

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE

Per la diffusione della musica antica

RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

V FESTIVAL MUSICALE ESTENSE



2002



MODENA
una corte nel cuore d'Europa

Grandezze & Meraviglie

V FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

22 settembre - 9 novembre 2002



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE



MODENA
una corte nel cuore d'Europa

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica
RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie
FESTIVAL MUSICALE ESTENSE 2002
Modena 22 settembre - 9 novembre

Con il contributo di



Azienda Regionale per il Diritto
allo Studio di Modena e Reggio

Con il patrocinio di



*Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico
e Demoantropologico di Modena e Reggio Emilia*

In collaborazione con

Accademia Militare - Arcidiocesi di Modena e Nonantola - Amici dei Teatri Modenesi
Assessorato alla Cultura del Comune di Modena - Associazione Circuito Cinema, Sala Truffaut - Festival filosofia
Fondazione Collegio San Carlo - Fondazione Teatro Comunale - Galleria Estense
Istituto Musicale Pareggiato Orazio Vecchi - Museo Civico d'Arte - Parrocchie del Duomo e di San Pietro
Scuole Civiche di Milano, Fondazione di Partecipazione



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

V FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

22 settembre-9 novembre 2002

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE

PUBLI PAOLINI EDITORE

CATALOGO

a cura di
Enrico Bellei

Collaborazione editoriale
Francesca Malavolti, Gianluigi Lanza

Immagini per gentile concessione di
Galleria Estense (Foto Gaetano Guida), Museo Civico d'Arte

In copertina
Apollo musico, Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino, Modena, Galleria Estense

Si ringraziano
Fangareggi Dischi, Libreria Diffusione del libro, Libreria Feltrinelli

I soci attivi dell'Associazione Musicale Estense
Elisa Abbati, Paolo Alberici, Enrico Bellei, Davide Benintende, Bianca Bianconi, Rosella Campi, Matteo Colombini, Fiorenza Franchini, Marco Gherardi, Riccardo Giusti, Alessia Greco, Silvia Guberti, Gianluigi Lanza, Massimo Malaguti, Francesca Malavolti, Lucilla Mattozzi, Cecilia Molinari, Nicoletta Moncalieri, Leonardo Ronchetti, Manuela Ronco, Mariangela Strippoli

Impianti e stampa
Publi Paolini, Mantova

© Associazione Musicale Estense, 2002
www.grandezzemeraviglie.it

ISBN 88-87386-08-0

PRESENTAZIONE

L'Associazione Musicale Estense presenta la quinta edizione di Grandezze & Meraviglie Festival Musicale Estense: uno degli appuntamenti tradizionali della musica antica in Italia, reso possibile dal sostegno del Comune di Modena, della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena e dell'Università di Modena e Reggio, dal contributo della Regione, della Provincia e di Arestud e dalla collaborazione con alcune fra le maggiori istituzioni culturali cittadine. Il ruolo attivo all'interno del R.E.M.A. (Réseau Européen de Musique Ancienne - European Early Music Network) gli vale la collaborazione con alcune fra le maggiori istituzioni di musica antica d'Europa.

Il Festival continua la linea inaugurata dalle celebrazioni di "Modena capitale" di approfondimento delle radici storico culturali dei territori ex estensi e alla sua quinta edizione si è ormai conquistato una posizione di rilievo sul piano nazionale e internazionale, distinguendosi soprattutto per l'attenzione al fondo musicale di valore unico conservato presso la Biblioteca Estense. La scelta di valorizzare questo patrimonio culturale noto in tutto il mondo e di coinvolgere musicisti di punta, ha valso al festival modenese stima e riconoscimenti.

Nel 2001 Grandezze & Meraviglie ha esportato in Europa la sua produzione principale dando ulteriore efficacia e notorietà al Festival: "Vari fiori del Giardino Musicale", un'antologia di brani vocali e strumentali della famiglia modenese dei Bononcini, proposto dall'Ensemble 415 è infatti stata oggetto di circolazione europea, con la presenza eccezionale di Maria Cristina Kiehr. È stato eseguito a Utrecht, nell'ambito dell'Oude Muziek Festival, poi è stata la volta di Obidos e Lisbona, nell'ambito dei Festival

promossi dalla prestigiosa *Fondazione Gulbenkian* portoghese. In seguito a Modena, a Sabbioneta e ad Anversa. L'edizione di quest'anno prosegue l'attività rivolta a nuove produzioni e coproduzioni internazionali. Le "Serenate di amore e di sdegno" di Alessandro Stradella sono realizzate in coproduzione col Festival di Sabbioneta e il Festival d'Ambronay, mentre il concerto dedicato al ventennale viaggio in Italia di Guillaume Dufay viene esportato a Lisbona grazie alla Fondazione Gulbenkian.

I luoghi dei concerti, scelti sulla base del repertorio eseguito, sono alcuni fra i più belli della città, e sono resi disponibili dalla collaborazione di vari enti e istituti. Alle proposte concertistiche si affiancano per la prima volta tre film d'autore che hanno particolare significato in rapporto alla musica antica e alla ricostruzione storica. Si tratta di una breve esplorazione di diversi modi di affrontare la verità storica della musica attraverso lo schermo: il celebre "Tutte le mattine del mondo" dedicato al mitico incontro tra il maestro e un giovane musicista, grazie alla profondità dell'esecuzione, riesce a dare alla musica un ruolo primario; "Farinelli" porta sullo schermo in maniera spettacolare ed esteriore l'arte e la vita di una star dell'epoca barocca, con grande perizia musicale e sperimentando una sofisticata riesumazione della vocalità scomparsa del castrato; "Vatel" ricostruisce lo sfarzo della festa barocca dove la musica ha un ruolo di "condimento di qualità" attualizzato per l'orecchio di oggi da un grande autore contemporaneo.

Il catalogo presenta inoltre una breve ma densa nota fornita dalla Biblioteca Estense, sul secolare apporto del Collegio dei Nobili (Collegio San Carlo) alla vita musicale a dimostrazione della complessità culturale

sortesa agli istituti di oggi, che stimola ad allargare le collaborazioni e a unire le energie per riportare in luce anche a un pubblico ampio le grandezze e meraviglie della musica, parafrasando una pubblicazione modenese del 1620. L'apparato illustrativo di questo catalogo si realizza grazie all'apporto dei disegni della Galleria Estense a soggetto musicale in continuazione del percorso iniziato fin dal 1998 con i dipinti e gli strumenti, così come compaiono immagini della collezione di strumenti musicali del Museo Civico d'Arte.

I CONCERTI

La rassegna presenta musica dal Medioevo al XVIII secolo, con autentiche novità anche connesse alla tradizione estense. E' Alessandro Stradella, uno degli autori più creativi del Seicento, ad aprire con le brillanti "Serenate di amore e di sdegno", con un contributo al tema della "bellezza" proposto dal Festivalfilosofia, qui esaltato dai ricchi costumi d'ispirazione barocca. Segue un sontuoso saggio della grande musica da camera barocca francese di Jean Philippe Rameau e François Couperin nel Teatro San Carlo con un affiatato quartetto tutto femminile. Nelle sale della Galleria

Estense, accanto alle splendide collezioni ducali, sono protagonisti il fagotto, l'oboe, il flauto e il cembalo, che rimandano alle collezioni di strumenti del Museo Civico d'Arte che sarà possibile visitare dopo il concerto. Di raro ascolto sono i funambolici virtuosismi proposti sul "gravecembalo con il piano e il forte" (copia da Bartolomeo Cristofori, 1726 attualmente nel museo di Lipsia), il parente più antico del pianoforte. Frutto di un'importante collaborazione con l'Orchestra dell'Istituto di Musica Antica di Milano è la carrellata di capolavori del Settecento, da Ludwig Bach, cugino del celebre Johann Sebastian, a Vivaldi e Haendel. Nella mistica cornice del Duomo si eseguono per la prima volta rare e coinvolgenti musiche dedicate al Cantico dei Cantici composte nel Seicento per musiciste monache. Il successivo programma offre le ispiratissime *Leçons des Ténèbres* di François Couperin. A chiusura del Festival un'altra produzione europea, dedicata al ventennale viaggio italiano del franco-fiammingo Guillaume Dufay e ai brani da lui composti presenti presso i manoscritti estensi, esportato a Lisbona grazie alla Fondazione Gulbenkian.



G.B. Crespi detto Il Cerano, *Figure femminili*
Modena, Galleria Estense

Il secolare apporto delle Istituzioni di S. Carlo alla vita musicale modenese supera ovviamente di molto le poche righe di informazione in cui questa sede richiede di comprimerlo. Poche righe a sunto essenziale di precedenti indagini¹, condotte sulla preziosa documentazione conservata nell'Archivio del Collegio S. Carlo, nell'Archivio di Stato e nella Biblioteca Estense Universitaria; indagini a loro volta già intese come scavo da cui derivare l'insieme di aspetti e problemi, in forma sistematica e a tutto campo ma ovviamente senza la pretesa di esaurire l'argomento. Come rilevato altrove², la vita musicale delle Istituzioni di S. Carlo presenta come costanti, pur nel successivo diverso prevalere di aspetti e funzioni, i tre indirizzi di chiesa, didattica e accademia (come saggio finale degli allievi), ma soprattutto il necessario legame con la corte (anche in un'ottica di propedeutica dei nobili rampolli al contesto ambientale). Questo legame resta il "filo rosso" ininterrotto, a partire dal **coinvolgimento nei programmi culturali e musicali di Francesco II** (soprattutto quelli relativi allo Studio universitario, all'**Accademia dei Dissonanti**³ che, fondata intorno al 1683, resta la principale della città anche nelle sue trasformazioni successive, e alle **rappresentazioni di oratori**)⁴. Fulcro di questi programmi e tramite del duca fu notoriamente Giovanni Battista Giardini (Segretario di Lettere ducale, poeta, librettista anche di non pochi oratori dati a Modena, responsabile dei pagamenti per la musica e la raccolta musicale⁵, primo Segretario dei Dissonanti⁶), ma anche la Confraternita di S. Carlo.

Infatti nel Collegio dei Nobili retto, come la Chiesa, dalla sezione denominata alla "Assunzione", ha sede il ricostituito Studio Universitario e si tengono le prime sedute accademiche dei Dissonanti,

(comprendenti nobili e intellettuali della corte, come Alfonso Colombi, Giovanni Matteo Giannini, Giovanni Battista Giardini, Giulio Cesare Grassetti, Giovanni Battista Rosselli Genesini, Dario Sangiovanni, "Austriaco" Wassermann) che scrivono dibattiti in versi su tema dato messi in musica in forma di cantate dai maestri della cappella di corte scelti tra i principali compositori del tempo (come Giovanni Maria Bononcini, Giuseppe Colombi, Antonio Giannotti, Giovanni Marco Martini, Giovanni Battista Vitali)⁷. In S. Carlo Rotondo, oratorio del ramo della Confraternita denominato alla "Natività", si eseguono gli oratori voluti dal duca, spesso su testo di letterati modenesi e composti dai migliori musicisti del tempo (come Pier Simone Agostini, Giovanni Bononcini, Giovanni Paolo Colonna, Domenico Gabrielli, Antonio Giannettini, Bernardo Pasquini, Giacomo Antonio Perti, Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella, Giovanni Battista Vitali)⁸. Proprio l'oratorio è la forma musicale prediletta dal duca: da Roma portato a Bologna per opera dei Filippini - ai quali pure se ne deve l'origine - e diffuso poi in territorio emiliano, si innesta a Modena sulle attività della Confraternita di S. Carlo con un centinaio di esecuzioni tra il 1680 e il 1691. Le fonti in Estense forniscono insieme il repertorio e i dati storici: quasi tutte le partiture, più una *Raccolta di libretti*⁹ in 3 parti cui manca la prima, con un titolo d'insieme che esplicita l'arco cronologico 1680-1689 e il luogo di esecuzione nell'Oratorio di S. Carlo, da intendersi per S. Carlo Rotondo. Ne risultano anche analogie con fondi prodotti dall'attività musicale coeva presso famiglie romane (ad es.: nel fondo Ottoboni, manoscritti di musica di certa o presunta esecuzione modenese come il *S. Alessio* di Bernardo Pasquini e *La beata Margherita da Cortona* della coppia modenese Giardini-Giannettini; nel fondo Pamphili oratori presenti anche in fonti estensi come la *Maddalena* di Alessandro Scarlatti e *S. Maria Maddalena de' Pazzi* di Giovanni Lorenzo Lulier; inoltre nel 1687-88 canta presso i Pamphili Giovanni Francesco Grossi detto "Siface", virtuoso del duca di Modena¹⁰.

Dunque il programma di politica culturale estense sembra realizzarsi tramite la Confraternita di S. Carlo e Giovanni Battista Giardini, *trait-d'union* anche con i Dissonanti. In questo contesto, l'Accademia tenta di porsi come guida a tale realizzazione¹¹; ma, se vi riesce grazie

al volere di Francesco II e all'intelligenza e competenza delle personalità chiamate a realizzarlo, al venir meno di questo complesso di "cervelli" cade anche l'organismo culturale vivo da cui l'Accademia traeva il suo ruolo di *leader*. L'influenza ducale condiziona dall'esterno anche la scelta dell'**organico di cappella** presso la Congregazione di S. Carlo, le cui prime notizie si riferiscono a **funzioni liturgiche** per legato di Camillo Molza: da sondaggi documentari risultano obblighi della musica per S. Geminiano, S. Dionigi, Pentecoste, *Corpus Domini*, Assunta e S. Carlo, espletati da una cappella musicale almeno dal 1648, con un piccolo organico, attestato via via con sempre minore sistematicità, fino a testimonianze generiche e senza dettagli che arrivano al 1798 ma non sembrano più connesse al legato Molza¹².

A quanto sembra risultare dai documenti questo prevede, almeno nel 17. sec.: organisti e compositori (Francesco Galanti e Pietro Tonani), distinti dal 1649 in maestri di cappella (Francesco Sacratì, Paolo Cornetti, Alfonso Paini) e organisti (Ferdinando Rocca, Alfonso e Giuseppe Paini); cantanti (Soprani: Alessandro Tonani, Paolo Agatea, Marzio Erculei; Alti: Flaminio Rolli da Viadana, fra Rocco Servita); violini (Francesco Guldoni o Goldoni, un "Pietro Giacomo", Giovanni Battista e talvolta Giuseppe e Lodovico Colombi); vari altri nomi meno sistematici o sporadicamente attestati sono forse ripieni convocati all'occasione. Va notato il buon livello di musicisti come Francesco Sacratì, i Colombi e i Paini; questi e altri nomi circolano anche nel servizio di corte o nel Duomo. Marzio Erculei insegna documentatamente canto fermo anche nel Collegio dal 1668 al 1688, ma è ragionevole supporre che ciò avvenisse anche di altri elementi della cappella. Dai capitoli generali per i "Sig.ri Musici" e particolari per il maestro di cappella risultano doveri generali, servizi e repertorio corrispondente (mottetti; Vespri; Litanie; funzioni particolari), l'obbligo del maestro di comporre, di insegnare gratuitamente a qualche elemento - probabilmente come preparazione di nuove forze per la cappella - e di erigere un'accademia - descritta con un profilo non coincidente né con i Dissonanti né con un'Accademia degli Elpomeni, forse interna, di controversa documentazione. I pagamenti sembrano a cadenza variabile e forse supportati anche da altri lasciti. I documenti via via più generici e frammentari - per dispersioni o per produzione effettivamente ridotta?

- e le vicende (casi di mancata accettazione dei capitoli) con la sequela di date e nomi sembrano rivelare un progressivo calare dell'attenzione al livello di attività¹³. Nell'abbondante materiale musicale presente in archivio non è possibile identificare con certezza fonti del repertorio di cappella; pagamenti Molza per copie o acquisto e inventari di robe della Chiesa suggeriscono ma non confermano. Alcuni brani nell'Estense coincidono per autore e titolo ma non offrono indizi sulla provenienza¹⁴.

Nel sec. 18. altre prestazioni accanto al legato Molza, soprattutto per altri lasciti, sono attestati ma con registrazioni generiche e imprecise, senza dettagli su funzionamento e spese, senza nomi significativi; d'ora in poi i dati si fanno sempre più sporadici. Accanto all'attività in chiesa, l'**insegnamento nel Collegio dei Nobili** o di S. Carlo risulta costituito di ballo, "musica" (teorica?), pratica vocale e strumentale, il tutto nell'ambito di un percorso educativo, non di studi professionali; il saggio annuale delle attività scolastiche, l'**accademia di Lettere e d'armi** (recita, canto, danza e giochi d'arme con musiche in forma vicina alla cantata), si tiene (a quanto risulta) prima nel cortile interno o nel Teatro della Spelta o, a volte, nel Teatro Ducale di Piazza, poi nel Teatro del Collegio dal 1753 (se ne conservano i libretti nella Biblioteca Estense Universitaria e nell'Archivio e Biblioteca S. Carlo)¹⁵.

La documentazione sulle accademie di collegio cresce all'inverso rispetto quella sulla cappella e sembra attestare spese a carico del Collegio almeno dal 1693 ma senza dettagli sul funzionamento e il servizio dell'organico - sembra però intuitivo un legame con la cappella - oltre a finanziamenti appositi di volta in volta per apporti estemporanei. Dai libretti sembra emergere una qualche pretesa d'arte, in rapporto forse alla coeva fortuna del melodramma, certo alla manifestazione di prestigio culturale per un collegio dei nobili, eco forse della grandezza dinastica suggerita dalle grandi feste d'armi estensi date in piazza fino al primo Settecento e poi trasformate in feste di corte a ballo su tema dato: spettacoli parenetici caratterizzati da argomenti e forme poetiche (quindi anche musicali) non dissimili da quanto si riscontra nelle accademie di collegio per

tutto il sec. XVIII. I testi, tutti editi, escono a cadenza annuale, eccetto occasioni speciali dinastiche o di rappresentanza, non citano il compositore ma sempre l'autore e gli interpreti, tutti allievi, mostrano struttura e scenografia semplici e commisurate a uno spazio scenico di estensione e attrezzatura limitata, nonché argomenti storici o mitologici; documenti di spesa attestano sporadicamente la presenza di violini, viole, violoncello, contrabbasso. Finora non si è pervenuti a identificarne musiche tra i materiali dell'Archivio del Collegio.

Da metà secolo il genere si trasforma in recite tratte da tragedie o commedie note, corredate di piccoli balli ancora in parte riconoscibili in Archivio, con un piccolo organico di flauto, corno, violini, viole, violoncello e basso e aggiunte occasionali; i pagamenti citano tra i musicisti soprattutto Filippo Sighicelli, Lorenzo Solignani, Fausto Vitali, tutti appartenente all'Accademia Filarmonica di Modena (organismo appartenente all'orbita della corte) almeno dal 1777¹⁶.

Accanto alle accademie di fine anno, i libretti attestano altri piccoli saggi ricorrenti durante il periodo scolastico. Ma soprattutto riportano, almeno dal pieno Settecento, il resoconto dell'attività annuale con specificazione delle discipline e dei relativi docenti. Non è la sede per elencare insegnamenti e insegnanti nel dettaglio, nè per trarne dati in un'ottica di costume; basti ricordare la costante presenza di materie musicali teoriche e pratiche, affidate a buoni professionisti di circolazione cittadina (ricorrono nomi di famiglie dedite alla pratica musicale fino al sec. XIX, come Sighicelli e Pollastri, e di elementi al servizio della corte e del Duomo, spesso anche dell'Accademia Filarmonica modenese) eppure di ruolo secondario – spesso accostato agli esercizi militari nei programmi scolastici – e di profilo precario confermato da documenti di paga¹⁷.

Nel sec. 19. le esecuzioni e i saggi derogano gradualmente dalla cadenza sistematica; tuttavia

continuano intrattenimenti “scenici” o d'occasione: balli “di carattere”, recite, esibizioni di bande militari.

Musica anonima di onesto livello conservata in Archivio presuppone appunto un organico per banda, non è noto se esterna o interna, o attesta quello dei balli, che spesso aggiunge fiati (oboe o clarinetto 1 e 2, fagotto, tromba e trombone) alla piccola compagine già attestata nel tardo Settecento¹⁸.

Ma via via esecuzioni di repertorio noto sostituiscono del tutto il prodotto musicale del Collegio fino a divenire, nel Novecento, semplici concerti di esterni. Continuano invece gli insegnamenti di ballo e numerosi strumenti, sempre con maestri di buon livello (tra gli altri: i violinisti Sighicelli Giuseppe e Antonio; i pianisti Antonio Pollastri, Anselmo Malagoli, Antonio Ferrari e Ignazio Manni) spesso accademici Filarmonici di Modena e comunque inseriti nel circuito professionale cittadino, prima di corte e del Duomo, poi – dopo l'Unità – del Teatro Comunale e della nuova Scuola di Musica. Forse proprio l'istituzione di questa, competente all'insegnamento stabile delle discipline musicali, provoca la graduale scomparsa di questa didattica in S. Carlo: dopo il 1926 non figurano corsi di strumenti; nel 1935 (ultima testimonianza) solo Storia della Musica¹⁹.

Questi pochi cenni informativi, pur forzatamente succinti e generici, bastano comunque a definire il ruolo essenziale delle Istituzioni di S. Carlo nella cultura estense, anche in relazione alla musica, nonché entità e pregio del corrispondente patrimonio bibliografico e documentario da cui possono ancora emergere dati e notizie illuminanti per la storia della vita musicale modenese.

Alessandra Chiarelli

1. Il presente testo si basa sugli studi compiuti da ALESSANDRA CHIARELLI, *La Musica in La Chiesa e il Collegio di S. Carlo a Modena*, Modena, Banca Popolare, 1992, pp. 249-255, i cui risultati sono stati utilizzati anche in altri testi della stessa autrice: *La civiltà musicale modenese nel periodo estense (secc. XVII-XIX)*, in *Lo*

Stato di Modena: una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa. Atti del Convegno Nazionale Modena, 25-28 marzo 1998, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione generale per gli Archivi, 2001, pp. 1061-1075 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 66); *Appunti per un profilo diacronico della civiltà musicale modenese*, ds., in cartelle informative nell'ambito del Convegno internazionale di studi *Fonti e vita musicale della Modena estense*, Modena, 6-9 maggio 1998, nell'ambito delle celebrazioni musicali per il IV centenario di Modena capitale estense, testo a sua volta confluito nelle voci “Modena” delle recenti riedizioni dei repertori specializzati *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*; *Fonti e vita musicale estense tra corte, collezionismo e accademie: raccolta bibliografica e tradizione inventariale*, in *Gli Estensi la corte di Modena*, Modena, Il Bulino, 1999, pp. Su studi di Stefano Lorenzetti mirati ad approfondire in particolare le rappresentazioni accademiche si è basato l'intervento del medesimo *Per “accordare l'armonia delle Virtù con suono del Cembalo”: educazione alla musica e pratiche spettacolari nel Collegio S. Carlo di Modena*, al medesimo Convegno internazionale di studi *Fonti e vita musicale della Modena estense*, Modena, 6-9 maggio 1998, nell'ambito delle celebrazioni musicali per il IV centenario di Modena capitale estense.

2. Sia consentito rinviare ad ALESSANDRA CHIARELLI, *La Musica*, cit., p.249
3. Cfr. i brevi cenni storici e la relativa bibliografia data da OWEN JANDER, *Cantata in Accademia ...*, “Rivista Italiana di Musicologia”, 10, 1975, pp. 523-530, 539-540.
4. Di nuovo si consenta un rinvio alla bibliografia e documentazione citata in ALESSANDRA CHIARELLI, *Fonti e vita musicale estense tra corte, collezionismo e accademie: raccolta bibliografica e tradizione inventariale*, cit.
5. Op. cit., note 7 e 24
6. OWEN JANDER., op. cit., p. 528
7. Per tutte le notizie qui riportate, cfr. soprattutto OWEN JANDER, op. cit.; per ulteriori aspetti sia inoltre consentito rinviare a *Cantatas by Giuseppe Colombi, Giovanni Maria Bononcini, Domenico Gabrielli, Giovanni Maria (Angelo) Bononcini, selected and introduced by Alessandra Chiarelli*, New York, Garland, 1986 (*The Italian Cantata in seventeenth Century*, a cura di Carolyn Gianturco), Introduzione
8. Per tutto, cfr. i cenni sull'oratorio a Modena e sui legami della Corte con la Confraternita in VICTOR CROWTHER, *The Oratorio in Modena*, Oxford, Clarendon, 1992.
9. BEMO, 83.I.5-6
10. Sull'ambiente musicale romano e i contatti con quello modenese, cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, “Note d'Archivio per la storia musicale”, n.s., 1, 1983, pp. 139-207; VINCENZO GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma, Palombi, 1939; HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, “Analecta Musicologica”, 5, 1968, pp. 105-177; LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955; HANS JOACHIM MARX, *Die “Giustificazioni della casa Pamphili” als Musikgeschichtliche Quelle*, “Studi Musicali”, 12, 1, 1983, pp. 121-187; MARGARET MURATA, *Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, “Rivista Italiana di Musicologia”, 12, 1, 1977, pp. 82-98.
11. GIUSEPPE ORLANDI, *L'Accademia di S. Carlo di Modena (1707-1716)*, Modena [1976], soprattutto le pp. 42-46.
12. Ci si permette ancora di rinviare ad ALESSANDRA CHIARELLI, *La Musica*, cit., pp. 249-251.
13. Per tutto e per maggiori dettagli cfr. op. cit., pp.249-250.
14. Op. cit., pp. 250-251.
15. Op. cit., p. 251.
16. Per tutto: op. cit., pp. 251-252.
17. Per tutto, con dettagli ed elenchi cronologici di discipline e docenti, cfr. op. cit., pp. 252-253
18. Op. cit., p. 252, con ulteriori dettagli.
19. Per tutto, con specificazione di nomi, discipline e altri dati, cfr. op. cit., pp.252-253.

Grandezze & Meraviglie

22 settembre-9 novembre 2002

Domenica 22 settembre Teatro Comunale- ore 21
SERENATE DI AMORE E DI SDEGNO

Di Alessandro Stradella

Jill Feldman e Emanuela Galli *soprani*, Gloria Banditelli *mezzosoprano*

Sergio Foresti *basso*, costumi Marco Baratti

ENSEMBLE AURORA

Primo violino e direzione Enrico Gatti

*Coproduzione nell'ambito del R.E.M.A. con il Festival di Ambronay (Francia) e il Festival di Sabbioneta
In collaborazione con Festivalfilosofia e Amici dei Teatri Modenesi*

Venerdì 27 settembre - Teatro San Carlo - ore 21
LA GRANDE MUSICA BAROCCA FRANCESE:
Rameau e Couperin

LES NIÈCES DE RAMEAU

Florence Malgoire e Alice Piérot *violino*,

Marianne Muller *viola da gamba*, Aline Zylberajch *clavicembalo*

Domenica 6 ottobre - Galleria Estense - ore 17

CHIAROSCURO

Colori e stili nell'Europa di metà Settecento
di C. P. E. Bach, B. Galuppi, G. F. Haendel, A. Vivaldi

LES BORÉADES

Emiliano Rodolfi *oboe barocco / flauto dolce*,

Elena Bianchi *fagotto barocco*, Anna Fontana *clavicembalo*

In collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Artistici di Modena e Reggio e il Museo Civico d'Arte

Venerdì 11 ottobre - Chiesa di San Carlo - ore 21

IL MECENATISMO

del Cardinale Ottoboni e di Ferdinando De Medici

D. Scarlatti, L. Giustini, G. F. Haendel

LAURA ALVINI *gravicembalo con il piano e il forte*

(Kerstin Schwarz, copia da B. Cristofori, 1726)

Venerdì 18 ottobre - Teatro Comunale - ore 21

I COLORI DEL BAROCCO

Concerti e Cantate del Settecento Europeo

J.L. Bach, G.F. Haendel, A. Vivaldi, G. Sammartini, B. Galuppi

Elisabeth Baumer, Rei Ishizaka *obo*, Margret Koell *arpa*,

Aki Osada *soprano*, Yu Yashima *clavicembalo*

ORCHESTRA DELL'ISTITUTO DI MUSICA ANTICA
DELL'ACCADEMIA INTERNAZIONALE DELLA MUSICA - MILANO

Direzione Lorenzo Ghielmi

In collaborazione con Scuole Civiche di Milano - Fondazione di Partecipazione e Teatro Comunale di Modena

V FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

Giovedì 24 ottobre - Duomo - ore 21

SOROR MEA SPONSA MEA

Dedicato al "Cantico dei cantici"

La musica sacra nei conventi femminili del Seicento

CAPPELLA ARTEMISIA

Direzione Candace Smith

Prima assoluta

Domenica 3 novembre - Chiesa San Pietro - ore 21

LEÇONS DES TENÈBRES

François Couperin

SACRO & PROFANO

Emanuela Galli, Lia Serafini *soprani*, Rodney Prada *viola da gamba*

Clavicembalo e direzione Marco Mencoboni

Sabato 9 novembre - Palazzo Ducale - ore 21

GUILLAUME DUFAY: VIAGGIO IN ITALIA

LA REVERDIE

Coproduzione nell'ambito del R.E.M.A. con la Fondazione Calouste Gulbenkian (Lisbona)

Prima assoluta

RUMORI DI FONDO: LA MUSICA ANTICA AL CINEMA

Tre film alla Sala Truffaut

In collaborazione con l'Associazione Circuito Cinema - Sala Truffaut e Amici dei Teatri Modenesi

lunedì 21 ottobre - ore 21.15

TUTTE LE MATTINE DEL MONDO

(Tous les matins du monde) di Alain Corneau (Francia 1991)

lunedì 4 novembre - ore 21.15

FARINELLI, VOCE REGINA

di Gérard Corbieau (Francia/Italia/Belgio 1994)

lunedì 11 novembre - ore 21.15

VATEL

di Roland Joffe (Francia/Italia/Belgio 1999)

Domenica 22 settembre
Teatro Comunale - ore 21

SERENATE DI AMORE E DI SDEGNO

di Alessandro Stradella

Jill Feldman e Emanuela Galli *soprani*, Gloria Banditelli *mezzosoprano*
Sergio Foresti *basso*, *costumi* Marco Baratti

ENSEMBLE AURORA

Primo violino e direzione Enrico Gatti

Coproduzione nell'ambito del R.E.M.A. con il Festival di Ambronay (Francia) e il Festival di Sabbioneta
In collaborazione con Festivalfilosofia e Amici dei Teatri Modenesi

ENSEMBLE AURORA

Concertino

Enrico Gatti	<i>violino I</i>
Olivia Centurioni	<i>violino II</i>
Gaetano Nasillo	<i>violoncello</i>
Anna Fontana	<i>clavicembalo</i>
Andrea Marchiol	<i>organo</i>
Marina Bonetti	<i>arpa</i>

Concerto grosso

Paolo Cantamessa	<i>violino I</i>
Rossella Croce	<i>violino II</i>
Yayoi Masuda	<i>violino II</i>
Raul Orellana	<i>violino II</i>
Stefano Marcocchi	<i>viola I</i>
Chiara Zanisi	<i>viola II</i>
Caterina Dell'Agnello	<i>violoncello</i>
Sara Bennici	<i>violoncello</i>
Giancarlo De Frenza	<i>contrabbasso</i>

Serenata "QUAL PRODIGIO È CH'IO MIRI ?"

Per 2 soprani, basso, Concertino & Concerto Grosso

(Parigi, Bibl. Nat. rés. V.S. 1397 di provenienza estense, Torino, Bibl. Naz. Fondo Foà 14)

(Personaggi: Canto, Basso, Dama)

Emanuela Galli	<i>Canto</i>
Sergio Foresti	<i>Basso</i>
Jill Feldman	<i>Dama</i>

Serenata "ARSI GIÀ D'UNA FIAMMA"

Per mezzo soprano, due violini e basso continuo

(Modena, Bibl. Estense Mus F. 1152 / Biblioteca It. IV 560)

Gloria Banditelli *mezzosoprano*

Serenata "VOLA, VOLA IN ALTRI PETTI"
("Il Duello")

(Torino, Bibl. Naz., Fondo Foà n.14 / Parigi, Bibl. Naz. D. 14.083 /

Londra, British Library R.M. 23.f.10 n.16)

Per 2 soprani, alto, basso, Concertino & Concerto Grosso

(Personaggi: Filli, Silvio, Amore, Sdegno)

Emanuela Galli:	FILLI (<i>soprano</i>)
Gloria Banditelli:	SILVIO (<i>alto</i>)
Jill Feldman:	AMORE (<i>soprano</i>)
Sergio Foresti:	SDEGNO (<i>basso</i>)



Amore, bozzetto del costume, Marco Baratti

QUAL PRODIGIO È CH'IO MIRI

[1] Sinfonia

[2] [Recitativo]
Soprano: Qual prodigio è ch'io miri?
 Ogn'astro i lumi suoi,
 da quegl'alterni giri,
 con temuto splendor distilla a noi;
 ma, dal mio cielo adirato,
 della sfera del mio fato
 l'intelligenza è immota,
 e l'amorose luci or più non ruota.

[3] [Aria] (*Soprano, Primo & Secondo Cocchio*):
 Su mie stelle,
 risvegliatevi,
 rammentatevi
 ch'il sopore
 del rigore
 fa obliar
 l'arti rubelle,
 su, su mie stelle.

[4] [Aria] (*Soprano col Concertino Primo Cocchio*):
 Cari lumi,
 rimiratemi,
 empìi Numi,
 fulminatemi,
 pur ch'a me fia girato
 ogni sguardo funesto ancor m'è grato!

[5] [Recitativo]
Basso: Con quali incaute strida
 da serpe sonnacchiosa
 vai scotendo il veleno,
 onde poscia sdegnosa
 dal tuo lacero seno
 tragga forza lo spìrto e alfin t'uccida.

[6] Aria (*Basso col Concertino Primo Cocchio & Concerto Grosso Secondo Cocchio*):
 Basilisco, allor che dorme,
 ridestar, folle, se tenti,
 la pupilla sua deforme
 il centro t'aprirà de' tuoi tormenti.

("S'apre la finestra, e compare la Dama")

[7] [A 2] (*Soprano, Basso & basso continuo*)
Soprano: Amiche a pietà,
 dell'etra le porte
 s'apersero già;
 perché sonno inumano,
 perché sinor
 addormentar quei rai?
 Ah! Ch'al desire umano
 chiare stelle d'amor
 non mancan mai!

Basso: Nemiche a pietà,
 le faci di morte
 s'apersero già;
 perché sonno inumano,
 perché sinor
 non ammorzar quei rai?
 Ah! Ch'al desire umano
 false stelle d'amor
 non mancan mai!

[8] [Recitativo]
Dama: Chi, con voci importune,
 con garrulo tenore,
 la quiete travaglia
 e l'aure brune?
Soprano: Un che, dal tuo splendore
 implora aita
 a dileguar dall'alma
 di fiamma tenebrosa
 infausta l'ombra.
Basso: Altri v'è che la calma
 del disprezzo ozioso
 varca in cheto riposo,
 e il flutto vil
 del tuo rigor disgombrava.
Dama: Ambi datevi pace,
 ch'all'altier fuggitivo
 ed al fedel seguace
 pari sentenza io scrivo!

[9] Aria con istrumenti da parte distinti
 dagli altri (*Dama con altro Concertino*):
 Amor sempr'è avvezzo
 prostrarsi all'altare
 di rea crudeltà,
 e suole il disprezzo
 umil adorare
 severa beltà.
 Ite dunque a cercar

dov'è quel core
che s'atterri al disprezzo
o incensi amore.

[10] Sinfonia concertata con il Concertino della Dama de' due Violini ed i Cocchi suonano tutti assieme con le parti raddoppiate

[11] Aria con il Concertino della Dama ed il Concerto delle Viole (*Dama e tutti gli strumenti*):

Mio petto inerme
ceder non sa,
no, no, no,
con forze inferme
sì vincerà!

[12] [Aria concertata] col Concertino della Dama solo (*Dama con il suo Concertino*):
Son del valor
donesco alte vittorie
sul disprezzo e l'amor
fondar le glorie!

[13] [Ritornello] Primo & Secondo Cocchio

[14] Aria allegra (*Soprano & Concertino Primo Cocchio*):

Io pur seguirò,
che sciogliere il piè
dai lacci di fe'
non tento, non vuò,
no, no, io pur seguirò.

[15] [Ritornello] Primo & Secondo Cocchio

[16] Aria. Presto (*Soprano & Concertino Primo Cocchio*):

Ragion sempre addita
ad alma gentile
che, amata o schernita,
lo stabil suo stile
non cangi, no, no,
io pur seguirò.
Che sciogliere il piè
dai lacci di fe'
non tento, non vuò, no, no,

io pur seguirò.

[17] [Aria] (*Basso col Concerto di Viole del Primo & Secondo Cocchio, tutti gl'istrumenti raddoppiati*):

Seguir non voglio più,
no, no, che di Venere nel regno,
senza l'armi dello sdegno
vincitore alcun non fu,
no, no, seguir non voglio più!
Pensier saggio all'alma ridice
che d'amor nell'obliquo sentiero
a destino o mesto o felice
aggirare lo sguardo severo
egual segno è di nobil virtù.
Seguir non voglio più!

[18] [A 2] (*Soprano, Basso & basso continuo*)
Soprano: Ah! Che per quanto io veggio
sprezzar la donna è male.
Basso: Ah! Che per quanto io veggio
amarla è peggio.

Fine

ARSI GIÀ D'UNA FIAMMA

Cantata à Voce sola con gli Stromenti e duoi Echi

Arsi già d'una fiamma,
et' ora ardo di due.
Così, cieco Tiranno,
son le perdite mie vittorie tue.
Le grane d'un bel volto,
i gigli d'un bel seno
furo all'anima mia dolce veleno,
velen ch'in petto accolto
con gemini rigori
della stanca mia vita il lume estingue.
E pur non si distingue
se la morte mi dan gl'ostri²⁰ o gl'amori.

Io v'adoro, o belle rose,
io v'inchino, amati gigli,
ma non ho chi mi consigli
nell'incertezze mie varie e dubbiose.
Oh Dio, oh Dio, che farò, che farò?
Amare o fuggire?
Sperare o morire?
Lasciare o seguire Amor, sì o no?

{eco I} Sì o no? {eco II} Sì o no?

Sento voce indistinta,
con replicati accenti,
dar ambigua risposta
ai miei lamenti.
E' forse eco pietosa
ch' il mio dolor consola,
o in questa riva ombrosa
qualche Nume favella infausto e rio?
{eco I} Rio. {eco II} Io.
Forse dall' alte sponde
del più famoso rio
il mio genio risponde,
o mi deride?
{eco I} Deride. {eco II} Ride.
Ridi pure, o Tiranno
ch' alla frode, all' inganno
d'un' anima innocente
la giustizia d'Amor non acconsente.
{eco I} Consente. {eco II} Sente.
Già che tu senti,
Amor, pietà ti chieggi,
ma per tregua al mio duolo
almen dimmi s'io deggio
adorar due sembianti o pure un solo?
{eco I} Un solo. {eco II} Solo.

Tra porpore e brine,
tra minio²¹ e candore
di doppia beltà
confuso il mio core
in dubbio confine,
penando si stà.
Un doppio splendore,
di bianco e vermiglio
amante mi fa,
ma l'alma che muore,
di prender consiglio,
arbitrio non ha.

Qual dunque fia
della mia sorte il fabro,
un ligustro²² o un cinabro²³?
Ambi vi seguirò s'ambi v'amai.
{eco I} Mai. {eco II} Ahi.
Ahi, ch' incerto e sospeso
frà sì dubbi consigli,
non risolve il pensiero
a qual s'appigli.

Un arringo²⁴ è quest' alma,
in cui combatte
desio di foco e purità di neve,
ardor di sangue e fedeltà di latte,
qui foriero è il timor, guida la speme,
affetti e gelosie
son corridori e spie:
in bipartita mole
splendono per fanali
i pallori d'un' alba,
i rai d'un sole.
Una canora tromba
guerra rimbomba:
Duci d' egual virtude
la pietà, l'innocenza
chiedon con l'armi ignude
favorevol sentenza;
Tribunale è l' mio core,
testimoni son gl'occhi,
premio la libertà, Giudice Amore.
Sù, parla, o cieco Dio:
può mai vita sperar chi s'innamora?
{eco I} Mora. {eco II} Ora.

Così va, così va.
Chi segue beltà,
s'accinga agl' affanni.
I consigli d'Amor
son tutti inganni !

VOLA, VOLA IN ALTRI PETTI

[1] Sinfonia

[2] Aria (*Filli*):
Vola, vola in altri petti,
parlo teco, o furia alata!
Cieco Arcier, ne' tuoi diletti
più non curo, no, no, no, esser beata.

[3] Ritornello del Concertino

[4] [Aria] (*Filli*):
E sin a quanto,
languir dovrò?
Struggermi in pianto
io più non vuò,
no, no, no, no!

La speranza è partita,
m'ingannò quel crudel,
Filli, Filli è tradita!

[5] [Recitativo]

Silvio: T'ingannò quel crudel?
Dimmi, dimmi, chi fù?

Filli: Amico, o tu,
per queste ombrose vie
che ascolti i miei lamenti,
deh, se provasti mai
gl'amorosi tormenti
compatisci i miei guai,
habbi pietà delle sventure mie!

Silvio: E come haver pietà di te non deggio,
se le sventure istesse,
se l'istesse catene
al cor mi veggio?

Filli: E qual rimedio havran nostri malori?

Silvio: S'un contrario dell' altro è medicina
che lo sdegno ne salvi il Ciel destina.

Filli: Dunque, che più s'aspetta?

[6] A 2 (*Filli & Silvio*):

Allo sdegno, allo scampo,
allo sdegno, allo scampo, alla vendetta!

[7] Sinfonia - Balletto

[8] [Aria di] Filli con il Concerto Grosso:

Più non ardo, e più non amo,
più non seguio il fier Cupido:
mi confido
solo in te,
te sdegno, sdegno io chiamo.
Più non ardo, più non amo.

Più non peno, e più non moro,
più non servo un infedele,
sia crudele,
folle son se più t'adoro.
Più non peno, e più non moro.

[9] [Recitativo]

Amore: Frenate, frenate!

Amor vi sgrida il vostro corso!

A' bastanza v'udii!

S'arresti il piede!

Questa dunque è la fede?

Di vostra fellonia questo è il rimorso?

Chi condanna un monarca entro il suo
Regno?

Sdegno: Io, che lo sdegno
sono, io, che lo sdegno sono, ti condanno!
Non è degno d'ossequio un Re tiranno!

[10] A 2 (*Amore & Sdegno*):

Tiranno tu sei,
che l'anime uccidi!
Tu, folle, confidi
paragonar i tuoi coi pregi miei!
Tiranno, tiranno tu sei!

[11] Ritornello del Concerto Grosso

[12] [Recitativo]

Silvio: Sdegno! E' tua la ragion: così
protesto!
Dal profondo letargo hora mi desto!

[13] Aria Concertata con il Concertino &
Concerto Grosso (*Silvio*):

Vieni a sciorre le catene,
vieni e salda la ferita!
La mia vita
campa homai, da tante pene.

[14] [Recitativo]

Amore: Faccia pur quanto sa: le mie ritorte
non si vanti di sciorre altri che morte.

Sdegno: So che di vanità solo ti gonfi.

Amore: So che le stragi altrui son tuoi
trionfi.

Sovra trono immortale
stringe i fulmini un Giove, ma tra i
fulmini suoi passa il mio strale!
Tutti i golfi commove Nettun col suo
tridente,
ma dalla vampa ardente
mai non seppe sottrarsi in mezzo ai mari.
No che non ha ripari
nel regno degl' abissi ov' è temuto:
vanno i miei lacci a imprigionare un Pluto!

[15] Ritornello del Concerto Grosso

[16] Aria [Concertata] con il Concertino
(*Amore*):

Mi fugga chi può!

Col dardo lo pungo,

con l'ali lo giungo,
che a volo men vo'.

[17] Ritornello [del Concerto Grosso]

[18] [Recitativo]

Silvio: Ah, barbaro, io ti fuggo!
Empio! E qual duolo non soffro, e qual
martire?

Filli: Ah, perfido, a te solo s'ascrive il mio
morire,
ma non voglio morir.

Silvio: Soffrir ricuso.

Filli: Ch'allo sdegno m'appello

Silvio: e Amor accuso.

[19] A 2 (*Filli & Silvio*):

Si fugga, sì, sì,
si sprezzi, si scacci,
si rompano i lacci
che l'empio n'ordì!

[20] [Recitativo]

Filli: Io ti saprò fuggir, Nume perverso!
Né giunger mi potrai con le tue penne,
né vedrò nel mio cor lo strale immerso
che soffrir mi convenne!

[21] [Aria] (*Filli*):

La speranza del gioir,
dal mio sen già si partì.
Vuò morir,
pria che torni ad amar chi mi tradì.

[22] Ritornello del Concertino

[23] [Recitativo]

Sdegno: Io, tuo rival, saprò, superbo Nume,
spuntarti i dardi e lacerar le piume!

E quando avessi l'ali,
e le faci e gli strali,
che mai può fare un cieco?

E' troppo ardir paragonarti meco!

[24] Aria [Concertata con il] Concertino &
Concerto Grosso (*Sdegno*):

Che lo sdegno ceda ad Amore,
che un fanciullo vinca un guerriero,
no, no, non fia vero.
Ho nel petto spinto e valore.

[25] [Recitativo]

Amore: No, no, non si guerreggia
con grida strepitose,
non sa chi mi dileggia
quanto sian del mio stral l'opre famose?
Adoprerem, mentre a pugar si vada,
io le penne d'un dardo, e tu la spada!

[26] [A 2] (*Amore & Sdegno*):

La ragion m'assicura che al fin vincerò,
al cimento s'è forte un guerrier si vedrà!
Risoluto valore temenza non ha,
Io le palme, io gl'allori, io trionfi haverò.
Di costanza si vanti, si pregi di fe'
chi non trova riposo né notte né dì.
Che noi sempre bramando combatter così,
volgeremo alla pugna l'intrepido piè!

[27] [Recitativo]

Sdegno: Hor voi meco venite.

Amore: Io vengo solo.

Sdegno: Io men' vado correndo,

Amore: ed io men' volo.

[28] [Aria] (*Filli*):

Al Campo si corra, si voli, sù, sù!
Di questa vittoria
non habbia la gloria
quel Nume bendato che perfido fù!

[29] [A 3] (*Filli, Silvio & Sdegno*):

Nell' amoroso Regno
chi vuol vincere Amor s'armi di sdegno!

[30] Sinfonia

Fine

20. A proposito delle "Serenate" si veda: Giovan Mario Crescimbeni, *L'Istoria della volgar poesia*, III ed. (Venezia, 1730-1); Julianne Baird, *The Vocal Serenata of the XVII and XVIII Centuries*, (Rochester University, 1976); Michael Talbot, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas*, (in Antonio Vivaldi: *Teatro musicale. Cultura e Società*, Firenze 1982).

21. I-Rc, MS 5006, *Memorie diverse* di Don Giuseppe Contini, Sacerdote Romano, 15 e 20 agosto 1674.

22. Immaginario animale mostruoso, che aveva il potere di uccidere con il solo sguardo.

LE SERENATE DI ALESSANDRO STRADELLA

Nel panorama della copiosa produzione vocale di Alessandro Stradella spiccano alcune "Cantate" con accompagnamento strumentale. In uno dei suoi non numerosi autografi Stradella intitola uno di questi brani "*Cantata... fatta per Serenata*", mentre altri vengono più semplicemente chiamati "Serenata" o "Cantata".

I componimenti fatti per Serenata venivano commissionati ed eseguiti in occasione di festeggiamenti in onore di principi o ambasciatori, ma anche per omaggiare importanti personalità cittadine, e venivano offerti ad un pubblico ampio e numeroso, cosa quindi ben diversa dalla riservata intimità delle Accademie di palazzo. Per questo motivo la loro esecuzione aveva luogo in ampi spazi aperti, cortili e piazze incluse, con largo impiego di strumentisti e non del solo basso continuo²⁵. L'argomento di questi dilettevoli passatempi era quasi invariabilmente amoroso, sebbene un ospite od un'occasione particolare potessero far scegliere diversamente. Qualora si desiderasse un lungo brano (una specie di opera corta) il librettista concepiva il testo diviso in due parti, e durante l'intervallo si sarebbero serviti dei rinfreschi; già, perché non bisogna dimenticare che questi eventi avevano luogo durante la calda estate, a notte avanzata, sotto il sereno cielo stellato. Alessandro Stradella compose Serenate durante tutto l'arco della sua vita, e quindi in tutte le città in cui visse, a testimonianza del fatto che il genere non era appannaggio di una cultura musicale locale, bensì assai popolare in tutta la penisola. L'accompagnamento strumentale della maggior parte di queste composizioni è composto da due violini e basso continuo, oppure dalla contrapposizione fra *Concertino* e *Concerto Grosso* (il primo formato da due violini e basso continuo, il secondo dal grosso dell'orchestra a quattro parti). Anche il numero dei solisti di canto varia a seconda dei casi: da una voce sola fino a sette. Naturalmente i testi concepiti per

più cantanti presentano caratteristiche maggiormente complesse di quelli scritti per una sola voce, e dunque Stradella riservò l'ampio organico di Concertino e Concerto Grosso ai componimenti più elaborati.

Della Serenata "*Qual prodigio è ch'io miri?*", purtroppo non conosciamo né il committente, né l'autore del libretto, né la data ed il luogo di esecuzione. La trama è piuttosto semplice, ma non priva di interesse. Un amante fiducioso (*Canto*) si trova sotto la finestra dell'amata e spera che, a paragone del cielo stellato, le pupille della sua donna possano illuminarlo coi propri sguardi. Un amante, deluso e sfiduciato (*Basso*), commenta che l'amore è come un Basilisco²⁷: può fulminare colui che incautamente lo risvegli dal sonno. A questo punto "*S'apre la finestra e compare la Dama*", terzo personaggio ed oggetto del desiderio amoroso. Essa ai due consiglia che, essendo amore avvezzo a prostrarsi dinanzi alla crudeltà e d'altra parte lo sdegno non potendo fare a meno di adorare la bellezza, cerchino l'uno un cuore che apprezzi l'amore, l'altro un cuore che s'inchini al disprezzo. Quindi afferma di non voler recedere dal proprio atteggiamento di fiera superiorità: le alte vittorie femminili si fondano infatti sia sul disprezzo che sull'amore. A questo punto i due interlocutori sottostanti confermano ciascuno le proprie intenzioni: il primo insiste nel voler amare, mentre il secondo mantiene un atteggiamento di distacco, poiché "*di Venere nel regno, senza l'armi dello sdegno, vincitore alcun non fu*". La disputa non si risolve nemmeno nel breve madrigale finale (solitamente veicolo della "morale" della storia). Essi dichiarano: "*Ab! Che per quanto io veggio fuggir la donna è male*" [*Canto*] "*e amarla è peggio*" [*Basso*]. Dalla partitura sappiamo che anche questa serenata fu eseguita con i musicisti collocati su carri distinti (Stradella qui scrive "*Primo Cocchio*" e "*Secondo Cocchio*"), mentre la Dama doveva affacciarsi ad una finestra. Particolare importante, la Dama ha il suo proprio Concertino, "*con istrumenti*



Sdegno, bozzetto del costume, Marco Baratti

da parte distinti dagli altri", il che comporta una poli-coralità strumentale che il compositore sfrutterà in vari modi, facendo interagire i musicisti nel balcone con quelli sottostanti, già divisi fra loro. Sebbene non possiamo sapere con certezza in quale occasione e luogo questa opera venne eseguita, anche per essa sembrerebbe essere assai probabile l'origine romana. Come già in *"Vola, vola in altri petti"* Stradella utilizza appieno le risorse espressive derivanti dall'alternanza Concertino - Concerto Grosso, costruendo le differenti arie su organici sempre alternativamente variati. Per quanto attiene alle parti vocali, ognuna di esse ha a sua disposizione musica di ottima fattura. Forse il personaggio più particolare rimane quello della Dama: non solamente essa appare improvvisamente ad una finestra (cosa di per sé singolare), ma resta isolata dagli altri personaggi, conservando interamente per sé stessa tutto il centro della composizione; la sua determinazione e forza nell'affermare il potere femminile sono sottolineate da Stradella con il contributo di un Concertino che si stacca dal resto del gruppo strumentale. C'è da notare che qualora il basso continuo o il solo Concertino accompagnino le voci, tendono a farlo in modo diretto e continuativo, con imitazioni e materiale contrappuntistico, mentre quando il Concerto Grosso viene impiegato per l'accompagnamento di arie, interviene solamente per inframmezzare le frasi vocali in modo da non coprire le voci soliste. Nelle sinfonie strumentali non viene privilegiata la scrittura contrappuntistica, ma piuttosto la ripetizione di brevi figure ritmiche o l'alternanza fra i due blocchi sonori. A proposito della Sinfonia d'apertura bisogna notare che Arcangelo Corelli sicuramente si ispirò ad essa nella composizione di qualche sua sonata a tre dell'opera I, mentre è ben conosciuto il fatto che Georg Friederich Handel si servì a piene mani di vari brani della serenata per alcune sue composizioni sacre londinesi: il compositore sassone se ne partì da Roma

nel 1710 con un buon numero di manoscritti italiani, fra questi una copia di *"Qual prodigio"*, che diede poi i suoi buoni frutti rielaborata in *"Israel in Egypt"*, *"Joshua"*, e *"The Occasional Oratorio"*. Prove queste dell'apprezzamento con cui la musica di Alessandro Stradella veniva ancora accolta dai buoni musicisti del '700. Il testo della Serenata *"Arsi già d'una fiamma"* porta la prestigiosa firma del poeta Giovan Filippo Apolloni (ca. 1620-1688), che operò a Roma collaborando con Stradella in più d'una occasione. L'apertura contiene in sé tutta la sostanza del brano: *"Arsi già d'una fiamma / et' ora ardo di due / così, cieco Tiranno, / son le perdite mie vittorie tue"*. Il nostro compositore esprime in musica questo grido disperato con un espediente di nuova invenzione: il recitativo accompagnato (questo è uno dei primi esempi conosciuti). Il protagonista lamenta il suo stato amoroso, diviso fra due bellezze di diversa natura, simboleggiate dai colori bianco (come il giglio) e vermiglio (come la rosa) e non può che concludere affermando che *"così va, così va / chi segue beltà / s'accinga agl'affanni, / i consigli d'Amor / son tutti inganni!"*. Interessante qui l'impiego di due voci in eco che suggellano quanto detto dalla voce protagonista, ma giocando col testo in modo da creare effetti sorprendentemente "barocchi": *"Ambi vi seguirò s'ambi v'amai"* [eco I: *"Mai"*], [eco II: *"Abi"*]; *"Può mai vita sperar chi s'innamora?"* [eco I: *"Mora"*], [eco II: *"Ora"*]. Un più cospicuo numero d'informazioni ci è fortunatamente pervenuto a riguardo della Serenata *"Vola, vola in altri petti"*, autore del cui testo è il poeta Sebastiano Baldini (1615-1685). Nel manoscritto di quest'ultimo (intitolato *"Il Duello"*) l'opera è definita una "serenata offerta dal Signor Principe Don Gasparo Altieri alla Regina di Svezia nell'agosto 1674". Una fonte contemporanea conferma che una "nobilissima serenata" fu eseguita il 15 agosto 1674, dapprima intorno alle 10 di sera per la Regina Cristina di Svezia, nella strada al di sotto del suo palazzo, dove moltissime persone si affollavano per

poterla ascoltare, mentre il Cardinale Azzolino assisteva dal balcone, e poi, più tardi, durante la stessa notte, per la Duchessa di Gravina, sorella del Cardinale, ancora con grande ressa di popolo. Appena cinque giorni più tardi, il 20 agosto, il Principe Altieri fece eseguire nuovamente per due volte questo brano, la prima per sua moglie, e poi per il Duca di Anticoli sulla Via del Corso. Tutte queste esecuzioni ebbero luogo con i musicisti disposti e divisi in tre diversi carri di grandi dimensioni: muniti di un gran numero di torce, essi fungevano da palcoscenico sopraelevato e, al termine dello spettacolo, trasportavano direttamente gli esecutori in un altro luogo²⁶. Questo tipo di esecuzione è ampiamente documentato nella Roma del XVII secolo con opere di diversi autori; molto probabilmente un carro veniva impiegato per le voci e per il basso continuo, un altro per il Concertino ed un altro ancora per il Concerto Grosso. Dopo una Sinfonia iniziale di carattere scuro ed agitato (interessanti le precise dinamiche originali di Stradella) il brano si apre con Filli che lamenta il tradimento subito; a lei si unisce Silvio, che rivela di aver avuto un simile destino amoroso. Essi quindi decidono di non voler più essere amanti e di appellarsi per questo allo Sdegno. Appare Amore, ed intima ai due infelici di desistere dalle proprie intenzioni, ma Sdegno li sostiene ed ingaggia un duello col dio-fanciullo. Dopo varie schermaglie – nelle quali Amore afferma che nessuno può resistergli e Sdegno assicura che, al contrario, è possibile e legittimo condannare un tiranno – essi si accingono alla battaglia finale, entrambi sicuri di vincere (*"La ragion m'assicura ch'alfin vincerò"*), mentre Filli si dice persuasa della vittoria, poiché *"nell'amoroso regno, chi vuol vincere Amor s'armi di Sdegno"*. La serenata si chiude quindi con una Sinfonia strumentale che è stata volutamente interrotta in modo improvviso dal compositore nel bel mezzo dello sviluppo (tutte le diverse fonti sono chiare e concordi al proposito), a seguito di

un fatto che sicuramente si verificava sulla "scena", mostrando con ogni probabilità la sconfitta del volubile dio d'Amore. Tale tematica dell'amore sconfitto da un atteggiamento guerriero e di sdegnoso distacco sembra essere stata particolarmente cara alla regina Cristina di Svezia nell'ultima parte della sua vita. Cristina visse una vita assai intensa, amò anche molto prima di diventare un faro nella vita culturale romana e di rinchiudersi in una sorta di isolamento intellettuale.

"Vola, vola in altri petti" costituisce in assoluto la prima composizione databile con impiego di *Concertino* e *Concerto Grosso*, in essa trova spazio anche un interessante *Balletto* di sapore francese. Per quanto concerne le parti vocali, notevole è quella affidata a Filli, ricca non solo di virtuosismi, ma anche di differenti accenti e colori. Una delle più belle arie è affidata a Silvio (*"Vieni a sciorre le catene"*) con elaborato accompagnamento di Concertino e Concerto Grosso (quest'ultimo nella veste di "coro"), mentre l'"highlight" dell'intera opera è sicuramente costituito dalla lunga *Ciaccona* che prelude allo scontro fra Amore e Sdegno: i due personaggi si confrontano opponendosi con fierezza e variando sul basso ostinato, talora commentato da interventi del Concerto Grosso. Quest'aria a 2 fu senz'altro assai celebre all'epoca, ed ancora nel corso del XVIII secolo, come testimoniano le numerose fonti manoscritte a noi pervenute del brano staccato dal suo contesto (11 sparse in tutto il mondo).

Carolyn Gianturco & Enrico Gatti

ENSEMBLE AURORA

Ispiratosi ad Eos, la "dea dalle rose dita", Enrico Gatti ha fondato nel 1986 l'Ensemble "Aurora" insieme ad altri artisti appassionati dallo studio e dall'interpretazione del patrimonio musicale anteriore al 1800, con particolare riferimento a quello italiano. Ciascuno dei musicisti dell'ensemble ha alle sue spalle un attento lavoro di ricerca personale, ed

ha perfezionato e qualificato la sua preparazione presso le più prestigiose scuole europee quali il Conservatorio Reale dell'Aja, la Schola Cantorum di Basilea, il Centro di Musica Antica del Conservatorio di Ginevra, il Mozarteum di Salisburgo, il Conservatorio Superiore di Parigi. In un'epoca in cui le sonorità della musica antica stanno acquistando una fisionomia sempre più nervosa e ritmata l'Ensemble Aurora ha basato la ricerca della propria emissione sonora sulla caratteristica più costante dell'estetica sei-settecentesca: l'imitazione della natura, e quindi della voce umana, con le sue dinamiche, pronunce ed articolazioni. Su questa base l'impiego di strumenti originali ed un loro adeguato uso in relazione al repertorio affrontato non viene concepito come un fine, bensì come un mezzo prezioso per il recupero della tradizione italiana, contraddistinta da quella nobiltà e raffinatezza che solo un equilibrio fra rigorosa preparazione e fantasia interpretativa permette. L'ensemble si è formato con un approfondito lavoro sulla letteratura del XVII secolo e sulle sonate a tre di Corelli, considerando ciò come cifra stilistica di fondo necessaria per poter poi affrontare il repertorio successivo senza il pericolo di anacronistiche interpretazioni. Oltre a quelli strumentali sono stati realizzati anche programmi di cantate profane e sacre. Il gruppo è stato ospite dei più importanti Festival e stagioni concertistiche europee. L'Ensemble Aurora ha inciso per Tactus e Symphonia ed Emi, con cui ha realizzato varie prime registrazioni mondiali. È stato insignito, fra gli altri riconoscimenti, del Premio Internazionale del disco "Antonio Vivaldi" per la migliore incisione di musica strumentale italiana del 1993 e del 1999, e del "Diapason d'or". Dal 1995 registra per la casa discografica francese ARCANA.

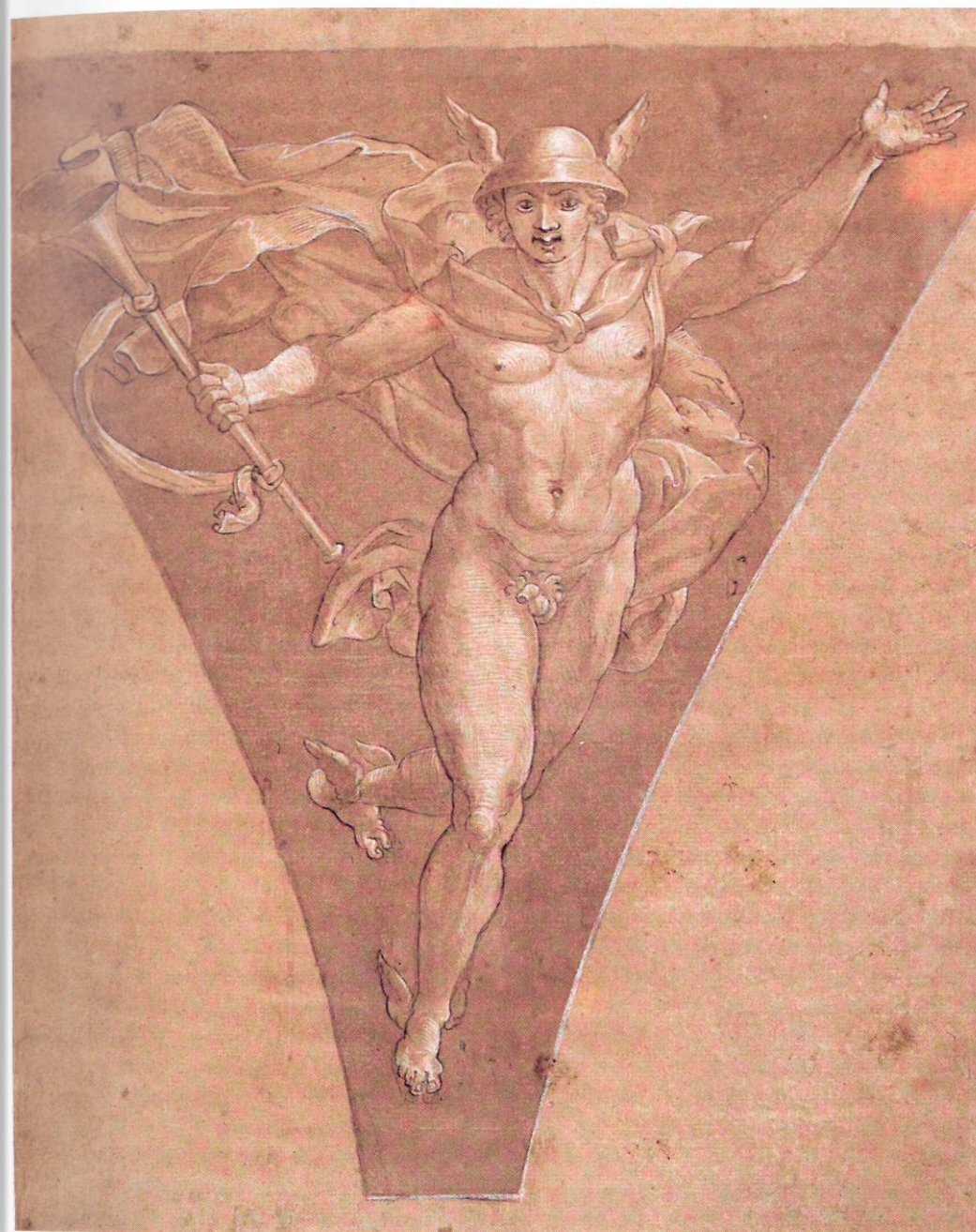
ENRICO GATTI

Enrico Gatti. E' nato a Perugia e dopo gli studi di violino si è dedicato allo studio del repertorio del Sei Settecento. Allievo di

Chiara Banchini, si è diplomato a Ginevra presso il Conservatoire Populaire de Musique in violino barocco e presso la Società di Pedagogia Musicale Svizzera. Si è poi perfezionato all'Aja con Sigiswald Kuijken. Ha svolto concerti in tutto il mondo sia come solista, sia come direttore collaborando con i più noti ensembles e orchestre. Nel 1986 ha fondato l'Ensemble "Aurora", che attualmente dirige. Ha svolto numerose registrazioni radiofoniche, per le maggiori case discografiche quali L'Harmonia Mundi Francese e Tedesca, Accent, Ricercar, Fonit Cetra, Tactus e Symphonia, Astrée, Glossa e Arcana ottenendo diversi premi. Notevole la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouse, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basiliensis, la Scuola di Musica di Fiesole, l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, oltre che in vari corsi con sede a Urbino, Erice, Venezia, Lanciano. Attualmente insegna all'Istituto di Musica Antica di Milano (ex Civica Scuola). Già membro di giuria di famosi concorsi di musica antica, dal 1997 è direttore artistico dei Corsi Internazionali di musica antica di Urbino e, assieme a Roberto Gini, è stato direttore artistico del Festival Grandezze & Meraviglie 1998-1999, celebrativo del IV Centenario di Modena Capitale.

JILL FELDMAN

Ha studiato canto con Lillian Loran a San Francisco e si è perfezionata nel campo della musica antica a Basilea sotto la guida di Andrea Von Ramm. Ha successivamente debuttato in tre importanti produzioni: l'*Orfeo* di Monteverdi a Berkeley, California, l'*Erismena* di Cavalli al Festival dei Due Mondi di Spoleto, e nell'*Ordo Virtutum* di Hildegard von Bingen col gruppo medievale Sequentia. Dal 1981 al 1986, ha cantato con William Christie e Les Arts Florissants. Con questo gruppo, ha inciso dodici dischi tra i quali, come protagonista, la *Médée* di Marc Antoine Charpentier, che ha ricevuto il premio di Gramophone, Charles Cros e il Grand



Anonimo, *Mercurio* (copia da Raffaello e Giulio Romano)
Modena, Galleria Estense

Prix du Disque nel 1985. Da allora, ha preso parte in più di quaranta registrazioni discografiche. Ha inciso il programma solistico *Udite amanti*, con il liutista Nigel North, di musiche di Monteverdi, D'India, Strozzi, Mercuria, Carissimi (Linn Records), *Pianger di dolcezza*, di musica di Caccini e D'India (Stadivarius), e due collane di brani di Henry Purcell: *Orpheus Britannicus* sempre con Nigel North e *Harmonia Sacra* con Davitt Moroney all'organo (Arcana). Jill Feldman è stata invitata da maestri d'orchestra quali Frans Brüggen (*Die Schöpfung* di Haydn), Andrew Parrot (*Carmelite Vespers* di Handel), Jordi Savall (Motetti di Delalande), Nicholas McGegan (la cantata *Tirsi Clori e Fileno* e l'oratorio *Susanna* di Haendel - Harmonia Mundi USA) e René Jacobs (*Oronthea* di Cesti e *Xerse* di Cavalli). Ha di recente eseguito il ruolo di Armida ne *Lo schiavo liberato* di Alessandro Stradella nell'ambito del Festival Musicale Estense sotto la direzione di Enrico Gatti. Si esibisce regolarmente con Pedro Memelsdorff e il gruppo medievale Mala Puna e con Paolo Pandolfo e il suo complesso di viole da gamba Labyrinth. Nel campo della musica contemporanea, collabora con l'ensemble Duix con il quale recentemente ha realizzato concerti fra l'altro alla Villa Medici di Roma e a Santa Maria della Grazia di Milano, ed allo Ysbreker Festival di Amsterdam.

GLORIA BANDITELLI

Gloria Banditelli, nata ad Assisi, ha ottenuto i suoi diplomi di canto al Conservatorio di Perugia. Nel 1979 ha vinto il Concorso del Teatro Sperimentale di Spoleto e ha debuttato come protagonista nella "Cenerentola" di Rossini e nel "Didone ed Enea" di Purcell. In seguito si è esibita nella maggior parte dei teatri italiani fra gli altri La Scala (Nozze di Figaro, Oberon, Sonnambula, La Fiaba dello Zar Saltan, Otello, L'occasione fa il ladro, Il turco in Italia, La pietra del Paragone, Manon, Cenerentola) La Fenice (Lucrezia Borgia, Le portrait de Manon,

Orfeo), Teatro Comunale di Bologna (Linda di Camonix, Mosè, la Molinara) Teatro Massimo di Palermo (Il matrimonio segreto). Come concertista si è esibita in numerosissimi festival e associazioni musicali in Italia e all'estero: Accademia di Santa Cecilia a Roma, Accademia Chigiana di Siena, Rossini Opera Festival di Pesaro, Biennale di Musica di Venezia, Festival di Edimburgo, di Salisburgo, Montecarlo, Aix-en-Provence, di Montreux. E' specializzata nel barocco e, in questa veste, ha cantato con i più prestigiosi ensemble specializzati all'interno di manifestazioni e concerti per l'Opera di Parigi, il Teatro du Châtelet, il Concertgebouw di Amsterdam, Musikverein e Konzerthaus di Vienna, l'Alte Oper di Frankfurt, la Nuova Filarmonica di Colonia, i Teatri di Innsbruck, Nancy, Bordeaux, Montpellier, Berkeley, Houston, Madrid, ecc. Ha registrato per la Rai Italiana, Radio France, PBC, WDR, ORF e le case discografiche Harmonia mundi, EMI, Decca, Denon, Columbia, Opus 111, Hungaroton, Astrée, Nuova Era, Bongiovanni, Fonit Cetra, K617, Nightingale, Ricordi, Naxos, Tactus, Arts.

EMANUELA GALLI

Nata a Milano, si è diplomata in canto al Conservatorio di Musica di Mantova. Collabora con vari gruppi ed orchestre di musica barocca tra cui: la Cappella della Pietà dei Turchini di Napoli, la Risonanza, la Venexiana e Pian & Forte, La Fenice, Piccolo Concerto Wien, Ensemble Sacro & Profano. Ha cantato in vari Festival nelle maggiori città italiane e straniere. Tra questi: Musica e Poesia a San Maurizio di Milano, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Fondazione Marco Fodella di Milano, Festival di Musica Antica a Roma, Torino, Napoli, Bologna, Bari, Vicenza. Al Festival Baroque de Pontoise, alla Cité della Musique di Parigi, al Floreal Musical d'Epinal, al Festival de Baune in Francia, al Festival de Brugge in Belgio, ai Festivals di Friburgo e Lugano in Svizzera; a Santiago de Compostela, Segovia,

Barcellona in Spagna; a Neuburg, Regensburg e per Villa Musica in Germania; alla Konzerthaus di Vienna ed a Lisbona per il XX Gulbenkian de Musica Antiga; alla Konzerthaus di Berlino, per il Festival di Musica Antica di Bergen-Norvegia e al Festival di Utrecht. Ha affrontato ruoli operistici in Italia e all'estero nel repertorio dell'opera barocca italiana. Ha interpretato Erosmina nella Finta Cameriera di Gaetano Latilla per il Teatro Petruzzelli di Bari. E' stata Cupido e Maria Madre nella Colomba Ferita di Francesco Provenzale nella Stagione '99 del Teatro San Carlo di Napoli. E' stata Belluccia Mariano nel Li Zite'n Galera di Leonardo Vinci sotto la direzione di Antonio Florio. Ha interpretato Alcina e Sirena nell'opera-balletto di Francesca Caccini La Liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina, sotto la direzione di Gabriel Garrido. Per il Teatro Massimo di Palermo ha eseguito il Vespri della Beata Vergine di C. Monteverdi per la Stagione '99 con la direzione di Gabriel Garrido. Ha all'attivo numerose registrazioni con le case discografiche. Opus 111, Stadivarius, Glossa, Amadeus, Agorà, Rete2 della Radio Svizzera Italiana, RAI3 e con la Televisione della RSI.

SERGIO FORESTI

Nato a Modena ha brillantemente

conseguito il diploma di pianoforte con G. Ruozzi e quello di canto lirico con M. G. Munari presso l'Istituto Musicale O. Vecchi di Modena con il massimo dei voti. Si è dedicato al repertorio medievale, rinascimentale e barocco cantando con Athestis Chorus, Il Concerto Italiano, La Reverdie, Il Giardino Armonico, L'Europa Galante, I Sonatori della Gioiosa Marca, l'Accademia degli Invaghiti, La Cappella Ducale di Venezia, L'Accademia Bizantina e il Clémencic Consort, l'Ensemble Aurora sotto la direzione, tra gli altri, di Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Filippo Maria Bressan, René Clemencic, Enrico Gatti. Nel 1998 ha debuttato con l'Olimpiade di Vivaldi a Cosenza e il ruolo di Plutone nell'Orfeo di Monteverdi al Festival della Stiria. Da allora numerose sono stati i ruoli in opere barocche. Ha inoltre partecipato ai più importanti festival di musica antica in tutta Europa, in Giappone, Israele, USA e Turchia, ed ha inciso per svariate case discografiche.

Nel 2001 ha partecipato al Festival Musicale Estense di Modena e al Festival di Sabbioneta realizzando la registrazione discografica del Martirio di Sant'Adriano di F.A. Pistocchi, in prima mondiale sotto la direzione di Francesco Baroni.

Attualmente si sta dedicando anche al repertorio da camera sotto la guida di Liliana Poli e Leonardo de Lisi.

Venerdì 27 settembre
Teatro San Carlo - ore 21

LA GRANDE MUSICA BAROCCA FRANCESE

Rameau e Couperin

LES NIÈCES DE RAMEAU

Florence Malgoire e Alice Piérot	violino
Marianne Muller	viola da gamba
Aline Zylberajch	clavicembalo

Les Nations (1726) - Premier ordre: *La Française*
Par Monsieur Couperin (1668-1733)

*Gravement - Gayment - Air: gracieusement - Allemande - Première Courante -
Seconde Courante - Sarabande - Gigue - Passacaille - Gavotte - Menuet*

Pièces de clavecin en concerts
par Monsieur Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
avec un violon, et une viole ou un deuxième violon
2ème Concert.

*La Laborde - La Baucon - L'Agaçante - Premier Menuet - 2ème Menuet -
5ème concert - La Forqueray - La Cupis - La Marais*

FRANÇOIS COUPERIN
(Parigi 1668 – 1733)

Compositore, organista e cembalista fu iniziato agli studi musicali dal padre, capostipite di una numerosa famiglia di musicisti. Dopo la carica di organista di Saint-Gervais di Parigi, appannaggio della famiglia (1685), divenne nel 1693 organista di cappella di Luigi XIV. Entrato a corte e consolidata la sua posizione sociale, divenne maestro di composizione del nipote del re. Pubblicò nel 1690 *Pièces d'orgue* e nel 1713 *Pièces de clavecin*, suo capolavoro che concluderà nel 1730 col quarto libro. Di grande fama furono i suoi concerti al cembalo da lui stesso eseguiti a Versailles tra il 1714 e il 1715. Nello stesso periodo scrisse la sua opera più importante nell'ambito della musica vocale: *Leçons de ténèbres* (1715) per la liturgia della Settimana Santa. Celebre per il suo inconfondibile gusto, soprattutto nel periodo giovanile per l'unione tra lo stile francese e la musica italiana, in particolare Corelli, diede intenzionalmente alle sue composizioni programmatici titoli come *Les goûts-reunis* (1724), *La Paranasse ou L'apothéose de Corelli* (1725), *Concert instrumental sous le tire d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lully* (1725), dove si immagina Corelli che accoglie sul Parnaso Lully per suonare con lui. Maggiori elementi francesi si hanno invece nelle sonate a tre e in particolare in *Les Nations* (1726), denominate "Concerti". *La Française* è uno dei quattro "Concerti" composti ciascuno da una grande sonata in trio all'italiana seguito da danze alla francese e pubblicati sotto il titolo "Des Nations" nel 1726. Ognuno di questi concerti illustra una delle grandi nazioni europee a fianco dell'Italia: la Francia, la Spagna e l'Impero (la Germania). Couperin venne molto influenzato dalle sonate di Corelli ascoltate a Roma nel 1683. *Les Nations* sono così suddivise *la Pucelle* = la francese, *la Visionnaire* = la spagnola, e *l'Astrée* = la piemontese) e vennero pubblicate sotto falso nome verso il 1692;

egli spiega il suo curioso stratagemma nella prefazione: "Incantato dalle opere del signor Corelli, del quale amerò le creazioni finché vivo, come quelle di Monsieur de Lully, ho osato riscriverne una, che ho fatto eseguire in concerto. Conoscendo bene la diffidenza dei francesi a proposito di qualsiasi novità che viene dall'estero ed essendo sospettoso, mi decisi di dire una piccola menzogna, per una buona causa. Finsi che un mio parente che realmente è presso il re di Sardegna, mi avesse inviato una sonata d'un nuovo autore italiano: cambiando di posto alle lettere del mio nome composi uno pseudonimo italiano. La sonata fu apprezzata, ne tacerò l'apologia. Incoraggiato, ne feci altre, e il mio nuovo nome "italiano" mi valse, sotto lo pseudonimo, grandi applausi." Più di trent'anni dopo unì a queste sonate all'italiana, una suite di danze, che pubblicò con il suo vero nome in omaggio all'unione del gusto francese e di quello italiano della precedente raccolta *Les Goûts Réunis*.

La Française fu la prima in ordine di tempo ad essere composta da Couperin. Se ne ha conferma nel fatto che essa porta in sé, per così dire, un che di esile, e di non pienamente maturo. Ma anche sotto questa veste di ingenuità e freschezza, Couperin riesce ad essere finemente toccante. D'altronde l'aspetto emozionale è sicuramente preminente nella maniera compositiva del giovane autore, che con grande eleganza si abbandona alla melanconia, al "langueur tendre". I movimenti vennero scritti da Couperin in una ben precisa successione, come anelli di una catena: a *gravement* segue *gayement* come breve sviluppo di contrappunto poi *gravement*, *gayement* di transizione lenta che fa da contrasto a due linee discendenti sul basso montante seguita da una sorta di *Gigue* all'italiana, quindi *vivement*, *gravement* tema seguito dal contro-soggetto e da un'*air* (*gracieusement*) molto francese e una *gigue* finale italianissima di perfetta composizione con parti virtuosistiche per viola. Per quanto riguarda *l'Allemande*,

l'ascoltatore attento non potrà non notare l'abilità di Couperin nell'unire all'antica sonata le parti da lui composte. La stessa eleganza si osserva nella *Première Courante*, tipicamente languida alla francese, come la seconda più viva, all'italiana. La *Sarabande* è "tendre", sobria e altera come spesso è la musica per cembalo di Couperin. La *Gigue* assomiglia a quelle di Lully, con dei giochi di eco. Ognuna delle *Suites* consta di una ciaccona o una passacaglia come di tradizione nel finale delle opere di Lully. La loro costruzione è diversa rispetto a quelle solitamente composte da Couperin cembalista forse un retaggio di quelle dello zio Louis. E per finire *Gavotte et Menuet*. La *Coulicam* "Rondement" in do minore a 2 (dedicato al personaggio di Thomas Kouli Khan, re di Persia ed eroe della *Histoire de la dernière révolution des Perses* di Padre Jean Antoine Ducerceau, pubblicata nel 1728).

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (Digione 1683 - Parigi 1764)

Compositore e teorico musicale si dedicò alla musica a partire dal 1701, anno nel quale compì un lungo viaggio in Italia, che lo porterà a Milano, poi ad Avignone e Clermont-Ferrand dove lavorerà come maestro di cappella e organista. Nel 1706 si trasferisce a Parigi e qui inizia la sua attività di teorico musicale. pubblica nello stesso anno il suo Primo libro di composizioni cembalistiche, *Pièces de clavecin*. L'ambiente della capitale dapprima diffidente e ostile riconobbe poi i suoi meriti artistici e scientifici soprattutto a partire dalla pubblicazione del suo *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) e de *Il nuovo sistema di musica teorica* (1726) che lo posero al centro di un importante dibattito. L'apprezzamento rimase tuttavia limitato al campo teorico, poiché del tutto interdetto gli fu per diversi anni l'ingresso nell'ambito teatrale. Ma nel 1731 l'offerta di La Poplinière di dirigere la sua orchestra privata e l'incontro con Voltaire che gli propose di musicare il *Sansone*, gli aprì la porta al successo. L'opera

suscitò un' enorme scalpore e venne censurata. Cosa che non gli impedì di scrivere finalmente per il teatro *Hyppolite et Aricie* (1733), *Les Indes galantes* (1735) *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *La princesse de Navarre* (1745) *Platée* (1745) e *Zoroastro* (1749). Protagonista della famosa "querelle" (1752) tra i difensori dell'opera italiana e i paladini dell'opera francese, in aperto scontro e rottura con la maniera di Lully, Rameau, segnò nel melodramma, una tappa fondamentale, quella illuminista. Privilegiò lo stile solenne e cantabile (con arie ariosi e recitativi di gusto declamatorio), orchestrazioni espressive di taglio drammatico, grande partecipazione del coro e innesti di bizzarrie e forme extra-teatrali.

In campo strumentale scrisse: tre raccolte di pezzi per clavicembalo, oltre a 6 *Pezzi di clavicembalo in concerto, con violino o un flauto, e una viola o un secondo violino* (1741). Composte quasi come nostalgici flash-back dei primi amori musicali, in esse Rameau unisce raffinato lirismo e grande maturità di stile. Per una corretta lettura di questa importante pagina della musica da camera di Rameau, oltre a una attenzione particolare al clima culturale nel quale vennero composte, e al rapporto con l'opera in generale dell'autore, è d'obbligo ripercorrere a compositori più o meno noti come Pagin, Exaudet, Blanchet, Blanche, Blavet, Corrette, Guillemain, Mouret, Dauvergne e Mondonville.

Nei suoi "consigli" agli strumentisti che si trovano nell'introduzione delle edizioni del 1741 e 1751, Rameau spiega la sua intenzione di aderire a una corrente molto in voga, alludendo senz'altro al successo delle sonate per cembalo e violino. La novità delle sue pièces consiste di fatto nell'opporsi allo stile delle forme "sonate a tre" importata dall'Italia, forma che affidava al cembalo una parte di mero accompagnamento. Rameau in risposta scrisse appunto le sue pièces conferendo a tutti gli strumenti la medesima importanza.

La diffusione delle parti concertanti con la pubblicazione della realizzazione del basso, sembra poi derivare dall'intenzione di Rameau di favorire anche cembalisti dilettanti nell'esecuzione delle pièces. Il termine *concertante* continuerà ad essere usato fino al 1765 e oltre nell'ambito della musica per quartetto di ambito francese (si vedano i lavori di Michelle Garnier-Butel). Una delle caratteristiche di questo repertorio risiede nella possibilità di differenti timbri e nel fatto che tuttavia può essere eseguito brillantemente anche dal cembalo solo.

Les Pièces de clavecin en concerts di Rameau possono infatti essere interpretate sia da cembalo e violino (o flauto) ed una viola (o un secondo violino) operando alcune modifiche per la viola ne *La Laborde* e ne *La Boucan*, e allo stesso modo dal cembalo solo adeguando alcuni passaggi ne *Les Tambourins* e ne *La Rameau*. Nell'ipotesi di scrittura interpretativa per cembalo solo, Rameau ritrascrive anche cinque parti - *La Livri*, *L'agaçante*, i due rondò de *La timide* e *L'indiscrete* in una versione propriamente per cembalo che non lascia "nulla a desiderare" all'essere privato degli strumenti di spicco, scrive nel suo "parere ai concertans".

Una seconda caratteristica delle parti di *Pièces de clavecin en concerts* di Rameau risiede nel loro linguaggio che ben rivela la scrittura lirica dell'autore. Nel 1741, anno di pubblicazione della prima edizione, Rameau ha già composto, la quasi totalità dei suoi lavori per clavicembalo, la sua musica religiosa e le sue cantate, le tre tragedie in musica (*Hippolyte ed Aricie*, 1733, *Castor e Pollux*, 1735 e *Dardanus*, 1739) e due balletti in più atti (*Les Indes galantes*, 1737 e *Les Fêtes d'Hébé*, 1739). Non stupisce dunque che le *Pièces de clavecin en concerts* siano dense di intenzioni drammatiche. Si vedano ad esempio lo sviluppo delle dimamiche dei due menuets del Secondo Concerto, che Rameau risolve in un finemmente retorico gioco di contrasti.

Anche se si ignora la data esatta di

composizione delle *Pièces de clavecin en concerts*, non si può dubitare che siano l'opera di un Rameau cinquantenne, incalzato dalle sue ossessioni. Il virtuosismo è spinto al massimo grado sfruttando ad esempio l'intero il registro del cembalo nel primo rondò del Terzo Concerto, dei salti di mani, di ottava, degli arpeggi e degli accordi plaqués, dell'incrocio delle mani ne *Le Vézinet*, o anche l'alternanza delle mani nel *La Forqueray*...

Infine una parola sul possibile significato di alcuni titoli facendo riferimento non solo al programma del concerto, ma alla totalità delle pièces. Alcuni titoli utilizzano la terminologia della danza (*Tambourin* o *Menuet*) o un riferimento geografico (*Le Vézinet*), altri evocano nomi di personaggi o stati psicologici come *La Livri* che sarebbe dedicata al conte di Livry, *La Laborde* a Jean-Benjamin de Laborde, l'allievo di Rameau, *La Cupis* a François Cupis di Camargo, fratello della danzatrice Camargo ed infine *La Marais* probabilmente ad uno dei figli di Marin Marais. *La Boucon* renderebbe omaggio al talento della cembalista Anne-Jeanne Boucon, coniuge di Mondonville dal 1747 e *La Forqueray* a quello del violista Jean-battista Forqueray, figlio di Antoine Forqueray, *La Poplinière* sarebbe un dovuto omaggio al mecenate di Rameau, Le Riche de la Pouplinière, *La Rameau* potrebbe essere un autoritratto. Ma altri titoli conservano ancora la loro seduzione di sciarada: *La Coulicam* non ha ancora ricevuto finora un'interpretazione convincente - che sia un eventuale anagramma "dell'amico cornuto" o un omaggio ad uno dei personaggi principali di Perse, Thamas Kouli Khan - e così per *L'indiscrete* o *La timide*. Accanto all'opera francese, la musica da camera classica francese con il suo perdurare in certe modalità di strumentazione e per il suo attaccamento al termine "concertante", può vantare un posto di monumento e di orgoglio nazionale nella cultura dell'"ancien régime".

LES NIÈCES RAMEAU

Nato da esperienze comuni, in duo, trio o all'interno di numerose orchestre barocche come La Grande Ecurie e La Chambre du Roy, Les Musiciens du Louvre, Le Parlement de Musique, La Chapelle Royale, il gruppo è animato da un'instancabile curiosità verso i repertori più vari. L'ensemble è costituito da due violini, un clavicembalo o da un pianoforte, da una viola da gamba o da un violoncello e può variare la sua composizione. Il ricco repertorio, da Castello a Haydn, passando per Biber, Purcell, Haendel, Bach, Vivaldi, Leclair, Couperin, e naturalmente Rameau, e in generale la musica strumentale europea tra il XVII e il XVIII secolo, viene esplorato con grande attenzione per il repertorio contemporaneo e per le arti in genere. Poesia, danza, arti plastiche, teatro vengono così in aiuto della musica, concorrendo alla creazione degli spettacoli. Adattando i loro programmi secondo i luoghi e le necessità, Les Nièces de Rameau portano la musica a incontrare un pubblico eterogeneo di neofiti o di esperti melomani. Hanno inciso Jean-Marie Leclair: *Récollections de musique* (Pierre Verany), Henry Purcell: *Sonates en trio à trois et quatre parties* (Pierre Verany), Jean-Philippe Rameau: *Pièces de clavecin en concerts* (Accord), Carl Philip Emanuel Bach: *Sonates en duo et trio* (Zigzag).

FLORENCE MALGOIRE

Ha studiato in Olanda presso il Conservatorio di Courneuve e di Haye. L'incontro con Sigiswald Kuijken e l'influenza di Jean-Claude Malgoire, suo padre, hanno segnato profondamente i suoi interessi musicali che si sono rivolti in particolare verso l'interpretazione di repertori tra il XVII e il XVIII secolo. Ha collaborato con La Petite Bande, La Chapelle Royale, Il seminario, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Les Talents Lyriques e La Grande Ecurie e La Chambre du Roy. Tiene corsi e master class

in tutto il mondo e insegna violino barocco al conservatorio di Ginevra. Cofondatrice de l'ensemble Les Nièces de Rameau, con Alice Piérot, Marianne Muller e Aline Zylberajch, si è esibita spesso anche in sonate, violino e clavicembalo con Laurent Stewart e Blandine Rannou. Le sue ultime incisioni sono: *Sonate* di Mondoville per violino et clavicembalo, con Christophe Rousset (Vérany), *Sonate in trio* di Marin Marais con Amalia (Musifrance), con Les Nièces de Rameau: *Récollections* de J.M. Leclair, *Sonate in Trio* di Purcell (Vérany), *Pièces en concert* di Rameau (Accord)

ALICE PIÉROT

Vincitrice del primo premio di violino al Conservatoire National Supérieur de Musique di Lione, premiata a due concorsi internazionali di musica da camera, Alice Piérot si dedica alla musica barocca nel 1988, venendo a far parte dei *Musiciens du Louvre*, diretti da Marc Minkowski divenendone per molti anni violino solista. Regolarmente invitata come solista o primo violino, da grandi ensemble *De Nederlandse Bach vereniging* (Paesi Bassi), *Arte dei Suonatori* (Pologna), *Orchestre des Champs Elysées*, affianca Martin Gester e il suo *Parlement de Musique* per i repertori che vanno dalla sonata all'oratorio. L'Orchestra Barocca di Zurigo *ad fontes* l'ha scelta come *Konzert Meisterin*. La stagione musicale "Muzyka dawna-Persona grata" (Pologna) le ha affidato la direzione dell'orchestra barocca *Arte dei suonatori* per tutti i progetti di musica strumentale francese. Alice Piérot ha insegnato violino barocco al Conservatoire National de Région de Strasbourg dal 1993 al 1997 e da qualche anno è invitata come docente in numerose accademie e membro di giurie di concorsi di musica antica. La musica da camera occupa la maggior parte della sua attività con *Les veilleurs de nuit* che fonda e dirige, *Les Nièces de Rameau* e il quartetto *Ad fontes* (Zurigo) nel quale è primo violino. Numerose sono le sue tournées in Europa, Giappone, Stati Uniti, Canada, Russia. Ha inciso per le principali radio francesi e

europee e per etichette come Erato, Opus 111, Archiv Produktion, Verany, Accord, Deutsche Harmonia Mundi, Arte Nova, Alpha.

MARIANNE MULLER

Dopo aver completato il corso presso la *Schola Cantorum* di Parigi nella classe di strumenti antichi, Marianne Muller si è diplomata al Conservatorio di La Haye sotto la guida di Wieland Kuijken. Si è esibita come solista o con varie formazioni in Europa, Stati Uniti, Messico, Brasile, Israele, India. Ha partecipato a prestigiosi festival internazionali come Bruges, Saintes, Sablé, Utrecht con importanti ensemble come *La Chapelle Royale*, *Ensemble Gradiva*, *Hesperion XX*, *Les Nièces de Rameau*. Titolare della cattedra di musica antica alla C.N.S.M di Lyon, è anche una appassionata interprete del repertorio contemporaneo. Ha inciso per numerose etichette come Stil, Harmonia Mundi, le Chant du Monde e recentemente per ADES un recital Marin Marais e una versione integrale delle Sonate per viola da gamba e clavicembalo di J.S. Bach (con Willem Jansen).

ALINE ZYLBERAJCH

Laureata al CNSM di Parigi in analisi, storia della musica e clavicembalo, ha

proseguito gli studi di clavicembalo sotto la guida di Ton Koopman ad Amsterdam. Stabilitasi negli Stati Uniti, ha studiato con John Gibbons al dipartimento di musica antica del New England Conservatory of Music di Boston, dove ha ottenuto il diploma di *Master of Music*. Il suo interesse per lo studio dei diversi aspetti della letteratura per clavicembalo l'ha condotta a suonare altri strumenti, soprattutto, l'organo e il pianoforte. Collaboratrice de *La Chapelle Royale*, e dei *Musiciens du Louvre*, attualmente lavora con il quartetto *Les Nièces de Rameau* e l'ensemble *Le Parlement de Musique*. Ama avvicinare i più diversi repertori dall'opera francese, dal récital al lieder, dall'oratorio alla cantata da camera passando per i vari generi della musica strumentale. Ha partecipato a numerose incisioni e ha registrato per diverse radio europee. Di recente con la sua incisione di musiche di Froberger, autore di un manoscritto ritrovato, ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti della critica: Diapason d'or, 10 de Répertoire, Choc du Monde de la Musique, Recommandé di Classica. Insegna clavicembalo al Conservatoire National de Région de Strasbourg, interessandosi di corsi di musica per stranieri.

Domenica 6 ottobre
Galleria Estense - ore 17

CHIAROSCURO

Colori e stili nell'Europa di metà Settecento
di C. P. E. Bach, B. Galuppi, G. F. Haendel, A. Vivaldi

LES BORÉADES

Emiliano Rodolfi	<i>oboe barocco / flauto dolce</i>
Elena Bianchi	<i>fagotto barocco</i>
Kumiko Shibasaki	<i>clavicembalo</i>

In collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Artistici di Modena e Reggio e il Museo Civico d'Arte



Fagotto a 14 chiavi, Schele, Vienna sec. XIX
Modena, Museo Civico d'Arte

GIOVANNI BENEDETTO PLATTI (1697 – 1763)

Trio in Do minore, per oboe, fagotto obbligato e basso continuo
Adagio, Allegro, {Adagio}, {Allegro}

CARL PHILIP EMANUEL BACH (1714 – 1788)

Hoboe Solo WqXIII/135 in Sol minore
Adagio, Allegro, Vivace con tre variazioni

DOMENICO SCARLATTI (1685 – 1757)

Sonata K.87 in si minore
Sonata K.253 in mi b maggiore

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685 – 1759)

Sonata a tre in fa maggiore
Adagio, Allegro, Andante, Vivace

ANTONIO VIVALDI (1678 – 1741)

Sonata in la minore per flauto dolce, fagotto e basso continuo RV86
Largo, Allegro, Largo cantabile, Allegro molto

ANTOINE FORQUERAY (1671/72 – 1745)

Dalla 5ème Suite:

La Rameau
La Sylva
La Boisson

FRANÇOIS DEVIENNE (1759 – 1803)

Sonata op. 24 n. 3 in fa maggiore per fagotto e basso continuo
Allegro, Largo, Rondeau

JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER (1689 – 1755)

Sonata in la minore op. 27 n.5 per oboe, fagotto e basso continuo
Vivace, Largo, Allegro

CHIAROSCURO

Il secolo XVIII vede giungere alla piena maturità tecnica ed espressiva l'oboe ed il fagotto, strumenti ad ancia doppia nati e sviluppatisi alla fine del secolo precedente in Francia alla Corte del Re Sole.

In questo programma abbiamo voluto quindi esplorare e presentare tali strumenti a partire da compositori più propriamente barocchi quali Haendel, Boismortier, o Platti fino ad arrivare allo stile galante e sentimentale di Carl Philip Emanuel Bach ed a quello preclassico di Devienne, proponendo anche alcuni brani per clavicembalo, strumento solista versatilissimo ed al contempo fondamento dell'armonia del basso continuo.

L'abbinamento tra oboe e fagotto trova la sua naturale ragione d'essere nell'affinità timbrica tra i due strumenti, come risulta più chiaramente in francese o in inglese, lingue in cui il fagotto viene chiamato *basson* o *bassoon*, volendo proprio definirlo come basso di oboe. Nato piuttosto come strumento da basso continuo il fagotto si svincola progressivamente da questo ruolo fino ad essere destinatario di parti di basso concertante o addirittura di brani a solo. Spesso erano proprio gli strumentisti più virtuosi a dedicare le loro pagine più interessanti a questi strumenti, sfruttandone appieno le possibilità, quasi a sfidarne i limiti espressivi, timbrici e tecnici: è il caso ad esempio del padovano Giovanni Benedetto Platti, allievo del veneziano Gasparini, dal 1772 a servizio della corte di Würzburg, definito *oboista incomparabile* dal principe L.F. Von Schönborn. La sua sonata per oboe e fagotto presenta la struttura quadripartita da chiesa, con una successione di tempi lenti, basati sulla ricchezza della linea melodica tipicamente italiana, e tempi veloci la cui brillantezza e vivacità inventiva assecondano il gusto tedesco. La tonalità di do minore, particolarmente scura e ombrosa, favorisce l'amalgama sonoro tra i due strumenti, sfruttati quasi al massimo della loro estensione.

Altro grande virtuoso, solista di fagotto e

flauto, fu il francese François Devienne, attivo anche come compositore ed insegnante di flauto, oboe, fagotto e serpentone. La sua sonata op. 24 n. 3 per fagotto offre un significativo esempio della scrittura concertante di fine Settecento: le linee melodiche sono eleganti e ricche di ornamenti, di inventiva e di verve ritmica. Lo stile è piuttosto classico che barocco: il primo movimento è un allegro in forma sonata, presenta infatti esposizione, sviluppo e ripresa; il secondo movimento è lento, con frasi spesso frammentate, ricche di un lirismo quasi vocale; il terzo invece è un rondeau con variazioni brillanti, ad eccezione di un più tenero couplet in minore.

Una struttura simile la si incontra nella bellissima sonata per oboe di Carl Philip Emanuel Bach, opera relativamente giovanile in cui alla sapiente scrittura ereditata dal padre il compositore unisce uno stile originale, improntato ad una maggiore semplicità contrappuntistica che permettesse di manifestare più facilmente e chiaramente gli affetti e le passioni più diverse.

Più leggere, legate all'ampio uso di musica da camera da intrattenimento, spesso destinata ad amatori sono la sonata attribuita a Georg Friedrich Händel, in cui oboe e fagotto si rincorrono in episodi imitativi a carattere spesso scherzoso soprattutto nei tempi veloci, e la sonata di Joseph Bodin de Boismortier, autore estremamente prolifico soprattutto di musica da camera per vari strumenti, sia in stile francese che in stile italiano come in questo caso.

Un discorso a parte lo merita la sonata per flauto dolce e fagotto di Antonio Vivaldi. Abbiamo scelto di inserire questo brano in omaggio al compositore che più di tutti in Italia scrisse per strumenti a fiato, componendo numerosi concerti solistici tra cui addirittura 39 per fagotto e 20 per oboe, e concerti da camera per più strumenti. La sonata in questione presenta un organico assai insolito nell'accostare uno strumento dal suono tenue e delicato come



Flauto dolce basso, Rauch von Schrattenbach, Amburgo, sec. XVI
Modena, Museo Civico d'Arte

il flauto dolce al fagotto, dal suono più corposo e potente. I due strumenti vengono usati in frequenti imitazioni spesso molto virtuosistiche nei tempi veloci, più liriche nel primo movimento. Nel Largo centrale invece il flauto è protagonista nel proporre la linea melodica, mentre il fagotto tesse un tappeto armonico di veloci arpeggi in pianissimo. Abbiamo così voluto introdurre un timbro nuovo, anche per ricordare come i musicisti antichi fossero nella maggioranza dei casi polistrumentisti, e soprattutto nel caso degli strumentisti a fiato suonassero spesso vari strumenti più o meno affini tra loro. Per concludere i brani per clavicembalo di Domenico Scarlatti ed Antoine Forqueray sono chiari esempi della letteratura solistica per tastiera di questo periodo: Scarlatti ha lasciato circa 560 Sonate per clavicembalo, scritte per la maggior parte tra Lisbona e Madrid per la sua capace allieva Maria Barbara infanta del Portogallo ed in seguito regina di Spagna. Impostate sulla forma binaria, si compongono di due parti sensibilmente uguali, terminanti solitamente rispettivamente in dominante e tonica, di cui è prevista la ripetizione. Entro uno schema così semplice il compositore profonde un'inventiva ricca, originale e rivoluzionaria. La k.87 appartiene piuttosto al periodo giovanile, mentre la k.253 risente di più evidenti influssi della musica popolare spagnola. In stile squisitamente francese chiaramente riconoscibile nell'andamento delle armonie e nella ricchezza della tipica ornamentazione, sono invece i brani della suite del virtuoso di viola da gamba Antoine Forqueray, ispirati alle danze della tradizione francese.

LES BORÉADES

"Delle tre categorie temporali solamente il Passato risente del peso del Tempo, dal momento che non è facile riconoscere le impronte del Tempo nel Presente o nel Futuro e, quando qualcosa ci mostra i segni

del Tempo, può anche per questa unica ragione, essere apprezzata e rispettata. Poiché la mente umana trova un merito nell'età in se stessa e si aggrappa ad ideali come la "tradizione" sulla base dell'esperienza e della conoscenza che essi implicano e, più lunga è la tradizione tanto essa risulta migliore, perché se ci spingessimo abbastanza lontano nel Tempo troveremmo solo dei, dal momento che questi vennero prima degli uomini". (Carlos Parada, *Geniallogical Guide to Greek Mythology*)

E' innegabile che proprio questo fascino misterioso legato al passato, all'arte antica, ai manoscritti o alle stampe polverose delle biblioteche sia ciò che ci spinga a fare musica antica, in particolare dedicandoci al repertorio con strumenti a fiato dei secoli XVII e XVIII: ricercare e riprodurre musiche del passato arricchisce la nostra esperienza del presente e di musicisti, così come probabilmente il nostro carico di conoscenze di uomini del XXI secolo ci fornisce nuovi mezzi per indagare ed interpretare questo repertorio. L'Ensemble è costituito da giovani musicisti che da vari anni si dedicano allo studio ed all'esecuzione della musica antica su strumenti originali. Allievi di insigni specialisti presso le più importanti scuole europee (Schola Cantorum Basiliensis, Conservatorio Reale dell'Aia, Scuola Civica di Milano, Centre de musique ancienne di Ginevra, ecc.), suonano insieme nell'orchestra barocca e classica Academia Montis Regalis e collaborano con i più prestigiosi gruppi di musica antica fra i quali Hesperion XX, Les Arts Florissants, Il Giardino Armonico, Concerto Koeln, Accademia Bizantina, Ensemble Aurora, Wiener Akademie, Concerto Italiano, La Cappella della Pietà dei Turchini, Ensemble 415.

EMILIANO RODOLFI

Ha studiato oboe barocco con Paolo Grazzi, frequentando parallelamente corsi di perfezionamento tenuti da Sigiswald

Kuijken ed Alfredo Bernardini. Virtuoso di oboe, suona con maestria anche il flauto svolgendo intensa attività concertistica in Italia ed all'estero e collaborando con diversi ensemble quali Zefiro, Aurora, Cappella della pietà dei Turchini, Ensemble 415, Concerto Italiano, Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Academia Montis Regalis, ecc. Ha registrato per le case discografiche Teldec, Astrée, Opus 111, Chandos, Arts, Amadeus, Claves, ecc.

ELENA BIANCHI

Ha studiato fagotto barocco con Lorenzo Alpert presso il Conservatoire Populaire de Musique di Ginevra diplomandosi col massimo dei voti e la menzione speciale della giuria ed in seguito con Alberto Grazi alla Civica Scuola di Musica di Milano. In precedenza si è diplomata in flauto dolce con Giorgio Pacchioni al Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna e si è laureata in musicologia presso il D.A.M.S. dell'Università di Bologna. Come fagottista si dedica sia al repertorio per dulciana che a quello per fagotto barocco e classico. Nel 1999 è stata fagottista dell'Orchestra Barocca dell'Unione Europea, con cui si è esibita in molti paesi europei sotto la direzione di Ton Koopman e Roy Goodman, per il quale ha anche suonato come solista un concerto per fagotto del

compositore inglese Capel Bond. Suona sia in Italia che all'estero (Svizzera, Germania, Francia, Olanda, Polonia, Irlanda, Regno Unito, Belgio, Spagna, Portogallo, Egitto, Turchia, U.S.A., Messico e Australia) con vari gruppi di musica antica tra cui l'Ensemble Aurora, l'orchestra Academia Montis Regalis, l'Accademia Strumentale Italiana, l'Ensemble Risonanze, Cantus Cölln, Concerto Köln, l'Ensemble Elyma, la Venice Baroque Orchestra e l'Accademia Bizantina.

KUMIKO SHIBASAKI

Nata a Tokio si è diplomata presso il Kunitaci College di Musica e la scuola di musica Toho Gakuen dove ha studiato con Chiyoko Arita e Masaaki Suzuki. Nel 1989 ha ottenuto il massimo riconoscimento al terzo Concorso di Musica Antica tenutosi a Yamanashi ed il primo premio al primo Concorso del Festival di Musica Tochigi Kuranomachi. Dal 1991 ha studiato sotto la guida di Gustav Leonhardt al Conservatorio Sweelinck di Amsterdam. Oltre alla sua attività di solista, suona spessissimo con altri musicisti nei più importanti festival di musica antica. Dal 2001, grazie ad una sovvenzione del Governo Giapponese, abita a Milano dove si sta ulteriormente perfezionando.

Venerdì 11 ottobre
Chiesa di San Carlo - ore 21

IL MECENATISMO DEL CARDINALE OTTOBONI E DI FERDINANDO DE MEDICI

D. Scarlatti, L. Giustini, G.F. Haendel

LAURA ALVINI gravecembalo col piano e il forte
(Kerstin Schwarz, copia da B. Cristofori, 1726, Museo dell'Università di Lipsia)

LODOVICO GIUSTINI (1685 – 1743)
Da Sonate di Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti

Sonata IV
Preludio – Presto – Sarabanda – Giga

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685 – 1759)
Suite III in re minore
Presto – Allegro – Allemande – Courante – Air (con variazioni) – Presto

DOMENICO SCARLATTI (1685 – 1757)

Sonata in re minore (K.77)
Moderato e cantabile – Minuet

Sonata in re maggiore (K.45)
Allegro

Sonata in fa diesis minore (K.25)
Allegro

Sonata in fa maggiore (K.17)
Presto

Sonata in re minore (K.18)
Presto

FERDINANDO DE' MEDICI, IL
CARDINALE OTTOBONI E LA
REGINA MARIA BARBARA
*Un raro cimbalo tra splendori e miserie del
mecenatismo musicale*

“Ferdinando, come disse un contemporaneo, era stato un martire di Venere e un discepolo delle Grazie. Aveva quella impulsività che caratterizza il temperamento artistico e possedeva il pessimismo che è proprio degli edonisti. Aveva una chiara visione dell'ipocrisia della corte e dell'astuzia di quella folla di preti che lo circondavano. Dalla madre Marguerite-Louise aveva preso lo spirito d'indipendenza, l'amore per l'equitazione e per le compagnie leggere, la passione per la musica, dal padre i periodi d'indolenza e di depressione. Era abbastanza intelligente per essere insoddisfatto ma non abbastanza intellettuale per superare il suo scontento. Eppure era uno dei maggiori mecenati del suo tempo, un “dilettante” nel senso migliore della parola: in questo assomigliava ai suoi più illustri antenati. Ferdinando era dotato essenzialmente per la musica. Aveva studiato il contrappunto e il clavicembalo con Gianmaria Paliardi di

Genova e vari strumenti ad arco con Piero Salvetti. La musica aveva il posto d'onore nei suoi ricevimenti ed era l'argomento principale della sua corrispondenza. Fra i musicisti che invitò a Firenze ci furono Alessandro e Domenico Scarlatti, Haendel e Bartolomeo Cristofori.

Ferdinando aveva amato l'ambiente musicale: questo aveva evocato in lui il

phatos e le mille sfumature del piacere, che è fuori dal tempo. Una prova della sua notorietà è che Scipione Maffei gli dedicò nel 1710 il “Giornale dei Letterati.” Ma il 1713 era un periodo di orazioni funebri. La questione della successione fu lasciata a dormire fino alla morte del Principe Ferdinando, che avvenne il 30 di ottobre. Da diciotto anni la sua salute andava declinando e gli ultimi quattro erano trascorsi negli orrori di un precoce decadimento, che andava dall'epilessia alla demenza.”

Questo è

l'acutissimo ritratto di Ferdinando che Harold Hacton traccia nell'affascinante volume dedicato al declino della dinastia medicea. Ma dall'epistolario del principe mecenate sappiamo anche che con Alessandro Scarlatti (con il quale era in relazione dal 1696 per la realizzazione di opere importantissime, senza tuttavia



Marco Marchetti, *Angeli musicanti*
Modena, Galleria Estense

concedergli una sistemazione stabile) continuava a lamentarsi che la sua musica era malinconica e troppo difficile (*"sarei molto lieto se faceste la musica per il Gran Tamerlano più facile e nobile di stile e se, dove questo sia possibile, la faceste anche più allegra"*). E che alla richiesta di aiuto per il figlio Domenico, che Alessandro gli inviò il 30 maggio 1705, (*"Io l'ho staccato a forza da Napoli dove, benchè avesse luogo il suo talento, non era talento per quel luogo. L'allontano anche da Roma, perché Roma non ha tetto per accogliere la Musica, che ci vive mendica. Questo figlio ch'è un'Aquila, cui son cresciute le ali, non deve star oziosa nel nido, ed io non devo impedirle il volo..."*) così rispose Ferdinando l'8 giugno *"...ha veramente il suo figlio Domenico tanto capital di talento, da sapersi procurare da per tutto la sua fortuna, ma specialmente in Venezia, dove la virtù trova ogni stima e favore..."*.

Non solo splendori e lungimiranza, dunque, nei nobili ambienti che praticavano il mecenatismo musicale. Ne a Firenze ne a Roma, dove Pietro Ottoboni, veneziano di origine, pronipote di papa Alessandro VIII, eletto cardinale nel 1689, letterato e musicista, protettore della Congregazione e Accademia di S. Cecilia, organizzava, nel proprio palazzo, sfarzosi concerti cui prendevano parte i maggiori musicisti dell'epoca, dagli Scarlatti a Corelli a Haendel e fondava la preziosa biblioteca che dopo la sua morte fu aggregata alla Vaticana.

Certo è che anche a causa dell'elegante rifiuto di Ferdinando Domenico Scarlatti, uomo dotato, secondo testimonianze coeve, *"del più dolce tra i caratteri e di una certa eleganza e delicatezza d'espressione"*, nonostante suonando desse a volte l'impressione *"che dieci centinaia di diavoli stessero sullo strumento"*, visse nella solitudine la maggior parte della sua parabola artistica, nella ristretta e inquietante, anche se colta e dorata, corte di Filippo V e Elisabetta Farnese e di Ferdinando VI e Maria Barbara di Braganza. Quella stessa corte dove Farinelli dispiegava la propria incredibile abilità

canora per alleviare la cupa demenza dei sovrani e che magnanimamente, facendo Maria Barbara arrivare più esemplari da Firenze, non gli negò la possibilità di continuare a comporre su quei *graveceembali col piano e il forte* che aveva sperimentato alla corte di Ferdinando de' Medici (Tre di questi strumenti furono in seguito donati da Maria Barbara stessa a Farinelli che li portò a Bologna con le due serie dei codici di Sonate scarlattiane). E si trattava di un raro privilegio poiché essi costituivano la grande scoperta del momento, come risulta da un manoscritto della Biblioteca Capitolare di Verona contenente gli appunti per l'articolo che Scipione Maffei scrisse nel 1711 sul *"Giornale de' letterati d'Italia"*, nei quali si legge: *"Bortolo Cristofali padovano stipendiato dal s. principe (Ferdinando) ha inventato senza motivo avuto da altra cosa il cimbalo col piano e forte, ne ha fatto tre fin ora, due venduti a Firenze, uno al card. Ottoboni"*. (In una lettera del 1709 Ottoboni ringrazierà Ferdinando per il *"raro cimbalo, che mi ha favorito v.a."*). E dato che Domenico Scarlatti e Haendel si incontrarono in Italia, a Venezia, nel 1707/8, e approfondirono la loro conoscenza a Roma nella cerchia del cardinale Ottoboni il quale, secondo il primo biografo di Haendel, Mainwaring, li avrebbe anche convinti a cimentarsi in un confronto diretto, non è escluso che tra gli strumenti utilizzati per la nobile gara ci fosse anche il *raro cimbalo*. Infatti, sebbene Lodovico Giustini solo nel 1732 pubblicasse a Firenze la prima raccolta di Sonate espressamente dedicate allo strumento inventato da Cristofori, intitolandole *Sonate da Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* e dedicandole *"a Sua Altezza Reale Serenissimo D. Antonio infante di Portogallo"*, fratello di quel re Don Johao V, che nel 1718 aveva chiamato Domenico Scarlatti a Lisbona come capo della sua cappella musicale e come maestro dell'infanta Maria Barbara, molta musica per cembalo o organo poteva venire

eseguita sui nuovi graveceembali Allora come oggi si trattava infatti sostanzialmente di una scelta estetica, di una predilezione soggettiva. E per chiarire le difficoltà, la sfida e il fascino di questa scelta, lascio la parola alla lucida e ancora attualissima testimonianza lasciataci nel 1711 da Scipione Maffei nel suo dotto Giornale dedicato a Ferdinando: *"Se il pregio delle invenzioni deve misurarsi dalla novità e dalla difficoltà, quella di cui siamo al presente per dar ragguaglio non è certamente inferiore a qualunque altra da gran tempo in qua si sia veduta. Egli è noto a chiunque gode della musica che uno de' principali fonti, da' quali traggono i periti di quest'arte il segreto di singolarmente diletta chi ascolta, è il piano e il forte; o sia nelle proposte e risposte, o sia quando con artificiosa degradazione lasciando a poco a poco mancar la voce, si ripiglia poi ad un tratto strepitosamente; il qual artificio è usato frequentemente, ed a meraviglia ne' grandi concerti di Roma, con diletto incredibile di chi gusta la perfezione dell'arte."*

Il cavare da questi (graveceembali) maggiore o minor suono dipende dalla diversa forza con cui dal suonatore vengono premuti i tasti, regolando la quale, si viene a sentire non solo il piano e il forte, ma la degradazione e diversità della voce, qual sarebbe un violoncello. Alcuni professori non hanno fatto a quest'invenzione tutto l'applauso ch'ella merita; prima perché non hanno inteso quanto ingegno si richiedesse a superarne le difficoltà e qual meravigliosa delicatezza di mano per compirne con tanta aggiustatezza il lavoro; in secondo luogo perché è paruto loro che la voce di tal strumento, come differente dall'ordinaria, sia troppo molle e ottusa; ma questo è un sentimento che si produce nel primo porvi su le mani, per l'assuefazione che

abbiamo all'argentino degli altri graveceembali, per altro in breve tempo vi si adatta l'orecchio e vi si affeziona talmente, che non sa staccarsene e non gradisce più i graveceembali comuni".

Laura Alvini

LAURA ALVINI

Ha studiato al Conservatorio di Milano diplomandosi in pianoforte e clavicembalo e si è poi perfezionata al Conservatorio di Mosca e Parigi. Suona su strumenti originali il repertorio che dai più antichi esempi di musica per tastiera conduce alla letteratura pianistica dell'ottocento. Ha insegnato musica d'insieme per strumenti antichi al Conservatorio di Verona e attualmente è docente di clavicembalo, clavicordo e fortepiano presso l'Istituto di Musica antica di Milano. Tiene seminari e corsi di perfezionamento e svolge attività concertistica e discografica come solista e in piccoli gruppi cameristici. I suoi numerosi dischi, dedicati a Frescobaldi, Bach, Haendel, Beethoven, Schumann, Mendelssohn e Rossini sono stati molte volte premiati dalle riviste europee specializzate. La giuria del premio internazionale Vivaldi ha inoltre giudicato vincitori nel 1994 *"Per lo smagliante virtuosismo tecnico, per la sensibilità e la magistrale penetrazione dei valori stilistici"* e nel 1999 *"Per la competenza musicologica, l'eleganza e la squisita maestria interpretativa"* i suoi CD dedicati alle composizioni di Durante e Alessandro Scarlatti e alle Sonate di Domenico Scarlatti eseguite al *gravecebalo col piano e il forte*.

Venerdì 18 ottobre
Teatro Comunale - ore 21

I COLORI DEL BAROCCO

Concerti e Cantate del Settecento Europeo

J.L. Bach, G.F. Haendel, A. Vivaldi, G. Sammartini, B. Galuppi
Elisabeth Baumer, Rei Ishizaka oboi, Margret Koell arpa,
Aki Osada soprano, Yu Yashima clavicembalo

ORCHESTRA DELL'ISTITUTO DI MUSICA ANTICA
DELL'ACCADEMIA INTERNAZIONALE DELLA MUSICA - MILANO
Direzione Lorenzo Ghielmi

*In collaborazione con Scuole Civiche di Milano - Fondazione di Partecipazione
e Teatro Comunale di Modena*

Aki Osada	<i>soprano</i>
Raul Orellana, Elisa Bestetti	
Katarzyna Helwing, Krishna Nagaraja	<i>violini</i>
Elisabeth Baumer, Rei Ishizaka	<i>oboi</i>
Riccardo Simian, Lorenzo Lio	<i>flauto</i>
Consuelo De Cea	<i>viola da gamba</i>
Claudia Poz	<i>violoncello</i>
Vincenzo Onida	<i>fagotto</i>
Davide Nava	<i>contrabbasso</i>
Eduardo Figueroa	<i>tiorba</i>
Marta Graziolino, Margret Koell	<i>arpa</i>
Luca Della Casa, Yu Yashima	<i>clavicembali</i>

Direzione Lorenzo Ghielmi



SCUOLE CIVICHE DI MILANO
Fondazione di Partecipazione

ACCADEMIA INTERNAZIONALE
DELLA MUSICA
ISTITUTO DI MUSICA ANTICA

Johann Ludwig Bach (1677-1741)

Ouverture in sol maggiore
Ouverture, Air, Menuet, Air, Gavotte, Air, Bourree

Georg Friederich Haendel (1685 - 1759)

Concerto per arpa in si bemolle maggiore
Andante allegro, Larghetto, Allegro moderato

Antonio Vivaldi (1678 -1741)

Concerto per due oboi in re minore
Largo, Allegro, Largo, Allegro molto

Giuseppe Sammartini (1700 -1775)

Concerto per cembalo in la maggiore
Allegro, Andante, Allegro assai

Baldassarre Galuppi (1706 - 1785)

Concerto in sol maggiore
Andante, Allegro, Adagio, Allegro assai

Georg Friederich Haendel

Cantata "Ab! crudel, nel pianto mio" per soprano

Georg Friedrich Haendel
Ah! crudel, nel pianto mio HWV 78

Aria

Ah! crudel, nel pianto mio,
ch'è di fe' limpido rio,
specchia un dì tuoi vaghi rai.
Nel mirar tante mie doglie,
cangerai forse allor voglie,
e d'amar non sdegherai.

Recitativo

Non sdegherai d'amar chi t'ama tanto, e
t'ama tanto perché Amor risiede nel tuo
volto,
ove pose il mio destino, per cui soffro mille
sospiri e pene;
ma pene, ma sospiri che si fan gloria del
costante core, scopo alla tua beltà, segno al
rigore.

Aria

Di quel bel ch'il ciel ti diede
non men vaga è la mia fede,
che più forte ognor diviene.
Tu m'impiaghi, io fido t'amo,
e del tuo rigor io chiamo
pregio eguale la mia speme.

Accompagnato

Balena il cielo, e il turbine che passa sovra
il gravido solco l'ancor tenera messe e
scuote e atterra.
Ma poi, sereno e vago, squarcia le nubi il
sole, e torna il giorno tutto di raggi
adorno;
onde il mesto custode grazie rende alle
stelle, e lieto mira il campo verde e salvo il
gregge amato.

I COLORI DEL BAROCCO

Suite, cantate concerto sono le forme musicali più importanti del barocco che si intrecciano in questo programma. La contrapposizione fra il solista - interprete della libertà d'improvvisazione alla cui fantasia veniva lasciato il compito di integrare gran parte di ciò che era segnato sulla partitura - e il "tutti" orchestrale - ordinato da un preciso schema ritmico e tonale - è l'anima del concerto solistico. Il successo di questa forma all'inizio del Settecento si spiega anche con la crescente capacità tecnica degli strumentisti; mentre nel primo Seicento era diffusa öla figura del musico capace di maneggiare discretamente tre o quattro differenti strumenti, nel procedere del secolo saranno i virtuosi di un singolo strumento ad occupare la scena musicale (in particolare violinisti, cembalisti e maestri dei "nuovi" strumenti a fiato: oboe e flauto traverso). Handel scrisse il suo concerto in si bemolle maggiore - eseguito la prima volta nel contesto di un oratorio per un grande virtuoso d'arpa; Vivaldi compose il delicato concerto per due oboi pensando alle ragazze musiciste dell'Ospedale veneziano della Pietà. Giuseppe Sammartini, milanese di origine compose i suoi concerti per cembalo o organo sotto l'influsso di Handel. Questi, prima delle glorie londinesi, si era conquistato fama e onori in Italia, dove durante il soggiorno romano aveva composto la cantata "Ah crudel" eseguita nel palazzo del Marchese Ruspoli nell'estate del 1708. La Suite di Johann Ludwig Bach, cugino del più celebre Johann Sebastian, ricalca gli schemi della musica orchestrale francese proponendo dopo un'Ouverture una serie di danze. Baldassare Galuppi, a suo tempo celebrato compositore di opere, si rivela nel concerto in sol maggiore per archi precorritore in alcuni tratti dell'incipiente classicismo

ORCHESTRA DELL'ISTITUTO DI
MUSICA ANTICA

L'orchestra è nata in seno alla classe di
musica d'insieme dell'Istituto di Musica



Anonimo XVI sec., *Scena di convito con suonatori*
Modena, Galleria Estense

Antica. La maggior parte dei componenti segue gli ultimi anni dei corsi di diploma e prende parte al progetto non già per mero obbligo curricolare ma col desiderio di effettuare esperienze artistiche altamente professionalizzanti. L'entusiasmo e l'impegno dei singoli è elemento fondante dell'orchestra, garanzia slancio musicale e partecipazione. L'orchestra unisce giovani di molte nazionalità: Austria, Italia, Argentina, Cile, Polonia, Giappone.

LORENZO GHIELMI

Insegna organo e musica d'assieme presso l'Istituto di Musica Antica dell'Accademia internazionale della Musica (già Civica Scuola di Musica di Milano). E' organista titolare dell'organo Ahrend della basilica milanese di S. Simpliciano e conduce

un'attività concertistica che lo ha portato a suonare in tutta Europa, in Giappone e negli Stati Uniti come solista e come componente di numerosi gruppi da camera. Ha effettuato numerose registrazioni radiofoniche e discografiche (Deutsche Harmonia Mundi, Ars Musici, Winter & Winter, Teldec). All'attività concertistica affianca la passione per la ricerca musicologica: ha pubblicato mottetti di Frescobaldi, musiche di autori milanesi e studi sull'arte organaria del XVI e XVII secolo e sull'interpretazione delle opere di Bach. E' stato più volte chiamato a far parte della giuria di concorsi organistici internazionali e gli sono stati affidati conferenze e corsi di specializzazione presso numerose istituzioni musicali in tutta Europa.

ACCADEMIA INTERNAZIONALE DELLA MUSICA

L'Accademia Internazionale della Musica (nata come Civica Scuola di Musica nel 1862 allo scopo di formare strumentisti per la Civica Banda e coristi per il Teatro alla Scala), con l'Istituto Superiore Interpreti e Traduttori, la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi e la Scuola di Cinema Televisione e Nuovi Media, è uno dei quattro Dipartimenti di Scuole Civiche di Milano - Fondazione di Partecipazione. Diversificatasi nel corso degli anni l'Accademia Internazionale della Musica, attualmente diretta da Roberto Andreoni, presenta una ricca articolazione (Istituto di Musica Classica, Istituto di Musica Antica, Istituto di Ricerca Musicale, I Civici Cori, Civici Corsi di Jazz) e negli specifici ambiti formativi prepara gli allievi all'inserimento nel mercato del lavoro del mondo della musica e dello spettacolo.

ISTITUTO DI MUSICA ANTICA
Nel 1979 lo studio degli strumenti

rinascimentali, barocchi e classici venne istituzionalizzato a Milano un progetto organico e a lungo termine con la costituzione, all'interno della allora Civica Scuola di Musica e con il coordinamento di Laura Alvini, di una sezione per lo studio della Musica Antica. Nel 2000 tale sezione



Jacopo Palma il Giovane, *Donna che suona la mandola*
Modena, Galleria Estense

si trasforma nello Istituto di Musica Antica della Accademia Internazionale della Musica, luogo di specializzazione e di perfezionamento per giovani italiani e stranieri che, accanto ai corsi pluriennali articolati in varie materie, in laboratori ed in esercitazioni di musica d'insieme (consort, ensemble, orchestra, ...), affianca un'intensa attività con master class e seminari tenuti sia da docenti dell'Istituto di Musica Antica che da interpreti e studiosi di fama

internazionale. Infatti l'Istituto, le cui attività sono attualmente coordinate da Diego Fratelli, collabora con importanti rassegne specialistiche permettendo agli allievi un vivo confronto con la realtà della performance professionale, sia per le attività solistiche che per le attività d'ensemble e di orchestra.

Giovedì 24 ottobre

Duomo - ore 21

SOROR MEA SPONSA MEA

Dedicato al "Cantico dei cantici"

La musica sacra nei conventi femminili del Seicento

CAPPELLA ARTEMISIA

Direzione Candace Smith

Prima assoluta

CAPPELLA ARTEMISIA

Simona Artusi, Alessandra Fiori,
Monica Piccinini, Candace Smith,
Patrizia Vaccari

Voci

Angela Nardi, Monica Pellicciari

Violini

Bettina Hoffmann

Viola da gamba

Elena Bianchi

Dulciana

Miranda Aureli

Organo

Prima parte

ADRIANO BANCHIERI

En dilectus meus

(da *Messa solenne a 8 voci...*, Venezia 1599, dedicato *Alla Molto Illustre et Virtuosa Madre Donna Emilia Grassi, Monacha in Santa Cristina di Bologna*)

RAPHAELLA ALEOTTI

Vidi speciosam sicut columbam

(da *Sacrae cantiones quinque, septem, octo, & decem vocius decantende, liber primus A R. S. Raphaela Aleotta Ferrariensi in Monasterio Rever. Monialium S. Viti Monaca, Venezia 1593*)

ALBA TRESSINA

Anima mea liquefacta est

(da *Sacri fiori, libro quarto* di Leone Leoni, Venezia 1622)

RAPHAELLA ALEOTTI

Ego flos campi

BENEDETTO RE

Canzone francese a 4

(da *Motetti a dua, & trè voci...* op. 2 di Caterina Assandra, Milano 1609)

LUCREZIA ORSINA VIZANA

Sonet vox tua

(da *Componimenti Musicali...*, di Donna Lucretia Orsina Vizana, Monaca nel Sacro Coleggio di Santa Christina di Bologna, Venezia 1623)

AGOSTINO SODERINI

En dilectus meus

(da *Canzoni à 4 & 8 voci, libro primo, opera seconda*, Milano 1608)

CHIARA MARGARITA COZZOLANI

Maria Magdalene stabat

(da *Salmi a otto voci concertati...* op. 3, di Donna Chiara Margarita Cozzolani, monaca di Santa Radegonda di Milano, Venezia 1650)

FRANCESCO MARTINI

Tota pulchra es

(da *Sacrae laudes de B. Maria Virgine...*, liber secundus, Roma 1617.

Seconda parte

GIOVAN PAOLO CIMA

Canzon à 4 *La Pace*

(dal *Partito de Ricercari, & Canzoni alla Francese...*, dedicato *Alla M.to Mag.ca et Virtuosissi.ma Sig.ra Mia Padrona osservandissima, La Sig. Caterina Assandra*, Milano 1606)

Surge propera à 2 in Ecco

(dai *Concerti Ecclesiastici...*, 1610. Il mottetto è dedicato *all'Illustrissima Sig. D. Paola ortensia Serbellona* {monaca in S. Vincenzo})

MARIA XAVERIA PERUCONA

Propera veni dilecte mi

(da *Sacri concerti dei motetti a 1, 2, 3 e 4 voci...* di Suor Maria Xaveria Perucona Monaca nel Colleggio di S. Orsola in Galiate, Milano 1675)

CATERINA ASSANDRA

En dilectus meus

(dei *Motetti a dua, & trè voci...* di Caterina Assandra, Pavese, monaca al monastero di S. Agata di Lomello, Milano 1609)

CLAUDIO MONTEVERDI/AQUILINO COPPINI

Pulchrae sunt genae tuae

(da *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori...* e fatta spirituale da Aquilino Coppini,, Milano 1607. Contrafactum sacro del madrigale "Ferir quel petto, Silvia" del 5° libro del madrigali di C. Monteverdi, 1605)

ISABELLA LEONARDA

Sicut turtur

(da *Vespro a cappella della Beata Vergine e motetti concertati di Isabella Leonarda, Madre nel Colleggio di S. Orsola in Novara*, op. 8, Bologna 1678)

SOROR MEA, SPONSA MEA

(i numeri tra parentesi indicano i versi del Canticum Canticorum)

ADRIANO BANCHIERI, CATERINA ASSANDRA, AGOSTINO SODERINI:

EN DILECTUS MEUS (2:10-12, 5:10, 2:16)

En dilectus meus loquitur mihi,
surge propera amica mea,
formosa mea, et veni,
iam hiems transiit
imber abiit,
et recessit
flores apparuerunt
in terra nostra,
tempus putationis advenit,
vox turturis audita est
in terra nostra. [questa frase è assente nel
Banchieri, mentre il testo di Soderini
conclude qui.]
Dilectus meus candidus et rubicundus
loquitur mihi et ego illi.

RAPHAELLA ALEOTTI

VIDI SPECIOSAM SICUT COLUMBAM (5:12, 2:1;
7:12?)

Vidi speciosam sicut columbam
ascendentem de super rivos aquarum
cuius inestimabilis odor erat nimis,
et sicut dies verni, circumdabant eam
flores rosarum
et lilium convallium.

ALBA TRESSINA

ANIMA MEA LIQUEFACTA EST (5:6 e 8)

Anima mea liquefacta est
ut dilectus meus locutus est.
Vocavi illum et non respondit mihi,
quesivi illum et non inveni.
Nuntiate dilecto meo
quia amore langueo.

RAPHAELLA ALEOTTI

EGO FLOS CAMPI (2:1-3)

Ego flos campi, et lilium convallium.
Sicut lilium inter spinas, sic amica mea
inter filias.
Sicut malus inter ligna silvarum, sic
dilectus meus inter filios.

LUCREZIA ORSINA VIZZANA

SONET VOX TUA (2:14 et altro)

Sonet vox tua in auribus cordis mei,
amabilissime Iesu,
et abundantia plenitudinis gratiae tuae
superet,
superet abundantiam peccatorum meorum.
Tunc enim cantabo, exultabo, iubilabo,
et psalmum dicam iubilationis et laetitiae,
et erit vox mea quasi cithare
citharizantium,
et eloquim meum dulce super mel et
favum.

CHIARA MARGARITA COZZOLANI

MARIA MAGDALENE STABAT

(Dialogo fra la Maddalena, e gli Angeli,
nella Resurrezione di N.S.)
(3:3, 3:1 e 5:9-10, 2:5, 4:8, 5:8, et altro)

Testo:

Maria Magdalene stabat ad monumentum
foris, plorans; dum ergo fleret, inclinavit se
in monumentum, et vidi duos angelos in
albis sedentes, et dixit eis:

Maddalena:

Nun quem diligit anima mea vidistis?

Angeli:

Mulier, quid ploras? Quem quæris?

Maddalena:

Tulerunt Dominum meum et nescio ubi
posuerunt eum. Quæsivi per noctem et non
inveni.

Angelo Primo:

Qualis est dilectus tuus ex dilecto, O
pulcherrima mulierum?

Maddalena:

Dilectus meus candidus et rubicundus,

electus ex millibus; totus amabilis, totus
desiderabilis.

Angelo Secondo:

Dic nobis, Maria, quis est dilectus tuus?

Maddalena:

Dilectus meus, amor meus speciosus forma
præ filiis hominum. Crucifixus Jesus est. O
mea lux, ubi es? O amor meus, ubi es? O
vita mea, ubi es? Veni, dilecte mi, veni,
amore tuo langueo, veni, amore tuo morior.

Angeli:

Quid quæris viventem cum mortuis?

Surrexit, non est hic; præcedet vos in
Galileam; alleluia, Maria. Noli amplius
plorare, gaude, lætare.

Tutti:

Dicamus ergo, gaudentes, lætantes,
psallentes, amantes, dicamus: alleluia. O
dies serena, O lux fortunata, O dies amena,
O dies beata, cantemus, psallamus,
amemus, canamus. Alleluia.

FRANCESCO MARTINI

TOTA PULCRA ES (4:7-9)

Tota pulchra es amica mea,
et macula non est in te.
Veni de Libano sponsa mea,
veni coronaberis,
vulnerasti cor meum,
soror mea sponsa,
in uno oculorum tuorum
et in uno crine colli tui.

GIOVANNI PAOLO CIMA

SURGE PROPERA AMICA MEA (2:13-14)

Surge propera amica mea,
speciosa mea, et veni;
columba mea,
in foraminibus petre
in caverna macerie.
Ostende mihi faciem tuam,
sonet vox tua in auribus meis,
vox enim tua dulcis
et facies tua decora.

MARIA XAVERIA PERUCONA

PROPERA VENI DILECTE MI (7:11, 5:8 et altro)

Propera veni dilecte mi,
egrediamur in agros.
Iam mihi tellus sordet
nec mundanus terret amor,
non angustia, non clamor.
Non diaboli tormenta,
non terrena blandimenta.
Ut fruar Iesu meo,
ut coniugar caro Deo.
Languet cor, deficit vita,
vivo moriar in vita.
Mori vivere non queo
sine Iesu Deo meo.
Ergo moriar cum Iesu,
ego vivam cum Iesu.

AQUILINO COPPINI

PULCHRÆ SUNT GENÆ TUÆ (1:9, 1:14, 4:9,
7:8, 4:5, 4:8, 4:11)

Pulchræ sunt genæ tuæ, amica mea,
soror mea sponsa,
oculi tui sicut columbarum.
O pulcherrima virgo,
vulnerasti cor meum,
sponsa mea, in uno crine tuo,
vulnerasti cor meum, columba mea.
Ubera tua sicut botri Cypri
& ut hinnuli duo gemelli Capræ,
qui pascunt flores.
Quam pulchra es,
& speciosa virgo!
Coronabere.
Veni de Libano, amica mea, veni:
veni de Libano, formosa mea.
Tui dentes ut oves de lavacro
& labia stillantia unguentum.

ISABELLA LEONARDA

SICUT TURTUR (1:10, 4:1, 2:14, et altro)

Sicut turtur derelictus in silvis gemebat cor
meum,
sicut passer solitarius in tecto merebat
anima mea,

et ecce inter nubes emicuit sol
 aparuit dilectus meus.
 Non plus horror, non plus,
 fugge procul a me
 meum cor no timet te,
 ubi solus est Iesus Dux,
 cor non pavet mundi fel,
 cæli iam degustat mel,
 ubi manet vera lux.
 Gestite mea viscera
 mulcere Iesum osculis,
 concentus lætos promite,
 dilectum meum stringite.
 O quam pulchra est facies tua,

nimis decora o quam pulchra est,
 quam belle sibilant oculi.
 Totus amabilis aspectus tuus,
 tua lumina surplus quam sidera,
 cum rosis gene, confundunt lilia,
 plusquam piropi sunt tua labia,
 tua oscula stillant monilia.
 Vive ergo Iesu in me,
 et cor meum fove in te.
 Iam sum felix si sum amata
 site amo iam sum beata,
 nichil volo preter te
 nam solus Iesus beat me.



Marco Marchetti, *Angeli musicanti*
 Modena, Galleria Estense

SOROR MEA, SPONSA MEA: IL CANTICO DEI CANTICI NEI CONVENTI

Il *Canticum Canticorum*, questo testo biblico di straordinaria bellezza, fu fra i più frequentemente utilizzati nel diciassettesimo secolo, sia dentro che fuori le mura dei conventi, nella musica scritta sia *per*, che *dalle* suore di clausura italiane. Queste donne, eternamente sposate con Cristo (con o, fin troppo spesso, senza il loro consenso) si identificavano fortemente con la florida e appassionata metafora della sposa e del suo diletto. La poesia di questo libro, sebbene non avesse una precisa funzione liturgica, rappresentava un'importante—e allo stesso tempo ambigua—allegoria, con diversi livelli di interpretazione.

Secondo l'esegesi ecclesiastica del Cantico, la *Sponsa* simboleggiava una varietà di personaggi: l'anima dell'individuo, il seguace della vita monastica (sia monaco che monaca) ed anche la stessa Chiesa, mentre lo *Sponsus* del Cantico veniva ovviamente identificato in Cristo: è la voce di questo "dilectus" che parla in uno dei versi fra i più amati—"En dilectus meus"—presente in questo programma in diverse vesti musicali. La prima viene dal convento camaldolese di Santa Cristina, senza dubbio il principale convento femminile a Bologna sotto il profilo musicale. La monaca Donna Emilia Grassi fu maestra di coro, conoscitrice di vari strumenti e cantante, ed è a lei che Adriano Banchieri dedicò la sua *Messa solenne a otto voci* del 1599. Nella dedica Banchieri riferisce di aver assistito alla celebrazione della festa di Santa Cristina, ascoltandovi "gli armonici Concerti di voci, Organi, & varij strumenti Musicali" diretti dalla nobile Donna Emilia.

Agostino Soderini è l'autore di una raccolta di *Sacrarum Cantionum 8 et 9 vocibus* pubblicata a Milano nel 1598, la quale comprende vari brani dedicati a monache milanesi. Il suo mottetto sul testo "En dilectus meus" viene invece dalle sue *Canzoni a 4 e 8 voci* di 1608 ed è un

esempio di un curioso genere musicale, usato evidentemente solo in Lombardia, chiamato "canzon-mottetto": quattro strumenti suonano una canzona mentre quattro voci cantano un mottetto. Il Seicento vide una diffusione notevole dei monasteri femminili in tutta l'Italia; infatti il chiostro rappresentò di gran lunga il destino più probabile per le fanciulle patrizie come, per esempio, Caterina Assandra. Suora nel convento di Sant'Agata di Lomello vicino a Pavia, fu la prima monaca nel Seicento lombardo ad aver pubblicato le sue musiche. Nel dedicarle il *Partito de Ricercari e Canzoni alla Francese* di Giovanni Paolo Cima (che comprende la Canzone "La Pace" presente in questo programma), l'editore Filippino Lomazzo scrive che fu desiderio di suo padre che lei fosse "ornata sì di cantare, come di suonare varie sorti d'Istromenti". Nel 1609 Caterina Assandra pubblicò i suoi *Motetti a dua, & trè voci...*, contenente anche il suo "En dilectus meus" per canto e basso. Caterina Assandra fu anche allieva di Benedetto Re, della cui vita si sa ben poco prima del suo impiego come *maestro di cappella* al Duomo di Pavia dal 1606 al 1626. Assandra lo chiama "*Maestro di contraponto*" e include 2 opere da lui scritte nella propria raccolta, compresa la *Canzon Francese a 4* composta per doppio coro di canto e basso ciascuno.

Questi brani strumentali sono particolarmente interessanti perché sono in diretto contrasto con una delle principali restrizioni che governavano la clausura: quella riguardante l'uso degli strumenti musicali nei conventi. In seguito al Concilio di Trento, le autorità ecclesiastiche cercarono di limitare drasticamente le attività musicali delle monache ed il veto riguardo la maggior parte degli strumenti musicali (con l'eccezione dell'organo e qualche volta anche del basso di viola) fu fra le pietre angolari di questa riforma. Nonostante ciò la presenza di strumenti nei conventi è ben documentata ed opere che li richiedono espressamente furono composte sia *da* che



Andrea Donducci detto Il Mastelletta, *Angeli musicanti*
Modena, Galleria Estense

per le monache stesse.

Nel 1610, G.P. Cima pubblicò un'altra raccolta legata alle monache: i suoi *Concerti Ecclesiastici a 1, 2, 3, 4, 5, e 8 voci*, contenenti 2 duetti "in eco" dedicati alla Sig.ra D. Paola Ortensia Serbellona, monaca benedettina e musicista al convento di S. Vincenzo a Milano, fra cui il brano "Surge proper amica mea". Il monastero milanese che più spiccò per le sue monache musiciste fu senza dubbio quello benedettino di S. Radegonda le cui suore furono lodate come "le prime cantatrici d'Italia" e molte fra loro furono anche compositrici. Chiara Margarita Cozzolani, nata da una benestante famiglia, professò i suoi voti nel 1620, e più tardi ricoprì ripetutamente le cariche di priora e di badessa. Ha lasciato in 4 pubblicazioni (alcune purtroppo perse) numerosi mottetti, salmi e "scherzi musicali". Il suo mottetto "Maria Magdalene stabat" è in forma di dialogo, un genere molto in voga nel '600, particolarmente adatto alla natura dialogica del Cantico per l'alternanza fra lo Sponsus, la Sponsa e vari cori. I personaggi

in questo mottetto pasquale sono il Testo, la Maddalena e 2 angeli che si trovano davanti alla tomba di Cristo. Il testo combina vari passaggi biblici con alcune delle frasi più amate del Cantico. La Sponsa ora è diventata la Maddalena stessa, la cui storia di penitenza e redenzione la rese una figura particolarmente vicina alle monache. Un'altra suora le cui opere sono apparse in una raccolta del suo maestro fu Alba Tressina, monaca clarissa presso il monastero di Santa Maria in Aracoeli a Vicenza. Fu discepola del compositore Leone Leoni, e gli unici suoi brani sopravvissuti sono 4 mottetti compresi nella raccolta del maestro: *Sacri fiori, libro quarto* del 1622. Ben due delle sue composizioni sono basate su versi del Cantico e tutte e 4 (compresa la languida "Anima mea liquefacta est") richiedono una o più voci di contralto (fatto alquanto raro per l'epoca che fa ipotizzare che lei stessa fosse contralto).

In aggiunta ai numerosi compositori che dedicarono i propri lavori alle monache bolognesi di Santa Cristina, questo



Anonimo, *Concerto di diverse figure sulle nubi*
Modena, Galleria Estense

convento ebbe l'onore particolare di ospitare l'unica suora bolognese che pubblico' musica in tutto il Seicento: Donna Lucretia Orsina Vizzana. La raccolta del 1623 di *Componimenti musicali de mottetti concertati a una e più voci* fu dedicata alle sue consorelle. Anche la Vizzana musicò il già sentito verso del Cantico "Sonet vox tua in auribus meis", ma ora la voce diletta è quella dell' "amatissimo Gesù". Nello scegliere l'unico verso che invoca specificamente il suono (invece del tatto, della vista e dell'olfatto), ella sembra voler rappresentare, cantando e esultando con parole "più dolci del miele e del favo", la sua propria voce musicale. H. Bottrigari nel trattato *Il Desiderio* del 1599 ci descrive il meraviglioso *concerto grande* del convento di S. Vito a Ferrara, con le sue 23 cantatrici e suonatrici (comprese cornettiste e tromboniste). Direttrice di questo concerto fu Raphaella Aleotti, la prima monaca italiana ad aver pubblicato musiche: le *Sacrae cantiones* per 5-10 voci del 1593. Nello stesso anno vide la luce anche una raccolta di madrigali

composti da Vittoria Aleotti, forse sua sorella o, più probabilmente, fu essa stessa ad usare prima il nome di battesimo ed in seguito quello monastico. Aleotti musicò diverse strofe del Cantico, due delle quali richiamano un'altra importante caratteristica del libro: l'immagine ricorrente di un "Giardino delle meraviglie terrestre", un *hortus deliciarum* dove gli sposi consumano il loro amore (come simbolo dell'unione dell'anima con Cristo). Quest'immagine naturalistica ispirò una moltitudine di mottetti "floreali", molto in voga nel '600. Noi presentiamo due opere dell'Aleotti basate sul Cantico: la brevissima "Ego flos campi" (composta per l'organico inusuale di 7 voci) e la più estesa "Vidi speciosam sicut columbam" per 5 voci, la cui poesia fiorita evoca di nuovo "il giglio delle valli".

La pratica di comporre "contrafacta" sacre basate su madrigali profani era iniziata già nel primo '600 e tali brani facevano sicuramente parte del repertorio conventuale. La testimonianza viene dai 3 volumi di contrafacta del teorico milanese

Aquilino Coppini che contengono, fra l'altro, diversi madrigali di Claudio Monteverdi dai suoi Libri III, IV e V. Il secondo volume di contrafacta del 1608 (purtroppo perduto) fu dedicato a Bianca Lodovica Taverna, monaca a S. Marta in Milano. "Pulchrae sunt genae tuae", sull'opera monteverdiana "Ferir quel petto, Silvio" dal suo 5° libro del madrigali del 1605, si trova invece nel primo volume del Coppini pubblicato nel 1607. Molti di questi brani presentano l'ostico problema comune a gran parte del repertorio composto da e per le monache di clausura: contengono parti per voci di tenore e basso. Numerosi documenti di vario genere ci aiutano a capire come queste donne aggiravano l'ostacolo della mancanza di voci maschili. Una fra le soluzioni più ricorrenti fu l'uso di strumenti musicali per coprire le parti del basso (organo, tiorba, arpa, viola da gamba, adirittura trombone...), nonostante i regolamenti che dettavano il contrario. Le parti del basso venivano anche trasportate di un'ottava verso l'acuto per essere cantate da un contralto, mentre uno strumento radoppiava la parte all'ottava scritta: anche noi abbiamo seguito in alcuni casi questa prassi. Altrettanto ben documentata è la consuetudine di trasportare l'intero brano all'ottava acuta per adattarlo alle voci femminili ed infine, non sempre le parti basse eccedono l'estensione vocale femminile: il mottetto "Propera veni dilecte mi" della monaca orsolina Maria Xaveria Perucona fu scritto per soprano, contralto e tenore, ma quest'ultimo è effettivamente cantabile da un contralto. Perucona, nata da famiglia nobile, entrò sedicenne nel convento di Galliate (vicino Novara) dopo aver già studiato musica. Si disse di lei: "eccellente Maestra di Musica, non che stimabile cantatrice", ma delle sue opere si conoscono solo i suoi *Sacri concerti de Motetti* pubblicati quando aveva 23 anni. E' interessante notare che documenti contemporanei ci forniscono i nomi di monache novaresi che cantavano non solo

da soprano e contralto, ma anche da tenore. Il romano Francesco Martini fu prete e violinista e, ottenendo un beneficio ecclesiastico al monastero di Tor de' Specchi, ebbe fra i suoi obblighi quello di insegnare musica alle monache dal 1605 fino alla sua morte nel 1626. Egli superò il problema presentato dall'assenza di voci maschili: la sua raccolta di *Sacrae laudes de B. Maria Vergine* (1617) è dedicata alla Vergine, ma egli stesso scrive di aver adattato il suo "canto misurato" alle suore ed infatti la raccolta contiene musiche composte quasi interamente per voci acute. 4 dei suoi mottetti sono basati su testi del Cantico, compreso il brano per 8 voci, "Tota pulchra es". La figura della Sponsa qui è doppiamente allegorica: simboleggia sia Maria, sia le monache che l'avrebbero cantata. Un'ultima caratteristica del Cantico che lo rese particolarmente adatto ad essere musicato è la ripetizione a mo' di ritornello di molti dei suoi versi: questa è la ragione per cui "Veni dilecte mi" e "Quam pulchra es" appaiono in tantissimi mottetti e la loro presenza da sola basta per suggerire la poesia, la sensualità e la natura allegorica del Cantico. Un esempio viene dall'ultimo brano nel nostro programma, composto dalla più "prolifica" di tutte le compositrici del '600, sia dentro che fuori il convento. Isabella Leonarda pubblicò ben 20 opere di mottetti ed altri brani di musica sacra, oltre all'unica raccolta completa di musiche strumentali dell'epoca composte da una donna. Chiamata "la musa novarese", nacque nel 1620, entrò nel collegio di S. Orsola all'età di 16 anni, e vi rimase per 68 anni. Nel suo mottetto "Sicut turtur", composto per 3 voci e 2 violini, le immagini pastorali di tortore e fiori eccheggiano vari passaggi del Cantico, mentre l'unica citazione letterale del libro, "O quam pulchra est facies tua", viene collocata al centro del brano in riferimento non alla Sponsa, bensì a Cristo, Sponsus e Salvatore.

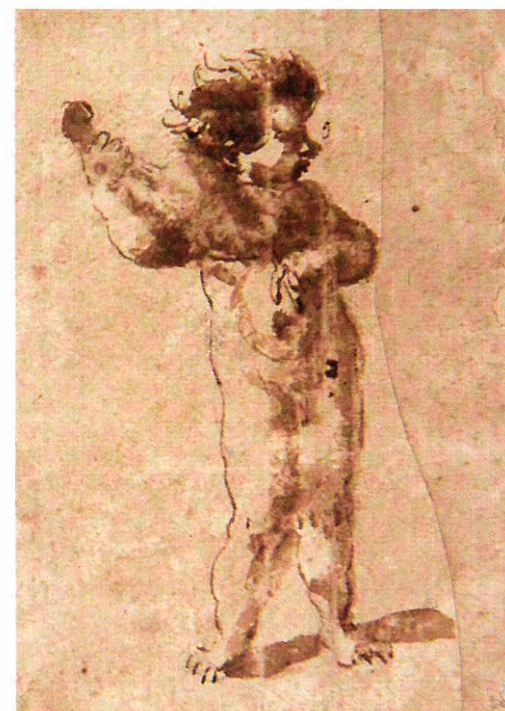
Candace Smith

CAPPELLA ARTEMISIA MUSICHE ANTICHE DEI CONVENTI FEMMINILI

Cappella Artemisia è un ensemble di voci e strumenti che si dedica alla musica dei monasteri femminili italiani nel Cinque-Seicento. Il suo repertorio comprende sia opere poco conosciute composte dalle monache stesse, sia brani scritti da compositori più noti, ma proposti qui per la prima volta nella loro guisa originale, cioè senza voci maschili. Le cantanti che fanno parte di *Cappella Artemisia* vengono da diverse formazioni musicali (classica, lirica, popolare, leggera...) ma sono unite tutte dall'amore per il repertorio antico, mentre le strumentiste sono tutte esecutrici affermate nel campo della musica antica. Tutte le musiciste collaborano regolarmente con altri complessi di musica antica: *I Suonatori della Gioiosa Marca*, *Hesperion XX*, *Ensemble Acantus*, *L'Orchestra Barocca di Bologna*, *Modo Antiquo*, *La Reverdie*, *Les Concerts des Nations*, *Elyma*, *Ensemble Arte-Musica*, *Il Complesso Barocco* e tanti altri. Candace Smith, fondatrice e direttrice dell'ensemble (americana d'origine ma in Italia dal 1978) si occupa da molti anni della musica antica composta da donne, ed estende il suo interesse anche alla musica contemporanea e cabarettistica. In oltre dieci anni di attività, la *Cappella Artemisia* ha avuto lusinghieri riscontri, sia per la rarità e l'originalità del suo repertorio, sia per l'alta qualità delle sue esecuzioni. E' stata invitata a diversi festivals prestigiosi di musica antica quali il Festival delle Fiandre (Bruges), il Festival Monteverdiano di Cremona, l'Osterfestival di Innsbruck, i festivals Donne e Musica di Roma e Chard (Inghilterra), Les Fêtes Musicales de Savoie (Francia), e numerose altre rassegne importanti in Italia e all'estero. L'anno 2002 è iniziato con una prima tournée negli Stati Uniti (che ha riscosso un grandissimo successo) e finirà con concerti in Germania e a Parigi. I suoi CDs sono tutti stati favorevolmente accolti da critici musicali e storici in Italia e all'estero. Sono:

Canti nel chiostro: Musiche nei monasteri femminili del '600 a Bologna; I Vespri Natalizi di Suor Chiara Margarita Cozzolani (1650); Rosa mistica: musiche delle monache lombarde del '600 e I Mottetti Spirituali di Sulpitia Cesis (1619), tutti registrati per la casa discografica Tactus.

Il nome di "Cappella Artemisia" si ispira alla pittrice Artemisia Gentileschi, una figura significativa nell'Italia secentesca il cui valore artistico comincia solo ora a guadagnarsi il riconoscimento che merita. Noi speriamo che, sotto i suoi auspici, potremo riportare questo stesso riconoscimento alle ignorate opere musicali delle sue contemporanee dentro le mura dei conventi.



Donato Creti, attr., *Putto che suona il violino* Modena, Galleria Estense

Domenica 3 novembre
Chiesa San Pietro - ore 21

LES LEÇONS DES TENÈBRES

François Couperin

SACRO & PROFANO

Emanuela Galli, Lia Serafini *soprani*
Rodney Prada *viola da gamba*

Clavicembalo e direzione Marco Mencoboni

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)
Les Leçons de Ténèbres à une et à deux voix

Première leçon de ténèbre pour le Mercredi Saint à une voix

Incipit Lamentatio

Aleph
Beth
Ghimel
Dalet
He
Jerusalem

Deuxième leçon de ténèbre pour le Mercredi Saint à une voix

Vau
Zain
Heth
Teth
Jerusalem

Troisième leçon de ténèbre pour le Mercredi Saint à deux voix

Yod
Caph
Lamed
Mem
Nun
Jerusalem

Cinque lamenti. Ciascuno dipinge, con immagini impressionanti, un dramma nazionale e l'angoscia di un popolo umiliato.

La caduta di Gerusalemme, sotto l'assalto di Nabucodonosor, fu il giorno più cupo di tutta la storia biblica.

La popolazione è deportata, la città rasa al suolo, il tempio distrutto.

Gerusalemme non è più che un cumulo di rovine, dove alcuni credenti sopravvivono come ombre.

Nello smarrimento presente, un ricordo sussiste, uno solo: il Signore c'è sempre la sua potenza resta intatta, malgrado i torti del suo popolo.

Questi carmi dolenti hanno consolato e riconfortato molti afflitti.

Al profeta Geremia dobbiamo il testo che la Chiesa usava nella liturgia degli ultimi tre giorni della Settimana Santa, per celebrare la passione di Cristo, che porta la speranza nel mondo.

Su questi testi nascono nel 1714 le "Leçons de Ténèbres" composte da François Couperin, compositore alla corte francese di Luigi XIV°. Venivano cantate il Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo.

Durante questi Riti delle Tenebre, si spegnevano una ad una le candele di un candelabro, fino all'oscurità più profonda, simbolo dell'ignoranza del mondo.

FRANÇOIS COUPERIN

Naque a Parigi nel 1668, figlio di Charles Couperin (1638-79), organista di Saint Gervais a Parigi. E' l'elemento di spicco di una grande famiglia di musicisti francesi.

La prematura scomparsa del padre rese il musicista De Lalande organista della chiesa ma François, dotato di un notevole genio musicale, si mise in competizione con De Lalande già dall'età di dieci anni e al compimento dei suoi 18 anni ereditò ufficialmente la posizione del padre.

Fu lo stesso De Lalande, divenuto comunque suo insegnante, a giudicare le sue innovative composizioni d'organo "degne di essere date al pubblico" e contribuì senza dubbio ad introdurre il giovane musicista a corte nel 1693. Nel 1700 e fino al 1717 Couperin ricoprì la

carica di cembalista di corte a Versailles. Fortemente interessato allo stile italiano, venne influenzato dalla musica di Carissimi e da quella di Charpentier che "distillava" in Francia le caratteristiche più importanti dello stile italiano. Da questo mondo musicale Couperin ereditò un gusto sopraffino che influenzò soprattutto la sua musica sacra ed in particolare i suoi mottetti, versetti e le *leçons de ténèbres*, considerate uno dei suoi più grandi capolavori.

Nelle sue pubblicazioni dei primi anni '20, generò una grande varietà di maniere nelle quali gli stili italiano e francese potevano unirsi. Nel 1722 i *Concerts royaux* vennero pubblicati in appendice al suo terzo libro di *ordres* per clavicembalo. Due anni dopo pubblicò la geniale *Apothéose de Corelli* con una seconda collezione di concerti chiamata *Les goûts-réunis*, nella quale gli elementi francesi e italiani vengono sapientemente miscelati fino a costituire uno stile nuovo e completamente innovativo. Il *Concert instrumental à la mémoire de Monsieur de Lully* (1725) è un'allegoria di questa sintesi: Lully e Corelli sono ricevuti da Apollo sul monte Parnaso dove insieme realizzano la *'La paix du Parnasse'* sotto forma di una sonata in trio.

Una contrapposizione più diretta dello stile classico italiano e francese si concretizza in *Les nations* (1726). Couperin morì a Parigi nel 1733.

MARCO MENCOBONI

Nato a Macerata si è diplomato in organo nel 1985 al conservatorio musicale di Bologna. Ha studiato con Umberto Pineschi, Ton Koopman, Jesper Chirstensen e Gustav Leonhardt. Numerosi i riconoscimenti per il suo lavoro di ricerca nel campo della musica italiana, per la restituzione di un vasto patrimonio musicale barocco fino a pochi anni fa completamente sconosciuto. Dirige i complessi "Sacro & Profano" e "Cantar lontano". Alla guida di quest'ultimo, di recente costituzione, esegue imponenti opere poliorali che



Girolamo Mazzola Bedoli, *Uomo che suona viola da gamba*
Modena, Galleria Estense

vengono prodotte all'interno dell'omonimo progetto di ricerca che ha sede ad Ancona, nelle Marche. Nel 1991 ha fondato l'etichetta discografica E lucevan le stelle, della quale è direttore artistico.

Riflessioni su vent'anni di musica

Da bambino le mie mani erano già grandi e si muovevano velocemente sulla tastiera. All'esame di ammissione in conservatorio mi offrirono solo la possibilità ad entrare nella classe di organo, io volevo diventare pianista. La bellezza della musica antica entrò nella mia vita a 14 anni. Ascoltavo il concerto di un vecchio signore, Ralph Kirkpatrick. Durante il concerto un temporale provocò un black out. Lui era già completamente cieco, non si accorse del buio e continuò a suonare. Da quella forte emozione iniziai ad ascoltare e conoscere, grazie al mio insegnante di allora, i più

grandi organisti: Luigi Ferdinando Tagliavini, Michel Chapuis, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Michael Radulescu e tanti altri. Di alcuni di questi diventai poi allievo. Con Ton Koopman ho conosciuto l'entusiasmo, dai miei straordinari compagni di classe ho imparato ad imparare. Da Gustav Leonhardt ho appreso la disciplina ed il rispetto per la musica, ad ascoltare in silenzio il miracolo inimitabile della sua arte. Mi ritrovavo spesso a suonare male volontariamente, per costringerlo a sedersi al mio posto e poterlo ascoltare. Con Jesper Chirstensen ho scoperto quanto fosse emozionante fare musica in tanti, ho imparato che dietro alle note, esiste un mondo di scienza dalla quale non si può prescindere. Dei tanti concerti che ho tenuto ricordo sempre il primo: senza dubbio il migliore. Creare un gruppo di musicisti è stata un'esigenza naturale; mi



Paolo Farinata, attr., *Angeli musicanti*
Modena, Galleria Estense

affascinava l'ignoto e quando uscivo da una biblioteca dopo aver sfogliato antiche partiture, sentivo l'irresistibile bisogno di trasformarle in suono. Ho inseguito musicisti del passato che nessuno conosceva e continuo a farlo, restituire le loro opere e favoleggiare intorno al loro mondo è fonte di energia. Scelgo i musicisti con cui lavorare in base alle affinità che mi trasmettono. Quando si cominciò a sapere che avevo casualmente ritrovato un modo antico di cantare e che chiedevo ai miei colleghi cantanti di mettersi a decine di metri di distanza tra di loro, riceverti un invito. Una importante casa discografica era curiosa di sapere cosa diavolo avessi scoperto. Andai e raccontai i dettagli del mio ritrovamento e come si metteva in pratica la prassi del "Cantar lontano". Spiegai anche, che necessariamente il tempo delle esecuzioni sarebbe stato molto lento. Risero. Avevo anche parlato della sensazione che prova il pubblico quando è trasportato in una dimensione d'ascolto nuova. Come se la lentezza del tempo potesse influenzare il battito del cuore, creando uno stato d'animo di corale intimità. Risero ancora: "Abbiamo bisogno di prodotti che vendano migliaia di copie e di tenere sveglie le persone, non addormentarle!". Da qui partì la sfida di creare un mio gruppo e di fondare un'etichetta discografica per far conoscere la bellezza di quel mondo di musica sommerso di cui io ancora, conosco solo la punta dell'iceberg. Il complesso Sacro & Profano ed E lucevan le stelle Records sono nati così."

EMANUELA GALLI

Nata a Milano, si è diplomata in canto al Conservatorio di Musica di Mantova. Collabora con vari gruppi ed orchestre di musica barocca tra cui: la Cappella della Pietà dei Turchini di Napoli, la Risonanza, la Venexiana e Pian & Forte, La Fenice, Piccolo Concerto Wien, Ensemble Sacro & Profano. Ha cantato in vari Festival nelle maggiori città italiane e straniere. Tra questi: Musica e Poesia a San Maurizio di

Milano, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Fondazione Marco Fodella di Milano, Festival di Musica Antica a Roma, Torino, Napoli, Bologna, Bari, Vicenza. Al Festival Baroque de Pontoise, alla Cité della Musique di Parigi, al Floreal Musical d'Epinal, al Festival de Baune in Francia, al Festival de Brugge in Belgio, ai Festivals di Friburgo e Lugano in Svizzera; a Santiago de Compostela, Segovia, Barcellona in Spagna; a Neuburg, Regensburg e per Villa Musica in Germania; alla Konzerthaus di Vienna ed a Lisbona per il XX Gulbenkian de Musica Antiga; alla Konzerthaus di Berlino, per il Festival di Musica Antica di Bergen-Norvegia e al Festival di Utrecht. Ha affrontato ruoli operistici in Italia e all'estero nel repertorio dell'opera barocca italiana. Ha interpretato Erosmina nella Finta Cameriera di Gaetano Latilla per il Teatro Petruzzelli di Bari. E' stata Cupido e Maria Madre nella Colomba Ferita di Francesco Provenzale nella Stagione '99 del Teatro San Carlo di Napoli. E' stata Belluccia Mariano nel Li Zite'n Galera di Leonardo Vinci sotto la direzione di Antonio Florio. Ha interpretato Alcina e Sirena nell'opera-balletto di Francesca Caccini La Liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina, sotto la direzione di Gabriel Garrido. Per il Teatro Massimo di Palermo ha eseguito il Vespri della Beata Vergine di C. Monteverdi per la Stagione '99 con la direzione di Gabriel Garrido. Ha all'attivo numerose registrazioni con le case discografiche. Opus 111, Stradivarius, Glossa, Amadeus, Agorà, Rete2 della Radio Svizzera Italiana, RAI3 e con la Televisione della RSI.

LIA SERAFINI

Diplomata in pianoforte al Conservatorio di Vicenza, dal 1986 si è dedicata allo studio del canto specializzandosi nel repertorio barocco e cameristico. Ha svolto intensa attività concertistica, collaborando nel corso degli anni con importanti associazioni concertistiche e partecipando a prestigiose manifestazioni in Italia

(Settembre musica di Torino, Musica e Poesia a San Maurizio a Milano, Festival Monteverdi di Cremona, Accademia S. Cecilia, Festival Musicale Estense a Modena, Festival Galuppi e Feste per S. Rocco a Venezia, Trentomusicantica, Feste musicali Bolognesi, Sagra Musicale Umbra, ecc.) e all'estero (a Vienna, Innsbruck, Anversa, Bruges, Bruxelles, Deurle, Parigi, Avignone, Callas, Ascona, Locarno, Mendrisio, Lugano, Pola, Pirano, Barcellona, Madrid, Tortosa e Santander). Ha collaborato con direttori quali Jordi Savall, Michael Radulescu, Alan Curtis, Diego Fasolis, Ottavio Dantone, Antonio Florio, Sergio Vartolo, Marco Mencoboni. Dopo il debutto nel 1998 nel ruolo di "Amore" nell'Orfeo ed Euridice di Gluck a Crotone, ha cantato in diversi allestimenti di Opere barocche tra le quali ricordiamo: "Orfeo" di C. Monteverdi, (in corso di pubblicazione per la rivista Classic Voice), "Euridice" di Peri, e "Il mondo alla roversa" di Galuppi, il cui disco "live" è risultato vincitore del Premio internazionale A. Vivaldi indetto dalla fondazione Cini. E' inoltre interprete dell'Oratorio classico e barocco, avendo interpretato opere di Rossi, Caldara, Stradella, Carissimi, Galuppi e Faccio. Ha effettuato numerose registrazioni radiofoniche in particolare per Radio 3 e per la Rete2 della Radio Svizzera italiana, ed ha inciso per: Symphonia, Tactus, Stradivarius, Amadeus, Musique en Wallonie, Sarx's Rds., Arts e Chandos, ottenendo riconoscimenti e segnalazioni.

RODNEY PRADA

Nato in Costa Rica, ha iniziato

giovannissimo gli studi di violoncello; trasferito in Italia ha proseguito la formazione presso il Conservatorio "A. Boito" di Parma e la Civica Scuola di Musica di Milano. Ha sviluppato precocemente un interesse specifico per la musica antica, dedicandosi dapprima in parte poi quasi esclusivamente alla viola da gamba. Ha seguito studi regolari di questo strumento sotto la direzione di Roberto Gini e si è perfezionato con Vittorio Ghielmi. Si è rapidamente affermato partecipando a numerosissime produzioni con i maggiori ensemble specializzati (Elyma, Giardino Armonico, Les Musiciens du Louvre, Labyrinto, La Cappella della Pietà dei Turchini ecc.) in sedi prestigiose e importanti festival.

Ha inciso con Teldec, Astrée, Opus 111, Winter & Winter, Glossa, Tactus, Symphonia, Dongiovanni, K 617 e altri.. E' membro del Quartetto Italiano di Violenza da gamba, formazione unica nel suo genere, con il quale svolge un'intensa attività concertistica a livello nazionale e internazionale incidendo recentemente per questo organo una scelta dei preludi di J.S. Bach con la collaborazione di solisti del Tölzer Knabenchor. Sempre per Winter & Winter ha inciso con Uri Caine "The Goldberg Variations". Si interessa infatti anche di jazz e musica contemporanea nell'ottica di utilizzo nuovo degli strumenti antichi. Si dedica anche alla ricerca e allo studio del lirone, strumento assai poco noto e utilizzato. Insegna viola da gamba presso l'Istituto di Musica Antica dell'Accademia Internazionale della Musica di Milano (ex Civica).

Sabato 9 novembre
Palazzo Ducale - ore 21

GUILLAUME DUFAY: VIAGGIO IN ITALIA

LA REVERDIE

Coproduzione nell'ambito del R.E.M.A. con la Fondazione Calouste Gulbenkian (Lisbona)

Prima assoluta

Claudia Caffagni	liuto, voce
Livia Caffagni	viella, flauti, voce
Elisabetta de Mircovich	voce, ribeca
Ella de Mircovich	voce, arpa
Doron David Sherwin	voce, cornetto muto, percussioni
Matteo Zenatti	voce, voce recitante



Filippo Pedrini, *Fama alata che suona la tromba*
Modena, Galleria Estense

Philippe de Commynes (1447-1511), *Mémoires*

BARTHOLOMEUS DE BONONIA

Morir desio, ballata**

(composta per l'incoronazione a papa di Giovanni XXII, avvenuta il 17 maggio 1410)

Philippe de Commynes (1447-1511), *Mémoires*

ANTONIUS DE CIVITATE

Strenua quem duxit/Gaudeat mottetto***

(composto per il matrimonio di Giorgio Odelauffi, Signore di Forlì, e Lucrezia degli Alidosi, 3 Luglio, 1412)

Philippe de Commynes (1447-1511), *Mémoires*

ANONIMO ITALIANO

Belfiore, danza****

(probabilmente dedicata alla residenza di Nicolò III d'Este, Duca di Ferrara, denominata "Belfiore")

Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Napoli, 1477

GUILLAUME DUFAY

Resveilles vous et faites chiere lye, ballata**

(per le nozze di Carlo Malatesta e Vittoria Colonna, celebrate a Rimini il 18 Luglio, 1423)

Vassilissa ergo gaude, mottetto isoritmico***

(per la festa di addio di Cleofe, sorella di Pandolfo Malatesta, in partenza per Costantinopoli, 20 agosto, 1420)

DORON DAVID SHERWIN

Novel Canto, brano strumentale

GUILLAUME DUFAY

C'est bien raison de devoir essaucier, ballata**

(composta in onore di Nicolò III d'Este di Ferrara, il 26 aprile, 1433 o nel 1437)

Antonio Squarcialupi, *Lettera a Dufay*, per conto di Piero e Lorenzo de' Medici, 1 Maggio 1467

GUILLAUME DUFAY

Mirandas parit, mottetto*

(composto negli ultimi mesi della sua permanenza a Firenze presso la corte papale, che lasciò il 18 Aprile 1436)

O Sancte Sebastianel O Martyr Sebastiane mottetto isoritmico**

(composto probabilmente tra il 1421 e il 1422 in occasione delle ricorrenti epidemie di peste in Italia)

Guillaume Dufay, *Testamento*, 8 Luglio, 1474

GUILLAUME DUFAY

Exultet celum laudibus, inno*

(composti durante il primo soggiorno alla corte dei Savoia, fra il 1433 e il 1435)

Guillaume Dufay, *Testamento*, 8 Luglio, 1474

GUILLAUME DUFAY

Supremum est mortalibus bonum, mottetto isoritmico*

(per l'ingresso a Roma di Re Sigismondo accolto ufficialmente in San Pietro da Papa Eugenio IV il 21 Maggio 1433)

Guillaume Dufay, *Testamento*, 8 Luglio, 1474

Fonti musicali: *Modena, Bibl. Estense, M.1.11 (lat 471) MOD B; **Oxford, Bodleian Library, MS Canonici Misc. 213; ***Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 15; ****Faenza, Biblioteca Comunale, Cod.117

PHILIPPE DE COMMYNES (1447-1511)

Mémoires

Scendendo dalla montagna si vede il piano di Lombardia, che è uno dei paesi più belli e più ricchi del mondo, e dei più abitati. E per quanto sia piano, pure è malagevole da cavalcare, perché è pieno di fossati come lo sono le Fiandre, e più ancora; ma è assai migliore e più fertile, tanto di buone biade quanto di buoni vini e di frutta; e quelle terre non sono mai a riposo. Ma qualunque principe si ridurrà sempre sul lastrico, se vorrà pensare a far imprese a favore degli italiani, o vorrà andare loro in aiuto: poiché ci rimetterà sempre quello che ha, e non ne verrà mai a capo. Essi, infatti, servono solo per denaro, e diversamente non potrebbero fare, fuorché forse il duca di Milano o qualche altra signoria. Quella di compiacere ai più forti è la natura dei popoli d'Italia: ma erano, e sono, trattati così male che bisogna scusarli.

BARTHOLOMEUS DE BONONIA *Morir desio*, ballata

(composta per l'incoronazione a papa di Giovanni XXIII, avvenuta il 17 maggio 1410)

Morir desio po' che Fortuna ormay danna mia vita a non gioir giamay Se 'l caro mio gentile e dolce bene ch'altro non brama né desia el mio core mi veço tolto e s'è to' ogni mia speme che deb'io far se non morir, amore? Meglio è morire che altri veder signore de lei che più che la mia vita amay.

PHILIPPE DE COMMYNES (1447-1511),

Mémoires

Mi sembra che Dio non abbia creato in questo mondo né uomo né bestia cui non abbia dato qualche cosa di contrario per tenerlo in timore e rispetto. Ai principi d'Italia, i quali per la maggior parte possiedono le loro signorie senz'altro diritto che quello dato loro dal cielo – e che noi non possiamo indovinare – e dominano molto crudelmente e violentemente sui loro popoli, Dio diede per contrario i comuni che ci sono in Italia, quali Venezia, Firenze, Genova, Bologna, Siena, Pisa, Lucca, e altri, che sono quasi sempre nemici dei signori; e i signori son

sempre nemici loro, sì che l'uno ha sempre l'occhio acché l'altro non s'ingrandisca. Venendo a parlare più particolarmente, ai Visconti diede per contrario la casa d'Orléans, ai veneziani i signori d'Italia e in più i fiorentini, ai fiorentini quelli di Siena e di Pisa, loro vicini, e i genovesi; e ai genovesi il loro cattivo governo e la poca fede che hanno gli uni verso gli altri, giacché le loro fazioni traggono origine dalle loro stesse casate.

Quanto alle terre della chiesa, se non vi fossero di queste fazioni sarebbero per i sudditi il soggiorno più felice che vi sia al mondo, giacché non vi pagano taglia né balzello alcuno, e sono sempre ben governati, perché i papi sono sempre saggi e ben consigliati: ma talora accade che vi siano grandi e crudeli delitti e saccheggi. Il papa, com'è uso in Italia, negozia sempre.

ANTONIUS DE CIVITATE *Strenua quem*

duxit/Gaudeat mottetto

(composto per il matrimonio di Giorgio Odelaffi, Signore di Forlì, e Lucrezia degli Alidosi, 3/7/1412)

Triplum:

Strenua quem duxit / ad lumina sanguinis arbor / Odelafi salve faciatque valere Georgi / te manus omnipotens cunctosque ex arbore natos / gaudeat & populus tanto ductore minatus / Forlivi ductor populo jubiletque minato / Alterni dum vis sic pectora iungit amoris / quo sine nulla diu dominatio firma refulsit / Quem fortem natura dedit nullique secundum / belligero strepitu largumque in munere magno / parem animo quidquid concludit orbem putantem / quem si virtutum circumdedit undique sertum / rara tamen domini clementia scripsit eundem.

Duplum:

Gaudeat & tanti subiens connubia sponsi / clara trahens ortum Ludovici germine sponsa / digna viro mulier Lucretia prompta subire / quem faveat sceleri potius velut altera mortem / in cunctis bene se Thadee matris alumpna / significans. Sic stirpe parens stirps ipsa parente / inclita dat similem semper secuturaque prolem.

Gaudeat & sancto plebs hec munita patrono / quem supplex venerando colit Jacobumque precatur / quem si non genuit terra celo dedit illum / cuius in abscessum quanto Deus ornet honore / est experta suos in grandi munere amicos. / Gaudeat obtectam geminoque colore catervam / acceptasse suis letanter laribus inde / acceptura quidem non dona minora per evum.

Triplum: Salute, o schiatta degli Ordelaifi, fonte di valenti imprese! La potestà divina faccia prosperare te, Giorgio, e tutti coloro che da cotanta radice germogliarono; si rallegrino anche il popolo, accudito da un siffatto pastore. Gioisca il signore di Forlì alla testa dei suoi sudditi: poiché la potenza dell'Amore – senza il quale nessuna signoria fiorì a lungo ed in pace – vincola ora l'un l'altro due cuori. La Natura medesima assegnò costei ad un prode, a nessuno secondo nel cozzar delle armi, munifico e magnanimo.

Duplum: Esulta anche tu, congiunta a cotanto sposo, o illustre che traesti i natali dalla progenie ludoviciana, dama ben degna d'un eroe: porti lo stesso nome di Lucrezia, colei che, sdegnosa, preferì darsi la morte piuttosto che contaminare il proprio onore. Quanto a te, in tutto e per tutto ti dimostri degna alunna della madre di Taddeo: infatti chi discende da stirpe illustre genera sempre rampolli che seguono l'alto esempio degli avi. Esulti anche il popolo, protetto da un così eletto patrono, e rivolga con devota venerazione le sue preghiere a San Giacomo; se non lo partorì, perlomeno la terra lo donò ai Cieli: e, malgrado la dipartita di lui, la terra stessa è testimone di quanto siano grandiosi i doni che, in suo onore, Dio elargisce a coloro che gli sono cari. Gioisca festante colei che ha fatto suo il suo focolare della schiera dalla livrea bicolore, conscia di assicurarsi con ciò gioie non minori negli anni a venire.

PHILIPPE DE COMMYNES (1447-1511)

Mémoires

Il Polesine è un piccolo paese tutto circondato dalle acque e ricco di ogni ben di Dio; vi sono due belle cittadine che ho visto, che sono Rovigo e la Badia, e adesso lo hanno i veneziani. Passai

per le loro città, vale a dire Brescia, Verona, Vicenza, Padova e altre terre. Dappertutto mi fu reso grande onore in onore di chi mi mandava; mi veniva incontro gran quantità di gente con il loro podestà o il capitano, giacché non escono mai tutti e due insieme, e quello che non usciva veniva fino alla porta dentro la città.

Mi conducevano fino alla locanda e davano ordine all'oste ch'io fossi trattato lautamente, e con le parole più onorifiche disponevano in modo che mi fossero fatte le spese. Ma, se si faceva poi il conto di quanto bisognava dare ai trombetti e ai tamburini, non c'era gran guadagno a essere spesati: ma è segno d'onore, l'essere trattati così. (tr. Maria Clotilde Daviso)

ANONIMO ITALIANO *Belfiore*, danza (probabilmente dedicata alla residenza di Nicolò III d'Este, Duca di Ferrara, denominata "Belfiore")

JOHANNES TINCTORIS *Liber de arte contrapuncti*, Napoli, 1477

Antequam de musica aliquid conscriberem, sapientiam rerum diversarum ad eam pertinentem audiendo, legendo cum exercitatione continua quoad potui, acquirere conatus sum. Silentio preterire nequeo complures philosophi, ut Platonem, Pythagoram eorumque sequaces, Ciceronem, Macrobius, Boethium, Nichomacum, Aristoxenum, Ptolomeum, ac nostrum Isidorum. & si visa auditaque referre liceat, hac vero tempestate – nescio an virtute cuiusdam celestis influxus an vehementia assidue exercitationis – infiniti florent compositores ut: Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillelmus Faugues, qui Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillelmum Dufay se preceptores habuisse in hac arte divina gloriantur.

Prima di accingermi a mettere per iscritto alcunché in merito alla musica, mi sforzai di acquisire una certa qual dimestichezza con gli svariati argomenti ad essa pertinenti, impegnandomi nell'ascolto e nella lettura con

zelo indefesso, per quel tanto che era alla mia portata. Né posso quindi astenermi dal menzionare gli innumerevoli cultori della sapienza, come Platone, Pitagora coi suoi seguaci, Cicerone, Macrobio, Boezio, Nicomaco, Aristossene, Tolomeo, nonché l'illustre nostro Isidoro. E se mi è qui lecito riferire quel che vidi ed udii, al giorno d'oggi prosperano – non so se grazie ad un qualche influsso celestiale, o al fervore conferito loro da un diligentissimo impegno – numerosissimi compositori, come ad esempio: Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antonio Busnois, Firmino Caron, Guglielmo Faugues, che si gloriano di aver avuto quali precettori in quest'arte divina Johannes Dunstaple, Egidio Binchois e Guglielmo Dufay. (tr. Ella de Mircovich)

GUILLAUME DUFAY *Resveilles vous et faites chiere lye*, ballata
(per le nozze di Carlo Malatesta e Vittoria Colonna, celebrate a Rimini il 18 Luglio, 1423)

Resvellies vous et faites chiere lye,
tout amoureux qui gentillesse ames.

Esbates vous, fuyes merancolye,
de bien servir point ne soyes hodés.

Car au jour d'ui sera li espousés,
grant honneur et noble seignourie;
ce vous convient ung chascun faire feste,
pour bien grignier la belle compaignye;
charle gentil, c'on dit de Maleteste.

Ridestatevi, e accendete le vostre luminose fiacole, tutti voi o innamorati che seguite i dettami della cortesia! Datevi agli svaghi e bandite la malinconia, né risparmiatevi nell'amoroso servizio: poiché quest'oggi si celebra un matrimonio, in gran fulgore d'onore e nobiltà. Nessuno si tiri indietro, ciascuno faccia del suo meglio per intrattenere la vaga brigata - quella del gentile Carlo, dell'illustre schiatta dei Malatesta.

GUILLAUME DUFAY, *Vassilissa ergo gaude*, mottetto isoritmico
(per la festa di addio di Cleofe, sorella di Pandolfo Malatesta, in partenza per Costantinopoli, 20/8/1420)

Vasilissa ergo gaude quia es digna omni laude Cleophe clara gestis a tuis de Malatestis in Italia principibus magnis & nobilibus. Ex tuo viro clarior quia cunctis est nobilior Romeorum est despotus quem colit mundus totus in porphyro genitus a deo missus celitus juvenili etate pollens & formositate volens multum genio fecunda & utraque lingua facunda ac clariores virtutibus pre aliis omnibus.

Gioisci dunque, o Imperatrice! Poiché tu, o Cleofe, sei degna d'ogni lode: per le tue meritevoli opere e per la stirpe da cui discendi, i Malatesta, grandi e illustri fra i principi d'Italia. E ancora più augusta sei per merito del tuo sposo, nobilissimo fra i più nobili: dominatore del popolo romano, riverito dal mondo tutto, nato nella porpora ed inviatoci da Dio stesso: e parimenti, giovane e leggiadra quale sei, benedetta da un vivace ingegno e edotta in più idiomi, rifulgi fra tutte per le tue molte virtù.

DORON DAVID SHERWIN: *Novel Canto - brano strumentale*

GUILLAUME DUFAY *C'est bien raison de devoir essaucier*, ballata
(composta in onore di Nicolò III d'Este di Ferrara, il 26 aprile, 1433 o nel 1437)
C'est bien raison de devoir essaucier & honnourer tous princes de renom especial ceux qui sont a precier par leur vertus sens & discretion pour ce voldray faire relacion d'un tres noble digne de tout honneur d'origine si bien que de rayson bien est doté peuple d'un tel seigneur.

Italie soiant en grant dangier con de gueres & de deviation par son moyen a faite pacefier & n'est en luy trouvee occasion dont puist avoir il reprehension de l'eglise

leal est protecteur se puis dire sans nulle mesprison bien est doté peuple d'un tel seigneur.

Prince je voeil manifester son nom il est marquis & souverain recteur de Ferare Nicholas l'appell'on.

S'ha ben donde d'esaltare e onorare tutti i principi illustri, in specie quelli apprezzati per le loro virtù, senno e discrezione: voglio quindi additarvene uno nobilissimo, degno d'onore tanto per il suo lignaggio quanto per la sua indole – ben fortunato è il popolo d'un tal signore! / L'Italia, che si trovava in gran distretta a causa di guerre e contese, è stata pacificata proprio grazie a lui, e mai vi fu occasione in cui gli si potesse rimproverare alcunché: è un leale protettore della chiesa, e si può affermare senza tema d'errori che ben fortunato è il popolo d'un tal signore. / Principe, vi voglio svelare il suo nome: è marchese, il sommo reggitore di Ferrara, lo chiamano Niccolò.

ANTONIO SQUARCIALUPI, *Lettera a Dufay*, per conto di Piero e Lorenzo de' Medici, 1 Maggio, 1467

Venerabile padre mio e sopra tutti a ragione colendissimo,
con somma letizia del mio animo vidi, e più spesso lessi, le vostre umanissime lettere, e ho abbracciato di cuore i colleghi che inviate, cantori tra i migliori della vostra chiesa, come voi scrivete, e io che li ho ascoltati sono facilmente indotto a credervi. Sono infatti per la dolcezza della voce e per l'esperienza e l'abilità nel cantare assolutamente eccellenti e degni del vostro insegnamento.
Lorenzo de' Medici, figlio di Piero, vi onora mirabilmente – egli che, grazie alla prestanza del suo divino ingegno, come delle arti nobili così si diletta intensamente della vostra musica sì raffinata. E di conseguenza ammira l'arte e la virtù vostra e vi onora e vi riverisce come un padre.
Desidererebbe avere per sé qualche prodotto della vostra eccellentissima virtù, perciò sarà allegata a questa lettera una canzone che egli desidera sia da voi

intonata e ornata di musica.
Farete cosa graditissima anche a me, e ve ne renderò i più vivi ringraziamenti. Oh potessi vedervi e ascoltarvi, cosa che, stando alle vostre lettere, anche voi sembrare desiderare! Io certo nulla anteporrei a questo piacere.

GUILLAUME DUFAY *Mirandas parit*, mottetto

(composto negli ultimi mesi della sua permanenza a Firenze presso la corte papale, che lasciò il 18/4/1436)

Mirandas parit hec urbs florentina puellas in quibus est species & summo forma nitore quale Helenam decus olim nos habuisse putamus: virginibus patriis talis florescit imago. Ad te precipuam genuit clarissima virgo nam reliquas superas & luce & corpore nymphas ut socias splendore suas dea pulchra Diana vincit & integrior quacumque parte videtur.

Questa città di Firenze dà i natali a fanciulle incantevoli, la cui avvenenza e le cui squisite sembianze non sfigurerebbero a paragone della grande beltà della quale Elena di Troia, così si narra, fu un tempo ornata. Ma tu, o nobile damigella, sei invero la gemma fra tutte le fiorentine: poiché sorpassi in avvenenza e grazie tutte le tue coetanee così come la leggiadra dea Diana, nel suo fulgore, eclissava lo stuolo delle ninfe sue compagne.

GUILLAUME DUFAY *O Sancte Sebastiane/ O Martyr Sebastiane* mottetto isoritmico
(composto probabilmente tra il 1421 e il 1422 in occasione delle ricorrenti epidemie di peste in Italia)

O sancte Sebastiane semper vespere & mane horis cunctis & momentis dum adhuc sum sane mentis me protege & conserva & a me martyr enerva infirmitatem noxiam vocatam epidemiam tu de peste huiusmodi me defende & custodi & omnes amicos meos qui nos

confitemus reos Deo & sancte Marie & tibi o martyr pie. Tu Mediolanus civis hanc pestilentiam si vis potes facere cessare & a Deum impetrare quia a multis est scitum quod de hoc habes meritum Zoe mutam tu sanasti & sanatam restaurasti Nicostrato eius viro hoc faciens modo miro in agone consolabas martyres & promittebas eis sempiternam vitam & martyribus debitam. Amen.

O martyr Sebastiane tu semper nobiscum mane atque per tua merita nos qui sumus in hac vita custodi sana & rege & a peste nos proteges presentans nos Trinitati & virgini sancte matri & sic vitam finiamus quod mercedem habeamus & martyrum consortium & Deum videre pium. Amen.

O quam mira refulsit gratia Sebastianus martyr inclitus qui militis portans insignia sed de fratrum palma sollicitus confortavit corda pallentia verbo sibi collato celitus. Amen.

O santo Sebastiano, sempre, mane e sera, in ogni ora e in ogni istante, finché ancora mi rimane un barlume di senno, proteggimi e sostienimi! O martire, allontana da me quel letale morbo che è detto epidemia, difendimi e liberami dalla peste, e così pure coloro che mi sono cari e che, come me, si riconoscono colpevoli al cospetto di Dio, della vergine Maria e di te, o martire clemente. Se solo lo vuoi, è in tuo potere di far cessare nella città di Milano questa pestilenza intercedendo presso Dio: a molti è noto infatti come grazie a te Zoe, la muta, guarì, e poté così ricongiungersi al suo consorte Nicostrato grazie alla tua opera prodigiosa. Tu solevi consolare i martiri prima del supplizio, promettendo loro la vita eterna che spetta loro di diritto! Amen.

O martire Sebastiano, resta sempre al nostro fianco e, grazie ai tuoi meriti, custodiscici, risanaci e guidaci in questa vita mortale; proteggici dalla peste raccomandandoci alla Trinità e alla santa vergine e madre — e così, quando la nostra esistenza giungerà al termine, ci sia concesso il perdono onde godere della compagnia dei martiri e della visione ineffabile di Dio. Amen.

O di quale glorioso lustro rifulse il martire Sebastiano che, pur già insignito della dignità guerresca, fu ancor più sollecito nel sostenere i fratelli che si apprestavano a ricevere la palma: confortò i loro cuori angosciati con parole suggeritegli dal Cielo. Amen.

GUILLAUME DUFAY, *Testamento*, 8 Luglio, 1474

I nostri giorni declinano come l'ombra e l'acqua che scorre via. Siamo sospinti a grandi passi verso la morte, passaggio obbligato per tutti, anche se nessuno ne conosce il giorno e il modo: eppure nella condizione umana non vi è fortuna maggiore, anzi non vi è altra fortuna, che quella di concludere santamente la vita di quaggiù.

A ciò riflettendo, io, Guglielmo Du Fay, canonico con prebende nelle chiese di Cambrai e di Santa Gertrude Montense, con l'intento di non scomparire dal mondo senza lasciare testamento, e dopo aver in primo luogo ringraziato Iddio per tutti i doni immeritati che mi ha abbondantemente elargito, in nome di quello stesso Signore, padre, figlio e spirito santo, redigo, faccio e dispongo nel modo seguente il mio testamento e le mie disposizioni, ossia la mia ultima volontà.

Lascio come legato per il sacerdote che mi somministrerà gli ultimi sacramenti 20 soldi parigini in moneta di Cambrai, 40 se sarà il decano, più 5 soldi per il chierico.

Item, voglio che siano pagati i miei debiti e riparati i torti da me fatti.

Item, voglio che le mie esequie siano fatte in modo decoroso, col suono delle campane, illuminazione completa e accensione di 4 ceri davanti all'immagine di s. Antonio da Padova; quanto alla messa, voglio si canti la sequenza del Dies Illa.

GUILLAUME DUFAY *Exultet celum laudibus*, inno (composti durante il primo soggiorno alla corte dei Savoia, fra il 1433 e il 1435)

Exultet celum laudibus resultet terra gaudiis apostolorum gloriam sacra canant solemnina.

Vos seculi iusti iudices & vera mundi

lumina votis precamur cordium audite preces supplicum.

Qui celum verbo clauditis serrasque eius solvitis nos a peccatis omnibus solvite iussu quesumus.

Quorum precepto subditur salus & languor omnium sanate egros moribus nos reddentes virtutibus.

Ut cum iudex advenerit Christus in fine seculi nos sempiterni gaudii faciat esse compotes.

Deo patri sit gloria eiusque soli Filio cum Spirito paraclito & nunc & in perpetuum.

Esultino e laudino le schiere celesti, gioiscano lieti i mortali, poiché in questa solennità si celebra la gloria degli Apostoli. Vi imploriamo, o equi giudici del secolo e vera luce del mondo, prestate ascolto alle preghiere sgorgate dal cuore di chi vi è devoto. Voi che con una semplice parola potete sbarrare l'ingresso al paradiso, voi che ne custodite i serrami, noi vi preghiamo: con una benigna sentenza assolvete ci da tutti i nostri peccati. O voi al cui verdetto sono soggette tanto la salute quanto la malattia di chiunque, sanate il morbo della nostra iniquità, infondete nuovamente in noi la virtù! In tal modo, allorché alla fine dei tempi giungerà Cristo a giudicarci, grazie alla vostra intercessione potremo esservi accanto nella letizia che non avrà fine. Sia gloria al Padre ed al suo Figlio unigenito, ed allo Spirito consolatore, ora e per tutta l'eternità.

GUILLAUME DUFAY, *Testamento*

Item, nella festa della pasqua, durante la messa solenne del coro, ordino la celebrazione nella stessa cappella di una messa del giorno, con la memoria per me e per tutti i defunti, sul modello della messa che viene detta per il fu Egidio de Bosco nelle domeniche di avvento, con 3 soldi e 4 denari per il celebrante.

Item, stabilisco la celebrazione di una messa solenne del santo ad opera degli stessi vicari maggiori, ossia di un sacerdote, un diacono e un suddiacono, nella festa di s. Antonio da Padova, e nella medesima cappella, in perpetuo; e ad essa dovranno partecipare il maestro del coro dei ragazzi, e tutti gli altri più eminenti coristi.

GUILLAUME DUFAY: *SUPREMUM EST MORTALIBUS BONUM*, MOTTETTO ISORITMICO (per l'ingresso a Roma di Re Sigismondo accolto in San Pietro da Papa Eugenio IV, 21/5/1433)

Supremum est mortalibus bonum pax optimum Dei donum. Pace vero legem prestantia viget atque recti constantia pace dies solutus & letus nocte somnus trahitur quietus pax docuit virginem ornare auro comam crinesque nodare pace rivi psallentes & aves patent leti collesque suaves pace dives pervadit viator tutus arva incolit aratur. O sancta pax diu expectata mortalibus tam dulcis tam grata sis eterna firma sine fraude fidem tecum semper esse gaude. & qui nobis o pax te dedere possideant regnum sine fine sit noster hic pontifex eternus Eugenius & rex Sigismundus. Amen.

La pace, eccellente fra i doni divini, è il bene supremo dei mortali: in pace regnano legge e perseguimento del diritto, in pace la giornata serena e lieta conduce ad un sonno tranquillo, in pace la giovinetta apprende a ornarsi d'oro le chiome ben acconciate. In pace cantano gioiosi tanto gli uccelli quanto i torrenti, sorridono le dolci colline, in pace può senza tema il ricco viaggiare, e il contadino starsene protetto nei suoi campi. O sacra pace, sì a lungo attesa, tanto dolce e gradita ai mortali! Possa tu durare in eterno, incrollabile, senza infingimenti, godendo d'una lealtà che non venga mai meno. E coloro che ti ricondussero a noi, o pace, conservino il loro regno in eterno: possano governarci in eterno papa Eugenio e re Sigismondo! Amen.

GUILLAUME DUFAY, *Testamento*

Nell'anno del Signore 1474, settima indizione, giorno 8 del mese di luglio, anno terzo del pontificato del santissimo in Cristo padre e signore nostro Sisto Quarto, papa per divina provvidenza, lo spettabile mastro Guglielmo De Fay, canonico nella chiesa di Cambrai, sano di mente e di cervello, stese il suo testamento, ovvero le disposizioni delle sue ultime volontà. (traduzioni dei testi musicali Ella de Mircovich)



Anonimo, *Nudo d'uomo che suona la tromba*
Modena, Galleria Estense

GUILLAUME DUFAY: VIAGGIO IN ITALIA

Con "Viaggio in Italia", laReverdie propone un percorso attraverso generi musicali, idiomi stilistici, aree culturali, che illustra la ricchezza e la varietà della vita musicale italiana nel primo Quattrocento.

Filo conduttore del viaggio è la quasi ventennale avventura italiana (1419-1437) del celeberrimo compositore franco-fiammingo, ripercorsa attraverso le tappe che lo vedono coinvolto negli eventi più significativi della vita politica e culturale della penisola e ne fanno un personaggio chiave di quel crogiuolo stilistico, di quella progressiva compenetrazione musicale che superò il particolarismo delle scuole polifoniche medievali realizzando una vera e propria *coinè* europea.

Ecclesiastico, diplomatico, uomo di vasta cultura e indubbio fascino personale, conteso fra la corte dei Malatesta, la corte papale (che lo vuole a Roma, poi a Firenze e a Bologna) e quella dei Savoia, amico stimato della casa d'Este, Dufay iniziò proprio in Italia la sua straordinaria carriera di compositore.

Erede eccellente della più raffinata tradizione contrappuntistica fiamminga, ma sapientemente aperto sia al gusto britannico per le sonorità piene sia alla suggestiva semplicità della melica italiana, gettò le fondamenta di un nuovo linguaggio musicale paneuropeo, elaborando uno stile inconfondibile, in cui l'apice dello splendore artistico tardo medievale si fonde con i fermenti innovativi del primo Rinascimento italiano.

Per evidenziare la vitalità del sincretismo stilistico di Dufay abbiamo preferito all'imponente repertorio dei cicli e dei frammenti composti per l'*Ordinarium Missae*, quelle composizioni d'occasione, celebrative o anche semplicemente mondane che permettono un confronto con i compositori coevi attivi in Italia, dei quali abbiamo selezionato alcuni brani

particolarmente suggestivi per l'intreccio di legami storici comuni. Del resto gli stessi strumenti primari della nostra ricerca – i codici musicali – hanno suggerito l'impostazione antologica del progetto (all'epoca non esistono compilazioni musicali dedicate ad un solo autore) e al tempo stesso hanno rivelato tracce di quella rete di relazioni fra compositori e committenza che possono far luce su alcuni aspetti del percorso stilistico di Dufay.

La ballata *Mourir desio* di Bartholomeus de Bononia - esempio accattivante di quella fioritura poetico-musicale tipicamente italiana che affascina ed ispira il giovane fiammingo - è uno dei 25 brani di autori italiani conservati nel Canonici Miscellaneus 213, il manoscritto di origine veneta attualmente conservato nella Bodleian Library di Oxford, in cui si trovano anche le due ballate *C'est bien raison* e *Resveilles vous et faites chiere lye* oltre al mottetto isoritmico *O Sancte Sebastiane/O martyr Sebastiane* di Dufay, in cui la firma del compositore si elude da una sorta di rebus in cui la sillaba FA è interpretata come segno di solmisazione in *hexacordum molle*, dalla nota *sib* notata su un piccolo pentagramma tra le sillabe DU e Y.

Il motetto *Strenua quem duxit/Gaudeat* di Antonius de Civitate e il mottetto isoritmico *Vassilissa ergo gaude* di Dufay sono contenuti nel notissimo manoscritto Q15 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, compilato prima del 1440, come suggerisce l'uso della notazione mensurale nera. La presenza, accanto ai 62 brani di Dufay, di autori quali Ciconia, Christophorus de Monte, Matheus de Brixia, oltre ai riferimenti a precisi avvenimenti storici nel testo di alcuni mottetti, fanno supporre che il Q15 fosse stato compilato per la cattedrale di Padova.

Importante tappa del percorso che laReverdie ha intrapreso, tra i vari manoscritti che contengono la monumentale opera di Dufay, alla ricerca delle sue composizioni "italiane", è stato il manoscritto a.M.1.11 (ModB) custodito

nella Biblioteca Estense di Modena, compilato da un'unica mano in notazione mensurale bianca, molto probabilmente per conto della Corte Estense di Ferrara. Il ruolo di tale Corte nel panorama culturale del primo '400 e i rapporti intercorsi tra il compositore franco-fiammingo e la casata estense, inaugurati dalla ballata *C'est bien raison* - esplicito omaggio al duca di Ferrara Nicolò III d'Este -, sono testimoniati proprio dalla presenza in questo manoscritto di ben 49 composizioni di Dufay che compare accanto ad alcuni dei nomi più significativi della produzione musicale di origine inglese e fiamminga coeva (Dunstable, Forest, Plummer, Binchois, Benoit, Fede, per citarne solo alcuni). Dal manoscritto estense abbiamo tratto l'inno *Exultet celum laudibus* in cui ai versetti gregoriani si alternano versetti a due voci cui si aggiunge il *fauxbordon* - una voce che corre parallelamente a quella superiore, una quarta sotto - il mottetto *Mirandas parit*, composto da Dufay in onore della città di Firenze e il grandioso mottetto isoritmico *Supremum est mortalibus bonum* con cui si conclude il nostro viaggio. Si è voluto dare un ulteriore omaggio alla corte estense scegliendo, all'interno del noto codice di musica strumentale conservato alla Biblioteca Comunale di Faenza (Cod. 117), la danza *Belfiore*, che porta il nome del castello costruito per Nicolò III fra il 1393 e il 1429.

Claudia Caffagni

LA REVERDIE

Ispirandosi alle *reverdie* - liriche romanze che celebrano il ritorno della primavera - l'ensemble laReverdie è stato fondato nel 1986 da due coppie di sorelle, cantanti e strumentiste, per esplorare il repertorio musicale europeo dall'alto medioevo alla fine del XIV secolo. Il puntuale, appassionato studio filologico col quale laReverdie allestisce i suoi programmi - da sempre focalizzati su temi d'intensa valenza culturale e simbolica - non rappresenta che uno degli strumenti mediante i quali

l'ensemble infonde il massimo della vitalità, dell'intensità e della naturalezza in ciò che propone al pubblico. Una particolare attenzione è rivolta all'ampio ed in gran parte inesplorato dominio del "teatro sacro": drammi liturgici e liturgia drammatica, rappresentazioni collettive, manifestazioni evocative della religiosità di un'epoca i cui echi non si sono ancora spenti. L'aspirazione non è quella di catalogare meticolosamente dei reperti archeologici, bensì di ricostruirli con affettuosa fedeltà, musicale testuale e ideologica, affinché chi ne fruisce possa percepirli in quanto frammenti pulsanti d'una cultura trascorsa ma non perduta. Dal 1991, per l'allestimento di programmi con organici allargati, laReverdie si avvale della collaborazione di vari musicisti, fra cui stabilmente Doron David Sherwin, uno dei più celebri specialisti di cornetto, rivelatosi peraltro versatile percussionista e cantante. LaReverdie è regolarmente ospite dei più importanti festival e stagioni concertistiche in Italia e all'estero tra cui Musica e poesia a S. Maurizio di Milano, Settembre Musica di Torino, Festival Musicale Estense di Modena, Mittelfest di Cividale, Tage alter Musik in Regensburg, Festival van Vlaanderen Brugge, Netwerk voor Oude Muziek Utrecht, Tage alter Musik in Herne, Festival de Música antiga de Barcelona, Ambraser Konzert Innsbruck, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien - Musikverein, Rencontres Internationales de Musique Médiévale du Thoronet, Festival de Conques, Rhein-Renaissance Köln, Resonanzen - Wiener Konzerthaus, Festival Internacional En El Camino de Santiago, Festival Internacional Santander, Internacional Early Music Festival, Jaroslaw. Ha registrato per RAI (Italia), *Süddeutscher Rundfunk*, *Bayerischer Rundfunk*, *Südwest Rundfunk* e WDR (Germania), BRT3 (Belgio), *France Musique* (Francia), ORF 1 (Austria), *Antenna 2* (Portogallo), *RNe* (Spagna). Ha inciso per le case discografiche *Nuova Era* e *Giulia*; dal 1993 incide regolarmente per l'etichetta francese ARCAN, in

coproduzione con WDR (Westdeutscher Rundfunk).

Nel 1999 in una tournée in varie città italiane, laReverdie ha collaborato con Franco Battiato, eseguendo in prima assoluta il preludio alla sua opera "Babilonia 2000". Al Festival dei Due Mondi (Spoleto, 2000) ha curato la parte musicale dello spettacolo "L'ultimo angelo" con la partecipazione di Moni Ovadia. Le incisioni discografiche, recensite con successo sulle principali riviste italiane e straniere hanno in prevalenza ottenuto la massima votazione della rivista francese

Repertoire des disques compacts e il *Diapason d'Or* dalla rivista francese *Diapason*. Il CD "Speculum Amoris" è stato insignito del *Diapason d'Or dell'Année* per la categoria "Musique Ancienne" (Parigi 1993). Nel 1997 la Reverdie è stata ospite del *Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musique Médiévales* (Fondation Royaumont) per esporre le proprie esperienze interpretative sulla musica italiana del Trecento. Da anni tiene regolarmente seminari sull'interpretazione di diversi repertori medioevali presso varie istituzioni italiane.

RUMORI DI FONDO

La musica antica al cinema

Tre film alla Sala Truffaut

In collaborazione con l'Associazione Circuito Cinema - Sala Truffaut e Amici dei Teatri Modenesi

lunedì 21 ottobre - ore 21.15

TUTTE LE MATTINE DEL MONDO

(Tous les matins du monde) di Alain Corneau (Francia 1991)

lunedì 4 novembre - ore 21.15

FARINELLI, VOCE REGINA

di Gérard Corbier (Francia/Italia/Belgio 1994)

lunedì 11 novembre - ore 21.15

VATEL

di Roland Joffe (Francia/Italia/Belgio 1999)

lunedì 21 ottobre - ore 21.15

TUTTE LE MATTINE DEL MONDO

Tutte le mattine del mondo (Tous les matins du monde)

Regia: Alain Corneau

Sceneggiatura: Pascal Quignard e A. Corneau, da un romanzo di P. Quignard

Musiche: J. B. Lully, M. Marais, Monsieur del Sainte-Colombe, F. Couperin eseguite da Jordi Savall e Les Concert des Nations direzione J. Savall, soprani: Montserrat Figueras e Maria Cristina Kiehr

Fotografia: Yves Angelo; *Costumi:* Corrine Jorry

Interpreti: Jean-Pierre Marielle, Gérard Depardieu, Anne Brochet, Guillaume Depardieu;

Francia, 1991

114 min.

Vincitore di 7 Premi Cesar, uno dei quali per la colonna sonora.

Il film, acclamato da critica e pubblico, è il risultato della collaborazione e dell'incontro fra tre artisti: un romanziere, Pascal Quignard, un regista, Alain Corneau e un musicista, Jordi Savall. L'idea di Corneau di girare un film sulla musica del XVII secolo, ha trovato grazie all'apporto di Quignard, appassionato cultore di musica per viola da gamba, e di Savall, uno dei più rinomati violisti e ricercatori di musica antica e barocca, la più felice realizzazione. Il soggetto del film è la vita del violista e compositore francese Saint-Colombe e del suo celebre allievo Marin Marais.

Di Sainte Colombe non ci sono giunte molte notizie. Visse lontano dai fasti della corte, ritirato in campagna e intorno alla sua vita è sospeso un alone di mistero. Jean Rousseau, suo allievo, gli dedica nel 1679 il suo *Traité de la Viole* e in esso troviamo scritto: "Tra tutti quelli che impararono a suonare la viola da Monsieur Hottman, possiamo senz'altro dire che Monsieur de Saint Colombe fu il suo miglior allievo, e che lo sorpassò di gran lunga; infatti, accanto ai meravigliosi precetti che egli apprese da Ms. Hottman, dobbiamo a Ms.

de Sainte Colombe quel prezioso "port de main", che portò alla perfezione la maniera di suonare la viola, ... permise infine di imitare le più svariate qualità della voce umana (l'eccelso modello per tutti gli strumentisti); dobbiamo nondimeno a Ms. de Sainte Colombe la settima corda che egli aggiunse alla viola. Infine, egli introdusse anche l'uso delle corde rivestite d'argento in Francia, e lavorò indefessamente alla ricerca di qualcosa che migliorasse lo strumento ove possibile".

Anche Hubert Le Blanc nel suo *Defense de la Viole de gambe...* (1740) menziona Sainte Colombe per il suo straordinario talento che lo rendeva capace di riprodurre con la viola ogni nuance della voce umana, dal pianto di una giovane al lamento di un vecchio. Da altre fonti si sa che visse probabilmente a Parigi verso la fine del XVII secolo ed ebbe numerosi allievi tra i quali Marais, Du Boisson e Machy. Molte informazioni si possono comunque ricavare da *Le Parnasse Francais* (1732) di Evrard Tilton du Tillet che tra le altre cose scrive: "Possiamo dire che Marais portò la viola all'apice della perfezione e che fu il primo a far conoscere

la sua nobiltà e la sua bellezza attraverso numerose ed eccellenti composizioni da lui stesso scritte, e per l'encomiabile modo che ebbe nell'eseguirle.

E' altresì vero che prima di Marais, Sainte-Colombe accrebbe la fama della viola; egli diede concerti a casa sua, durante i quali suonarono insieme a lui in un consort di viole di godibilissimo ascolto, due delle sue figlie... Sainte-Colombe fu maestro di Marais; ma egli si accorse dopo sei mesi che il suo allievo era il grado di superarlo, e che non aveva più nient'altro da insegnargli."

[...]

Una delle immagini che più sovente ricorrono nel film è Marais che suona la piece *Tombeau les Regrets* di Sainte-Colombe, che ascoltiamo sempre eseguita da una sola viola, ad eccezione dell'ultima scena. E' con questa musica che Sainte-Colombe cerca di evocare la moglie morta. *La tombeau* è una precisa forma musicale della tradizione francese per rendere omaggio alla dipartita di familiari ed amici. Marais ne scrisse alcune dedicate a Sainte-Colombe e a Lully, personaggi che giocarono un importante ruolo nella sua vita.

Molto usate nel corso del film sono *Le Badinage* di Marais dal *Quarto Libro* (durante le scene amorose, *badinage* dal linguaggio amoroso da Marivaux a Musset sta per *scherzo*) e *la Reveuse* nell'ultima scena di Madeleine. *Le Folies d'Espagne* di Marais dal *Secondo Libro* compaiono nelle scene dove Marais viene esaminato da Sainte-Colombe.

Ricordiamo inoltre la *Troisième Leçon des Ténèbres* di François Couperin eseguite da Montserrat Figueras e Maria-Cristina Kiehr inserite perché molto amate dal regista nonostante siano fuori epoca, perché composte da Couperin ben cinquant'anni dopo. La piece che accompagna le immagini che mostrano Marais con i musici di corte in uno splendido salone è la *Marche pour la cérémonie des Turcs* di Lully. Si noti come Marais diriga con una lunga asta che richiama quella usata da Lully e che gli provocò, ferendolo a un piede, la morte.

Une Jeune Fille è invece un tema caro a

tutto il Rinascimento e primo Barocco. Esistono numerose composizioni di questo tipo di autori come Scheidt, Hassler, Vulpus, Kugelmann. Frescobaldi ne fece uso con il nome di "*l'Arie di Monicha*" per una messa e per una serie di partite per cembalo.

Riportiamo infine infine un brano di un'intervista a Jordi Savall, curatore della premiatissima colonna sonora.

"Anche se la viola, l'orchestra e il canto sembrano appartenere a mondi diversi tra loro, la musica è una sola, sono solo i mezzi che cambiano perché essa si basa su elementi definiti che conducono alla nascita di una sorta di dialogo. La musica non si può dominare: o si dialoga con essa o non si ottiene niente. Questa è la mia filosofia: se uno vuole fare bene la musica, deve lasciare la musica nel suo spazio, nella sua dimensione e cercare di dialogarci assieme. La musica ha una dimensione che è fatta di molti elementi che noi dobbiamo in qualche modo reinventare, nel senso che purtroppo disponiamo solo di pochi riferimenti nei confronti della musica che il compositore ha originariamente immaginato perché noi ci troviamo ormai lontani molti secoli dal momento creativo e si sono frapposte molte generazioni di prassi esecutive. Dobbiamo dunque cercare di ritrovare quei punti che vediamo il più vicini possibili allo stile dell'epoca, ma questo si deve fare con il massimo di umiltà perché il peggio che si possa fare è il pensare che uno sappia tutto, che uno sia il migliore e possa fare ciò che vuole. L'umiltà è la prima condizione per fare in modo che si possa intraprendere il cammino che porterà a capire a fondo una musica: verrà così a crearsi una relazione nella quale si sente proprio che la musica fa ritornare quell'amore che ci abbiamo messo dentro nel farla, ed è questo il segno principale che ci porta a dire che le cose funzionano. Quando si fa un investimento di tempo e di amore nell'imparare a conoscere il mondo in cui una musica è stata scritta, questo investimento poi

ritorna indietro moltiplicato, e dopo aver fatto questo cammino ci si sente come a casa, e si può "parlare" liberamente (...) questa condizione discende quell'elemento così importante che è la libertà, che non è altro che una somma di elementi quali la conoscenza e il controllo della tecnica dello strumento, componenti che permettono di fare in modo tale da consentire che la

musica vada per se stessa dall'esecutore all'ascoltatore. La libertà è una condizione fondamentale per una buona interpretazione, ma la libertà non significa fare ciò che uno vuole bensì rappresenta il frutto di più componenti quali la maturità e la conoscenza profonda della musica; è una cosa che si apprende solo col tempo..."

lunedì 4 novembre - ore 21.15

FARINELLI, VOCE REGINA

Farinelli, voce regina

Regia: Gérard Corbiau

Soggetto: Gérard Corbiau, Andrée Deltour Corbiau, Michel Fessier, Marcel Beulieu

Sceneggiatura: Gérard Corbiau, Anurée Deltour Corbiau, Michel Fessier, Marcel Beulieu

Fotografia: Walter Van den Ende

Musica: C. Broschi, A. Hasse, G.F. Haendel, G. B. Pergolesi, direzione di Christophe Rousset.

Trattamento delle voci: Istituto Ircam di Parigi

Interpreti: Stefano Dionisi, Enrico Lo Verso, Caroline Cellier, Omero Antonutti,

Jeroen Krabbe, Else Zylberstein, Gaspard Salmon, Patrik Bauchau, Marianne Kasher

Produzione: Belgio/Francia/Italia, 1994. 111 minuti.

Carlo Broschi, detto Farinelli (1705-82), è noto come il più famoso castrato. Esordì a Napoli nel 1720 con la serenata Angelica e Medoro di Nicola Porpora del quale fu allievo. Dal 1723 al 1734 si esibì nei principali teatri europei. Nel 1734-36 collaborò a Londra con Porpora e con la compagnia rivale di Haendel. La fama di Farinelli si diffuse in Francia e in Italia e nel 1737 per volontà Filippo V di Spagna, che lo volle cantante ufficiale di corte, rinunciò alla carriera artistica internazionale. Farinelli visse così in una prigione dorata, ricevendo astronomici compensi per cantare tutte le notti per il

sovrano fino al 1759. Quando si ritirò in una villa del bolognese, la sua ultima dimora divenne meta di visitatori illustri fra cui Gluck, Padre Martini, Mozart, Casanova. Per lui scrissero grandissimi musicisti dell'epoca e le sue arie sono rimaste famose per il loro raffinato virtuosismo. La moda dei castrati terminò definitivamente nel XIX secolo, e l'ultimo castrato morì nel 1922. I castrati erano cantanti di straordinario talento, dotati di una voce molto particolare, capace di essere molto estesa e di un solo timbro. Questo perché essa non cambiava con la pubertà. Inoltre, in età adulta il singolare sviluppo

della cassa toracica dava ai cantanti castrati anche una notevolissima capacità respiratoria, che unita a una piccola e flessibilissima laringe, permetteva loro di usare la voce in una eccezionale estensione di più di tre ottave e mezzo e con stupefacente agilità. Per riprodurre la voce di Farinelli, i tecnici hanno studiato le varie componenti delle voci maschili e femminili, a partire da quella di basso, a quella di tenore, controtenore, alto e soprano di coloratura. Il risultato più soddisfacente è stato ottenuto unendo la voce di un controtenore (Derek Lee Ragin) e di un soprano di coloratura (Ewa Mallas Godlewska), scelti per la somiglianza della tecnica vocale (soprattutto per vibrato e articolazione). Il lavoro tecnico che è seguito nella elaborazione delle due voci è

stato molto meticoloso: si è cercato di ricreare una possibile linea melodica della vocalità di un castrato fondendo i due timbri ottenendo una notevole omogeneità in tutta l'ampia estensione. Il Film narra in forma romanzata la lunga vita del celebre castrato in un intreccio continuo fra vita artistica e vita privata, sottolineandone gli aspetti psicologici e sentimentali, così come i ritratti di celebri musicisti del periodo sono riprodotti a tinte forti un esempio per tutti quello di Georg Friedrich Haendel. Gli ambienti e i costumi vengono ricostruiti con sfarzo e abbondanza di particolari con attenzione al dato storico, così come le musiche, che sono eseguite con strumentisti specializzati nel repertorio barocco, utilizzando strumenti d'epoca.

lunedì 11 novembre - ore 21.15

VATEL

Vatel

di Roland Joffe (Francia/Italia/Belgio 1999)

Regia: Roland Joffé

Soggetto: Jeanne La brune

Sceneggiatura: Tom Stoppard

Fotografia: Robert Fraisse

Scenografia: Jean Patrick Godry

Costumi: Eric Perron e Suen Mounicq

Musica: Ennio Morricone e vari brani da J. Ph. Rameau, G. P. Colonna, G. F. Haendel

Montaggio: Noëlle Boisson

Interpreti: Gerard Depardieu, Uma Thurman, Tim Roth, Julian Glover, Julian Sands, Murray Lachlan Young Inghilterra/Francia 2000; 117 minuti.

Vatel è una meticolosa e allo stesso tempo pomposa ricostruzione dell'epoca di Luigi XIV. Il principe di Condé vive in una precaria situazione economica e politica.

L'occasione per riconquistare la fiducia di Re Luigi XIV e farsi dare il comando di una nuova campagna bellica, è la presenza reale per tre notti nel suo Castello di

Chantilly. Tutte le risorse e economiche e anche più vengono riversate nei banchetti offerti al re e alla sua corte che devono apparire sulle tavole come sculture variopinte e i cibi assolvono il compito di narcotizzare i palati dei numerosi commensali. Il Principe di Condé dà a Vatel, cuoco e maestro di cerimonia l'intera organizzazione dell'impresa. Le tre giornate corrono sfrenate, fra banchetti e coreografie che stupiscono il re in persona, e Vatel lavora senza sosta... Il film narra una storia in parte desunta da alcune lettere di Madame di Sevigné e del Marchese di Lauzun, datate 1671. Dépardieu è l'incarnazione di un grande cuoco, che conquista il Re Sole con la sua grande abilità e il suo candore. Joffé, regista dei fortunati "Urla del Silenzio" e "Mission", coniuga una messa in scena filologicamente pertinente, con l'interagire drammaturgico dei personaggi. La realizzazione della

colonna sonora è affidata a un grande compositore di musica per film, già collaboratore di Joffe per Mission, Ennio Morricone. Per Vatel egli incontra ama e per così dire tradisce la grande musica del secolo XVII. Richiamandosi agli strumenti del periodo e ricorrendo a uno stile fiorito di ouvertures, sinfonie e arie di in un gioco tra creazione e fedeltà all'antico, non manca di inserire musiche originali di Rameau, Colonna, Haendel (The Royal Fireworks). In questo vero e proprio cross-over tra epoca barocca e contemporaneità, Morricone riesce a ricreare la perfetta atmosfera per le gesta di François Vatel secondo un gusto non certamente antiquario né tantomeno "filologico". Gli esecutori sono l' Accademia Musicale Italiana, The Cammerton Vocal Ensemble and Musicanova Choir e il tenore Kevin Greenlaw e il mezzo-soprano Gemma Coma-Alabert.

SOMMARIO

Presentazione	pag.	5
Musica e istituzioni di S. Carlo	»	8
Calendario	»	12
Concerti	»	14
Rumori di fondo: la musica antica al cinema	»	80

