di Orazio Vecchi. Fu scoperto nel ruolo di cornettista al

S. Agostino nel 1607 e divenne *maestro di musica* presso la cappella di corte nel 1616. Conosciuto sia come "Il Cavaliere del Cornetto" che come "Rubini del Cornetto", fu al tempo stesso compositore e cornettista e pubblicò diverse collezioni di musica prevalentemente secolare a Venezia. Dei suoi mottetti per 4-10 voci e strumenti esiste un'unica copia incompleta, che rende impossibile l'esecuzione di uno qualsiasi di essi all'interno del programma di questa serata. Rubini fu assassinato nel 1625 per ragioni oscure.

Nella seconda parte si presenta musica eseguita presso la corte estense modenese da una suora modenese, Sulpitia Cesis, dal virtuoso del violino Marco Uccellini, e dai cantanti Gemignano Capilupi e Giovanni Battista Stefanini.

Sulpitia Cesis era una suora del convento Agostiniano di San Geminiano di Modena. Come molte suore di clausura del 17° secolo in Italia, Sulpitia era una musicista di talento, le cui esecuzioni e composizioni trovarono eco ben oltre le mura conventuali. Fu autrice di un'importante raccolta di mottetti per due fino a dodici voci, *Motetti spirituali* (Modena, 1619) conservati presso la Biblioteca Estense di Modena. Ella viene inoltre menzionata più volte da un cronista contemporaneo, Giovanni Battista Spaccini, per la prima volta nel 1596 in relazione alla descrizione di una processione religiosa che fece tappa presso il convento di San Geminiano:

"... *dov'era il corpo della loro musica con ogni sorta d'istromenti musicali, havendo Suo'r Faustina Borghi mia cugina e figliuola del Sig. Geminiano, al presente abitante in Roma, giovane d'anni 22 virtuosissima in contraponto, di suonare di cornetto et d'organo, et essendo alieva di Fabio Ricchetti, et anco suona di leuto eccellentemente Suor Sulpizia Figliuola dell'Ill.mo Signor Conte {Annibale} Cesis. Onde tornando al proposito nostro fecero concerto del mottetto suo, qual fu molto lodato particolarmente dal Cavaliere del Cornetto {Nicolò Rubini}.*"

La raccolta Cesis aggiunge un'ulteriore dimensione ai possibili sbocchi dell'esecuzione strumentale nella musica vocale, in quanto la compositrice specifica gli strumenti in due dei mottetti.

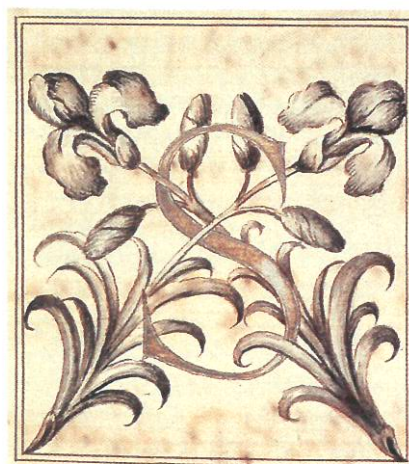
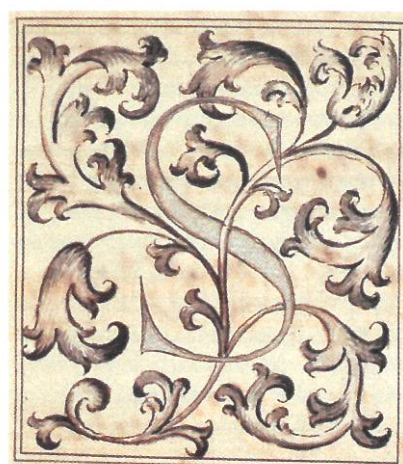
Utilizza tromboni e cornetti (questi ultimi eseguono ad un'ottava superiore rispetto a quanto scritto) per supplire alle voci di tenore e basso non disponibili in convento. Questo era uno dei tanti modi in cui le suore di clausura, alle quali era proibito collaborare con gli uomini, potevano eseguire musica con partiture scritte per voci maschili.

Marco Uccellini, nato a Forlimpopoli nel 1610, si trasferì a Modena intorno al 1639. Fu a capo della musica strumentale presso la corte estense dal 1641 e *maestro di cappella* presso la cattedrale dal 1647 al 1665. Nonostante la sua sia chiaramente musica per violino, vi sono testimonianze di esecuzioni con cornetto di alto livello in Emilia durante le ultime decadi del 17° secolo (incluso un trattato di Bartolomeo Bismantova da Reggio Emilia negli anni 1670 che comprende ditezziature per cornetto), e si può facilmente immaginare che gli allievi di Nicolò Rubini utilizzassero questa musica anche per il cornetto.

Capilupi e Stefanini erano sia cantanti, sia *maestri di cappella* presso il Duomo di Modena, e pubblicarono collezioni di musica sacra. Capilupi, allievo di Orazio Vecchi, fu coinvolto in un'accesa disputa con il proprio insegnante e architettò il licenziamento di quest'ultimo da *maestro di cappella*, per occupare il suo posto nel 1604. Alla morte di Vecchi un anno più tardi, Capilupi gli succedette anche in qualità di direttore musicale per conto del Duca di Modena. Stefanini occupò la posizione in Duomo dal 1615 al 1619.

I Cavalieri del Cornetto Zenobi e Rubini rappresentano l'ultima generazione italiana di grandi virtuosi del cornetto. Ben presto, infatti, la moda del violino avrebbe relegato il cornetto al secondo rango, facendolo infine cadere in desuetudine. E' alla memoria di questi due grandi virtuosi del cornetto che dedichiamo questo concerto, ma anche alla memoria di uno strumento che, al suo apogeo, era considerato "de gli stromenti di fiato il più eccellente"

BRUCE DICKEY
(traduzione dall'inglese di Riccardo Ternzi)



Capiletera da manoscritti musicali.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria.

giovedì 23 settembre - Teatro Comunale - ore 21

prima assoluta

LO SCHIAVO LIBERATO

Serenata ò Academia con il Prologo
IL CAPRICCIO E LA COSTANZA

di Alessandro Stradella

ENSEMBLE "AURORA"

direzione Enrico Gatti

regia Lorenzo Arruga
assistente alla regia Danilo Milton Fernandez
scene Daniele Benericetti
costumi Maria Elena Mexia

Coproduzione Teatro Comunale di Modena - Festival *Les Nuits de Septembre*, Liegi

Personaggi e interpreti:

ARMIDA	Jill Feldman	<i>soprano</i>
RINALDO	Roberto Balconi	<i>alto</i>
CARLO	Gian Paolo Fagotto	<i>tenore</i>
UBALDO	Sergio Foresti	<i>basso</i>

Concertino:

Giovanni Dalla Vecchia	<i>primo violino</i>
Alessandro Ciccolini	<i>secondo violino</i>
Gaetano Nasillo	<i>cello</i>
Franco Pavan	<i>tiorba</i>
Francesco Baroni	<i>cembalo</i>

Concerto Grosso:

Paolo Cantamessa, Yayoi Masuda	<i>violini</i>
Geraldine Roux, Emmanuelle Laine	<i>alto viola</i>
Maurizio Borzone, Luca Trolese	<i>tenore di viola</i>
Alain Gervreau	<i>violone</i>
Nicola Dal Maso	<i>contrabbasso</i>
Carsten Lohff	<i>organo</i>

Nota di regia

Ci sono troppe cose da mettere insieme, per dare dimensione scenica allo *Schiavo liberato*. Prima di tutto c'è il dramma, intensissimo. Un maga ferma il tempo e dissipa la virtù di un eroe, tenendolo beato prigioniero per incantesimo in un giardino artificioso. Lei è affannata, inquieta, aspetta la fine dalle prime battute: vorrebbe che lui fosse concentrato sul suo amore, cerca dentro a lui e fuori di lui che cosa possa fare, finché il possesso amoroso perduto si tramuta in odio e minaccia. Lui è continuamente attratto e stupefatto; ma non può andare oltre lo struggimento, perché l'amore in cui ci si può riconoscere pienamente non esiste senza la volontà. Stradella sembra scavalcare tutto il teatro del suo secolo, i conflitti tra passione e dovere stilizzati in affetti univoci e in dichiarazioni morali. Pare aver tratto linfa dalle conquiste dell'Ottocento e offrire temi e riflessioni al nostro tempo.

Poi c'è la forma nuova, anzi quasi bizzarra: come se la libertà fantasiosa dell'opera secentesca, fatta di declamati, di spunti di canzone, slanci di danza, fosse protesa ad una sua conquista dei grandi slanci d'un'aria che però si libera, ma che non prende l'ampio sviluppo che avrà da Metastasio a quasi tutto Verdi; e la melodia sembra sorgere sull'invito di qualche strumento, o sulla memoria di qualche ballata, o come breve speranza di fermare il tempo con un ritmo circolare come i giochi dei bambini. Non c'è una logica teatrale nell'azione: c'è solo il tempo che fatale scorre e si sente scorrere, da cui non si può uscire. Quando i due guerrieri arrivano per convincer Rinaldo a risvegliarsi e combattere, l'accento del discorso è sull'urgenza, che alla fine li scatena in un terzetto eccitante e precipitoso.

Tutto questo però avviene nella forma statica della Serenata. Era un tempo in cui faceva spettacolo la parola, nel piacere delle conversazioni, nelle prediche in chiesa, nel teatro tragico; e in cui le stesse immagini racchiudevano il movimento, nella pittura, nella scultura, lasciando allo spettatore il compito di liberarlo. Il problema per noi oggi è la scelta di qualcosa che non appaghi l'occhio e non velichi la sensibilità alla cultura barocca in genere, ma provi a suscitare, o risuscitare nello spettatore quella voglia di sprigionare la fonda drammaturgia che parola, musica, immagini, nella presenza dei personaggi e dei musicisti racchiudono. La nostra scena, rapida, essenziale, i gesti, i costumi, cercano di suggerire un viaggio verso il barocco e ritorno, per altre vie da quelle della gradualità storica, come in una memoria sovrapposta di situazioni umane e di antichi incantesimi. Un rapido appunto per un teatro possibile, forse. Un invito, con mezzi

semplici, a prendere contatto direttamente con Alessandro Stradella e con il mito di Rinaldo e di Armida.

LORENZO ARRUGA

Lo schiavo liberato

Bernardo Tasso, essendo il suo padrone Ferrante Sanseverino principe di Salerno passato dalla parte della Francia, fu dichiarato ribelle e costretto a peregrinare fra varie corti di signori e prelati prima di ottenere, nel 1569, la modesta podesteria di Ostiglia nella provincia di Mantova. Durante un precedente periodo a Roma aveva chiamato a sé il figlio Torquato e quindi, a dieci anni, il ragazzo dovette lasciare la madre che non avrebbe più rivisto. I molti spostamenti di Bernardo portarono i due anche a Pesaro e a Padova, dove dal 1560 il giovane studiò legge e filosofia. In questo stesso anno il padre pubblicò il suo poema in ottave *Amadigi*, una rielaborazione del poema spagnolo *Amadis de Gaula* a cui egli aveva aggiunto vari episodi cavallereschi. L'ambizione di Bernardo era, infatti, di portare il poema cavalleresco alla dignità di poema eroico ed è pensabile che padre e figlio discutessero tali generi letterari ed i moduli di ciascuno di essi.

Il primo risultato poetico di Torquato Tasso, per quanto ne sappiamo, fu steso in questi anni - appunto nel 1562 quando egli aveva diciotto anni - ed era un poema in ottave in dodici canti, il *Rinaldo*. Senza completare gli studi universitari, egli si stabilì a Ferrara al seguito del cardinale Luigi d'Este e lavorò intensamente su qualche dialogo poetico. Lavorò anche ad un poema sulla prima crociata e la conquista di Gerusalemme, per il quale le prime idee già gli erano venute nel 1559 quando aveva sedici anni. Questo poema, esteso poi in venti canti in ottave, fu completato nel 1575 ed è conosciuto oggi sotto il titolo di *Gerusalemme liberata*: ciò avvenne dopo che l'autore aveva passato un periodo in Francia, dopo i suoi successi per l'elegantissimo dramma pastorale *l'Aminta* (1573), e prima dell'inizio di tutti i suoi disturbi psichici e struggenti scrupoli religiosi e letterari che lo portarono a modificare il poema per rispondere meglio ai dettami della Controriforma, pubblicandolo nel 1593 come *Gerusalemme conquistata*.

Gerusalemme liberata - l'opera poetica che per secoli sarebbe stata la più popolare della letteratura italiana -

già nel Cinquecento gareggiava con l'*Orlando furioso* per il posto di poema epico più conosciuto. Inoltre, essa si offriva anche come ricca fonte di versi per i compositori di madrigali e di monodie. Tasso stesso arrivò ad approvare l'impiego di musica, scrivendo nei *Discorsi del poema eroico* (1594) che "possono i poemi eroici esser cantati con quella sorte di musica ch'è perfettissima, come furono cantati i poemi d'Omero". Il primo compositore a musicare versi del *Gerusalemme liberata* fu Giaches de Wert, il quale, nel 1581 e 1584, pubblicò due madrigali su quattordici ottave del poema, quelle che riguardano Erminia tra i pastori, Tancredi sulla tomba di Clorinda, l'invettiva di Armida, e il lamento di Erminia alla vista di quello che lei crede sia Tancredi morto.

Il vivo trattamento di Tasso della crociata, con i suoi sentimenti religiosi ma anche con lo splendore dei riti ivi descritti, colpì anche i compositori di musica drammatica. Infatti, gli episodi trattati nella *Gerusalemme liberata* sono stati alla base di quasi cento opere e balletti oltre ad altre messe in scena in Italia (prima metà del Seicento) che successivamente in Francia (seconda metà del secolo), quindi nuovamente in Italia e in Inghilterra (per tutto il Settecento). Il più famoso fra i primi esemplari fu il *Combattimento di Tancredi et Clorinda* di Monteverdi rappresentato nel Palazzo Mocenigo a Venezia nel Carnevale, 1624. Sono di questo lavoro sia la battaglia fra i due guerrieri che il terribile dolore di Tancredi - alla morte non di quel che egli crede sia un uomo nemico, ma della bella mussulmana, Clorinda - messi in musica dal compositore con pagine forti, drammatiche e talvolta perfino violente.

Fra tutti gli episodi del poema, però, il preferito e più sfruttato è stato quello che tratta dell'amore di Armida per Rinaldo (personaggio inventato da Tasso per fare omaggio a Rinaldo d'Este). Fra i molti troviamo Monteverdi che lo scelse per la composizione *Armida abbandonata* del 1626 (oggi perduta), Domenico Marazzoli per la sua opera *L'Amore trionfante dello Sdegno* del 1641, Lully per la sua "tragédie" *Armide* del 1686, libretto ripreso tale quale da Gluck nel 1777.

La popolarità del poema *Gerusalemme liberata* era quindi un fatto sicuro, anche nella Roma barocca. Si può così prendere per scontato che le varie questioni morali e religiose, oltre a quelle letterarie, fossero discusse a lungo fra gli intellettuali dell'epoca e non solo nelle loro conversazioni informali ma anche nelle loro accademie. Una di esse, l'Accademia degli Umoristi, aveva fra i suoi membri gli stimati poeti Giovan Filippo Apolloni, Sebastiano Baldini, Francesco Maria Sereni e Benedetto Pamphili. Cristina di Svezia,

che aveva abbandonato il trono del suo Paese per convertirsi al cattolicesimo e vivere vicino al Papa, fu una grande mecenate di tutte le arti e fondò l'Accademia Reale (che, dopo la sua morte, si trasformerà nella rinomata Accademia dell'Arcadia) con scopi principalmente letterari, anche se la musica occupava uno spazio di rilievo nelle loro riunioni. Forse fu proprio la Regina Cristina a chiedere a Sebastiano Baldini di stendere un componimento basato sull'episodio di Armida e Rinaldo. In ogni caso, sappiamo che Cristina usava fare delle richieste a Baldini: per esempio, lei inventò tutto uno scenario con i protagonisti Damone e Clori, che passò poi al poeta chiedendogli di realizzarlo in versi per musica. Dato che in quell'occasione il compositore scelto per musicare il componimento era Alessandro Stradella, è plausibile che lo stesso itinerario sia stato percorso anche questa volta.

Fatti sicuri sono che qualche nobile, Cristina o altro, chiese al Baldini di scrivere il testo per una serenata; che Baldini, o forse già il mecenate, scelse l'episodio amoroso dalla *Gerusalemme liberata*; che Baldini intitolò il suo componimento *Lo schiavo d'amor liberato*; e che Stradella mise il testo in musica con il titolo abbreviato di *Lo schiavo liberato*. Mentre non sappiamo chi fosse il munifico protettore, Baldini e Stradella sono due artisti ben noti agli studiosi e appassionati del Barocco romano.

L'abate Sebastiano Baldini (1615-1685) fu segretario di vari cardinali, un ruolo che svolgeva anche all'Università di Roma. Inoltre, condusse un'enorme corrispondenza, lettere cortesi e molto spesso umoristiche, che egli scrisse in continuazione e, apparentemente, senza nessuna fatica. Infatti, anche la sua poesia fluiva facilmente, soprattutto quella per musica, ed i suoi versi erano richiesti da compositori come Luigi Rossi, Carissimi, Savioni, Capraoli, Cesti, Alessandro Melani, Pasqualini, Marazzoli, Laurenzani - e Alessandro Stradella.

Quest'ultimo compositore, nato a Nepi nel 1639 da una famiglia nobile, ebbe un'esistenza movimentata. Egli non fu mai in modo stabile presso una corte o una chiesa o un teatro, ma si spostava in seguito agli inviti, lavorando prima a Roma, poi a Venezia, Torino e, per ultimo, a Genova, dove fu assassinato da ignoti nel 1682. Il catalogo della sua brillante musica elenca ben oltre trecento composizioni, e quindi la sua maestria si applicò a tutti i generi dell'epoca: opere, prologhi, intermezzi, oratori, cantate, madrigali, mottetti e sonate sia per piccoli organici che per quelli più grandi, formati di concertino e concerto grosso.

Nella loro collaborazione, Baldini fa svolgere il suo racconto nel delizioso giardino di Armida, dove la

bellissima maga saracena tiene con sé Rinaldo, il maggiore e più valoroso dei guerrieri cristiani. Si deve sapere che Armida (nel canto X di Tasso) faceva sviare e imprigionare i cristiani che attaccavano Gerusalemme, ma Rinaldo era riuscito a liberarli (canto XIV). Incontrando il nobile e coraggioso uomo, Armida - prima con odio e poi con amore profondo - lo trasporta in un'isola incantata (canto XV) dove Rinaldo, fatto innamorare della maga, dimentica totalmente le sue responsabilità per la crociata. Tutta la prima parte della serenata baldiniana, infatti, serve per dimostrare la bellezza ipnotica del luogo, il desiderio tremendo di Armida per Rinaldo, e il completo abbandono di questo all'amore ed ai vizi della vita spensierata. Improvvisamente, però, entrano in scena Carlo e Ubaldo, due guerrieri che cercano Rinaldo e, vedendolo con Armida, rimangono disgustati dal loro eroe ormai così dissipato (canto XVI).

Baldini apre la seconda parte de *Lo schiavo liberato* con i due inseguitori intenti a svegliare Rinaldo, momentaneamente lasciato solo da Armida (sempre canto XVI). Lo costringono a guardarsi in uno specchio (che in Tasso è esplicitamente uno scudo) per rendersi conto del suo stato degradato. Egli si guarda con orrore e con rinnovato sforzo dichiara che "il core ed il sembianze esser dee di guerriero e non d'amante". Pronti a partire, i tre sono bloccati dal ritorno di Armida. La donna passa tra una serie di emozioni, tutte umanamente comprensibili. Con gli eloquenti versi di Baldini, Armida è subito eccitata e cerca di fermare Rinaldo ("Ah, fermati!"); poi, capisce che vuole lasciarla, è dolente ("Di senso già priva"): Ora è la rabbia che la prende e inveisce contro tutte le forze che avrebbero dovuto sostenere i suoi desideri ("Ah, traditrici scorte") e le chiama tutte ad aiutarla ("Navigante, rendetemi il crudele"). Armida finisce, però, disperatamente chiedendo la morte dell'amato che l'ha abbandonata ("Almen dai claustr"). Tocca ad Ubaldo di consigliarla: "Resta, ch'egli sen parte, e godi gl'agi del tuo vago giardin, de' tuoi palagi". Baldini conclude la sua serenata con una morale in cui loda il ritorno del peccatore sulla retta via.

Il compito del compositore de *Lo schiavo liberato* era di rafforzare il racconto di Baldini, di mettere in rilievo i sentimenti ivi tracciati o suggeriti e di comunicarli agli ascoltatori tramite la sua musica, di stimolare l'attenzione del pubblico e mantenerla fino alla fine, insomma di coinvolgere il pubblico - e Alessandro Stradella fa tutto questo in modo esemplare. Emozioni come la gioia esuberante di Armida (l'aria "Sinchè verdeggia), la dolcezza dell'amore fra lei e Rinaldo (il duetto "A chi ben ama, ogni momento è un

giorno"), l'urgenza della fuga di Ubaldo, Carlo e Rinaldo (il trio "Volando al naviglio si corra") sono espressi dal compositore in maniera unica. C'è anche la sua maestria tecnica che si può notare, per esempio, nell'aria di Armida, "E tu peregrino" basata su un basso ostinato, cioè una franse nel basso che si ripete: ma in questo caso non è ripetuta sulla stessa altezza ma si sposta e quindi anch'essa è un "peregrino"; in "D'amarsi e mirarsi" di Rinaldo, un altro basso che tende a ripetersi; e in tutti i piacevoli ritornelli strumentali presentati dopo le arie, che offrono il tema dell'aria appena sentita ma in un altro contesto contrappuntistico.

In quest'epoca il compositore avrebbe sicuramente conosciuto i cantanti e strumentisti scritturati per la sua musica. I molti passaggi difficilissimi de *Lo schiavo liberato* ci fanno così capire che erano tutti grandi virtuosi: notiamo le fioriture scritte per Armida in "E tu peregrino", per Ubaldo in "Il vigor rendi agli spirti", per Ubaldo e Carlo insieme in "Non più prigioniero rimanga" e la splendida corsa di ritmo "motorico" composta per il basso continuo in "E tu peregrino": La sezione della serenata che è senza dubbio la più impegnativa, però, è la lunga multivariata scena di Armida quando perde Rinaldo: qui occorre senz'altro un cantante virtuoso ma anche un'attrice capace di interpretare le forti emozioni: E' in questa scena, resa drammaticamente, oltre che musicalmente, splendida dallo Stradella che le sue capacità di compositore e di drammaturgo, già evidenti durante tutta la serenata, sono confermate in modo straordinario.

L'insieme di strumenti richiesti dal compositore per *Lo schiavo liberato* è ancora nuovo per quest'epoca: quello di concertino e concerto grosso. Essi sono impiegati qualche volta come un unico blocco (per esempio nell'aria di Armida, "Non chiuder quei lumi" e quella successiva di Rinaldo, "Aprite mie pupille"); ma gli strumenti sono anche divisi in organici più piccoli (per esempio, il basso continuo solo in "Sdegni alma nobile" per Ubaldo, il concerto grosso solo in "Almen dai claustr, voi torbid'austri" per Armida, il concertino solo in "E dove t'aggiri" sempre per la maga). Cambiando l'accompagnamento strumentale in questo modo, Stradella ci offre una sonorità che è variata continuamente, e che incrementa perciò il senso di percorso, di cambiamento della situazione lungo il racconto.

Mentre si sa che le opere erano presentate sul palcoscenico, c'è ancora molta discussione su come le cantate e le cantate-per-fare-una-serenata (appunto *Lo schiavo liberato*) erano presentate: erano cantate in qualche salone o cortile (secondo la stagione) o in un

teatro? Con i cantanti in costume o semplicemente ben vestiti? Con delle scene? Con degli spostamenti in scena? Il componimento di Baldini e Stradella suggerisce delle risposte, almeno per quanto riguarda questa collaborazione. Vari momenti nel testo, infatti, indicano chiaramente un'azione da parte di qualche personaggio (Armida che esce di scena, Ubaldo e Carlo che vedono di nascosto gli amanti, lo specchio/scudo dato a Rinaldo, ecc.), e quindi sarebbe lecito immaginare la serenata come presentata in una scena, con i personaggi vestiti secondo i loro ruoli e muovendosi secondo l'azione richiesta dal testo. Un'altra indicazione riguarda sia la sinfonia di apertura che l'ultimo brano strumentale: tutti e due hanno lo spirito e la struttura di balli e non ci sorprenderebbe scoprire che fossero danzati.

Reggetemi, non posso più

Come introduzione a *Lo schiavo liberato*, si è qui scelto di presentare *Reggetemi, non posso più*, uno dei vari prologhi composti da Stradella. Essi, come i suoi intermezzi, erano eseguiti insieme ad un'opera o ad un dramma recitato. Il poeta del prologo era un altro frequente collaboratore del compositore, senza dubbio il più prestigioso: si tratta di Flavio Orsini, il Duca di Bracciano, un uomo colto con interessi in musica, retorica, matematica e arti letterarie. Non si sa per certo l'occasione che suscitò la stesura del prologo, ma il testo loda le glorie del re francese e perciò due

possibilità possono essere avanzate: quando Orsini diede una commedia in casa dell'ambasciatore francese nel 1666 o per celebrare nel 1668 il ritorno dalla Francia del fratello cardinale. E' interessante notare che, fra le altre persone menzionate nel corso del prologo (sembra che c'entrino con la storia della commedia), ci fosse anche un certo padre detto essere il Re Gustavo, descrizione che potrebbe riferirsi al genitore di Cristina di Svezia, la quale era arrivata a Roma nel 1655.

Reggetemi, non posso più è una breve scena fra Capriccio, che lamenta di non poter più riuscire a resistere all'Amore, e Costanza, la quale capisce che soffrire in una tempesta è difficile e quindi è pronta ad aiutarlo. Lei cita poi il re di Francia, Principe Alfonso, l'Infanta d'Ungheria, Gismena e Gustavo, ed i due discutono se queste persone siano costanti o meno. Alla fine Costanza ordina a Capriccio di stare attento agli eventi che seguiranno - cioè quelli della commedia e, nel nostro caso, quelli della serenata *Lo schiavo liberato*. Il testo ha suggerito allo Stradella di comporre un'aria per Capriccio e tre per Costanza. Le loro parti scorrono senza particolari difficoltà, arricchite dall'accompagnamento di due violini più il basso continuo. La partitura è molto meno complessa di quella de *Lo schiavo liberato*, il che potrebbe confermare la sua stesura una decina di anni prima della serenata; allo stesso tempo è la scrittura che ci vuole per il testo divertente e leggero, ben diverso dallo sforzo letterario compiuto da Baldini.

CAROLYN GIANTURCO

martedì 5 ottobre - Chiesa del Paradisino - ore 21

VARI FRUTTI DEL GIARDINO MUSICALE ESTENSE ò siano

SINFONIE À VIOLINO SOLO COL SUO BASSO CONTINUO
di Corelli, Degli Antonii, Stradella, Fiorè, Tonelli

ENSEMBLE 415

Chiara Banchini

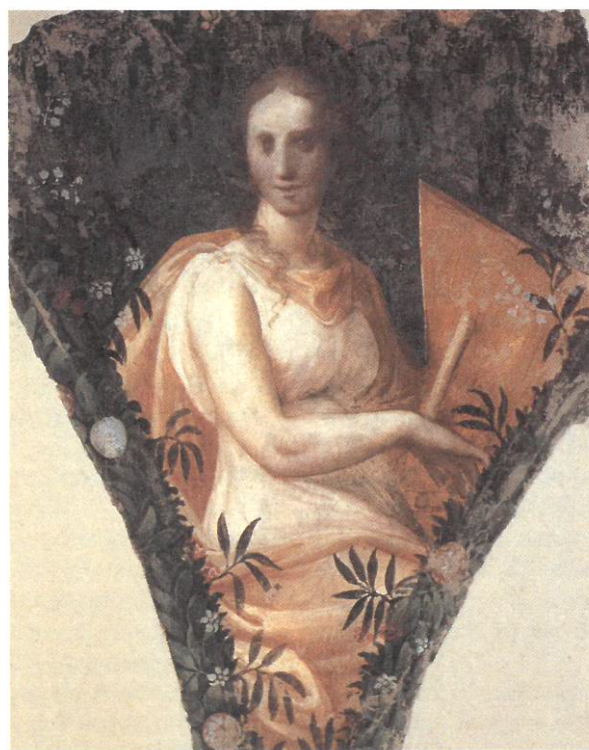
violino

Gaetano Nasillo

violoncello

Jesper Christensen

clavicembalo



Nicolò Dell'Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

ALESSANDRO STRADELLA (1639-1682)

- Sinfonia per violino, violoncello et b.c.

PIETRO DEGLI ANTONII (1639-1720)

- Sonata Seconda in Sol Minore per violino et b.c.
Grave - Allegro - Grave - Con spirito

ANGELO MARIA FIORÈ (1686-1732)

- Sinfonia per violoncello e b.c.

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

- Sonata op.V n.II in Si bem. maggiore per violino e b.c.
Grave - Allegro - Vivace - Adagio - Vivace
(realizzazione del basso continuo di ANTONIO TONELLI)

PIETRO DEGLI ANTONII

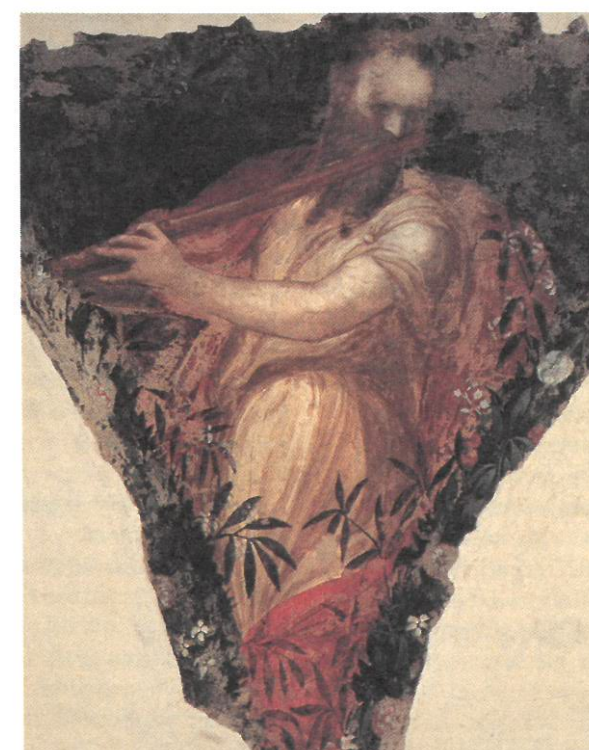
- Sonata Prima in La minore per violino et basso continuo
Con affetto - Vivace - Aria grave - Adagio - Allegro

PIETRO DEGLI ANTONII

- Ricercata in Sol minore per violoncello solo

ARCANGELO CORELLI

- Sonata op. V n. 12 per violino e b.c. *La Follia*
(realizzazione del basso continuo di ANTONIO TONELLI)



Nicolò Dell'Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

Varii frutti del Giardino Musicale Estense

Quando pensiamo alla musica per piccoli gruppi di strumenti nel secondo Seicento siamo portati a ricordare i grandi nomi di compositori che, come Corelli, hanno determinato la modificazione del gusto e dello stile. L'originalità di Corelli, tuttavia, non sarebbe stata possibile se a metà di quel secolo una fitta rete di Cappelle, di Corti e di Accademie non avesse ospitato compositori, strumentisti, didatti e teorici di varia provenienza sempre pronti a spostarsi da un luogo all'altro per portare la propria arte e per allargare le proprie conoscenze.

In questo senso le basiliche e i palazzi padani hanno avuto una straordinaria importanza nella produzione e nella promozione musicale: e se a Bologna (legata politicamente a Roma) furono soprattutto le chiese ad essere laboratori attivi di indagine formale e stilistica, a Modena fu la Corte Estense a favorire le arti tutte e la musica in particolare. Non solo compositori e virtuosi erano assunti ed apprezzati nel complesso di corte, uno dei più ampi e vari del momento, ma la biblioteca musicale del duca era tra le più vaste dell'epoca (costituisce oggi il nucleo fondamentale della sezione musicale della Biblioteca Estense) e raccoglieva pagine di varia provenienza, di autori celebri, anche se non erano stati ospiti in città.

Significativo a questo proposito è il caso di Stradella, di cui la Biblioteca Estense possiede la maggiore raccolta di partiture, frutto della passione del Duca in particolare per la sua musica vocale, ma che, se pure figlio di un nobile della provincia, probabilmente non aveva mai operato a Modena. O ancora quello di Fiorè, attivo tra Piemonte e Lombardia, ma figura centrale nella diffusione della scuola violinistica italiana a inizio Settecento.

Un legame intrigante vincola invece Degli Antoni, Corelli e Tonelli, un legame storico e stilistico che vale la pena, seppure brevemente, di ricostruire.

Bolognese, Pietro degli Antoni divenne celeberrimo alla sua epoca per la poliedrica attività all'interno delle Chiese come compositore e come violinista di corte. Lo stesso Padre Martini definì il suo un "comporre facile e dilettevole", ricordando anche il legame con la tradizione imitativa, ma sottolineando la maggiore importanza da lui attribuita alla parte del solista e all'invenzione tematica, pur su una solida base armonica e formale. Dimostrazione di questo cambiamento estetico sono le due *Sonate per violino e basso continuo* presentate in questo concerto, che, pur composte negli ultimi decenni de Seicento, giocano

ormai del tutto sull'analogia tra lo strumento ad arco e la voce; mentre singolare per l'epoca, ma simbolo di una tradizione strumentale che aveva le sue radici proprio nelle scuole bolognesi e modenesi, è la *Ricercata per violoncello solo*.

Per questo costruttivo legame con la tradizione, ma anche per questo suo sguardo in avanti, Degli Antoni è stato individuato dalla storiografia come un precorritore dello stile di Corelli, il quale così pur originale, propone, alla sua epoca, un'importantissima (e conclusiva) sintesi tra le varie tendenze musicali locali e i diversi generi cameristici barocchi. Se questi, in particolare, sono protagonisti nelle sonate a tre, il passaggio dal severo contrappunto alla tensione solistica caratterizza invece la raccolta delle sonate per violino e basso continuo. Mentre la *Sonata n. 11* è legata ancora alla forma in più movimenti, la *Sonata op. 12 "La Follia"* dimentica la compostezza per sbilanciarsi decisamente sulla più moderna concezione virtuosistica giocando sulla forma del tema con variazioni che tanto successo avrà negli anni futuri.

Corelli però si trasforma in un perno tra i suoi predecessori e le generazioni successive: le due sonate, infatti, vengono qui proposte nella realizzazione del basso continuo di Antonio Tonelli. Nato a Carpi, formatosi a Bologna, fu negli anni Trenta del Settecento virtuoso dei principi di Modena ma si dedicò contemporaneamente al concertismo e alla composizione, incarnando così i vari volti dei musicista nel suo secolo, e si propose anche come teorico e didatta. Ne sono testimonianza due lavori rimasti manoscritti all'Estense di Modena che prendono Corelli a riferimento: il "Corelli trasformato" e, appunto queste realizzazioni di raro ascolto e grande bellezza.

Il 'basso continuo' - una serie di accordi di sostegno alla parte del solista di cui era scritta dal compositore solo la parte del basso - veniva, di norma, in epoca barocca, realizzato estemporaneamente dal clavicembalista; la necessità, invece, di realizzazioni scritte (come queste di Tonelli) mostra quanto ormai fosse stata grande la trasformazione degli esecutori 'dilettanti', che non avevano più una conoscenza diretta dell'arte del comporre.

Ma mostra anche quanto, molto dopo la morte di Corelli, in un mondo che dimenticava in fretta i compositori e gli stili del passato, la lezione violinistica e musicale del grande artista di Fusignano fosse ancora vivissima e imprescindibile anche in un mondo culturale profondamente diverso.

MARIA CHIARA MAZZI

sabato 9 ottobre - Teatro S. Carlo - ore 21

ARIE, CAPRICCI, CANZONI & ALTRE FANTASTICARIE

Musiche strumentali e vocali
di Bellerofonte Castaldi modenese

LE POÈME HARMONIQUE
direzione Vincent Dumestre

Guillemette Laurens *canto*

Friederike Heumann
Sylvie Moquet
Nanja Breedjick
Joël Grare
Vincent Dumestre

viola da gamba basso & lirone
viola da gamba soprano
arpa tripla
percussioni
tiorba e chitarra barocca

BELLEROFONTE CASTALDI (ca.1580-1649)

- Mascherina Canzona
- Echo notturno

CLAUDIO MONTEVERDI (1580-1649)

- *Si dolce il tormento*

HIERONIMUS KAPSBERGER (1580-1649)

- Toccata e Passacaglia

BELLEROFONTE CASTALDI

- Francese lamentevole
- Steffania persuasiva

DOMENICO BELLI (1580-1649)

- *Occhi belli, occhi celesti*

ANONIMO sec. XVII

- Sonata sopra la Monica

BELLEROFONTE CASTALDI

- *Dolci miei martiri*
- La lettera d'Heleazaria Hebraïca
- *Chi vidde più lieto*

Arie, Capricci, Canzoni & altre Fantasticarie

*Quando mi sarò avvicinato alla
perfezione, dirò quel che ho nel cuore.*

Bellerofonte Castaldi, *Rimansuglio di Rime Bernesche*

Bellerofonte Castaldi era musicista, compositore, ma anche poeta, avventuriero. Nato a Modena, ne fu allontanato intorno al 1620 per essere implicato nell'omicidio dell'assassino del fratello, e per aver denunciato nelle sue lettere gli abusi del potere, specialmente del clero. Fu processato e passò un periodo in prigione. Nel 1623, annuncia nel suo *Libro Primo* "Sono a Venezia, e sono vivo!". Così tutto il resto della sua vita lo passò in giro per il mondo, soprattutto l'Italia, da ciò si comprende una così grande libertà compositiva e il suo eclettismo musicale. Alla stessa maniera di questa vita da esule, questo programma riunisce dei brani di Castaldi e di musicisti che avrebbe potuto incontrare durante i suoi soggiorni a Roma, Venezia o Firenze ed è concepito come un viaggio nell'Italia barocca del XVII secolo.

La Biblioteca Estense di Modena, Italia, annovera un manoscritto intitolato *Rimansuglio di Rime Bernesche*¹, una sorta di diario interamente scritto in versi da Bellerofonte Castaldi di proprio pugno. A questo documento sono seguite poesie d'amore, lettere a personaggi illustri, profezie che evocano la distruzione di talune città italiane, denunce e invettive (nei confronti di nemici personali) dallo stile talmente crudo da rammentare l'audace *Decamerone* del Boccaccio, riflessioni filosofiche sulla morte, racconti di viaggi... Questo volume di 80 pagine, le ultime pagine del quale furono scritte qualche mese prima della morte di Castaldi nel 1649, rappresenta una testimonianza unica, sorprendente, talvolta commovente, che ci permette di ricostruire, seppure a grandi linee, la vita, l'attività artistica e il carattere di questo musico italiano.

Nelle *Rime*, Castaldi spiega anche l'originalità del suo nome: "Mio padre, che mi generò, fu gentiluomo dal nome Francesco Castaldi, mia madre, che mi portò in grembo, Maria Rossi di Terni (...) Mio padre trovò nomi stravaganti per battezzare coloro che da lui furono generati perché non avesse a verificarsi ciò di cui egli aveva sempre sofferto." Vi

erano, infatti, tre Francesco Castaldi a Modena, la cui corrispondenza veniva regolarmente scambiata. Per questa ragione egli disse a se stesso: "se avrò dei figli, rinuncerò ai nomi Piero, Polo o Gian e darò loro nomi singolari". Ebbe dapprima quattro figlie: Arpalice, Areta, Axiotea e Artemia, e, in seguito, tre figli maschi: Oromedonte, Sesostro e, infine, Bellerofonte.

Questa decisione lasciava già intuire alcuni dei principi che sarebbero poi stati alla base dell'educazione dei giovani Castaldi: un profondo gusto per il sapere, l'amore per la cultura, un grandissimo rispetto per gli alti valori morali e gli ideali cavallereschi, il tutto in armonia con il codice comportamentale definito dal libro di grande influenza di Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*. Più tardi Castaldi si distinse sia nell'arte della musica, sia in quella della poesia, tanto da essere apprezzato e come virtuoso e come poeta, come attestano i suoi rapporti con i poeti Tassoni, Testi e i compositori Gastoldi e Monteverdi.

All'età di 23 anni, Castaldi viaggiò per tutta Europa: fu questo l'inizio di una vita avventurosa e di esilio permanente che abbandonò soltanto poco prima della sua morte per ritrovare la Modena che gli aveva dato i natali.

Se fece il giro del mondo, fu in virtù delle sue doti di compositore, ma egli condusse altresì un'esistenza da braccato, sia per avere partecipato, intorno agli anni 1620, all'assassinio dell'omicida del fratello Oromedonte e, inoltre, per avere denunciato con assiduità nelle proprie lettere gli abusi di potere, segnatamente quelli del clero. Cacciato da Modena, fu perseguitato per il resto della vita, sperimentando più volte la prigione "(...) *Eccomi qui, dopo sei mesi, lontano da casa, rinchiuso con un San Paccuvio (...) Vivo segregato da ogni forma di collera e furore, ma temo la plebaglia, (...) e che essa appicchi fuochi violenti, sempre accesi, peggiori di quelli del Vesuvio (...) Veglio da lontano sulla tela, come una grande ragnatela tenace, ardente e logora*".

Castaldi era un epicureo, uno spirito libero. Musico indipendente, egli antepose sempre la propria libertà all'assoggettamento, che avrebbe significato per lui essere al servizio di un principe. "Ammiro la corte e la lode da lontano, non avendo io mai posseduto l'indole per farne parte (...)". La sua musica non è mai stata creata per piacere a qualche mecenate. Ciò che fa, tuttavia, la ricchezza del musicista è altresì responsabile della

sventura dell'uomo Castaldi. Solo, oppresso dai debiti, incapace di sostenere la propria famiglia, Bellerofonte Castaldi morì il 27 settembre 1649. "Il mio portafoglio è come una vescica sgonfia (...) Mi trovo nella sventura e prestò non avrò più nemmeno di che sfamare Mario, Anselmo e Christoffano.² (...) Voglia la morte sopraggiungere e sottrarmi a questo mondo: ho ideato belle cose, ma poiché bisogna morire, ho l'ardire di credere che il mio carniere sia privo di peccati. Nessuno può dire quanto dolce sia la morte se non l'ha provata, e non esiste nulla di paragonabile alle ultime ore di vita."

La produzione musicale di Castaldi è contenuta in due volumi, e parecchie opere sono raccolte nel manoscritto di Modena.

La raccolta *Capricci a due stromenti cioè Tiorba e Tiorbino e per Sonar Solo Varie Sorti di Balli e Fantasticarie Setnoforelle tabedul*³ (pubblicato a Modena nel 1622) contiene le opere per tiorbe, quelle in duo con il tiorbino (strumento due volte più piccolo della tiorba e la cui tessitura è superiore di un'ottava), strumento di cui questa raccolta rappresenta la sole fonte di musica attualmente conosciuta. Castaldi fa uso delle forme antiche di scrittura a cui si riallaccia: Fantasie, Canzoni, Capricci in forma di Ricercar, pur sviluppando una grande inventiva poetica, coltivando il gusto del bizzarro in composizioni dai titoli talvolta misteriosi (*La Mascherina*, *Il Bischizzoso*), talvolta umoristici (*L'Hermaphrodito*), talvolta descrittivi (*La Quagliotta, il Svegliatoio*). Successioni armoniche di accordi modali, arpeggi, accordi di settima non preparati, cromatismi espressivi che disturbano l'effetto della tonalità (come nel *Tasteggio Soave*) mostrano dunque la profonda conoscenza che Castaldi possedeva anche delle nuove forme musicali dell'epoca influenzate dal *Nuovo Stilo*. Per tutte queste opere, Castaldi precisa di non essersi preoccupato di fornire indicazioni quanto a tempo, fraseggio, dinamica, ornamento o diteggiatura: "Perché chi avrà giudizio per sonare sicuro questa intavolatura l'avrà ancora per così fatti rimansugli".

Le altre due fonti da cui provengono le opere di Castaldi sono il *Primo Mazzetto di Fiori musicalmente coltri dal Giardino Bellerofonteo*, pubblicato da Alessandro Vicenti a Venezia nel 1623, e il Manoscritto di Modena (*I-Moe Mus. G.239*). Anche qui trapelano ancora una volta l'indipendenza e la libertà musicale di Castaldi, nonché il suo eclettismo, conseguenza diretta di un

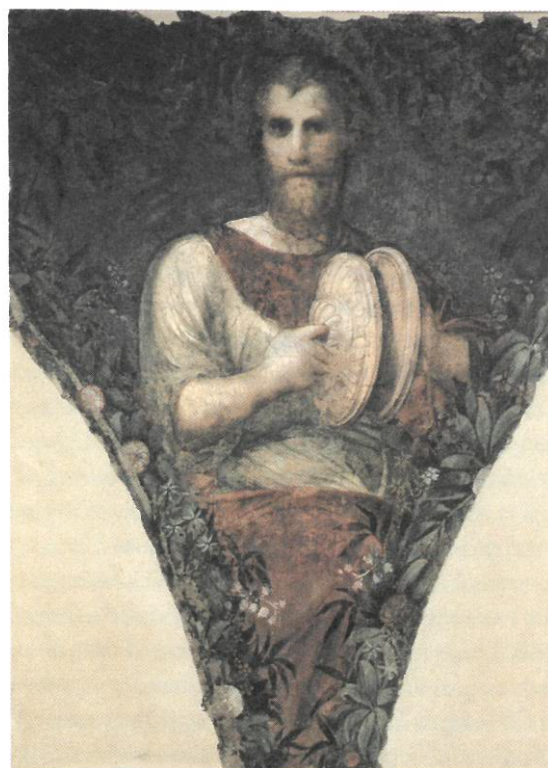
percorso musicale vario, non imponendosi l'autore alcun limite di stile o di genere nelle proprie opere.

Eco probabilmente dell'atmosfera tipica delle opere Monteverdiane (vedere in maniera dettagliata al *Possente Spirto de l'Orfeo?*), al quale Castaldi dedicò un poema (*L'Echo Notturmo* è un poema in cui l'amante si sostituisce a Narciso sviando il famoso mito della ninfa Echo (strizzatina d'occhio dell'autore del poema, che non è altri che... Castaldi medesimo) e si lamenta, fino a che progressivamente non scompare la voce di Echo "nel silenzio della notte fonda che avvolge il mondo". Se Castaldi si rivela, da un lato, un melodista, il cui canto semplice e profondo riesce ad illustrare la bellezza grave del testo (in *Francese lamentevole* o in *Dolci miei martiri*), egli sa altresì trovare gli "idiomatismi" armonici e i colori della musica popolari utilizzando effetti di basso scritto in "musette", ripetizioni ritmiche all'unisono su due corde separate (al tiorbino, oppure alla tiorba come nella *Follia* o in *Cecchina corrente* e *Sadoletta corrente*), o ancora ricreando un'opera di teatro in miniatura, come in *Chi vidde più lieto*, dove due personaggi (un uomo e una donna) si innamorano l'uno dell'altra, litigano, si ritrovano e PONCIENT il loro discorso di onomatopee e di effetti sonori ("qui si sputa, si sospira, si tossisce" dice Castaldi!), mentre Amore ironizza, commenta o moralizza ad ogni fine strofa.

Ben diversa è *La Lettera d'Heleazaria Hebraica a Tito Vespasiano*, nella quale Castaldi dispiega il proprio talento di madrigalista per illustrare una lettera che racconta dello strazio di una donna ebrea il cui digiuno prolungato, durante l'assedio di Gerusalemme ad opera di Tito Vespasiano, la obbliga ad uccidere e mangiare il proprio figlio: "Qui, prima del tramontar del sole, divorerò il frutto del mio ventre", canta la donna, mentre per cinque volte ritorna il basso della passacaglia, come una supplica lenta e disperata.

"Poiché, che l'uomo sia folle o prudente, la morte lo rivestirà comunque del proprio mantello"

Il destino di Bellerofonte Castaldi era già racchiuso nel proprio nome. Nella mitologia greca, l'eroe Bellerofonte, principe di Corinto, cattura il cavallo alato Pegaso, simbolo dell'ispirazione e della bellezza, ed uccide il mostro tirannico Chimera, simbolo di inganni e macchinazioni. In seguito, l'Eroe sconfigge gli Dei condannandosi ad errare solo nella miseria fino alla morte. Allo stesso modo, Castaldi,



“trasportato sulle ali di Pegaso”, armato della musica e della poesia lirica, combatté una guerra contro la disonestà, l’ingiustizia, l’empietà e gli abusi di potere, che denunciò durante l’intero arco della propria vita.

Anch’egli sconfisse, più volte, “*coloro che sono più forti e truffatori*”⁴ con il suo spirito temerario, la sua lingua e la sua penna taglienti, e anch’egli sperimentò la prigionia, l’esilio, le ferite⁵, la solitudine e la povertà. Mentre, però, la poesia sembra essere sempre stata la sua arma nonché uno stile di vita, la musica l’accompagnò costantemente, rivestendo il ruolo di salvatrice:

*“Mora che vive in pianto
E viva solo a cui diletta il canto”*

PETER VAN HEYGHEN & VINCENT DUMESTRE
(traduzione dal francese di Riccardo Terenzi)

Nicolò Dell’Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

Nota: Una parte dei brani italiani citati è stata tradotta dal francese

¹ Francesco Berni (1497-1535) è l’autore di una poesia burlesca e allegra. Il termine “*bernesche*” è riferito probabilmente solo ad una parte dell’opera poetica delle Rime.

² Poiché Castaldi non si sposò mai, è probabile che Mario, Anselmo e Christoffano fossero i figli dei suoi fratelli, uno dei quali fu assassinato e l’altro morì di peste. Bellerofonte sarebbe stato, in tal caso, loro tutore.

³ La formula latina “*Ludebat Bellerofontes*” è ambigua, in particolare se scritta a rovescio. Questo può significare “Bellerofonte suonava” (tutte le sue opere) oppure “Bellerofonte si divertiva” (a comporre ed eseguire opere), o ancora “Bellerofonte si è preso gioco” (*del lettore*). E’ probabile che Castaldi volesse alludere a tutte e tre le accezioni contemporaneamente.

⁴ Parecchie volte egli lamenta: “*Oppresso da pensieri tristi e raggiunta l’età di 68 anni, vivo, malgrado ciò, in questa città di Modena ove il crudele destino, che mai muta, non si è ancora stancato di tormentarmi (...). Sono stato vittima di ogni sorta di sventura, e ho sofferto ogni tipo di stimmate, temendo sempre il Demonio, e mi sono trovato centinaia di volte a duello con la morte; malgrado tutto ciò, sono ancora vivo. Sono più di vent’anni che la sventura e la sorte avversa mi perseguitano. (...)*”

⁵ Castaldi era claudicante, essendo stato colpito ad un piede da un proiettile sparato da qualche vendicatore vittima di una satira mordace.

venerdì 15 ottobre - Chiesa di S. Agostino - ore 21

SELVA DI VARIE COMPOSIZIONI PER SONAR D’ORGANO

Composizioni organistiche per gli Estensi

Andrea Marcon *organo*

ALESSANDRO SCARLATTI (1660 - 1725)

- Toccata in la maggiore
- Allegro - Presto - Partita alla lombarda - Fuga*
- Fuga del II tono
- Fuga del III tono
- Fuga del I tono

GIOVANNI BATTISTA FERRINI

- Ballo di Mantova

BERNARDO PASQUINI (1637 - 1710)

- Toccata in la
- Tre Arie
- Variazioni Capricciose

BALDASSARRE GALUPPI (1706 - 1785)

- Sonata per flauto
- Sonata in re minore
- Andante - Allegro - Largo - Allegro spiritoso*

IGNAZIO SPERGHER (1734 - 1808)

- Sonata per organo
- Allegro con brio - Andante - Allegro*

Selva di varie composizioni per sonar d'organo

Solitamente i concerti di musiche per organo si presentano compatti e omogenei nell'accostamento dei brani e degli autori in programma. Questo accade perché ciascun organo storico appartiene ad un'epoca e ad una cultura musicale specifica e può essere utilizzato al meglio proprio nella resa di quel repertorio.

Questo concerto invece percorre quasi un secolo e mezzo di letteratura organistica italiana: è quanto mai una 'selva' di composizioni - così come sottolinea il titolo - un vero bosco che affianca essenze e stili differenti, quanto può essere differente non solo lo stile, ma anche la concezione strumentale e musicale stessa tra la metà del Seicento e l'inizio dell'Ottocento.

Ma un programma come questo, che sembra contraddire le premesse del nostro discorso è, invece, a ben guardare, il più adatto alla nostra occasione, perché è l'organo della Chiesa di Sant'Agostino che vive una lunga storia: costruito nel 1519 da Giovanni Battista Facchetti lo strumento venne ristrutturato già nel 1606 e subì aggiunte di registri, modifiche e rifacimenti fino alla fine del secolo diciannovesimo. Ciò non dimostra, come parrebbe a noi oggi, una mancanza di rispetto verso gli strumenti del passato, ma la vitalità e la centralità culturale di un luogo (nel quale furono, ad esempio celebrati i funerali di Francesco I nel 1659, epoca alla quale si fanno risalire le prime trasformazioni dello strumento originario) oltre al desiderio di eseguire un repertorio sempre aggiornato.

Di questa stessa epoca sono contemporanei i brani del Ferrini, di Alessandro Scarlatti, di Bernardo Pasquini - non pensati per Modena ma qui conservati - tutti e tre attivi a Roma sia al servizio delle più importanti casate patrizie, come gli Ottoboni, i Pamphili, i Borghese, sia come organisti nelle chiese e negli oratori della città, in un momento di profonda trasformazione estetica: il passaggio dal Barocco all'Illuminismo.

Questo ambiente specifico, che richiedeva i servizi di un musicista soprattutto all'interno di un contesto laico, fa sentire il suo peso anche all'interno di un repertorio, come quello sacro e organistico, che avrebbe dovuto mostrarsi immune, per la sua destinazione, dalle lusinghe della moda. È invece proprio in ambiente romano che la letteratura italiana per organo subisce, nelle mani dei successori di Frescobaldi, una profonda modificazione.

Per comprendere questa differenza di orientamenti va innanzitutto ricordato come gli strumenti italiani, spesso con una sola tastiera e praticamente privi di pedaliera, non consentissero l'espansione musicale della pagina in senso polifonico; e poi non bisogna dimenticare che proprio alla fine del Seicento assistiamo in Italia alla definitiva affermazione del genere operistico (al quale proprio Scarlatti dà un contributo determinante e significativo), che si basa non sull'esaltazione della polifonia, ma sulla prevalenza assoluta della melodia sull'accompagnamento. E se ancora nelle *Fughe*, composte negli antichi modi ecclesiastici, Scarlatti mantiene, almeno in apparenza un collegamento con la tradizione dello stile severo, nella *Toccata*, così come le pagine del Pasquini, si risentono invece di chiaramente le spinte monodiche e gli influssi stilistici di quell'Accademia dell'Arcadia, 'sponsorizzata' da quella Cristina di Svezia, presso la quale entrambi si trovarono ad operare.

Proseguendo in questa storia parallela del nostro organo e del nostro programma, ricordiamo che si hanno notizie precise di un restauro quasi radicale dello strumento operato da Agostino Traeri (componente di una delle più celebri famiglie di organari italiani) nel 1771. E a quegli anni risalgono, più o meno, i brani organistici di Spergher e Galuppi che completano il concerto.

Assai più celebre come operista, il veneziano Galuppi compose anche un piccolo gruppo di composizioni strumentali per tastiera, strutturate come vere e proprie sonate da camera, fu anch'esso figlio dell'Arcadia, ma un'Arcadia profondamente diversa da quella romana di inizio secolo. Qui la ricerca della semplicità di scrittura - che viene riportata anche nelle pagine organistiche ormai del tutto dimentiche delle complessità contrappuntistiche dei grandi tedeschi di pochi decenni prima - non vuole più essere simbolo, come accadeva all'inizio del secolo, di razionalistica linearità e di garbata socialità mondana, ma di umana partecipazione.

Una umanità che serpeggia tra le righe con una sottile vena melanconica e che pervade anche composizioni che parrebbero non doverne risentire, come quelle destinate alla chiesa e che è simbolo di un Settecento luminoso, consapevole di essere giunto ormai al suo luminoso, ma inesorabile tramonto.

MARIA CHIARA MAZZI

sabato 6 novembre - Duomo - ore 21

Nell'ambito delle Celebrazioni per il IX Centenario della Fondazione del Duomo di Modena

LEGENDA AUREA: LAUDE PER OGNISSANTI

(sec. XIII)

ensemble

La Reverdie

Claudia Caffagni	voce, liuto, salterio
Livia Caffagni	voce, flauto, viella
Elisabetta de Mircovich	voce, viella, ribeca, symphonia
Ella de Mircovich	voce, arpa
Doron David Sherwin	voce, cornetto muto, percussioni
Sergio Foresti	voce
Roberto Spremulli	voce, campane
Matteo Zenatti	voce
Elena Bertuzzi	voce

Legenda Aurea

- Facciam laude a tuct'i i sancti**
- Sia laudato San Francesco*
- San Domenico beato**
- Ciascun ke fede sente*
- Santa Agnese da Dio amata**/triv
- Novel canto / San Vito (D.D.Sherwin)
- Laudiam 'lli gloriosi martiri**
- Pastor principe beato*
- Magdalena degna da laudare*
- Spiritu Sancto dolce amore*
- Benedicti e llaudati*

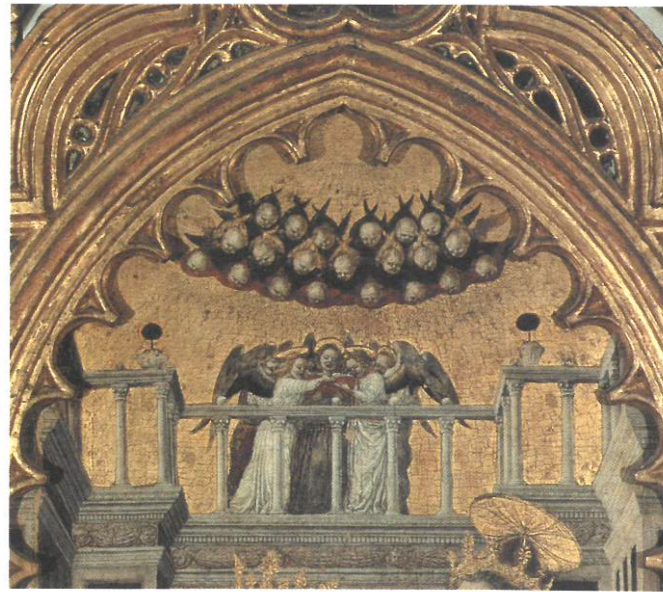
fonti:

- * Cortona. Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, Ms 91
- ** Firenze. Ms.Magliabecchiano, BR 18
- triv. Testo da Ms Trivulziano

Legenda Aurea

*Legendarius vocatur liber ille
ubi agitur de vita et obitu confessorum
qui legitur in eorum festis
Giovanni Belet, De divinis officiis*

La *Legenda Sanctorum*, più tardi chiamata *Legenda Aurea*, fu probabilmente - dopo la Bibbia - il testo più letto, più ascoltato, parafrasato, raccontato e citato del Medio Evo. Alla sua compilazione lavorò per almeno un cinquantennio il beato Jacopo da Varazze (1228-1298) - domenicano, poi acclamato Vescovo di Genova - con



Agnolo e Bartolomeo Degli Erri
Incoronazione della Vergine (particolare) *Angeli in coro*.
Modena, Galleria Estense

l'intento di offrire al popolo cristiano una "storia" che fosse *summa* di tutte le notizie sulle vite dei santi accumulate nel corso dei secoli. Ne risultò un'opera enciclopedica che rimase, forse ben oltre le speranze del beato Jacopo, un "best seller" anche nei secoli a venire: lo testimoniano il migliaio di manoscritti latini compilati entro la fine del XV secolo (la Divina Commedia ne vanta circa 850, in un arco cronologico simile), le centinaia di manoscritti di traduzione in volgare italiano, francese, provenzale, catalano, alto tedesco, basso tedesco, olandese, inglese, boemo, islandese, e le innumerevoli edizioni a stampa in tutta l'Europa dal 1470 in poi.

Secondo la tradizione dei Santorali, anche nella *Legenda* la narrazione della vita dei santi è ordinata in base al succedersi delle loro festività nel corso dell'anno liturgico: in questo modo essa poteva affiancarsi alla liturgia per contribuire alla edificazione dei fedeli con "storie" di forte presa psicologica sull'uditorio. L'opera potrebbe così completare un ideale trittico della Storia della Salvezza, composta dalla Storia del popolo eletto (*Antico Testamento*) dalla Storia di Gesù Cristo (*Nuovo Testamento*) e dalla Storia del nuovo popolo di Dio (*Legenda Sanctorum*).

In questa visione della storia, concepita come strumento di crescita spirituale, l'esattezza del dato cronologico e geografico è di poca rilevanza rispetto alla carica spirituale intrinseca dell'*exemplum*: la vita del santo è per il cristiano - non solo medievale - documento della reale attuabilità di quella imitazione di Cristo che, benché frutto auspicabile della predicazione evangelica, appare tuttavia regolarmente in contrasto con le inclinazioni della natura umana.

La *Legenda Aurea* era letta ad alta voce nei refettori dei conventi, ma soprattutto utilizzata dai predicatori - ai quali la Chiesa aveva affidato l'arduo compito di convogliare la dirompente religiosità popolare nei canali ordinati dell'ortodossia - le cui infiammate omelie nelle chiese e nelle piazze erano seguite da tutte le classi sociali con lo stesso entusiasmo con cui venivano vissuti gli eventi più coinvolgenti della vita cittadina. In tal modo i particolari delle vite dei santi narrati nella *Legenda* penetrarono a fondo nell'immaginario collettivo, e di qui in tutte le manifestazioni artistiche, nelle arti visive e, a maggior ragione, in quelle uditive.

Le laude in onore dei santi costituiscono il secondo* grande nucleo tematico dei laudari di Cortona (Cort.91) e di Firenze (BR18), e possono essere considerate una sorta di omelie in versi e in musica, il cui materiale narrativo è - quando non direttamente tratto dalla *Legenda* - almeno documento evidente della sua penetrazione nel sapere comune.

Si tratta di laude attualmente poco conosciute: quelle che presentiamo in questo concerto sono fra le meno note del manoscritto di Cortona (eccezione fatta per *Sia laudato S. Francesco*) e sono rare esecuzioni dal manoscritto di Firenze.

Il repertorio del BR18 peraltro, nella sua globalità, è da sempre rimasto in ombra, probabilmente a causa delle notevoli difficoltà di interpretazione - trattandosi di laude più estese e assai più ornate rispetto a quelle del laudario cortonese - e ancor più per le problematiche incongruenze melodico-modalità che

questa fonte presenta.

La versione melodica da noi adottata è basata sulla più innovativa edizione del codice BR18 (A-R Editions, Inc.1995) e tiene conto degli emendamenti critici apportati dal musicologo americano Blake Wilson, secondo il quale "la stragrande maggioranza dei fogli (...) fu rifilata, cioè furono lasciati più o meno intatti gli ornamenti marginali e la musica lungo il lato esterno, ma fu asportato tutto ciò che occupava la parte più alta di ciascun foglio: righe musicali, iniziali decorate e testo. Poi, sulla parte superiore di questi fogli danneggiati e restaurati, nella maggior parte dei casi i testi furono riscritti, i righe musicali tracciati di nuovo e le note aggiunte sui righe, e ciò quasi tutto ad opera di uno scrivano che in qualche modo si impegnò ad imitare la grafia originale del codice. Mettendo in discussione la fedeltà di questo rifacimento, finora mai seriamente messa in dubbio, la storia del manoscritto e la natura della musica in esso contenuta potrà essere riconsiderata." (*Indagine sul laudario fiorentino*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XXXI, 1996).

L'interpretazione ritmica da noi proposta per le laude di entrambi i codici è invece *costruita* (la notazione originale, quadrata nera, non fornisce alcuna indicazione ritmica) nel rispetto dei due criteri ritenuti fondamentali dalla ricerca musicologica:

1. L'adozione di una lettura metrica della frase-verso e dell'intera strofa che risolva i casi di anisossillabismo apparente;
2. La necessità di salvaguardare la riconoscibilità ritmica delle frasi melodiche ricorrenti, per non tradire la struttura formale della lauda-ballata (costituita da *ripresa - piede - volta*, dove la frase musicale della *volta* riprende quella del ritornello per rendere riconoscibile il momento in cui il coro deve intervenire).

Quasi a compensare l'enorme quantità di problemi che le fonti musicali pongono all'esecutore moderno, la documentazione tramandata sugli strumenti utilizzati, sulle forze vocali impiegate e addirittura sulle modalità di apprendimento e di esecuzione delle laude è fortunatamente abbondante come per nessun altro repertorio monodico, grazie alla precisa descrizione delle norme che regolavano le vigilie alle laude e alla minuziosa annotazione di ogni spesa nei libri contabili di ciascuna compagnia. Ancora una volta dobbiamo ringraziare Wilson, autore del più approfondito studio sull'argomento (*Music and Merchants - The Laurest Companies of Republican Florence*, Oxford 1992).

La nostra proposta interpretativa intende recuperare le potenzialità di ricchezza timbrica e le possibilità di improvvisazione vocale e strumentale

Appendice

all'epoca del massimo splendore artistico di questo repertorio: tra la fine del XIV secolo e i primi decenni del secolo successivo, quando – citiamo Wilson – “in una città grande e ricca come Firenze, che nel XIV secolo dava spazio almeno a una dozzina di compagnie di laudesi, è chiaro che i mezzi esecutivi potevano variare dal solista non accompagnato di una compagnia modesta, a quelli della Compagnia di Orsanmichele, che, nel 1412 era reputata la confraternita più ricca della città: dieci cantori, due suonatori di ribeca oltre a suonatori di liuto, viella e organo.” (*La Lauda del '300: contesto e prassi esecutiva*, in “Musica Antica”, 1997/II). E' inoltre documentato l'uso di arpa, salterio, zupf, trombe e campane.

Questa prospettiva “a posteriori” rispetto ai periodi di compilazione dei manoscritti permette fra l'altro di proporre come unitario il repertorio di laude che ci giunge dai codici di Cortona e di Firenze, databili rispettivamente nella seconda metà del XIII e nella prima del XIV secolo. Del resto, in un repertorio di tradizione orale, non stupirà che gli stessi brani possano comparire in entrambi i manoscritti, e che molte laude fossero ancora eseguite ben oltre l'epoca di compilazione del manoscritto in cui compaiono.

Un ulteriore campo di indagine nel quale – con l'aiuto dell'italianista Edoardo Burgio – ci siamo addentrati per affrontare l'interpretazione di questo repertorio, è quello della pronuncia del volgare trecentesco nell'Italia centrale. Si noterà ad esempio che nei casi di grafie differenti dello stesso termine abbiamo optato per una pronuncia più moderna che penalizza i latinismi, mentre abbiamo valorizzato le differenze in presenza di varianti dialettali.

L'appassionante attività di ricerca e di studio su questo repertorio non ci ha però fatto perdere di vista i limiti ben precisi entro i quali necessariamente si colloca una qualsiasi operazione di restauro di un'opera d'arte. E' infatti doveroso sottolineare che quella che a buon diritto può definirsi una “historically informed performance” non può comunque pretendere di restituire all'uditore moderno la riproduzione di un originale autentico dell'opera.

A quasi un secolo dalla “rinascita della musica antica”, per orientarsi anche nell'attuale “revival” della musica medievale, ci sembra fondamentale – per esecutori, critici, pubblico – approfondire con un'appropriata riflessione epistemologica il concetto di “autenticità”, come è stato fatto, ad esempio, dai teorici del restauro nell'ambito delle arti figurative**.

A questo proposito concordiamo con Paolo Fancelli: “l'intento di annullare il tempo intercorso tra una fase qualunque e l'oggi rappresenta una mera illusione (...) un irreversibile stravolgimento del “testo”; anche interventi attuati “volendo impiegare ad ogni costo i prodotti tradizionali-naturali” non garantirebbero “certo l'autenticità dell'opera, ma forse il simulacro di questa” (*Colore restauro e musealizzazione urbana*, in “Kermes”, n.3, citazioni in G. Carbonara, *Trattato di restauro architettonico*, UTET 1996).

Fondamentale poi, anche e soprattutto in ambito musicale, la definizione di autenticità dell'opera d'arte data da Walter Benjamin: “Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova.” “L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità”. Nella riproduzione “ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di ‘aura’” (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966). Se dunque il nostro obiettivo fosse quello di riprodurre l'impressione acustica di un'opera del passato non riusciremmo comunque a conseguirla l'autenticità. L'unica autenticità possibile sta invece nella creazione di un *nuovo* originale, con un proprio *hic et nunc*, una propria *aura*.

La nostra scelta di utilizzare la ricerca storica, musicologica, paleografica, linguistica e organologica come indispensabili per determinare le regole di un gioco “onesto”, non prescinde quindi mai da un consapevole intento creativo primariamente artistico e dichiaratamente attuale.

LIVIA CAFFAGNI

Con l'anteprima natalizia del 20 dicembre 1997 e dal 6 al 23 Maggio 1998, nella cornice di diverse chiese e ambienti storici di Modena e provincia, *Grandezze & Meraviglie* ha proposto un calendario di concerti di musiche del Seicento, vocali e strumentali, sacri e profani legati al territorio e alla cultura degli Este, creati appositamente per l'occasione e affidati ai maggiori musicisti italiani e stranieri specializzati nel repertorio barocco. Il 4 marzo 1999, nell'ambito della Stagione concertistica del Teatro Comunale, si è tenuta l'anteprima della seconda edizione del Festival, con un'esecuzione curatissima e raffinata dei *Madrigali* di Luzzasco Luzzaschi (Roma, 1601).

Per il numeroso pubblico (oltre 3000 spettatori) è stata l'occasione per conoscere musiche rare ma anche luoghi storici poco noti o non sempre accessibili. Il Festival, per la qualità degli interpreti e per i contenuti culturali dei programmi, è stato da molti ritenuto uno degli eventi di musica barocca di maggior spicco del 1998 in Italia e in Europa. I concerti, registrati dalla Rai (radio 3) hanno avuto ampia divulgazione e sono stati inseriti nel circuito europeo.

A suo complemento, fra il 6 e il 9 maggio, si è svolto il Convegno Internazionale “*Fonti e vita musicale della Modena Estense*” che ha riunito a Modena i maggiori musicologi italiani e stranieri, intorno al tema della civiltà musicale estense.

Numerose le iniziative e attività a corollario: un corso di aggiornamento per insegnanti, incisioni discografiche, pubblicazioni.

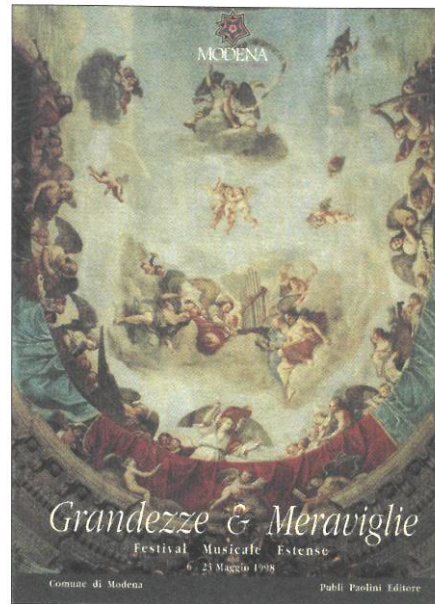
Il Festival ha allargato la sua azione anche attraverso le numerose repliche dei concerti creati a Modena, che si sono susseguite: Milano, Perugia, Ginevra, Olanda, Belgio, Francia...

* In Cort.91 contiamo 11 laude dedicate ai santi, 17 laude mariane e 10 dedicate alle principali solennità liturgiche; in BR18 le laude dedicate ai santi sono 51, contro le 19 in onore della Vergine e le 19 dedicate alle festività dell'anno liturgico.

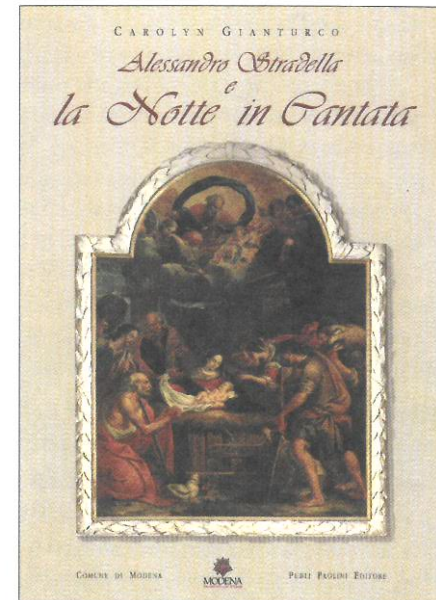
** L'argomento è stato approfondito da Claudia Caffagni in *Approcci metodologici al recupero del repertorio medievale* (“Musica Antica”, 1997/II).

Libri e compact disc

Libri

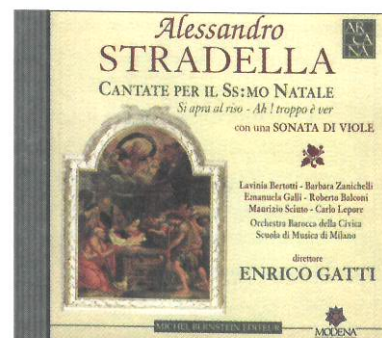


GRANDEZZE & MERAVIGLIE, Festival Musicale Estense, 6-23 maggio 1998, catalogo del Festival, Comune di Modena - Publi Paolini Editore, Modena - Mantova, maggio 1998, 127 pp. ill. (Distribuzione: Teatro Comunale)

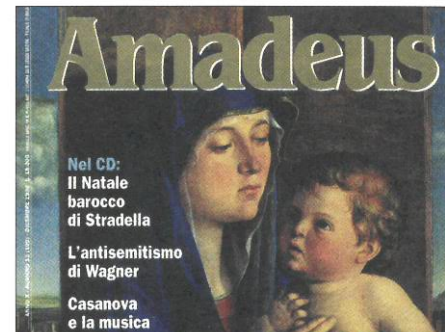


CAROLYN GIANTURCO, Alessandro Stradella e la Notte in Cantata, Comune di Modena - Publi Paolini Editore, Modena - Mantova, novembre 1998, 90 pp. ill. (Distribuzione: librerie e Teatro Comunale)

Compact disc



ALESSANDRO STRADELLA *Cantate per il SS.mo Natale, con una sonata di viole.* - Lavinia Bertotti - Barbara Zanichelli - Emanuela Galli - Roberto Balconi - Maurizio Sciuto - Carlo Lepore (basso) - Orchestra Barocca della Civica Scuola di Musica di Milano, direttore, Enrico Gatti [Coproduzione Festival/Arcana/Amadeus] - cd Arcana A 79 - maggio 1998 (distribuzione: negozi di dischi) - cd Amadeus - dicembre 1998 (distribuzione: edicole, librerie, negozi specializzati, editore)



GIOVANNI BONONCINI *La Maddalena a' piedi di Cristo - Oratorio* - Lavinia Bertotti - Antonella Gianese (soprani) - Anna Bonitatibus (mezzosoprano) - Sergio Foresti (basso) - Ensemble Concerto, direttore, Roberto Gini [Coproduzione Festival/WDR/accord] - cd Accord - marzo 1999 - Parigi - Francia (distribuzione: negozi di dischi)



BELLEROFONTE CASTALDI, *Brani strumentali e vocali* - Guillemette Laurens, canto - Le Poème Harmonique, direttore Vincent Dumestre [Con il patrocinio del Festival] - cd α ALPHA 001 - 1998 (distribuzione: negozi di dischi)



GRANDEZZE & MERAVIGLIE *Le capitali della musica: Modena* - Selezione di brani eseguiti i in occasione del 1° Festival [Banca Popolare dell'Emilia Romagna in collaborazione con il Comune di Modena] - cd Bper 02 - dicembre 1998 (distribuzione: Banca Popolare dell'Emilia Romagna; Teatro Comunale)

Album fotografico



sabato 20 dicembre 1997
Teatro Comunale - Concerti 1997-1998
Modena - Chiesa di Sant'Agostino
Anteprima Festival

CANTATE PER IL SS:MO NATALE
À TRE E SEI VOCI CON L'ISTROMENTI
con una
SONATA DI VIOLE
CON CONCERTINO E CONCERTO GROSSO
D'ALESSANDRO STRADELLA;

ORCHESTRA BAROCCA
DELLA CIVICA SCUOLA DI MILANO"
direzione Enrico Gatti



Collegara, 21-23 dicembre 1997



Collegara, 21-23 dicembre 1997. Charlotte Gilart de Kéranflèc'h e Michel Bernstein (Arcana)



6 maggio 1998. Chiesa del Voto



6 maggio 1998. Palazzo Ducale

mercoledì 6 maggio 1998
Modena - Chiesa del Voto ore 18
Palazzo Ducale ore 18.45

"QUI COMINCIANO A SONAR
TUTTI LI TROMBETTI"
Intrade, sonate e ballate a cavallo da sonar con trombe,
piffari e bombarde



mercoledì 6 maggio 1998
Modena - Chiesa di Sant'Agostino
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"
direzione Roberto Gini



Collegara, 7-11 maggio 1999



Collegara, 7-11 maggio 1999. Anne Décoville (Accord),
Barbara Schwendowius (WDR)



giovedì 7 maggio 1998
Modena - Chiesa del Paradisino

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

IL COMPLESSO BAROCCO
direzione Alan Curtis



mercoledì 13 maggio 1998
Modena - Chiesa del Paradisino

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

Rossana Bertini, *soprano*
ENSEMBLE KALYCANTHOS
direzione Enrico Parizzi



venerdì 8 maggio 1998
Modena - Chiesa di San Pietro
TUTTA L'ARTE DEL SONARE DI TROMBA
tanto di guerra quanto musicalmente in organo

ENSEMBLE PIAN & FORTE
direzione Gabriele Cassone



giovedì 14 maggio 1998
Modena - Galleria Estense
sabato 16 maggio - ore 17.30
Vignola - Giardino Galvani

"LA RAGIONE E L'UDITO"
Musiche per il clavicembalo
et altri strumenti da tasto

Laura Alvini



sabato 9 maggio 1998
Modena - Duomo

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



venerdì 15 maggio 1998
Modena - Chiesa del Voto

"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

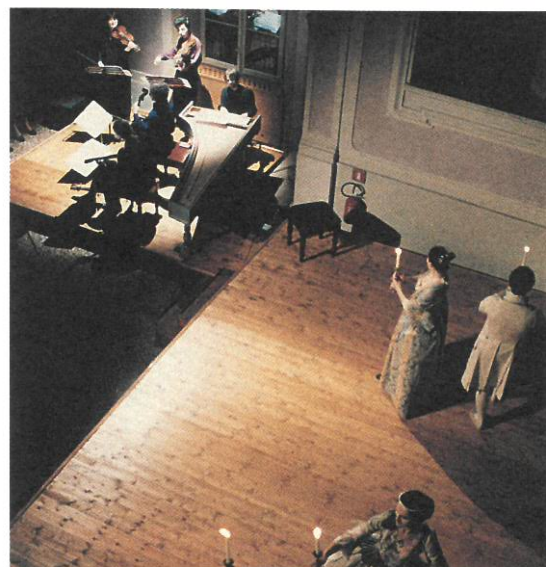
ENSEMBLE "AURORA"
direzione Enrico Gatti



sabato 16 maggio 1998
Modena - Chiesa di S. Agostino
domenica 17 maggio 1998
Mirandola - Chiesa di San Francesco

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

CONCERTO DELLA CAPPELLA MUSICALE DI SAN PETRONIO
direzione, Sergio Vartolo



martedì 19 maggio 1998
Modena - Teatro San Carlo
mercoledì 20 maggio 1998
Modena - Teatro San Carlo (fuori abbonamento)

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
direzione Chiara Banchini



giovedì 21 maggio 1998
Modena - Teatro San Carlo

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

CAPPELLA DUCALE. VENETIA
direzione Livio Picotti



venerdì 22 maggio 1998
Modena - Chiesa del Paradisino
sabato 23 maggio 1998
Vignola - Castello, Sala dei Contrari

Varie sonate e musiche
per il VIOLONCELLO Solo col Basso Continuo

Anner Bylsma, *violoncello*
Roberto Gini, *violoncello*
Alan Curtis *clavicembalo*



mercoledì 4 marzo 1999
Modena - Teatro Comunale - Concerti 1998-1999
Anteprima Festival

MADRIGALI
Di LUZZASCO LUZZASCHI
per cantare et sonare
A uno, e doi, e tre Soprani,
Fatti per la Musica del già Ser.mo
Duca Alfonso D'Este

ENSEMBLE "CONCERTO"
direzione Roberto Gini



Giuseppe Romani, *Adorazione dei Magi*
Modena, Chiesa di S. Carlo

I concerti anteprima

sabato 20 dicembre 1997
Teatro Comunale - Concerti 1997-1998
Modena - Chiesa di Sant'Agostino
Anteprima Festival

CANTATE PER IL SS:MO NATALE À TRE E SEI VOCI CON L'ISTROMENTI

"Si apra al riso ogni labro" & "Ah! troppo è ver"

con una
SONATA DI VIOLE
CON CONCERTINO E CONCERTO GROSSO
D'ALESSANDRO STRADELLA;

ORCHESTRA BAROCCA DELLA CIVICA SCUOLA DI MILANO (*Soli)
direzione Enrico Gatti

Lavinia Bertotti	<i>soprano</i>
Barbara Zanichelli	<i>soprano</i>
Emanuela Galli	<i>soprano</i>
Roberto Balconi	<i>alto</i>
Maurizio Sciuto	<i>tenore</i>
Carlo Lepore	<i>basso</i>

Mara Galassi	<i>arpa</i>
Guido Morini	<i>cembalo</i>

Violini primi

Roberto Falcone*, Jaroslav Adamus, Paolo Cantamessa, Nunzia Sorrentino, Paola Nervi, Doriano Longo

Violini secondi

Claudia Combs*, Mary Riccardi, Ruggero Fededegni, Eliana Assenza, Angela Nardo

Viole

Giovanni de Rosa*, Massimo Percivaldi,
Luca Trolese, Paolo Botti

Violoncelli

Wally Pituello*, Adriano Ancarani, Orit Messer,

Contrabbasso

Luciano Mitillo

Violone

Brigitte Gartner

Tiorba

Franco Pavan

Organo

Amaya Fernandez Pozuelo

Cantate per il SS:mo Natale con una Sonata di viole

Alessandro Stradella nacque a Nepi, vicino a Viterbo, il 3 aprile 1639, da una famiglia aristocratica originaria di Fivizzano. Durante la Guerra di Castro, suo padre Marc'Antonio fu nominato vice-marchese di Vignola, dove visse con la famiglia dal 1642 al 1644, per cui si presume che Alessandro dai 3 ai 5 anni abbia vissuto in Emilia. Dopo aver probabilmente studiato a Bologna, già dal 1653 (dopo la morte del padre) egli si trova a Roma, con la madre ed il fratello minore, nel palazzo della famiglia Lante, dove rimane fino almeno al 1660.

La sua prima composizione nota, un oratorio (oggi perduto) per l'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di San Marcello, risale al 1667. Nei dieci anni successivi Stradella fu estremamente attivo come artista "*freelance*", scrivendo cantate per l'intrattenimento privato della nobiltà, prologhi ed intermezzi per il Teatro Tordiona e composizioni sacre per varie festività religiose. Il fatto che Stradella fosse nobile gli diede facile accesso alle famiglie più in vista di Roma e molte di esse, come ad esempio i Pamphilj, i Colonna, gli Altieri, gli Orsini, gli commissionarono musica, mentre nel 1675 Papa Clemente X lo investì del titolo onorario di "cameriere extra".

A dispetto di tutti questi riconoscimenti, egli era comunque a corto di denaro: la sua famiglia non era più facoltosa ed egli si lamentava del fatto che gli aristocratici che gli commissionavano la musica tardavano a pagarlo. Nel tentativo di risolvere questi problemi, insieme all'amico castrato Giovan Battista Vulpio, fece in modo di ottenere 10.000 scudi da una donna "di vil nascita, malafama [...] anche brutta e vecchia" che i due sposarono ad un parente del Cardinal Alderano Cibo, Segretario di Stato del Papa. Naturalmente la famiglia dello sposo, una delle più importanti di Roma, si indignò enormemente e cercò di far imprigionare il musicista, che di conseguenza decise di abbandonare la città.

Nel febbraio 1677, a 38 anni, Stradella si trasferì quindi a Venezia dove Polo Michiel, già suo protettore, lo accolse calorosamente. In città, tra altre richieste, gli fu domandato di insegnare musica ad Agnese Van Uffele, amante di Alvise Contarini, insieme alla quale dopo solo pochi mesi fuggì a Torino. Il compositore avrebbe detto in seguito che la ragazza lo aveva pregato di portarla via dal Contarini, ma il nobile, che vedeva la questione da un altro punto di vista e voleva presumibilmente proteggere la giovane, insistette

affiché i due si sposassero. Quando Stradella finalmente acconsentì, due sicari mandati dal Contarini lo aggredirono picchiandolo quasi a morte. Ristabilitosi, nel dicembre 1677 il musicista si spostò nuovamente, questa volta da solo.

Si recò quindi a Genova, dove Anna Pamphilj, che egli aveva conosciuto a Roma, insieme al marito il Duca Giovanni Andrea Doria, fece il possibile per incoraggiarlo a rimanere. In effetti egli fu immediatamente nominato responsabile del Teatro Falcone, dapprima come assistente alle prove, ed in seguito come impresario e compositore. Il suo successo fu tale che un gruppo di nobili decise di redigere un contratto col quale essi si impegnavano a provvedergli vitto, alloggio, servitù ed una rendita di 100 doblioni spagnoli all'anno alla semplice condizione che egli rimanesse in città, per cui gli anni successivi furono quindi finanziariamente sicuri e agiati. Inoltre, la sua musica era molto richiesta ed egli componeva non solo per gli intrattenimenti privati dei nobili genovesi e per le chiese della città, ma doveva anche soddisfare le richieste che gli giungevano da Roma e da Venezia.

Il destino non volle però che la sua fortuna durasse a lungo, perché nella sera del 25 febbraio 1682 un ignoto assassino lo pugnalò a morte per ragioni ancor oggi oscure. All'età di 42 anni, Stradella venne sepolto nella chiesa di Santa Maria delle Vigne, una delle chiese più belle ed aristocratiche di Genova. La sua musica continuò comunque ad essere collezionata (in particolare dal Duca di Modena, Francesco II d'Este) ed eseguita non solo in Italia ma anche all'estero, soprattutto in Inghilterra, fino al secolo successivo, fatto piuttosto raro in un'epoca che dava la preferenza alle opere più recenti. L'assassinio misterioso fornì lo spunto a numerose leggende che fiorirono nei secoli attorno alla figura del musicista. Queste divennero argomento di varie opere del secolo XIX, quando gli venne erroneamente attribuita molta musica, compresa l'aria popolare *Pietà, Signore*.

Le 309 composizioni di Stradella, conservate in 55 biblioteche in Europa e negli Stati Uniti, coprono tutti i generi dell'epoca: vi si trovano cantate ad una o più voci con accompagnamento del solo basso continuo o di un insieme strumentale più numeroso; opere, prologhi, intermezzi e musica per il teatro; oratori e mottetti; arie, duetti, terzetti; madrigali; sonate per uno o due solisti; composizioni per organici più grandi, compreso il concerto grosso.

Lo stile di Stradella è molto personale, caratterizzato da fluide linee melodiche, inserite in un contesto contrappuntistico. Il suo linguaggio è senza dubbio tonale, ma si caratterizza per insolite

progressioni accordali; nelle composizioni vocali egli ha posto molta cura nel musicare il testo, dimostrando di possedere un'eccellente cultura generale, che gli permetteva di scrivere anche mottetti col testo in latino. Stradella fu tra i primi ad applicare l'uso degli archi nell'accompagnamento di recitativi, creando dei modelli per i successivi "recitativi accompagnati" conosciuti anche come "recitativi obbligati", e, per quanto si conosce, egli fu il primo ad usare l'orchestra divisa in concertino e concerto grosso nell'accompagnamento di generi vocali, quali l'oratorio, il mottetto e la cantata. Nelle sue opere si trovano scene di pazzia, all'epoca ancora a livello sperimentale, mentre la sua musica per il teatro mostra con illuminante chiarezza come la commedia dell'arte possa aver impiegato la musica negli spettacoli.

Nel secoli XVII e XVIII la maggior parte delle cantate aveva per soggetto l'amore alla maniera esagerata, appassionata, manieristica tipica della poesia post-mariniana. C'erano anche cantate morali, intese a ricordare agli ascoltatori i principi della Cristianità - come ad esempio la brevità della vita e la vanità delle cose terrene - e cantate sacre che trattavano di argomenti religiosi oppure episodi dalla vita di Cristo o dei santi. Entrambe le cantate presenti in questo programma, *Si apra al riso ogni labro* e *Ab! troppo è ver*, sono del secondo tipo.

Entrambe infatti sono state scritte per il Natale, e sono le uniche che si sappia Stradella abbia composto per questa festività. È interessante, che, pur trattando entrambe la nascita del Bambino (non soffermandosi, come altre cantate sulle profezie o sull'adorazione dei Magi, ecc.), esse siano molto diverse tra loro. La prima è un commento alla Natività, mentre la seconda è un racconto più "classico" dell'evento. Sfortunatamente in entrambi i casi l'autore del testo poetico è ignoto. Sono andati perduti gli autografi di Stradella, ma affidabili copie secentesche di questi due lavori sono presenti presso la Biblioteca Estense di Modena e *Ab! troppo è ver* si trova anche presso la Biblioteca Nazionale di Torino. Mentre *Si apra al riso ogni labro* fu copiata a Modena, i manoscritti di *Ab! troppo è ver* sono entrambi romani; l'insistenza del compositore sulla parola "clemenza" in quest'ultima composizione vuole essere molto probabilmente un riferimento (un tipico segno di omaggio) a Papa Clemente X, il cui pontificato ebbe luogo tra gli anni 1670 e 1676. Per questi motivi è possibile far risalire la composizione di *Ab! troppo è ver* all'anno 1675 circa, ed è probabile che anche *Si apra al riso ogni labro* risalga allo stesso periodo.

Stradella scrisse *Si apra al riso ogni labro* per tre voci - soprano, contralto e basso - accompagnate da due parti di violino e dal basso continuo. Anche se le voci non hanno un ruolo prefissato, risulta chiaro dal testo che esse rappresentano coloro che per primi vennero a conoscenza della nascita di Cristo: un pastore al colmo della gioia, ed i suoi compagni che, chiedendogli la ragione della sua eccitazione, gli danno l'opportunità di annunciare la Natività. Avendo appreso la lieta novella anch'essi si uniscono a lui nel raccontare le meraviglie della venuta di Cristo. I tre concludono con un commento morale in cui si riferiscono a quelli "d'ingrato core" che ignorano la venuta al mondo del Bambino. La struttura poetica della cantata è piuttosto interessante, ed è ancora più interessante notare come Stradella l'abbia evidenziata. Le più semplici tra le forme poetiche chiuse sono, ad esempio, l'aria per basso "Della gregge mansueta", il gioioso trio "Temer più non lice" ed il trio più lirico "Oh di notte felice e beata", composti da un'unica strofa poetica che Stradella ha riprodotto in brani in un'unica sezione.

Per tre arie - "Or mirate il gran tonante" (soprano), "All'ignudo redentore" (contralto) e "Con quel giel ch'il sen gl'agghiaccia" (basso) - il poeta ha scritto una strofa formata da una quartina di ottonari, seguita da un distico di endecasillabi rimati, la cui interpretazione risulta affascinante: questi ultimi due versi sono da considerarsi versi sciolti, da musicare come recitativo, oppure sono intesi come una continuazione della precedente struttura musicale chiusa, e quindi parte di un'aria? Stradella ha optato per quest'ultima soluzione, introducendo però una novità.

Sebbene le arie siano accompagnate dagli archi, il compositore fa iniziare gli endecasillabi come recitativo semplice accompagnato dal solo basso continuo, quindi continua il brano come recitativo-arioso accompagnato dagli archi. Riproponendo gli strumenti, trattando la voce in maniera più lirica, concludendo la sezione nella tonalità della strofa precedente, Stradella ha voluto intendere i versi sciolti come parte dell'aria, sebbene essi siano musicati come recitativo. In questo modo egli rispecchia l'ambiguità del testo nell'ambiguità della musica, e crea una sorprendente continuità tra le tre arie che si susseguono nella cantata.

Da apprezzare è anche la meravigliosa e gioiosa apertura della cantata; il divertente modo in cui Stradella musica le ingenuie domande dei pastori che esprimono il loro entusiasmo ("Perché?", "Come?" e "Chi?") con strette imitazioni tra contralto e basso; la meravigliosa maniera in cui gli archi riprendono i motivi vocali nei tre ritornelli strumentali, e così via.

Il testo di *Ab! troppo è ver* è un'elaborazione del racconto della Natività scritto da Luca. Nella cantata un Angelo (soprano) annuncia la nascita di Cristo ad un pastore (Pastore secondo, tenore), che a sua volta chiama tutti a sè. La sua sorpresa di fronte a ciò che vede nella mangiatoia sposta l'attenzione su Maria Vergine (soprano), che accetta amorevolmente il duplice ruolo di madre e serva, ed infine di tramite a Dio. Un altro pastore (Pastore primo, soprano) rende omaggio al Bambino, e Giuseppe (contralto) lo rassicura sul fatto che i cancelli del Paradiso verranno aperti a tutti loro. Il poeta fa precedere il testo tradizionale da un passaggio all'inferno dove il diavolo Lucifero (basso), sospettando che gli stia accadendo qualcosa di avverso, e temendo che si tratti della nascita del Figlio di Dio, raduna le Furie (SSAT) e le manda ad investigare ed a combattere quelli che gli si oppongono. Si tratta di un'eccellente infiammata introduzione alla cantata, in diretto contrasto con la pace della "notte incantata" e col seguente scambio di battute tra l'angelo ed il pastore. Il poeta aggiunge inoltre una morale alla fine della cantata, una strofa in cui si afferma che nulla può offuscare la brillantezza delle stelle, intendendo con ciò che Dio regna sovrano.

Molto sorprendente in *Ab! troppo è ver* è la scelta di Stradella dell'organico diviso in concertino (due violini e basso continuo) e concerto grosso (violini, viole e basso continuo), del tipo da lui utilizzato in molte importanti cantate profane, in un oratorio ed in un mottetto. Tre strumenti, ai quali viene affidata una musica idiomatica, sono inoltre specificatamente richiesti: nel secondo movimento della sinfonia d'apertura, insieme alle due parti di violino compaiono anche le parti per liuto e clavicembalo, che si alternano, come veri strumenti melodici, in imitazione con gli archi. Il cembalo addirittura finisce tale sezione con un lungo passaggio veloce che copre tutta l'estensione della tastiera a mo' di cadenza. I due strumenti tornano nuovamente durante lo stesso movimento. Il terzo strumento richiesto dalla partitura modenese è l'arpa doppia, resa cromatica da due serie di corde, che accompagna l'omaggio del pastore al Bambino (l'aria "Deh, ricevi i nostri voti") sia in passaggi accordali che di scala.

Un aspetto inconsueto di *Ab! troppo è ver* è il modo in cui la voce viene introdotta: proprio quando il vivace terzo movimento della sinfonia d'apertura giunge alla sua inaspettata conclusione. Lucifero irrompe nella cadenza finale, gridando con rabbia che le stelle gli sono contrarie, e continua cantando una lunga e meravigliosa

fioritura in cui descrive i tremendi disastri da lui previsti (l'aria "E sarà chi non s'accinga"), nella quale cascate di note passano dalla voce al primo ed al secondo violino del concertino.

Tuttavia un'aria di squisita bellezza è "Sovrano mio bene" cantata da Maria Vergine, in cui l'intero gruppo strumentale è coinvolto nell'alternanza tra una sezione in "stile patetico" - che rappresenta il profondo amore di Maria per il celeste Bambino - con una sezione più scorrevole e ricca di grazia - che esprime la sua gioia. Si noti inoltre che i due brani vocali d'insieme di *Ab! troppo è ver* - un quartetto per le Furie che si radunano intorno al diavolo, ed un madrigale a cinque nel quale si afferma la supremazia divina - sono entrambi esempi eccellenti dell'abilità di Stradella nell'applicare il contrappunto in "stile antico" ad una scrittura barocca nuova per ritmi e motivi.

Lo stesso organico strumentale di *Ab! troppo è ver* fu utilizzato da Stradella nella sua *Sonata di viole*. Sebbene il concertino (due violini e liuto) ed il concerto grosso (violini, viole, basso continuo) suonino generalmente musica di eguale difficoltà e che quindi la differenza principale consista nella sonorità, nel terzo dei quattro movimenti il concertino presenta due estesi passaggi veloci dei violini, cui viene assegnato, in questo caso, un distinto ruolo solistico, dal momento che tali frasi non sono presenti nelle parti del concerto grosso.

La *Sonata*, piuttosto lunga per l'epoca, è in quattro movimenti e trae respiro da un abile maneggio delle tonalità. Solamente il primo movimento porta l'indicazione di tempo ("Adagio"), mentre l'ultimo in 6/8 presenta le caratteristiche di una danza. Questo movimento mostra affinità col terzo movimento della sinfonia d'apertura della cantata stradelliana *Qual prodigio è ch'io miri?* (alla quale si ispirò Handel) e col secondo movimento della sinfonia della sua *La Circe* (una cantata scritta per celebrare l'investitura a cardinale di Leopoldo de' Medici). Sfortunatamente questi prestiti, usuali per i compositori di tutti i tempi, non ci aiutano a determinare la data di composizione della sonata, anche se si tratta sicuramente di un'opera matura. Sembra inoltre che si tratti della prima composizione esclusivamente strumentale (non connessa con una fonte vocale) nella storia del genere del concertino - concerto grosso.

CAROLYN GIANTURCO
(Traduzione dall'inglese: Elena Bianchi)

giovedì 4 marzo 1999
Modena - Teatro Comunale - Concerti 1998-1999
Anteprima Festival

MADRIGALI

Di Luzzasco Luzzaschi

PER CANTARE ET SONARE
A UNO, E DOI, E TRE SOPRANI,

Fatti per la Musica del già Ser.mo
Duca Alfonso
d'Este.

ENSEMBLE CONCERTO

Direzione Roberto Gini

Soprani
Lavinia Bertotti, Antonella Gianese, Maria Cristina Zanni

Arpa doppia
Mara Galassi

Liuto e liuto Grande
Miloslav Študent

Viola bastarda
Sabina Colonna Preti

Clavicembalo, Viola bastarda
Roberto Gini

TOCATA del Sig.^r. Oratio Bassani.

O dolcezze amarissime d'Amore;

Io mi son giovinetta;

T'amo mia vita;

Io son ferit'ahi lasso, di Gianetto Palestrina, rotto per due viole alla bastarda; con i passaggi del Sig: Oratio Bassani detto "della Viola".

Cor mio deh non languire;

Ch'io non t'ami, cor mio;

Non sà che sia dolore;

O Primavera;

TOCATA per b. quadro del sud.¹⁰ Sig: Oratio Bassani.

Stral pungente d'Amore;

Occhi del pianto mio;

Aura soave;

La bella netta ignuda e bianca mano, di Cipriano De Rore, rotto per due viole alla bastarda; con i passaggi del Sig: Vincenzo Bonizzi.

Deh vieni hormai cor mio;

Tropo ben può;

In Roma, appresso Simone Verovio; 1601.



A tre Soprani.

A doi Soprani.

A tre Soprani.

A doi Soprani.

A uno Soprano.

A tre Soprani.

A uno Soprano.

A doi Soprani.

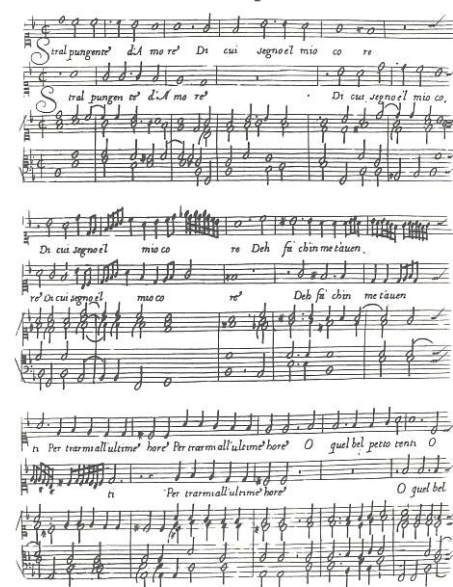
A tre Soprani.

A uno Soprano.

A doi Soprani.

A tre Soprani.

A doi soprani • 8



"Al termine fatale"

Note sull'esecuzione

L'estensione vocale

Il primo e più evidente problema che si è subito posto fin dalle prime prove dei madrigali di Luzzasco Luzzaschi è stato quello dell'estensione delle parti vocali. Salvo pochi brani in cui una delle tre voci canta in registro leggermente più basso degli altri due, l'ambito vocale è uguale ed omogeneamente distribuito in tutte e in tutti i madrigali. L'estensione copre due ottave che vanno dal sol sotto il do centrale in su fino al sol acuto. Questo mette in discussione l'idea che noi abbiamo di queste cantatrici; che avessero cioè una estensione che eccede le due ottave fino ad arrivare alle note sopracute che vediamo scritte in partitura (do), e quindi di un canto "di coloratura" che era estraneo all'estetica dell'epoca, anche se il Concerto della Dame rappresentava il fenomeno particolarissimo che sappiamo. Ma ciò crea però non poche difficoltà alle cantanti che si apprestano ad affrontarne l'esecuzione. Molti fattori ci fanno pensare che i madrigali che presentano estensioni eccedenti siano da abbassare di una quarta ("O Primavera"; "Ch'io non t'ami"; "I mi son giovinetta"; "Non sa che sia dolore") e di una quinta ("Occhi del pianto mio"). Prima di tutto la scrittura in chiavi acute (chiavette) a differenza degli altri che sono scritti in chiave di Soprano. La regola delle trasposizioni è per noi oramai un dato acquisito e le fonti teoriche e trattatistiche sono inequivocabili: noi sappiamo con relativa certezza come e perché applicarla e possiamo quindi agire con sicurezza sui madrigali di Luzzaschi contando anche sul fatto che il compositore era un organista, uno strumentista cioè che più di altri applicava abitualmente la regola delle trasposizioni che gli era familiare. Ogni altra considerazione a parte, in questo modo anche gli ambiti di estensione risultano affatto logici e omogenei per tutta la raccolta.

In secondo luogo considerazioni di genere pratico. L'organo vocale umano non ha subito negli ultimi quattrocento anni delle particolari modificazioni e si può immaginare che la struttura della laringe e di tutte le parti del corpo che producono il canto fosse, nelle cantatrici del Cinquecento, sostanzialmente uguale a quelle di una cantante del nostro secolo. Questo non significa assolutamente che allora si cantasse come oggi, bensì che la voce veniva solo usata in modo differente dal nostro, condizionato da ideali estetici e da esigenze tecniche completamente diverse. Basti pensare a quanto differenti siano oggi i luoghi in cui si ascolta la musica da quelli in cui la si ascoltava allora; e dobbiamo anche

pensare a quanto sia diverso (anche per quantità) il pubblico che oggi ascolta musiche che in quel tempo poterono essere sentite da pochi eletti, appassionati e "folli" mecenati, e dai pochissimi invitati che erano ammessi a quel Concerto della *musica secreta*, come avrebbero potuto esserlo a contemplare un privatissimo tesoro di capolavori o una Galleria di quadri preziosissimi e assolutamente invisibili a chi non aveva il privilegio di essere ammesso nelle stanze personali del padrone di casa.

Senza entrare nel merito di una dissertazione sulla tecnica vocale (non ne è questa la sede), possiamo però affermare che le caratteristiche primarie di una buona emissione, dell'uso del fiato e della posa della voce, sia uguale nelle due epoche; il pur fantasioso saggio di Camillo Maffei da Solofra che nel 1562 disserta sulla tecnica vocale e sulla struttura della laringe e dei polmoni, basandosi sull'anatomia umana di Galeno, ci mostra un'idea dell'emissione vocale già moderna e assai simile alla nostra (ferma restando la diversità delle "prestazioni" richieste dai repertori e dalle epoche). Eseguire passaggi di coloratura sulle note sopracute comporta una tecnica vocale di tipo "belcantistico" e chiaramente appartenente a stili posteriori a quello della fine del XVI secolo. Questo ha poi un'influenza diretta sull'emissione e sul suono: il modo di pronunciare consonanti e vocali in posizioni così acute cambia a scapito dello *spiccar bene le parole* che si richiedeva: altrettanto cambia il volume della voce. Più si sale e più, generalmente, è naturale cantare forte; a meno di usare le note "filate". Ma qui ancora di più cadiamo in una qualità di canto estranea a quella madrigalistica. E' vero che le tre Dame erano stimate e reputate singolarissime per l'incredibile estensione e per gli acuti cristallini: ma è vero anche che qualsiasi testo o trattato che parla del cantar madrigali dà per scontato il complesso vocale costituito da sole voci maschili, norma in un'epoca in cui la figura femminile (parlando di ambiente soprattutto cortigiano) era legata ad altre attività e a ruoli assai precisi. E le donne cantanti, erano già di per sé un fatto così speciale che se ne conoscono i nomi e la storia: generalmente appartenevano (ad esclusione delle monache e delle figlie d'arte) a ceti socialmente elevati, oppure da questi erano protette e pagate; operavano in ambiti ristretti, quasi mai pubblicamente per non mischiarsi con coloro che facevano della musica una professione. E notoriamente le donne non dovevano esercitare professioni, né tantomeno intrattenersi in attività promiscue (quale per esempio il *cantar in compagnia*) riservate agli uomini. In un simile contesto si capisce quanto il Concerto ferrarese suscitasse la meraviglia di qualcosa *mai più visto né udito*.

L'estensione media di una voce maschile risponde perfettamente all'ambito della *Mano di Guido*: dal Gammaut (sol/fa basso) fino al mi acuto (ultima nota che sta nella *mano*), nota alla quale un falsettista dotato di buona voce arriva tranquillamente. Questo giustifica il disagio che provano le cantanti che nel repertorio madrigalistico lamentano di dover sempre cantare in registro centrale (basso) e trova conferma nelle partiture dei madrigali cinquecenteschi (sempre tenendo conto di quanti sono scritti nelle chiavi acute). Poi si poteva ampliare l'estensione (lontananza) delle parti se si disponeva di voci di castrato, cantante che operava nel periodo che ci interessa, ma che non era ancora assurdo alle fastose glorie del teatro d'opera del Settecento.

Rispetto alla voce di un tenore, di un contralto uomo o di un falsettista soprano, una voce femminile possiede una maggiore estensione; lo dimostrano proprio i madrigali di Luzzaschi per tre soprani, nei quali le voci femminili sostengono alternativamente anche la parte di tenore e di alto delle quattro presenti nell'intavolatura.

Sola eccezione tra le voci d'uomo è quella di basso che, potendo *fingere la voce* (come spiega giustamente Maffei, ovvero salire in falsetto) può coprire l'ambito di tutte le parti: basso, tenore, alto e canto. Esempi di questa particolare versatilità li vediamo nelle musiche di Rognoni e di Caccini, o in composizioni destinate a cantanti dotati di una *canna* particolarmente estesa, come doveva essere quella di Giulio Cesare Brancaccio.

Così quella dei soprani era una sorta di voce di basso estesa alla rovescia: quella dal basso all'acuto; queste dall'acuto al grave. Con quelle note in più, però, che (anche se poche visto che si tratta solo di fa, fa# e sol fuori dalla *mano*) fanno una grande differenza di suono e di impressione all'orecchio, tanto da suscitare la meraviglia di chi ascoltava e di invogliare i musicisti a comporre madrigali e arie espressamente pensate per loro: come è il caso di Vittoria Archilei, delle figlie di Giulio Caccini e delle molte cantatrici di cui abbiamo memoria.

La concertazione

La partitura stampata da Simone Verovio è chiaramente una impressione non destinata a esecuzioni bensì una sorta di memoria, di omaggio ad un momento glorioso di cui non si vuol lasciare spegnere il ricordo. Non era nella mentalità di un artista di quei tempi la stampa destinata esclusivamente alla vendita e all'esecuzione. Insieme a edizioni che si possono definire "commerciali", cioè utilizzabili da cappelle musicali, da

dilettanti nobili o borghesi per intrattenimento o per promozione dello stesso compositore (più o meno come oggi accade con la discografia) vi erano pubblicazioni che erano destinate invece alla memoria di eventi, persone o momenti particolarmente significativi.

E' questo il caso, ad esempio, dell'edizione del 1591 degli *Intermedi de "La Pellegrina"*, legati alla celebrazione delle nozze granducali di Firenze; oppure la pubblicazione della partitura (con descrizione dell'esecuzione) della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri. A volte si pensava più ad una destinazione di quelle partiture a intellettuali e "intendenti di musica" per i quali erano libri da leggere più che partiture da eseguire. Non stupisce quindi che Luzzaschi non considerasse affatto l'eventualità che i madrigali venissero eseguiti, né tanto meno possiamo immaginare che lui prevedesse un futuro remoto nel quale musicisti e studiosi si sarebbero affaticati per ricostruirne l'esecuzione. Anzi, potremmo azzardare che volutamente il testo sia stato stampato nella sua essenzialità proprio per non violare il segreto della Musica Segreta del Duca Alfonso; e forse anche perché sarebbe stato impossibile trascrivere su carta il risultato di anni di concertazione affiatamento ed elaborazione del testo musicale che doveva in gran parte essere affidato all'estemporaneità di quel momento particolare e all'abitudine di quegli artisti a dialogare in un linguaggio che nessuno potrà mai ricostruire. Ecco perché la scarna partitura non ci dà nessun elemento utile alla sua realizzazione. Le descrizioni del Concerto per quanto concerne la realizzazione strumentale (a differenza dei madrigali polifonici questi richiedono una concertazione di voci e strumenti) sono abbastanza chiare per farci capire che l'uso di strumenti così diversi (cembalo liuto arpa e viola) ridotti alla sola esecuzione delle note scritte nell'intavolatura è fortemente limitativo.

Per la realizzazione di questo programma, dopo aver riassunto (per quanto ci è stato possibile) le nostre conoscenze ed esperienze sulla pratica strumentale di quel periodo, ci siamo accorti che dovevamo agire operando una vera e propria rielaborazione del testo, secondo le caratteristiche specifiche dei singoli strumenti. La viola in particolare, con la sua estensione e la soavità del suo suono, scherza in contrappunto con le parti dei soprani, appoggia la linea del basso e (pratica già in uso nella prima metà del XVI secolo) inventa una quinta voce sulle quattro esistenti. L'arpa il cembalo ed il liuto poi, sfruttando i timbri che le loro estensioni offrono, alternano l'esecuzione delle note scritte con passaggi, "sbordonate" e "contrabbassi", e a volte operano un riassunto di tutte le parti polifoniche,

pratica che nella seconda metà del Cinquecento di fatto era già quella del basso continuo. Il risultato non potrà mai essere presentato come una ricostruzione "filologica" - operazione impossibile - bensì un'interpretazione filtrata attraverso lo studio della pratica musicale e del gusto di quel lontano periodo, la nostra sensibilità di musicisti appartenenti ad epoca completamente diversa nonché attraverso il nostro gusto personale.

L'ascolto

Bisogna accostarsi al madrigale e a questi dodici in particolare con un atteggiamento diverso da quello che abbiamo quando ascoltiamo musica vocale più recente. La particolarità di questi capolavori, alla luce di quanto è emerso, sta anche nell'uso che Luzzaschi fa della voce. Ascoltiamo tre soprani che cantano in un registro particolarissimo, arrivando a toccare note basse che, come quando nel madrigale *Non sa che sia dolore* cantano "Son di mia vita al termine fatale" richiedono agilità quasi impossibili ad udirsi, come a significare col suono proprio quel "termine fatale" che il musicista vuole descrivere. Un uso delle voci di soprano che non ha rapporto con nessun repertorio che conosciamo, moderno o antico. E' quasi come ascoltare certa musica contemporanea in cui si richiedono alla cantante prestazioni vocali che vanno al di là dell'ordinario. Bisogna predisporre a cogliere affetti e colori che non saranno mai esclamati; passioni d'amore intime e riservate; suoni che bisogna ascoltare in silenzio, lasciandosi sedurre da una musica "non più vista né udita".

La viola bastarda

Ho indicato in programma la dicitura "Con passaggi di Vincenzo Bonizzi" e "Con passaggi di Orazio Bassani" perché ho usato il materiale musicale dei due musicisti per concertare due viole in dialogo nello stesso madrigale. La pratica di suonare a due viole passeggiando "alla bastarda", ovvero improvvisando fantasie e ornamentando un madrigale polifonico toccandone tutte le parti (senza cioè essere legati ad una sola linea ma appartenendo a tutte; pratica che giustifica in senso figurato il nome di *bastarda*), era molto frequente, ma non ci restano musiche né a stampa né manoscritte.

Sappiamo però, ad esempio, che Claudio Monteverdi era impegnato presso la corte di Mantova

anche in qualità di violista e che tra i suoi compiti vi era quello di "*concertar le due Viole bastarde*". La musica di consumo, come poteva essere quella quotidiana che si faceva per intrattenimento, non veniva conservata: si riutilizzava la carta o semplicemente la si gettava via perché se ne scriveva della nuova. Le mode poi cambiavano rapidamente, il vecchio non serviva più e sicuramente nessuno pensava ad archiviare manoscritti di musica ritenuta inutile. Considerando dunque che non esistono esempi di una pratica invece molto in uso, io che sono un violista e che amo particolarmente il suono di due viole da gamba insieme, mi sono voluto divertire provando io a *concertar le due Viole bastarde*.

Nel caso di Bonizzi la parte originale è divisa tra i due strumenti, in dialogo, ed il restante l'ho integrato con diminuzioni sullo stesso madrigale scritte da Giovanni Bassano e con passaggi miei. Il madrigale passeggiato da Bassani invece rimane nella sua integrità affidato ad una delle due viole: miei sono invece tutti i passaggi dell'altra viola. Ma per mia vanità non dirò quale viola esegue la musica di Bassani e quale invece la mia.

ROBERTO GINI

I Madrigali per cantare e sonare e il Concerto delle Dame

Con la morte di Alfonso II senza eredi diretti (27 ottobre 1597), il ducato di Ferrara, in virtù della bolla *Prohibitio alienandi et infeudandi civitates et loca Sanctae Romanae Ecclesiae* emanata da Pio V nel 1567, torna allo Stato della Chiesa: a nulla infatti vale la debole resistenza del successore designato Cesare, che, considerato di discendenza bastarda, è costretto a ritirarsi precipitosamente a Modena sotto la pressione delle armate pontificie condotte dal nipote di Clemente VIII, Pietro Aldobrandini, il quale di lì a poco assume il potere nella veste di cardinale legato.

A codesto personaggio, che pare inizialmente intenzionato a perpetuare gli splendori Estensi, e al cui servizio si è messo, Luzzasco Luzzaschi, già primo organista del defunto Duca e artefice principale della musica di Corte, dedica nell'ottobre del 1601 la magnifica edizione dei *Madrigali per cantare et sonare a uno, e doi, e tre Soprani, fatti per la Musica del già Ser.mo Duca Alfonso d'Este*; la stampa è allestita in Roma, dove il musicista si era appositamente recato, con il metodo rivoluzionario messo a punto dal tipografo Simone Verovio della incisione su lastra di rame; esso consentiva

di registrare con grande chiarezza ed eleganza, oltre alla parte completa per il cembalo, anche le fitte e ardite diminuzioni vocali, che caratterizzano tale stupefacente specimen della «musica secreta» di Ferrara, sorta di frammento incandescente sottratto all'immense disastro in cui essa si è vanificata, insieme a tante meraviglie e delizie Estensi.

Se tuttavia il cardinale è dedicatario e finanziatore dell'opera, essa, a cominciare dal titolo, si configura come un aperto, toccante omaggio postumo ad Alfonso e alla sua corte musicale:

All'Illustriss.mo et Reverendiss. S.r et patrone mio Col.mo Il Sig.r Cardinal Pietro Aldobrandino Sopra intendente dello stato ecclesiastico per tutta Italia et Legato a latere, et Vicario Generale in temporale et spirituale nella città et ducato di Ferrara etc. Tra le più rare meraviglie c'hebbe nella sua Corte la gran memoria del S.r Duca Alfonso mio sig.re rara et singulare per giudicio di tutti fu la musica di Dame principalissime; le quali servendo alla sig.ra Duchessa Margherita moglie di lui rendevano col canto loro in un tempo ossequio et diletto a quelle Ser.me Altezze. Ma poiché restò colla morte del Sig.or Duca quella Musica spenta, io che v'hebbi gran parte ho desiderato per quanto a me si concede di ravvivarla, portando nella luce del mondo Madrigali, che composti da me furon cantati da quelle Ill.me Signore...

La vicenda del concerto femminile di cui scrive Luzzaschi ha inizio con il matrimonio del due volte vedovo Alfonso con la quindicenne Margherita Gonzaga (febbraio 1579). Nel maggio del 1580 è chiamata da Mantova al servizio della Duchessa Laura Peperara, ammirata solista di canto e di arpa, a cui il Tasso aveva già dedicato un canzoniere amoroso negli anni 1561-62. Le si affianca subito una giovane virtuosa del luogo, Anna Guarini, figlia del poeta, cantatrice e suonatrice di liuto, assunta stabilmente come dama della Duchessa nel dicembre 1580; e hanno inizio le prime esibizioni che assorbono l'attenzione del Duca e attirano la curiosità di informatori e ambasciatori che ne descrivono partitamente le modalità. Interviene alle esecuzioni anche un'anziano gentiluomo di Corte, il napoletano Giulio Cesare Brancaccio, esperto di cose militari e dotato di una straordinaria voce di basso, fino al suo licenziamento (agosto 1583). Sulla metà del 1582 si aggiunge la contessina mantovana Livia d'Arco, che, trasferitasi a Ferrara già nel 1579 al seguito di Margherita, era stata frattanto istruita nel canto e nella viola da gamba. Il «Concerto» ha raggiunto così il numero perfetto di tre cantatrici, ciascuna con un

proprio strumento, mentre completano l'organico Luzzaschi, che oltre a comporre le musiche apposite e a istruire le Dame nelle diminuzioni, le accompagna al clavicembalo, e il maestro della Cappella ducale, Ippolito Fiorini, che dà sostegno ai bassi con un liuto grosso.

Nell'aprile del 1583 entra al servizio della Duchessa la gentildonna modenese Tarquinia Molza, poetessa, filosofa, virtuosa di canto, liuto e viola da gamba, e con Luzzaschi, Fiorini e Jacques Wert spesso in visita da Mantova, collabora al perfezionamento del Concerto delle tre Dame, che dimostra un ben diverso profilo dagli sporadici trattenimenti di dame cantatrici che avevano avuto luogo a Corte nel decennio precedente. Esso è infatti caratterizzato dalla stabilità delle componenti, che restano le medesime per quindici anni fino alla morte del Duca, dalla loro qualità di nobili «dilettanti» di altissimo livello (esse sono infatti in primo luogo Dame di compagnia della Duchessa), e infine dalla quotidianità delle loro esibizioni, che si svolgono nel primo pomeriggio, per oltre due ore, in tutte le stagioni.

Il Duca, che del Concerto è l'ideatore, vi prodiga ogni cura, seguendo personalmente le prove, e adoperandosi alla creazione di un repertorio nuovo ed esclusivo, in cui l'aspetto letterario e quello musicale abbiano la stessa rilevanza, commissionando le poesie a Battista Guarini, all'epoca segretario ducale, il quale produce così una fitta messe di graziosi madrigali per musica, seguendo le richieste spesso assai puntigliose di Alfonso.

Possiamo avere una idea della sua duttilità nella collaborazione con il Luzzaschi anche per il *Pastor fido*, la tragicommedia musicale che andava componendo in quegli stessi anni, non senza che si realizzasse una vistosa osmosi con la suddetta produzione madrigalistica; a proposito della scena del «gioco della cieca» (atto III, scena II), che era stato pensato come un balletto, egli scrive nelle annotazioni (parlando di sé in terza persona):

Fece comporre il ballo a un perito di tale esercizio, divisandogli il modo dell'imitare i moti e i gesti che si sogliono fare nel giuoco della cieca molto ordinario. Fatto il ballo, fu messo in musica da Luzzasco, eccellentissimo musico de' nostri tempi. Indi sotto le note di quella musica il poeta fe' le parole, il che cagionò la diversità dei versi, ora di cinque sillabe, ora di sette, ora di otto, ora di undeci, secondo che gli conveniva servire alla necessità delle note [tale musica, come tante altre di cui si ha notizia, è andata purtroppo perduta].

Allontanatosi Guarini da Ferrara, il Duca stimola la creatività di altri gentiluomini al suo servizio che mostrino inclinazioni poetiche, tra i quali ricordiamo Annibale Pocaterra, i coniugi Orsina ed Ercole Cavalletti, Tarquinia Molza, Alfonso Fontanelli, Guidubaldo Bonarelli, Ridolfo Arlotti e Alessandro Guarini, figlio di Battista: si viene così a creare intorno alla Corte una vera e propria scuola madrigalistica ferrarese, assai attenta ai rapporti tra poesia e musica, che saranno enunziati da Luzzaschi, per la penna di Alessandro Guarini, nella dedica del VI libro di *Madrigali* a cinque voci nel 1596:

Sono la Musica, & la Poesia tanto simili, & di natura congiunte, che ben può dirsi... ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso... Se muta foggie l'una, cangia guise anche l'altra... Ma come a nascere fu prima la Poesia, così la Musica lei (come sua donna) riverisce, & honora. In tanto, che quasi ombra di lei divenuta, là di mover il piè non ardisce, dove la sua maggiore non la preceda. Onde ne segue, che se il Poeta inalza lo stile, solleva eziandio il Musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti, & effetti, così vivamente da lui vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rasomiglianza dee dirsi.

A tali istanze programmatiche ben rispondono i nove madrigali su testi del Guarini che figurano nei *Madrigali per cantare*, anche se furono composti nei primi anni ottanta, ma ancor più i tre restanti il cui testo riteniamo di poter ascrivere al reggiano Ridolfo Arlotti: la sua produzione poetica, collocata sulla metà degli anni novanta, fu apprezzata e utilizzata dal Principe di Venosa Don Carlo Gesualdo, che nel 1594 si era imparentato con gli Este sposando la sorella di Cesare, Leonora.

Siffatti testi, nella loro brevità epigrammatica, con la soluzione imprevista, l'abbondanza di parole significative, offrono al musicista le occasioni su cui sfoggiare la sua consumata abilità compositiva, che riassume il processo di raffinamento del tipico linguaggio allusivo madrigalesco, sviluppatosi in oltre mezzo secolo. Accanto ai più consueti madrigalismi, come le note veloci a sottolineare i termini di movimento, di volo, di canto, e le note lunghe su parole che indicano pace, tranquillità, stasi, troviamo accordi e salti dissonanti a rilevare le parole di pericolo, di dolore, o di morte, mentre le note bemollizzate evidenziano sensazioni di dolcezza, ecc.

Dal tessuto polifonico di un madrigale a quattro

voci, che è affidato alla parte strumentale e che nella stampa del 1601 è riassunto nella intavolatura per tastiera, vengono estratte di volta in volta una, o due, o tre voci, che emergono abbellite, secondo una prassi allora corrente che consentiva di cantare a voce sola i madrigali accompagnandosi con uno strumento, specialmente a una esecutrice femminile, a cui non sempre era permesso di mescolarsi ai cantori professionali maschi per l'ordinaria esecuzione a cappella.

Ma la vera novità dei *Madrigali per cantare e sonare* consiste nei meravigliosi abbellimenti scritti: se infatti era usuale che i cantori più esperti improvvisassero passaggi e fioriture sulle note lunghe, conferendo maggiore leggiadria alla esecuzione, ma spesso anche disturbandosi a vicenda, le «tirate» scritte dal Luzzaschi, nella loro geniale e musicalissima dosatura, si aggiungono come elemento interpretativo del testo, sottolineando le parole o le frasi più suggestive, e facendo rispondere con grande maestria una voce all'altra in un gioco di incomparabile bellezza.

Di altra natura sono ovviamente le diminuzioni per la viola bastarda del centese Orazio Bassani e del suo allievo l'organista parmense Vincenzo Bonizzi, le quali, pur non tradendo l'atmosfera piena di pathos dei madrigali che «rompono», si snodano senza sosta per tutta l'estensione dello strumento. Dedico nel 1626 la propria raccolta *Alcune Opere di Diversi Autori passaggiate principalmente per la Viola Bastarda* alla duchessa di Parma Margherita Aldobrandini, Bonizzi ricorda, con toni di rimpianto simili a quelli della dedicatoria di Luzzaschi, che esse «sono fatte parte in Ferrara, mentre servivo a quelle Altezze Serenissime, che di loro havrò memoria eterna, quali erano suonate dall'Illustrissima Signora Giulia Avogadri contessa di Rollo all'ora Damma della Serenissima Duchessa d'Urbino», ossia della sorella di Alfonso, Lucrezia; ella per alcuni anni, a partire dal 1589, aveva tenuto un proprio concerto di Dame diretto dal Bonizzi, costituito da tre sorelle Avogari, cantatrici e sonatrici di viola (una, in particolare, virtuosa di viola bastarda, è quella già ricordata) e da Vittoria Guarini, sorella di Anna, cantatrice e liutista, che, più orientato nel repertorio sacro, si esibiva nel suo appartamento dove ella «havea una bellissima cappelletta... tutta ornata di quadri di pittura rari et di relique sante».

Il Concerto delle Dame di Margherita, su cui Alfonso aveva profuso tanta passione, divenne ben presto una componente fondamentale della musica Estense, oggetto di ammirazione, e sottoposto a un vero e proprio spionaggio artistico specialmente da parte della corte Medicea; né mancano elementi di contorno a

sottolinearne la preziosità e la unicità: le esecuzioni si svolgono nei camerini di alabastro, ornati di dipinti inestimabili strappati in séguito a Ferrara dall'ingordigia dei cardinali Aldobrandini e Borghese, ovvero nelle raffinate stanze di Margherita, o di Lucrezia, dinanzi a pochi intimi, gran personaggi in visita, musicisti, poeti; il pubblico è invitato a cogliere e apprezzare la virtuosità della esecuzione e gli artifici compositivi, leggendo i testi, registrati su un prezioso *Libro delle parole*, e seguendo gli abbellimenti del Luzzaschi dal *Libro delle tirate*, mentre il Duca stesso loda gli autori dei versi, e sottolinea la congruenza del tessuto musicale e del testo. Per le Dame si ricercano e si acquistano i migliori strumenti forniti dalla organologia del tempo, e vengono adornati, con grande spesa, di splendide miniature (perduti il liuto e la viola miniati di cui si ha notizia dagli inventari, ci resta la preziosa arpa doppia di Laura Peperara, conservata alla Galleria Estense). I madrigali cantati dalle Dame sono soggetti all'interdetto, e se vengono mostrati agli intenditori perché meglio li apprezzino, non si possono però copiare e portar fuori dalla Corte (il Guarini stampa le sue *Rime* soltanto nel 1598; Luzzaschi, come si è visto, mette in salvo una ben modesta scelta della sua produzione nel 1601).

Nei piccoli ambienti in cui hanno luogo le esecuzioni del Concerto, la raffinata intimità è sottolineata dalla qualità squisitamente cameristica delle voci, che suscitano negli ascoltatori paragoni con i cori angelici: le cantatrici suonano con movimenti aggraziati e composti, le voci sono chiare e di ampia estensione, le parole spiccate e distintamente udibili, ma tutto è soffuso di indicibile dolcezza, tanto da paragonarle ai suoni di natura, come il soffio del vento o lo stormire delle foglie, e anche nella difficoltà della esecuzione dei gorgheggi, tutto sembra scorrere e snodarsi con estrema facilità, pacificando gli animi, pur nella emozionalità profusa a piene mani. Se tanto è per noi difficilmente immaginabile, di fronte alle voci pesantemente manipolate per le esigenze del teatro lirico o peggio ancora mostruosamente amplificate grazie all'elettronica, si ricordi che all'epoca il violino era considerato volgare e chiassoso, adatto per la strada o per l'osteria, e si prediligevano liuti, viole da gamba e clavicordi, strumenti di sonorità scarsa o nulla per il nostro orecchio.

Il Concerto ferrarese, nonostante le molte imitazioni tentate con cantatrici professionali nelle corti e nelle più importanti città d'Italia, restò un fenomeno unico, irripetibile e destinato ad esaurirsi in breve spazio di tempo. Infatti la ricerca musicale seguiva ormai nuove strade, lanciata da un lato, sulle esperienze di successo della corte fiorentina, verso il canto a voce sola con un accompagnamento strumentale fondato sulla dilagante e semplificante prassi del basso continuo, e dall'altro, con i successi teatrali di Monteverdi a Venezia, verso ambienti più ampî e voci possenti, ossia verso il melodramma. E la corte di Ferrara, nel declino della dinastia Estense, appare ben consapevole di godere degli ultimi bagliori intensi e dorati del madrigale italiano, in una atmosfera crepuscolare che trova compiuta espressione in una delle più toccanti composizioni della raccolta:

*Deh vieni bormai, cor mio,
A l'usato soggiorno
Ché già sen vola a l'Occidente il giorno..*

ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTI

Nota bibliografica:

LUZZASCO LUZZASCHI, *Madrigali per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani*, Roma, 1601 (ristampa anastatica a cura di E. Durante e A. Martellotti, Firenze, S.P.E.S., 1980; ed. moderna a cura di A. Cavicchi, Brescia - Kassel, 1965);

VINCEZO BONIZZI, *Alcune opere di diversi Auttori a diverse voci Passaggiate principalmente per la Viola Bastarda, ma anco per ogni sorte di Stromenti e di Voci*, Venezia, Vincenzi, 1626 (rist. an. a cura di E. Durante e A. Martellotti, Firenze S.P.E.S., 1983);

E. DURANTE - A. MARTELOTTI, *Cronistoria del Concerto delle Dame Principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Prima rist. con una Aggiunta, Firenze, S.P.E.S., 1989; IDEM, *L'Arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'Arpa Estense*, Firenze, S.P.E.S., 1982; IDEM, *Un decennio di spese musicali alla corte di Ferrara (1587-1597)*, Fasano di Puglia, Schena Editore, 1982; IDEM, *Le due «scelte» napoletane di Luzzasco Luzzaschi*, Firenze, S.P.E.S., 1998.

Luoghi delle manifestazioni



DUOMO

Fondato nel 1099 e consacrato nel 1106. Progetto originale dell'architetto Lanfranco, modificato dai Campionesi nel transetto e nel presbiterio (seconda metà secolo XII). In facciata, fregi di Wiligelmo (1106 circa), tra le più 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 dall'UNESCO, nel 1997, "patrimonio dell'umanità".



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 età 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).



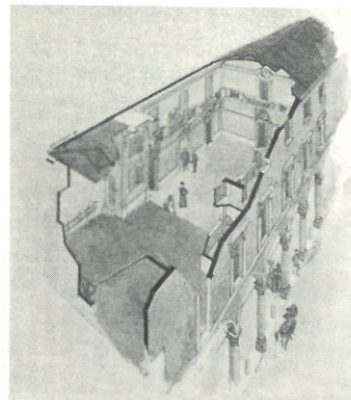
TEATRO COMUNALE

Inaugurato nel 1841 su progetto di Francesco Vandelli, architetto di corte al servizio di Francesco IV d'Austria-Este. Sala, di forma ellittica, in sobrio stile neoclassico con capienza di circa 900 spettatori, 116 palchi distribuiti su quattro file; nella quinta fila è situato il loggione. Il teatro, ottimamente conservato, nella sua veste attuale è frutto di un accurato restauro che lo ha riportato allo splendore originale. È stato attuato inoltre l'adeguamento a tutte le moderne norme di sicurezza. L'eccellente acustica, il pregio e l'eleganza del manufatto, ne fanno uno dei più preziosi teatri italiani.



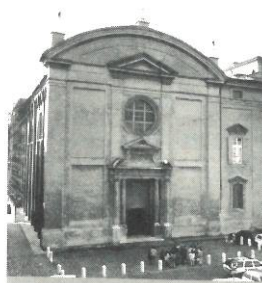
CHIESA DEL PARADISINO

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).



TEATRO 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, è inserito il teatrino settecentesco, con modifiche del primo Ottocento.



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). L'organo, uno dei più pregiati della città, fu costruito nel 1959 da Giovanni Battista Facchetti e venne ristrutturato già nel 1606 subendo aggiunte di registri, modifiche e rifacimenti. Importante il restauro radicale operato nel 1771 da Agostino Traeri.



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).



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).



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".



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.



VIGNOLA - ROCCA (CASTELLO LUDOVISI - BONCOMPAGNI)

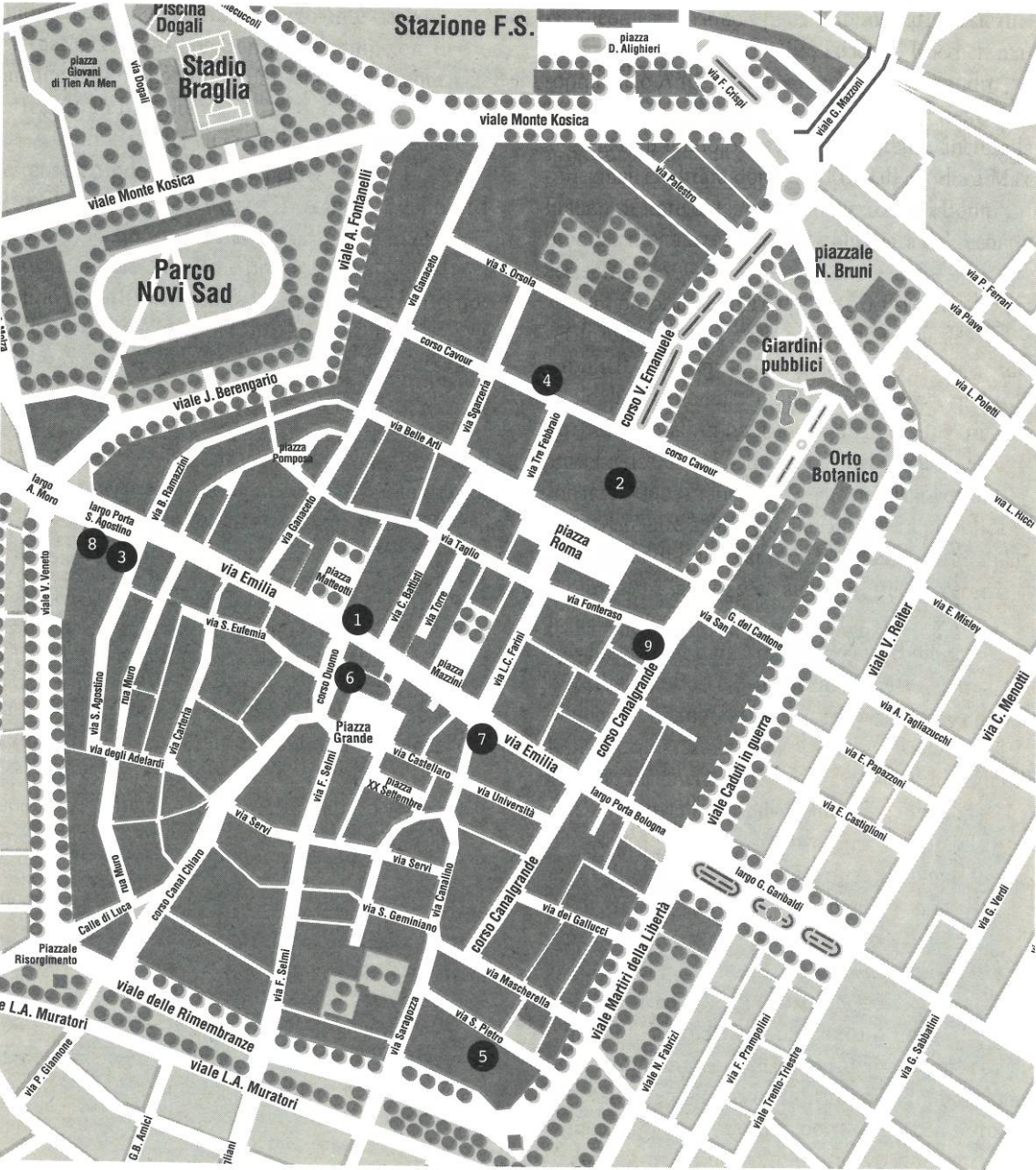
Fondato nel sec. XIII, appartenne inizialmente all'Abbazia di Nonantola; divenne in seguito divenuto feudo estense (sec. XV). Attualmente è di proprietà di una Fondazione. Il complesso, ben conservato, possiede sale storiche, cinte murarie, e viene utilizzato per conferenze, concerti, esposizioni.

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.

Pianta della città
(evidenziati i luoghi delle manifestazioni)

- | | |
|---------------------------|---------------------|
| 1 Chiesa del Voto | 6 Duomo |
| 2 Palazzo Ducale | 7 Teatro San Carlo |
| 3 Chiesa di Sant'Agostino | 8 Palazzo dei Musei |
| 4 Chiesa del Paradisino | 9 Teatro Comunale |
| 5 Chiesa di San Pietro | |



Indice

ENRICO GATTI <i>Benvenuti in Montagna</i>	pag. 6
ALESSANDRA CHIARELLI <i>Musica dal Medioevo al Rinascimento nelle fonti della Biblioteca Estense: non solo Modena</i>	pag. 9
BARBARA SCHWENDOWIUS <i>La musica antica alla WDR</i>	pag. 19
Programma	pag. 23
APPENDICE	pag. 53
Libri e compact disc	pag. 54
Album fotografico	pag. 56
Anteprima Festival	pag. 63
Luoghi delle manifestazioni	pag. 75
Pianta della città	pag. 78

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI SETTEMBRE 1999
PRESSO LO STABILIMENTO POLIGRAFICO
DELLA PUBLI PAOLINI, MANTOVA