

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE

Per la diffusione della musica antica

RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE



Grandezze & Meraviglie

VI FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

MODENA - SASSUOLO 2003

Grandezze & Meraviglie

VI FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

19 settembre - 20 novembre 2003

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE



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

Grandezze & Meraviglie
VI FESTIVAL MUSICALE ESTENSE 2003
Modena-Sassuolo 19 settembre - 20 novembre

Con il contributo di



Università degli Studi
di Modena e Reggio



Azienda Regionale per il Diritto
allo Studio di Modena e Reggio

Con il patrocinio di

*Ministero
per i Beni Culturali,
Dipartimento dello Spettacolo*



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

In collaborazione con

Arcidiocesi di Modena Nonantola; Assessorato alla Cultura del Comune di Modena;
Associazione Amici dei Musei; Associazione Circuito Cinema-Sala Truffaut; Circolo degli Artisti;
Ert-Emiliaromagna Teatro Fondazione; Festival Filosofia; Fondazione Collegio San Carlo;
Fondazione Teatro Comunale; Galleria Civica; Galleria Estense;
Istituto Musicale Pareggiato O. Vecchi; Museo Civico d'Arte

Si ringraziano per la collaborazione

Fangareggi dischi, Libreria Diffusione del Libro, Libreria Feltrinelli,
Iat informazione e accoglienza turistica di Sassuolo



MODENA
una corte nel cuore d'Europa

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

RÉSEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

VI FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

MODENA - SASSUOLO

19 settembre - 20 novembre 2003



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE

PUBLI PAOLINI EDITORE

CATALOGO

a cura di
Enrico Bellei

Collaborazione editoriale
Paolo Alberici, Sonia Cavicchioli, Francesca Malavolti

Immagini per gentile concessione di
Galleria Estense, Museo Civico d'Arte, Armin Linke

In copertina:
Francesco Barbieri detto Il Guercino *Venere, Marte e Cupido*, Modena, Galleria Estense (particolare)

I soci attivi dell'Associazione Musicale Estense:
Paolo Alberici, Enrico Bellei, Davide Benintende, Bianca Bianconi, Italia Grazia Braini,
Rosella Campi, Siona Engel, Elena Finelli, Fiorenza Franchini, Marco Gherardi, Riccardo Giusti,
Alessia Greco, Silvia Guberti, Gianluigi Lanza, Massimo Malaguti, Francesca Malavolti,
Lucilla Mattozzi, Cecilia Molinari, Nicoletta Moncalieri, Leonardo Ronchetti,
Sandra Santucci, Mariangela Strippoli, Serena Zagni

Impianti e stampa
Publi Paolini, Mantova

© Associazione Musicale Estense, 2003

L'Associazione Musicale Estense presenta la sesta edizione di *Grandezze & Meraviglie* Festival Musicale Estense: uno degli appuntamenti tradizionali della musica antica in Italia, reso possibile dal sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena e dei Comuni di Modena e Sassuolo, dal contributo del Dipartimento dello Spettacolo del Ministero per i Beni Culturali, della Regione, della Provincia, dell'Università di Modena e Reggio, 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 europee che operano nell'ambito della musica antica.

Il Festival continua la linea inaugurata dalle celebrazioni di "Modena capitale", di riproposta e approfondimento delle radici storico-culturali del territorio in una più vasta azione di valorizzazione del repertorio musicale del passato, e alla sua sesta edizione si è ormai conquistato una posizione di rilievo sul piano nazionale e internazionale, distinguendosi per l'attenzione al patrimonio musicale di

valore unico conservato presso la Biblioteca Estense. La scelta di valorizzare questa ricchezza culturale nota in tutto il mondo e di coinvolgere musicisti di punta, ha procurato al festival modenese stima e riconoscimento. I musicisti sono a un tempo interpreti attenti delle prassi esecutive delle diverse epoche, musicologi e ricercatori. I luoghi dei concerti, scelti sulla base del repertorio eseguito, sono alcuni fra i più belli della città, e sono resi disponibili grazie alla collaborazione dei loro proprietari e conduttori.

Nel 2002 *Grandezze & Meraviglie* ha esportato in Europa alcune produzioni: in marzo, nell'ambito del Festival di Anversa, *Vari fiori del Giardino Musicale*, un'antologia di brani vocali e strumentali della famiglia modenese dei Bononcini proposta dall'Ensemble 415, esperienza da cui è nato un CD edito da ZigZag Territoires. Le *Serenate di amore e di Sdegno* di Alessandro Stradella sono state realizzate in coproduzione con il Festival di Sabbioneta e il Festival d'Ambronay, mentre il concerto dedicato al ventennale viaggio in Italia di Guillaume Dufay è stato esportato a Lisbona grazie alla collaborazione con la Fondazione Gulbenkian.

I CONCERTI

La sesta rassegna di concerti dal Medioevo al XVIII secolo vede coinvolta per la prima volta Sassuolo, storica residenza estense raccolta attorno al sontuoso palazzo Ducale, e presenta nuove tematiche interdisciplinari suscitate dai programmi musicali.

In collaborazione con il Festival Filosofia

(dedicato al tema "vita"), apre il festival con lo spettacolo *Vita di un genio: Johann Sebastian Bach* che illustra la vita musicale del grande musicista. Ad Arcangelo Corelli, che ebbe rapporti con la corte modenese, vengono dedicati due concerti in occasione del 350° anniversario della nascita: l'esecuzione integrale del primo libro dei

Concerti Grossi op. VI e un saggio delle sue sonate dall'*Opera V*.

Tre concerti affrontano la questione dei linguaggi delle arti. Il primo è dedicato a musiche dell'epoca e dell'ambiente del Guercino, in relazione alle collezioni della Galleria Estense e del Museo Civico d'Arte. Il concerto di arie di corte barocche francesi prenderà in considerazione anche la gestualità teatrale contemporanea. La proiezione alla sala Truffaut del film *Caravaggio* di Jarman anticiperà lo spettacolo dedicato al grande pittore in cui si porrà l'accento sulla fusione fra luce, gesto e musica, in un gioco suggestivo fra danza e musica per arpa. I tre momenti musicali saranno accompagnati da conferenze pubbliche alla Facoltà di Lettere organizzate in collaborazione con l'Università, tenute da personalità culturali di primissimo piano e di riconosciuta competenza. Il concerto previsto in Duomo mirerà a esaltare le potenzialità spaziali della musica sacra, secondo i principi del "Cantar lontano", teoria e pratica sviluppatesi in periodo barocco nelle Marche e da là importate anche in territorio estense.

LE IMMAGINI

in collaborazione con la Galleria Estense e il Museo Civico d'Arte

GUERCINO E I SUOI ALLIEVI IN GALLERIA ESTENSE

Il grande pittore centese (Cento 1591 – Bologna 1666) è considerato uno dei principali prosecutori dell'eredità dei Carracci. Folgorante fu per lui la presenza a Cento, a partire dal 1591, suo anno di nascita della pala dei Cappuccini di Ludovico Carracci, capolavoro del maestro che segnò la strada e le scelte pittoriche successive dell'artista. Non meno importante si rivelò la conoscenza dell'arte ferrarese soprattutto negli effetti pittorici raggiunti da Scarsellino, mutuando la

Il concerto dedicato al fortepiano e al quartetto d'archi è frutto della collaborazione con l'Istituto di Musica Antica dell'Accademia Internazionale della Musica di Milano e fornirà un'opportunità d'incontro con l'Istituto Musicale "O. Vecchi". L'organo estense di San Giuseppe di Sassuolo sarà l'occasione per ascoltare la voce di uno dei migliori strumenti della provincia; si presenterà un florilegio di brani virtuosistici del Seicento anche per cembalo.

Questa edizione presenta due collaborazioni internazionali. La prima è la coproduzione, assieme a Musica-Festival delle Fiandre, del concerto dei Carmina Burana di La Reverdie che rappresenta un importante momento della ricerca sul repertorio medievale, presentato con una nuova ricostruzione basata sui documenti originali. La seconda è la proposta di *Lacrime Divine* con musiche di Dowland e il suo tempo, concerto proveniente dal *Fringe del Festival de Musica Antigua* di Barcellona 2003 che ha fatto conoscere alcuni dei più interessanti giovani musicisti emergenti nell'ambito della musica antica.

grande tradizione coloristica veneta rielaborata sugli umori umbratili della cultura di corte: suggestioni ineludibili per il pittore, rivisitate alla luce delle sperimentazioni correggesche vive e presenti in tutto il territorio emiliano. Le opere che di lui la Galleria Estense oggi possiede sono frutto di eventi diversi e comprensibili solo alla luce delle vicende storiche spesso drammatiche collegate alla storia della famiglia ducale. Documentata è la devozione che legava il pittore al duca Francesco I, a cui il pittore

offrì sempre i suoi servigi nonostante la sua fama fosse all'apice e il tempo ben limitato per accontentare tutte le commesse. Da questo felice connubio d'intenti nasce, durante il quarto decennio del secolo, la straordinaria serie di opere a decoro della neoeificata residenza estiva di Sassuolo: *Venere, Marte e Cupido*, il perduto *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, *Semiramide* e la *Decollazione del Battista con Salomé*: tutte opere "a mezza figura", di uguale dimensione, che dovevano abbellire le pareti della Camera dei Sogni. Restano oggi i primi due quadri citati, del terzo non conosciamo le sorti, mentre degli ultimi due il primo fu venduto all'Elettore di Sassonia a metà Settecento e andò distrutto durante la seconda guerra mondiale, mentre il

secondo, giunto a Modena in collezione estense dopo il forte depauperamento della stessa a seguito della vendita di Dresda, fu preda dei Francesi all'epoca della Rivoluzione. *Lo Sposalizio mistico di S. Caterina*, se pur d'impianto simile, appartiene ad un periodo più tardo dell'attività dell'artista, quando semplifica le forme e impallidisce le cromie sull'esempio delle sperimentazioni mistiche del Reni, e confluisce in Galleria dalla collezione del principe Ignazio d'Este nel 1681.

Ma dal Duca il Guercino ottenne anche commissioni pubbliche importanti, come l'imponente pala della *Gloria di Ognissanti* per l'altar maggiore della chiesa modenese delle Sacre Stimate, e la pala *Madonna e*



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Venere, Marte e Cupido*
Modena, Galleria Estense (foto M. Magliari)

Santi per la chiesa di S. Pietro in sostituzione della Pala di S. Giorgio del Correggio prelevata dallo stesso Duca nel 1649. In questo sembrava ricalcare le orme del Padre Giovan Battista d'Este, al secolo Alfonso III, che nel 1642 aveva commissionato al Guercino la pala *La Vergine presenta Gesù a San Felice Cappuccino e S. Francesco riceve le stigmate* per il monastero di Castelnuovo di Garfagnana da lui edificato, dove morì poco tempo dopo. Alla sua morte i dipinti del monastero vennero inglobati in collezione e un secolo più tardi anche gli altri citati, sempre nell'ottica di ricostituire il patrimonio estense dopo la vendita di Dresda: Francesco III e poi Ercole III, nell'affanno di ridar vita a quella Galleria di dipinti la cui fama spaziava oltre i confini nazionali, non si fermarono a ciò che in qualche misura era di committenza estense ma incamerarono anche opere del pittore da altre chiese del territorio, come *La Crocifissione di S. Pietro* dalla chiesa di S. Bernardino di Carpi, due pale della cappella Fiordibelli-Girolodi nel Duomo di Reggio Emilia, il *Martirio dei S. Giovanni e Paolo* e la *Visitazione*. Di tutte queste opere restano oggi in Galleria solo la pala del monastero di Castelnuovo (*La Vergine presenta Gesù a S. Felice*) e il dipinto della chiesa di S. Bernardino, il resto partì alla fine del diciottesimo secolo per lidi francesi al grido di "liberté, égalité, fraternité" senza mai più far ritorno.

A commento, a volte anche banalizzante, del suo operato, esistono in Galleria opere dei suoi più stretti seguaci e collaboratori: la bottega di Guercino, che si mantenne a lungo presso la città natale del maestro per poi trasferirsi a Bologna definitivamente solo dopo la scomparsa del grande rivale Reni, era efficiente e ben organizzata, capace di sostenere l'onere di numerose e importanti commesse: figura chiave all'epoca era il coetaneo Bartolomeo Gennari che più di ogni altro seppe imitare le maniere del maestro al punto da costituire un appoggio insostituibile nel portare a compimento le tante opere messe

in cantiere dal maestro. In Galleria esiste una sua pala, lo *Sposalizio della Vergine*, di cui non conosciamo la provenienza ma solo l'entrata in collezione al tempo di Ercole III d'Este: oggetto quindi di confisca da qualche chiesa del ducato. Gli influssi guercineschi sono lampanti negli stereotipi dei personaggi, nella resa fluida e vibrante degli incarnati, nei caldi accostamenti cromatici ma lo spirito vitale del maestro si congela in forme rigidamente composte. In rappresentanza della seconda generazione di allievi vi sono due notevoli ritratti del Conte Alfonso di Novellara e della moglie Ricciarda Cybo, opere rispettivamente di Cesare e Benedetto Gennari eseguite nel 1666 per il casino di sopra di Novellara. I pendant furono a lungo considerati opera del Guercino per la capacità dei due pittori di captare le più sottili espressioni psicologiche dei personaggi pur non contravvenendo all'aulica impostazione dovuta al loro rango.

Non partecipe della bottega ma sicuramente influenzato dal barocco pittorismo del Centese si dimostra Ludovico Lana nella raffinata *S. Dorotea* dove l'equilibrio e la compostezza formale tipica del pittore viene vivificata da un colore pieno e contrastato di sicura valenza guercinesca.

Giovanna Paolozzi

GUERCINESCHI NEL MUSEO CIVICO D'ARTE
Nella raccolta di dipinti del Museo Civico d'Arte, accanto ad affreschi e a tele dei secoli XIII-XVIII recuperati dal territorio, a saggi accademici e ad opere di artisti locali dell'Otto e del Novecento, figurano anche dipinti di varie scuole italiane la cui presenza è dovuta principalmente all'apporto di donazioni private; si tratta di opere talvolta poco rilevanti sotto il profilo estetico ma sempre preziose in quanto gettano luce sul panorama delle raccolte private modenesi e sul gusto dei collezionisti.

Un esempio in tal senso è offerto dalla tela

con *Semiramide informata della rivolta di Babilonia* – modesta copia del dipinto eseguito da Guercino nel 1645 per il cardinal Cornaro – proveniente dal lascito del conte Luigi Alberto Gandini, al quale il museo deve anche la prestigiosa collezione tessile. Le scarse qualità pittoriche del dipinto sono compensate dalla minuta descrizione del sontuoso abito della regina, dei monili e degli arredi, ed è facile intuire che furono proprio questi dettagli a suscitare l'interesse di Gandini, dedito allo studio dei tessuti e delle arti decorative in genere.

Tre dipinti ispirati ad altrettanti episodi della *Gerusalemme liberata* - *Tancredi battezza Clorinda*, attribuito a Bartolomeo Manfredi, *Erminia ritrova Tancredi ferito*, di Ludovico Lana, e *Erminia giunge tra i pastori*,

frammento di una copia da Guercino – provengono invece dal ricco patrimonio della famiglia Campori, una tra le più cospicue dell'aristocrazia cittadina. I primi due dipinti, presenti negli inventari del palazzo Campori sin dalla prima metà del Seicento, richiamano una vicenda collezionistica che prende avvio dalle raccolte d'arte del cardinale Pietro per concludersi, agli inizi del Novecento, con la galleria formata dal marchese Matteo e donata al Comune di Modena nel 1929. In essa confluirono anche numerose opere provenienti da raccolte private emiliane e modenesi disperse, come la grande tela di *Erminia fra i pastori*, esemplificativa del deciso orientamento di Matteo verso la pittura italiana dei secoli XVII e XVIII.

Maria Canova

GLI INCONTRI

(a cura di Enrico Bellei, Cecilia Robustelli e Sonia Cavicchioli)

In collaborazione con la Facoltà di Lettere dell'Università di Modena, vengono realizzati alcuni incontri aperti alla città che, correlati ad altrettanti concerti e un film, propongono al pubblico diversi aspetti dei linguaggi dell'età barocca e consentono di ampliare la visuale sulle tematiche artistiche e avvicinare alla musica stessa il pubblico della letteratura, delle arti visive e del teatro. L'attività è stata inserita dagli insegnanti nella vita formativa degli studenti come parte integrante dei corsi.

La Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Modena e Reggio Emilia è lieta di partecipare a questo ciclo di incontri sui Linguaggi delle arti con una serie di conversazioni nelle quali la dimensione pittorica e musicale troveranno espressione attraverso la parola. Il periodo barocco, al quale quest'anno sono dedicate le conferenze patrocinate dalla Facoltà, offre uno magnifico arazzo culturale nel quale incastonare le riflessioni sul rapporto fra pittura, musica, letteratura. L'arco espressivo che sorge in uno dei secoli più fecondi per l'arte, la lingua, e la letteratura italiana, quel variegato

Cinquecento tormentato dal tema classico oraziano dell' *ut pictura poësis* che dominerà l'intreccio fra polemiche letterarie e questioni artistiche, si slancia col Seicento in una dimensione infinita e continua di spazio e di tempo: in essa si manifestano gli aspetti molteplici del reale, e tutte le arti si coniugano nello strumento di un nuovo linguaggio, capace di superare leggi e codici tradizionali, e di conquistare lo spettatore, sia nella musica sia nella pittura o nella letteratura, attraverso l'efficacia comunicativa del segno, teso a suscitare la meraviglia. Salire sul grande palcoscenico del barocco

significa così non soltanto affacciarsi su un'epoca ricchissima sul piano artistico e culturale, in cui l'Italia è stata al centro di una diffusione che ha fatto del Barocco un'arte europea, ma anche confrontarsi con una nuova concezione dell'universo che modifica l'approccio dell'uomo con la realtà, e trova espressione nelle più diverse forme dell'arte, dalla letteratura all'architettura, dal teatro alla lirica. Alla pittura, alla musica e alla letteratura del periodo barocco dedichiamo quindi i primi incontri sui Linguaggi delle arti con i quali inauguriamo una preziosa collaborazione interdisciplinare con il Festival Musicale Estense, nell'intento di offrire ai nostri studenti e a tutta la città di Modena, che anche in quest'epoca ha occupato una posizione prestigiosa in campo artistico, momenti di riflessione e di arricchimento culturale.

Cecilia Robustelli

I LINGUAGGI DELLE ARTI

Un poeta che scrive di un quadro. E, con la sublime concisione propria dei versi, interpreta la forza di penetrazione e di sintesi della grande pittura, aiutandoci a comprenderla e amarla meglio. È la *Caduta di Icaro* dipinta da Bruegel (Musée des Beaux-Arts di Bruxelles) l'opera 'commentata' da Auden, dove la tragica morte del ragazzo è resa appena visibile da un piccolo schizzo in un mare quieto, percorso da barche e cinto da una costa ondulata su cui altri uomini compiono – indifferenti o ignari – le proprie normali, quotidiane, fatiche. Pochi i versi di Auden:

«About suffering they were never wrong, / The Old Masters: how well they understood / Its human position: how it takes place / While some one else is eating or opening a window or just walking dully along; [...]

In Brueghel's *Icarus* for instance: how everything turns away / Quite leisurely from the disaster; the ploughman may /

Have heard the splash, the forsaken cry, / But for him it was not an important failure; the sun shone / As it had to on the white legs disappearing into the green / Water; and the expensive delicate ship that must have seen / Something amazing, a boy falling out of the sky, / Had somewhere to get to and sailed calmly on»

(Sulla sofferenza non si sbagliavano mai / I Vecchi Maestri: come capivano appieno / La sua posizione umana. Come tutto avviene mentre qualcun altro mangia, o apre una finestra, o semplicemente seguita ad andarsene a zonzo [...])

Nell'*Icaro* di Bruegel, per esempio, come ogni cosa si distoglie, / Del tutto stancamente, dal disastro; può anche darsi che il contadino / Abbia udito il tonfo nell'acqua, il grido desolato, / Ma per lui non fu una caduta degna di nota; il sole brillava / Come dovuto sulle bianche gambe che scomparivano nella verde / Acqua; e la costosa e delicata nave che deve aver visto / Qualcosa di sorprendente, un fanciullo che cadeva giù dal cielo, / Aveva una destinazione da raggiungere e veleggiò via placidamente).

Scegliamo quest'incontro imprevisto di due linguaggi e maestri, che esalta le qualità di ciascuno, come punto d'origine per dire qualcosa intorno alla molteplicità dei linguaggi (e) delle arti, e dei punti di vista con cui si sceglie di esplorarli.

In termini moderni, novecenteschi, Auden allude all'*ekphrasis*, la descrizione letteraria di opere d'arte che ha immensa fortuna nell'antichità. Da Omero a Virgilio, Ovidio, Catullo, nessun grande poeta si sottrae all'esercizio che diventa un autentico genere, rinvigorito secoli dopo, in pieno Umanesimo, dalla corte estense a Ferrara. E il gioco non si ferma qui: l'anticomania spinge i pittori rinascimentali a emulare, partendo da un testo classico che li descrive, capolavori scomparsi, magari dovuti ad Apelle, Zeusi, Policleteo, nomi che esercitano su di loro un incantamento irresistibile. Nascono così, fra gli altri, la *Galatea* di Raffaello e forse la *Tempesta* di Giorgione.

L'intreccio, il rimando reciproco fra parola

e immagine sono costanti immancabili della tradizione europea: si pensi – per non fare che alcuni esempi – alle mille traduzioni delle *Metamorfosi* di Ovidio in figura, o a quali risonanze la poesia di Tasso abbia trovato nella pittura seicentesca; a tante pagine di Proust (memorabile la morte di Bergotte davanti alla *Veduta* di Vermeer), alla centralità della pittura nel romanzo *Al faro* di Virginia Woolf. Ma il luogo quintessenziale dove la dualità si complica e gli intrecci si moltiplicano è probabilmente il teatro, che distilla e rende inseparabili musica, poesia, scenografia e quindi arti visive, danza. Dunque non è casuale che dal teatro nasca l'idea dei «linguaggi delle arti»: lo sguardo dello spettatore coglie il molteplice messo in scena; quello di chi il teatro lo pratica o lo studia si direbbe inevitabilmente ispirato a un'autentica 'disciplina dell'interdisciplinarietà'.

Il progetto che questi plurali (linguaggi, arti) designano è quello di mettere accanto esperienze e saperi, modi di espressione e di studio; è l'idea di accostare – nel senso di avvicinarsi e avvicinare – linguaggi diversi, e di dare loro voce attraverso interpreti che si dedicano all'attività creativa, o alla ricerca e alla conoscenza; talvolta alle due cose insieme. Nasce dalla curiosità, innanzitutto, e da una constatazione: che la storia della cultura è di fatto prodotto di interferenze, di contaminazioni, di incontri fra persone, luoghi, idee. Disporsi a un'attenzione trasversale può essere un

modo, non dei peggiori, per fare propria una lente con cui decifrare smerigliature e 'segni ambigui' a prima vista illeggibili, per rendere alle arti il loro valore di testimoni talvolta problematici e difficili, e proprio per questo indispensabili e attraenti. Si comincia con il secolo barocco. Secolo eminentemente pittorico, non solo perché i grandi maestri attivi in questi anni sono moltissimi, ma perché la *materia* della pittura sembra prendere decisa il sopravvento. Dalla densità e gli scuri di Caravaggio, alla flagranza luministica di Rubens, alla saldezza metafisica dei colori di Vermeer, per non citare che alcuni. Fra costoro dipinge Guercino, pittore centese, trasformando nel tempo il proprio stile dalla macchia emozionante e romantica dei primi decenni al chiaroscuro più tenue e calibrato della maturità. È un artista di successo nel corso della lunga carriera, come dimostra l'opera scelta per la presentazione del programma, *Venere, Marte e Cupido*, dipinta nel 1633 per essere donata al duca di Modena Francesco I. Il tema mitologico, indicato da Malvasia (1678) come «una Venere ch'insegna ad Amore di saettare, ed un Marte», è risolto con arguzia tipicamente seicentesca: in una composizione equilibratissima, madre e figlio ci guardano dal quadro con immediatezza, all'apparenza senza schermi. Ma i due sono protagonisti di un gioco sottile, e tutti siamo bersaglio di quella freccia in procinto di essere scoccata.

Sonia Cavicchioli

Grandezze & Meraviglie

VI FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

Modena – Sassuolo 19 settembre 20 novembre 2003

Direzione artistica Enrico Bellei

Venerdì 19 settembre - Modena, Chiesa di S. Carlo - ore 21

VITA DI UN GENIO: J.S.BACH

Lorenzo Ghielmi *clavicembalo*, Luciano Bertoli *voce* - *In collaborazione col Festival Filosofia*

Domenica 28 settembre - Modena, Galleria Estense - ore 21

MUSICA AL TEMPO DEL GUERCINO

Ensemble Aurora *direzione Enrico Gatti* - *Produzione del Festival*

Sabato 4 ottobre - Sassuolo, Chiesa di S. Francesco - ore 21 - *fuori abbonamento*

ARCANGELO CORELLI

UN MUSICISTA PER IL DUCA

Ensemble Aurora *direzione Enrico Gatti*

Produzione del Festival, in occasione dei 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli

Domenica 12 ottobre - Sassuolo, Chiesa di S. Giuseppe - ore 17 - *fuori abbonamento*

ORGANO & CEMBALO PER GLI ESTENSI

Stefano Innocenti *organo Antonio Colonna (1655) e cembalo*

Venerdì 17 ottobre - Modena, Duomo - ore 21

CANTAR LONTANO: ANIMA MEA LIQUEFATA EST

(Voci, spazio e suggestioni nella musica sacra italiana del sec. XVII)

Ensemble Cantar Lontano *direzione Marco Mencoboni* - *Nuova produzione del Festival*

Mercoledì 22 ottobre, Modena - Teatro Comunale - ore 21

FORTEPIANO E QUARTETTO

(F.J.Haydn, L. van Beethoven)

Alea Ensemble

Produzione del Festival in collaborazione con l'Istituto di Musica Antica dell'Accademia Internazionale della Musica, Milano e la Fondazione Teatro Comunale di Modena

Sabato 25 ottobre, Sassuolo - Chiesa di S. Francesco - ore 21 - *fuori abbonamento*

CONCERTI GROSSI OP.VI LIB.I

DI ARCANGELO CORELLI

Orchestra barocca L'Arte dell'Arco

direzione Federico Guglielmo

Giovedì 30 ottobre - Modena, Teatro S. Carlo - ore 21

AIRS DE COUR

Michel Lambert (1610-1696)

Sophie Boulin *soprano*, Fulvio Garlaschi *tiorba*

Produzione del Festival, Prima assoluta

Sabato 8 novembre - Modena, Chiesa di S. Carlo - ore 21

VOLUPTAS DOLENDI: I GESTI DEL CARAVAGGIO

Deda Cristina Colonna *danza*, Mara Galassi *arpa*,

Barbara Petrecca *costumi e attrezzeria*, Francesco Vitali *spazio scenico e luci*,

In collaborazione con la Fondazione Marco Fodella Milano

Giovedì 13 novembre - Modena, Chiesa di S. Pietro - ore 21

CARMINA BURANA DIVINA ET MORALIA

La Reverdie

Coproduzione con Musica-Festival van Vlaanderen (Belgio), Prima italiana

Giovedì 20 novembre - Modena, Teatro S. Carlo - ore 21

LACRIME DIVINE: DOWLAND & CO.

David Munderloh *tenore* Julian Behr *liuto*

Interpreti del progetto Fringe del Festival de Musica Antigua de Barcelona

Incontri

I LINGUAGGI DELLE ARTI: IL BAROCCO

In collaborazione con

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Facoltà di Lettere (Linguistica Italiana, prof.ssa Cecilia Robustelli; Linguistica Generale, prof. Augusto Carli; Linguistica Francese, prof.ssa Luciana T. Soliman)

Associazione Amici dei Musei - Associazione Circuito Cinema - Sala Truffaut

A cura di Enrico Bellei, Sonia Cavicchioli, Cecilia Robustelli

Mercoledì 15 ottobre - Aula Magna Facoltà di Lettere - ore 17

Sala Grande Palazzo Santa Margherita - ore 21

LINGUAGGI DELLE ARTI IN ITALIA

Con Philippe Daverio

23 ottobre - Sala Truffaut - ore 21

CARAVAGGIO

Film di Derek Jarman (Gran Bretagna 1986)

Mercoledì 29 ottobre - Aula Magna Facoltà di Lettere - ore 17

RÉTHORIQUE DU GESTE

Con Sophie Boulin

Venerdì 7 novembre - Aula Magna Facoltà di Lettere - ore 17

I GESTI DEL CARAVAGGIO

Con Deda Cristina Colonna

Mercoledì 22 ottobre - Modena - *per le scuole*

Teatro Comunale ore 10,30

FORTEPIANO E QUARTETTO

Alea Ensemble

a cura della Fondazione Teatro Comunale, in collaborazione con Istituto Musicale O. Vecchi

Venerdì 19 settembre - Modena, Chiesa di S. Carlo - ore 21

VITA DI UN GENIO: JOHANN SEBASTIAN BACH

In collaborazione con



LORENZO GHIELMI *clavicembalo*
LUCIANO BERTOLI *voce recitante*

da Johann Nikolaus Forkel "Vita, Arte e Opere di Johann Sebastian Bach" (Lipsia 1802): sull'infanzia di J.S. Bach e su di un quadernetto del di lui fratello, furtivamente copiato

GEORG BOEHM (1661-1733)
Praeludium, Fuga & Postludium in sol minore
(dal manoscritto del fratello Johann Christoph Bach)

JOHANN SEBASTIAN BACH
Fantasia in la minore BWV 922

da J.N. Forkel: sull'incontro fra Bach e i concerti del Vivaldi e sull'effetto sortito sul di lui comporre

JOHANN SEBASTIAN BACH (1675-1750)
Concerto in fa maggiore BWV 978
(dall'originale per violino ed archi da "l'Estro Armonico" op.3 n.3 di Antonio Vivaldi)
Allegro - Largo - Allegro

Toccata in mi minore BWV 914

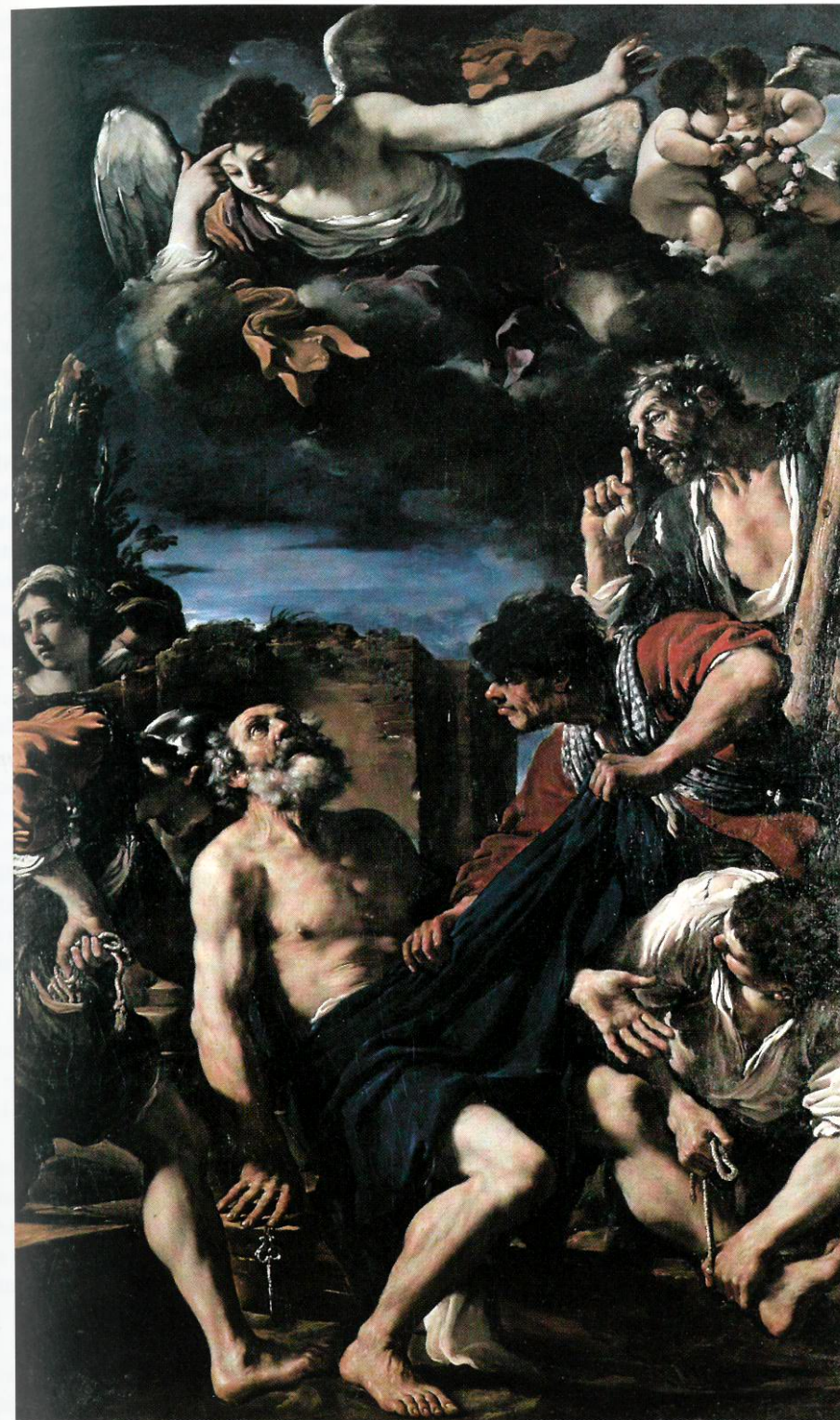
da J.N. Forkel: sul duello fra Giovanni Sebastiano Bach e il maestro di clavicembalo Luigi Marchand di Parigi

LOUIS MARCHAND (1692-1774)
Prelude, Allemande, Gavotte en Rondeau, Chaconne

JOHANN SEBASTIAN BACH
Suite in sol maggiore BWV 816
(Allemande - Courante - Sarabande - Gavotte - Bourrée - Loure - Gigue)

da J.N. Forkel: sulla visita fatta dal vecchio Bach alla corte di Berlino e sulla calorosa accoglienza avuta da sua Maestà l'imperatore Federico di Prussia

JOHANN SEBASTIAN BACH
Ricercare a tre dall' "Offerta musicale" BWV 1079



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Il martirio di San Pietro*
Modena, Galleria Estense (foto A.F.S.Mo)

CRONACHE DALLA VITA DI UN GENIO.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach è sicuramente uno dei più grandi musicisti di tutti i tempi: l'annuario Bach, edito dalla "Società Bach" ed inviato a centinaia di soci in tutto il mondo, registra ogni cinque anni circa la bibliografia degli studi pubblicati sul musicista: mediamente si tratta di un migliaio fra libri, saggi e articoli. È però risaputo che Bach, a cui oggi si dedica - fatti i debiti conteggi - uno scritto ogni due giorni, non fu alla sua morte così onorato come altri musicisti contemporanei; la sua musica venne pubblicata, lui vivente, solo in minima parte e circa metà dei suoi manoscritti vennero dispersi e andarono per sempre perduti.

Non deve dunque stupire che la vita di Johann Sebastian Bach fu raccontata in un libro per la prima volta solo nel 1802, ben 52 anni dopo la sua morte. La parola "raccontata" ben sottolinea il carattere discorsivo, ricco di aneddoti e di ricordi raccolti dalla viva voce dei figli, usato dal musicologo, organista e scrittore Johann Nikolaus Forkel. *Vita, Arte e Opere di Johann Sebastian Bach* fu edito a Lipsia nel 1802 ed è ancor oggi preziosa fonte di notizie altrimenti sconosciute, oltre che piacevole introduzione alla conoscenza del grande musicista tedesco. Forkel non conosceva certo molta della musica di Bach - in particolare le *Cantate* allora interamente inedite; il suo libro è a volte influenzato da una visione personale della storia della musica, intesa come progresso e come emergere del genio sulla mediocrità: eppure egli ci mostra un Bach "uomo", difficilmente avvicinato dalle scientifiche e documentatissime biografie del nostro tempo.

Il piccolo Bach, rimasto orfano, si fece strada quasi da solo, carpando furtivamente le composizioni dei grandi musicisti dell'epoca da un quaderno proibitogli dal fratello maggiore. Se questo quaderno fosse il manoscritto oggi conservato presso la Biblioteca di Lipsia non sappiamo; sicuramente Georg Boehm,

fu uno dei musicisti che maggiormente influenzarono il piccolo Johann Sebastian, sia attraverso le pagine scritte che attraverso l'ascolto diretto nella cittadina di Lüneburg, dove Bach trascorse alcuni anni in collegio.

La musica italiana fu secondo Forkel una sorta di "fulminazione sulla via di Damasco": l'irruenza e il virtuosismo - la *Fantasia in la minore* BWV 922 è uno degli esempi più evidenti di questi tratti giovanili - daranno luogo ad un comporre molto più attento alla forma e al senso tonale. Vivaldi, di cui Bach trascrisse molti concerti e Benedetto Marcello, di cui Bach rielaborò una grande fuga incorporandola nella *Toccata in mi minore*, furono fra i tanti maestri che guidarono il giovane artista tedesco alla maturità. Negli anni trascorsi a Weimar fra il 1708 e il 1717 Bach assimilò completamente la scrittura dei concerti italiani, stimolato anche dal suo giovane patrono, il conte Ernst di Sassonia appassionato violinista e compositore. Bach, a differenza di tanti musicisti a lui coevi, non uscì mai dai confini della sua patria; questo non gli impedì di conoscere musica di tutta le scuole europee e di guadagnarsi una grande stima fra i conoscitori dell'arte. Uno degli episodi più emblematici a riguardo è il duello che avvenne a Dresda fra Bach e il grande cembalista francese Marchand: l'aneddoto è riportato da molte fonti con leggere varianti, quasi che il vecchio Bach si divertisse a raccontare l'episodio, forse ormai lontano negli anni, leggermente variandone di volta in volta la trama. La musica di Marchand a noi giunta fu pubblicata a Parigi, ed è fra le più classiche testimonianze dello stile clavicembalistico francese. Bach saprà riproporre, e superare nella proporzione delle forme, questo stile nella serie di sei suites chiamate appunto *Suites Francesi*.

Il *Ricercare* dall'*Offerta musicale* segna l'ultima stagione del grande musicista: il ritorno al contrappunto, alla speculazione intellettuale del canone e della fuga che assorbirà Bach in maniera preponderante

nell'ultimo decennio della sua vita. Un ritorno alla classicità che consacrerà la sua opera di musicista ben al di là di ogni biografia.

LORENZO GHIELMI

Insegna organo e musica d'assieme presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano. Ha insegnato inoltre per alcuni anni, quale professore ospite, nelle Hochschulen für Musik di Trossingen e Lubecca (Germania). E' organista titolare dell'organo Ahrend della basilica milanese di S. Simpliciano dove, dal 1992 al 1994, ha eseguito l'opera omnia per organo di J.S. Bach. Diplomatosi in organo, pianoforte e clavicembalo ha completato la sua formazione musicale presso la Schola Cantorum di Basilea. Premiato ai concorsi internazionali d'organo di Spoleto, Innsbruck e Gröningen, ha tenuto concerti in tutta Europa, in Giappone e negli Stati Uniti, effettuando numerose registrazioni radiofoniche e discografiche come solista (*Deutsche Harmonia Mundi*, *Nuova Era*, *Ars Musici*, *Winter & Winter*) e con l'ensemble *il Giardino Armonico* (Teldec). La registrazione delle opere per organo di Bruhns ha ricevuto in Francia il *Diapason d'or*. 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 (Tolosa, Milano, Concorso svizzero dell'organo, Tokyo, Bruges, Freiberg, Maastricht, Losanna), e gli sono affidati conferenze e corsi di specializzazione presso numerose istituzioni musicali fra le quali la prestigiosa Accademia estiva di Haarlem.

LUCIANO BERTOLI

Formato presso il "Drama Studio" di Milano diretto da E. D'Alessandro, è attivo sia come attore sia come regista. Attore della compagnia teatrale *Alchimia* di Brescia coopera con varie formazioni teatrali; la sua versatilità e formazione musicale lo hanno portato anche a collaborare in varie produzioni musicali: *Trio L. Marenzio* (*Histoire du Soldat* di Stravinsky); *La Follia* (*Shakespeare and Music*) *Coenobium Vocale* di Vicenza; Conservatorio Musicale di Brescia con cui ha recentemente realizzato, curandone anche la regia, la commedia-balletto *il Borghese Gentiluomo*. Ha registrato per la Radio Svizzera *L'Isola dell'Amore* di F. Hoch. Ha lavorato in produzioni di musica contemporanea incidendo CD di compositori quali G. Facchinetti, Tessadrelli, Clapasson.

Domenica 28 settembre - Modena, Galleria Estense - ore 21

MUSICA AL TEMPO DEL GUERCINO 1591 - 1666

ENSEMBLE AURORA

direzione Enrico Gatti

Produzione del Festival

Enrico Gatti	<i>violino</i>
Claudia Combs	<i>violino</i>
Elena Bianchi	<i>fagotto</i>
Guido Morini	<i>organo & cembalo</i>



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Ammonizione scaccia Tamar*
Modena, Galleria Estense (foto V. Negro)

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (XVI-XVII secolo)

Sonata XV à 3: doi violini e fagotto (*Sonate a 1,2,3..., Venetia 1641*)

BARTOLOMEO DE SELMA Y SALAVERDE (XVI-XVII secolo)

Canzon I à 2, soprano e basso (*Canzoni, Fantasie et Correnti, libro I, Venetia 1638*)

GIUSEPPE SCARANI (I metà XVII secolo)

Sonata XVIII à 3 sopra "La Novella" (*Sonate Concertate op.I, Venetia 1630*)

BIAGIO MARINI (ca. 1587-1663)

"Il Zontino", Balletto à 3 (*Affetti Musicali op. I, Venetia 1617*)

Sonata IV à violino solo "per sonar con due corde"

(*Sonate, symphonie... e retornelli op. VIII, Venetia 1629*)

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Varie partite sopra Passacagli (*Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo...libro I, Roma 1637*)

FRANCESCO ROGNONI (XVI-XVII secolo)

"Pulchra es amica mea", mottetto di G.P. da Palestrina

diminuito a canto solo da Francesco Rognoni (1620)

DARIO CASTELLO (XVI-XVII secolo)

Sonata IX à 3: due violini e fagotto (*Sonate Concertate in stil moderno, libro I, Venetia 1629*)

BIAGIO MARINI

"La Soranza", Aria à 3

"La Foscarina", Sonata à 3 con il tremolo (*Affetti Musicali op. I, Venetia 1617*)

GIOVANNI ANTONIO BERTOLI (I metà XVII secolo)

Sonata VII à fagotto solo (*Compositioni Musicali, Venetia 1645*)

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (XVI-XVII secolo)

Sonata XVII à 3: doi violini e fagotto (*Sonate a 1,2,3..., Venetia 1641*)

DON MARCO UCCELLINI (ca.1610-1680)

Sonata VIII à violino solo (*Partitura delle Sonate Over Canzoni... op. V, Venetia 1649*)

GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)

Sonata XIII à 3 "La Valvasona" (*Sonate à 2 & 3, libro I op.II, Venetia 1655*)

ANTONIO BERTALI (1605-1669)

Sonata VIII à 3 (*Prothimia suavissima... op. post., Leipzig 1672*)

DARIO CASTELLO (XVI-XVII secolo)

Sonata X à 3: due violini e fagotto (*Sonate Concertate in stil moderno, libro II, Venetia 1644*)

“Il Guercino è un pittore intimamente probo, virilmente sano, senza rozzezze; le sue opere si distinguono anzi per gentile grazia morale, per tranquilla e libera grandiosità, e per un che di particolare che consente, all’occhio appena esercitato, di riconoscerle al primo sguardo. La levità, la purezza e la perfezione del suo pennello sono stupefacenti. Per i panneggi usa colori particolarmente belli, con mezze tinte bruno-rossicce, assai ben armonizzanti con l’azzurro che pure predilige”.

J. W. Goethe, *Viaggio in Italia* (1786), 1816

Dopo un periodo d'apprendistato a Cento, sua città natale, Guercino si trasferì a Bologna (1617). Se le opere del periodo giovanile rivelano una sostanziale adesione alla poetica carraccesca, esse sono tuttavia animate da un cromatismo e da una sensibilità ai problemi di luce che ne fanno un unicum nell'ambito della scuola bolognese. Nel 1621 il Guercino venne chiamato a Roma da Gregorio XV. Il ritorno a Cento (1624) segnò l'inizio di un periodo di ripensamento che avvicinò l'artista a Reni e all'accademia di Bologna, città in cui si stabilì nel 1642: lo slancio di opere ancora barocche andò mitigandosi in composizioni di misurato equilibrio.

Questo concerto è dedicato alla varietà musicale coeva al Guercino. Il programma è incentrato sulla musica strumentale per 2 violini e fagotto concertante con l'accompagnamento di basso continuo della prima parte del Seicento, quella coperta appunto dall'arco della vita del pittore emiliano.

Come in pittura anche in musica si tratta di un'epoca di grande fermento ed inventiva, di ricerca, di esplorazione delle possibilità tecniche e timbriche degli strumenti, di sperimentazione per quanto riguarda sia l'armonia, ai confini tra modalità e tonalità, che la forma.

Si arriva ad una complessità ed a un virtuosismo ancora sconosciuti nel Rinascimento, favoriti soprattutto nel nord Italia dalla presenza di liutai di altissimo livello, quali ad esempio i bresciani Gasparo da Salò e Paolo Maggini o gli Amati di Cremona, che produssero

strumenti mirabili, sfidando i compositori dell'epoca ad illustrarne appieno le possibilità nelle loro composizioni. Venezia era al tempo la città dell'editoria musicale ed i suoi editori hanno fatto sì che la musica di questi autori venisse divulgata ed arrivasse fino a noi.

Bresciano era ad esempio il violinista Giovanni Battista Fontana, nato tra il 1580 ed il 1589 ed attivo soprattutto a Padova, di cui ci rimane solamente una raccolta di sonate pubblicata postuma nel 1641 che raccoglie composizioni scritte presumibilmente fino intorno al 1630. Di Brescia era anche il più noto virtuoso Biagio Marini, di cui ci sono arrivate invece varie raccolte, violinista nella cappella di S. Marco a Venezia sotto Monteverdi, quindi attivo anche in veste di maestro di cappella a Parma, Milano, Bruxelles e Düsseldorf. La sua opera prima, dalla quale abbiamo scelto alcuni brani, ha il significativo titolo *Affetti musicali*, chiaro riferimento alla nuova poetica barocca degli affetti, e presenta per la prima volta alcuni espedienti tecnici tipici del suonare “affettuoso”, quali il tremolo (presente nella *Foscarina* sia per i violini che per il fagotto), o la successione per grado congiunto di gruppi di due o tre note legate.

Di Lonato, cittadina tra Brescia e Verona, era il virtuoso di fagotto e cornetto Giovanni Antonio Bertoli, autore della prima raccolta di sonate per un solo strumento, il fagotto, nel 1645. La difficoltà tecnica e la grande varietà ritmica rappresentano il culmine della produzione di una scuola molto forte di strumentisti a fiato, nata al seguito delle bande militari di stanza nella zona.

Fagottista era anche il monaco agostiniano spagnolo Bartolomeo de Selma y Salaverde di cui si hanno pochissime notizie: lavorò a Innsbruck presso l'arciduca Leopoldo e fu il primo a pubblicare dei brani per fagotto solo.

Altro importantissimo strumentista a fiato era il veneziano Dario Castello, “capo di Compagnia de Musichi d'istrumenti da

fiato” a S. Marco, le cui due raccolte vennero pubblicate più volte nel corso del Seicento. L'importanza storica di tali sonate è davvero eccezionale, per la ricchezza di idee e spunti originali, per la complessità formale ed armonica ed anche per la novità della grafia, ricchissima di indicazioni agogiche e dinamiche.

Molto probabile è l'attribuzione della raccolta postuma *Prothimia suavissima*, vero e proprio campionario degli stilemi della sonata italiana del primo Seicento, al veronese Antonio Bertali, violinista e maestro di cappella presso la corte imperiale di Vienna.

Quasi nulla si conosce della vita dell'organista Giuseppe Scarani, attivo a Mantova e Venezia, autore soprattutto di musica sacra, mentre è ben più noto il bergamasco Giovanni Legrenzi, organista e maestro di cappella a Ferrara e Venezia, autore prolifico sia di musica sacra che di opere. Nel 1665 gli fu offerto di prendere il posto di maestro di cappella lasciato da Uccellini a Modena, ma egli rifiutò sperando di ottenere a Vienna l'incarico che invece venne dato a Bertali. Notissimo è anche l'organista e compositore ferrarese Girolamo Frescobaldi, autore di bellissime pagine per tastiera.

Tutta modenese fu invece la carriera del violinista romagnolo Marco Uccellini, dapprima come capo degli strumenti alla corte estense e quindi maestro di cappella in cattedrale, autore principalmente di musica strumentale, in particolare dedicata al violino. La sua *Sonata VIII* costituisce un ottimo esempio della sua scrittura che, tripartita, alterna all'introduzione lenta quasi in stile recitativo, ripresa poi alla fine, una sezione vivace in tempo ternario. E' la prima sonata in cui il violino arriva al sol acuto in quarta posizione.

Dal punto di vista della forma troviamo una notevole libertà: solitamente le sonate iniziano con un'introduzione lenta in tempo binario, seguita da una sezione ternaria più veloce a carattere imitativo, e quindi da altri episodi diversi per tempo e carattere, fino ad una ripresa variata o

arricchita della sezione iniziale. Molto impressionanti sono le sezioni finali delle sonate di Castello, vere e proprie cadenze scritte, a volte, a 2 parti parallele. Nei brani solistici è forse più evidente lo spirito di ricerca che animava questi compositori: è il caso della sonata IV di Marini, dal carattere quasi rapsodico per l'alternanza veloce ed imprevedibile di idee tematiche e affetti, interessante inoltre perché costituisce uno dei primi esempi dell'uso delle doppie corde sul violino, novità sia tecnica che editoriale per le difficoltà di stampa che presentava.

Tipica è anche l'alternanza di sezioni solistiche a carattere virtuosistico e sezioni d'insieme, corali o a carattere imitativo. Nei brani a tre, i violini ed il fagotto sviluppano un dialogo davvero paritetico e solo raramente il fagotto svolge il semplice ruolo di basso continuo.

Alcuni brani, ad esempio le variazioni per cembalo di Frescobaldi oppure la sonata per fagotto di Bertoli, sono costituiti da variazioni su un basso ostinato (nel caso specifico si tratta della Passacaglia), oppure su un tema popolare come nel caso della sonata *La Novella* di Scarani.

L'uso della diminuzione, scritta o improvvisata dall'esecutore, era molto diffuso al tempo, come possiamo dedurre anche dai numerosi trattati sull'argomento. Un pregevole esempio di tale pratica è costituito dalla diminuzione di Rognoni sul mottetto *Pulchra es amica mea* di G. P. da Palestrina. Il bellissimo testo, tratto dal *Cantico dei Cantici*, è diminuito dal soprano, in questo caso dal violino, mentre al basso viene qui inserita una diminuzione del Bassano.

ENSEMBLE AURORA

Ispiratosi ad Eos, la “dea dalle rose dita”, Enrico Gatti ha fondato nel 1986 l'*Ensemble Aurora* insieme ad altri artisti appassionati dello studio e dell'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

Nato a Perugia, 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. Noto anche la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouse, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basilensis, la Scuola di Musica di Fiesole, l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, oltre che in vari corsi con sede a Urbino, Erice, Venezia, Lanciano. Attualmente insegna al Centro Studi e ricerche sulla musica antica della Civica Scuola di Musica di Milano, e al Conservatorio Reale dell'Aja. 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.

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. Suona sia in Italia che all'estero con vari gruppi di musica antica tra cui l'*Ensemble Aurora* (Enrico Gatti), l'orchestra *Academia Montis Regalis* con cui ha lavorato sotto la direzione di Jordi Savall, Sigiswald e Barthold Kuijken, Filippo Maria Bressan, Alexander Lonquich, Hidemi Suzuki, Alessandro De Marchi, l'*Accademia Strumentale Italiana*, l'*Ensemble Risonanze*, *Cantus Cölln*, *Concerto Köln*, l'*Ensemble Elyma*, la *Venice Baroque Orchestra* e l'*Accademia Bizantina*.

CLAUDIA COMBS

Ha iniziato gli studi musicali a Los Angeles sotto la guida di Eunice Price, proseguendo con Ronald Copes presso la University of California, Santa Barbara. Si è poi dedicata allo studio del violino barocco e classico con Stanley Ritchie presso la University of Indiana, Bloomington, dove ha ottenuto il master. Dopo tre anni ('89-'92) a Toronto con l'orchestra barocca canadese *Tafelmusik*, si è trasferita in Italia per approfondire lo studio del violino barocco con Enrico Gatti,

diplomandosi presso la Scuola Civica di Milano. Collabora regolarmente anche in qualità di solista con *La cappella della Pietà dei Turchini*, *Ensemble Concerto*, *Ensemble Elyma*, *Ensemble Sonnerie*, *Ensemble L'Aura Soave*.

GUIDO MORINI

Si è diplomato in organo e cembalo specializzandosi poi nelle pratiche del basso continuo e dell'improvvisazione. Eccellente solista, collabora con alcuni fra i migliori musicisti europei sia in ensemble sia in orchestra, ed ha al suo attivo oltre cinquanta registrazioni discografiche, molte delle quali premiate dalla critica internazionale. Con l'*Ensemble Aurora* ha registrato diverse raccolte di sonate corelliane. Ha fondato assieme a Marco Beasley e Stefano Rocco *Accordone*, gruppo con cui esplora le possibilità espressive della musica antica al di là dei limiti imposti dall'interpretazione accademica. Scrive musica per il teatro e per le performances di *Accordone* e compone opere secondo le prassi musicali del passato. Insegna clavicembalo al Conservatorio di Trieste.

ARCANGELO CORELLI UN MUSICISTA PER IL DUCA

ENSEMBLE AURORA

direzione Enrico Gatti

*Produzione del Festival
in occasione dei 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli*

ENRICO GATTI	violino
GAETANO NASILLO	violoncello
GUIDO MORINI	clavicembalo

ARCANGELO CORELLI (1653 – 1713)

Sonata op. V n° 5 in sol minore
Adagio – Vivace – Adagio – Vivace – Giga: Allegro

Sonata op. V n° 10 in fa maggiore
Preludio: Adagio – Allemanda: Allegro – Sarabanda: Largo – Gavotta: Allegro – Giga: Allegro

Sonata op. V n° 2 in sib maggiore
Grave – Allegro – Vivace – Adagio – Vivace

Sonata op. V n° 8 in mi minore
Preludio: Largo – Allemanda: Allegro – Sarabanda: Largo – Giga: Allegro

Sonata op. V n° 4 in fa maggiore
Adagio – Allegro – Vivace – Adagio – Allegro

Sonata op. V n° 12 in re minore "Follia"
Adagio – Allegro – Adagio – Vivace – Allegro – Andante – Allegro – Adagio – Allegro

DELLA SEMPLICITÀ INUTILE

Il primo gennaio 1700, all'alba di un nuovo secolo, vedono la luce in Roma delle sonate che porranno la pietra tombale su quello stile che molto più tardi sarà definito "barocco". Arcangelo Corelli, che già nelle sue 4 opere di sonate in trio (da chiesa e da camera) ha ricercato la fusione dei più essenziali elementi acquisiti nel corso dei suoi proficui studi a Bologna e a Roma, riscuotendo il plauso unanime della civiltà musicale internazionale, pubblica in una splendida e curatissima incisione in rame (non più stampa in caratteri mobili) 12 sonate "a violino e violone o cimbalo". La ricerca di essenzialità e senso delle proporzioni illustrano musicalmente come meglio non si potrebbe i nuovi ideali estetici legati alla nascente Accademia d'Arcadia. Rifuggendo dalle stravaganti asimmetrie, dalle bizzarrie e dai facili effetti a sorpresa che sovente si manifestavano nelle sonate a solo degli autori tanto tedeschi quanto italiani del XVII secolo, il musicista romagnolo riesce a proporre all'Europa un nuovo modello formale puro, equilibrato, ma ricco di distillata sostanza musicale, e nel contempo a proseguire idealmente la linea stilistica romana, facendo proprie ed incorporando nel senso stretto del termine importanti invenzioni dei suoi illustri predecessori, fra tutti Alessandro Stradella. Già in passato i maggiori compositori d'Inghilterra e Francia si erano inchinati al perfetto stile corelliano: Henry Purcell nel 1683 così scrisse nella prefazione alle sue *Sonnata's of III Parts*: "l'autore ha fedelmente ricercato una buona imitazione dei più famosi Maestri Italiani; principalmente per portare la serietà e la gravità di quel tipo di musica in voga fra i nostri connazionali, la cui indole dovrebbe ormai cominciare a detestare la frivolezza danzante dei nostri vicini". Sul fatto che i "frivoli" vicini siano i francesi non c'è dubbio, mentre è bene ricordare che i vascelli inglesi avevano riportato dal continente varie raccolte di sonate a tre fresche di stampa: fra le ultime l'op. I di

Arcangelo Corelli (1681) e l'op. II di Carlo Mannelli (1682). Anche François Couperin aveva concepito le sue prime sonate in trio imitando quelle di Corelli (racconterà la genesi delle proprie opere nella prefazione alle *Nations*, pubblicate a Parigi nel 1726, dichiarando fra l'altro di essere stato "affascinato dalle sonate del Signor Corelli, di cui amerò le opere fin tanto che vivrò"), ed ora questa nuova raccolta del violinista fusignate sarà destinata a segnare una pietra miliare nel campo della scrittura strumentale. L'op. V verrà ripubblicata più di cinquanta volte nel corso del XVIII secolo: nessun'altra raccolta godrà di altrettanta popolarità nel '700. Sono centinaia le copie manoscritte che rimangono ancora oggi, dozzine gli arrangiamenti. Tutti i violinisti compositori che si succederanno si ispireranno ad essa: Geminiani nell'op. I (1716) ed anche Tartini nell'op. I (1734) partiranno dalla stessa base formale, anche se i contenuti a volte verranno aggiornati ai tempi e se successivamente adotteranno la più moderna forma in tre movimenti; simile il discorso per le raccolte degli Accademici Filarmonici Bartolomeo Bernardi (op. III, 1706) e Lorenzo Somis Ardy (op. I, 1722). Francesco Maria Veracini scriverà delle *Parafrasi* dell'op. V e d'ora in avanti questa raccolta verrà considerata campo di prova e pietra di paragone per ogni violinista, fino ad arrivare a Francesco Galeazzi, che nel suo grande trattato (*Elementi Teorico-pratici di Musica con un Saggio sopra l'arte di suonare il violino...*, Roma 1791), nel suggerire un metodo di didattica violinistica, così si esprime a pag. 59: "...fargli prender un poco di maniera, e gusto di suonare, la qual maniera si dovrà perfezionare poi col porgergli la Seconda Parte dell'Opera V dell'immortale Arcangelo Corelli: Oh qui si è necessario tutto il rigore delle regole dell'arte..." e poco oltre: "fargli così far un poco di mano per poter poi passare allo studio serio, e fondato della Prima Parte della sovralodata Opera V di Arcangelo Corelli. In questo studio si sveleranno, ed apriranno tutti gli



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, copia da, *Semiramide informata della rivolta di Babilonia*, Modena, Museo Civico d'Arte

arcani dell'arte, e si metteranno in pratica tutte le più esatte, e rigide regole di essa.". E' inoltre interessante ricordare che lo stesso Galeazzi pubblicò nel 1817 una seconda edizione del suo trattato, questa volta contenente anche una versione ornata dell'adagio del I movimento della sonata op.V n° 3 di Corelli. Al di fuori del mondo violinistico le sonate verranno trascritte per flauto diritto, per traverso e anche per viola da gamba, ma ciò che più è essenziale, il loro linguaggio (parafrasato) confluirà nella stragrande maggioranza delle raccolte di musica strumentale del secolo XVIII. Per quanto riguarda gli elementi che intervengono nella composizione dell'op.V possiamo notare (condensando al massimo) quanto segue:

- Corelli fondamentalmente si serve di tutti i materiali già impiegati nelle quattro opere di sonate a tre precedentemente pubblicate.

- Viene praticata, al solito, una ben equilibrata commistione fra stile "osservato" da chiesa e stile più leggero e danzante da camera, commistione ricercata ancora successivamente nei concerti grossi op. VI.
- Gli adagi d'apertura delle sonate sono scritti in uno stile "magno", implicando quindi senso retorico dell'oratoria ed arte della diminuzione, che veniva usualmente dispiegata al massimo grado nei movimenti iniziali.
- I fugati sono basati su materiale "osservato" la cui origine si può tracciare all'indietro fino alla "canzona" (materiale cioè di matrice vocale e di tipo contrappuntistico), elaborata a Roma prima di Corelli in modo specificamente originale rispetto ai modelli storici da musicisti come Carlo Mannelli, Carlo Ambrogio Lonati e naturalmente Stradella. A volte questi movimenti fugati assumono (specie nei



Ludovico Lana, *Erminia ritrova Tancredi ferito*, Modena, Museo Civico d'Arte

brani che concludono le sonate) delle vere e proprie movenze di danza, specialmente di corrente (corrente fugata), come è il caso della sonata n° 5 (secondo movimento) e n° 1 (ultimo movimento).

- Caratteristici sono i brani rapidi basati sulla ripetizione quasi ossessiva di una stessa formula ritmica, che diventano saggio di bravura per l'interprete oltre che ottimo banco di studio (ne è testimone Tartini nella sua famosa lettera all'allieva Maddalena Lombardini); i movimenti con tali caratteristiche venivano denominati "perfidie" nel XVII secolo. Ne dà definizione Angelo Berardi nei suoi *Documenti Armonici* (1689), ma già nel 1607 Agostino Agazzari aveva affermato che "Il violino richiede bei passaggi, distinti, e lunghi, scherzi, rispostine, e fughette replicate in più luoghi..." (*Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserto*, Siena 1607). Di tale ripetizione

ostinata di uno stesso modulo ritmico, o fughetta replicata, troviamo fra l'altro esempi nelle sinfonie di Carlo Mannelli (ca. 1660-70) e nelle sonate del modenese Giuseppe Colombi (morto nel 1694).

- I movimenti lenti che si trovano all'interno delle prime sei sonate (quelle con connotazione più specificamente "da chiesa") sono prevalentemente a ritmo ternario ed ispirati, come nelle triosonate, al mottetto vocale: Corelli aveva avuto un ottimo insegnante di contrappunto in Matteo Simonelli, chiamato a Roma "il Palestrina del '600", che compose esclusivamente musica vocale.
- Nella seconda parte dell'opera trovano spazio danze vere e proprie, cioè dichiarate tali con titoli espliciti, anche se non si tratta di musica fatta per danzare. E' forse interessante ricordare qui che Nicola Matteis in *Other Ayrs...for the Violin, The Second Part* (London, 1685), pubblicò una

“corrente da orecchie” ed una “corrente da piedi”, significando chiaramente, con andamenti di tipo assai diverso, che un conto è una danza vera e propria ed un altro conto è un brano con movenze di danza, ma che contiene un’elaborazione di interesse strumentale e che è concepito solo per il piacere dell’udito (la “corrente da piedi” è da suonarsi chiaramente più veloce).

- Le tipologie delle danze sono molteplici per ognuna di esse: nell’op.V basta ad esempio guardare alla diversità delle gavotte o delle gighe...

- La dodicesima sonata è la *Follia* per antonomasia, servita come base per simili composizioni di Marais, Vivaldi, Reali ed altri. Era in uso la consuetudine di terminare una raccolta con una serie di variazioni su di uno stesso basso (troveremo esempi posteriori anche in Vivaldi, Tassarini, Tartini...) e Corelli dispiega in effetti un’ampia gamma di idee, metri ed andamenti per illustrare al meglio l’antico e fiero tema iberico.

Intorno al 1710 venne stampata ad Amsterdam un’edizione delle sonate op.V recante delle diminuzioni (cioè degli elaborati ornamenti) che l’editore Estienne Roger attribuiva all’autore stesso. Da dopo la morte di Corelli la paternità di tali versioni ornate (solo le prime 6 sonate venivano presentate con i movimenti lenti diminuiti) è stata a più riprese messa in discussione, fino ai giorni nostri; la questione è complessa e probabilmente di impossibile risoluzione, tuttavia bisogna prendere atto di almeno due dati oggettivi: 1- lo stile ornamentale è contemporaneo alle opere e contiene moduli corelliani riscontrabili nella scrittura originale dell’op.V; 2- Corelli intratteneva rapporti epistolari con l’editore Estienne Roger, cui aveva intenzione di affidare la stampa della sua ultima fatica, i concerti grossi op.VI. Questa opera, da Corelli curata nei minimi dettagli fino alla fine della propria vita, fu affidata all’allievo prediletto Matteo Fornari affinché provvedesse a farla stampare, cosa che puntualmente avvenne

l’anno dopo la scomparsa dell’autore, per i tipi dell’editore olandese. Ciò farebbe pensare che Corelli non avesse motivo di risentimento nei confronti di Roger. Le versioni ornate attribuite a Corelli sono così entrate a far parte delle esecuzioni correnti di queste sonate, anche se bisogna rammentare che molteplici altre versioni ornate vi si sono aggiunte nel corso del XVIII secolo, poiché ogni virtuoso eseguiva queste opere fondamentali con la propria interpretazione (venne documentata negli anni ‘20 del ‘700 anche un’esecuzione romana del violinista Montanari con diminuzioni enarmoniche...). Semplicità si potrebbe definire la parola chiave di quest’opera: la semplicità come punto d’arrivo: semplicità non certo intesa nell’accezione di stile naïve; Corelli prepara e lima per anni le sue sonate, selezionando le idee musicali, i materiali, i procedimenti compositivi, sempre variati e mai ripetuti nello stesso modo, anche se spesso analoghi tra loro. Il risultato è un linguaggio universale, piano ma aristocratico, comprensibile ed immediato per tutti ma che richiede sottigliezza e grande equilibrio nell’esecuzione. A proposito della descrizione di Corelli durante una sua esecuzione musicale (fatta da uno straniero in visita a Roma e riferitaci da Hawkins in *The general history and peculiar character of the works of Arcangelo Corelli* in “Universal magazine of knowledge and pleasure”, LX, 418, London 1777) in cui il nostro violinista è ritratto in modo spiritato, con gli occhi infuocati e le pupille roteanti, “come se fosse in agonia”, ritengo che essa dovrebbe venire considerata con le dovute cautele: gli stranieri hanno da sempre amato raffigurare gli abitanti della nostra penisola con tratti marcatamente folkloristici fino a creare una sorta di irrinunciabile mito italiano: basti citare la lettera di T. Dampier a W. Windham (datata 4 aprile 1741 e trascritta in *Handel and Carey* di J.R. Clemens, “The Sackbut”, 1931) in cui si dice che P.A. Locatelli “suona con tale frenesia da avere bisogno ogni anno di

almeno una dozzina di violini”. E’ interessante, per esempio, comparare le descrizioni di Corelli riferite da Handel, che con lui visse a stretto contatto per vari anni a Roma e riportate da Hawkins: da esse appare il ritratto di un uomo estremamente mite e riservato, quasi austero (Marc Pincherle, *Corelli et son temps*, Paris 1954).

Per ciò che concerne le risorse tecniche a cui Corelli fa ricorso nell’op.V esse sono in realtà alquanto limitate: l’utilizzo dei colpi d’arco e degli smanicamenti sulla tastiera rientra assolutamente nella norma, ed anzi è inferiore per esigenze tecniche a ciò che viene richiesto in raccolte di compositori tedeschi o austriaci (Schmelzer, Biber, Walthert) apparse precedentemente. Il fatto che (come si diceva sopra a proposito di Galeazzi e delle sue osservazioni) l’op. V di Corelli venisse considerata quale punto di riferimento imprescindibile per tutti i violinisti - pur in un’epoca in cui la scrittura musicale e violinistica si era evoluta verso direzioni affatto diverse - testimonia dell’importanza con cui si seguiva a guardare al senso della concinnitas, del bello proporzionato, del buon gusto e dell’equilibrio. Come scrisse Lucien Capet (*La Technique Supérieure de l’Archet*, Paris 1916) “la bellezza non ha bisogno di noi, ma noi abbiamo bisogno della bellezza, e non bisogna mai pensare di adattare l’Arte a misura nostra ma, al contrario, andare verso di lei”; io mi sentirei di aggiungere una piccola cosa: probabilmente suonare oggi la musica del passato ricercandone nella propria interpretazione di oggi i colori originali con strumenti e criteri storici può venire considerata una cosa piuttosto inutile; ma poiché ai nostri tempi abbiamo facilmente a nostra disposizione tutte le cose maggiormente utili per la vita pratica, ciò di cui più abbisogniamo veramente per non spegnere la capacità di sognare sono proprio le cose inutili...

Enrico Gatti

ENSEMBLE AURORA
(vedi concerto precedente)

ENRICO GATTI
(vedi concerto precedente)

GAETANO NASILLO
Si è diplomato al Conservatorio G.Verdi di Milano sotto la Guida di R. Filippini, del quale ha successivamente seguito i corsi presso l’Accademia W. Stauffer di Cremona. Dopo aver svolto attività concertistiche nei più qualificati gruppi di musica contemporanea e nelle principali orchestre milanesi, si è dedicato allo studio della prassi esecutiva su strumenti originali, affiancando al violoncello lo studio della viola da gamba, perfezionandosi alla *Schola Cantorum Basilensis*, sotto la guida di Paolo Pandolfo. Collabora, spesso in veste solistica, con alcuni tra i più prestigiosi complessi europei tra cui l’*Ensemble 415*, il *Concerto Vocale*, l’*Ensemble Aurora*, *Concerto Köln*, *Rare Fruits Council*, *Accademia Bizantina*, *Les Concerts des Nations*, l’*Ensemble Elyma*, l’ensemble di viole *Labyrinto*, gruppi con i quali effettua regolarmente concerti in tutta Europa, Stati Uniti ed Australia. La sua produzione discografica comprende, al momento, oltre cinquanta titoli, molti dei quali premiati con importanti riconoscimenti discografici. Insegna violoncello barocco all’Istituto di Musica Antica dell’Accademia Internazionale della Musica di Milano e tiene corsi presso varie prestigiose associazioni tra cui la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, i corsi FIMA di Urbino, il Centro di Musica Antica di Napoli, il Conservatorio di Palermo.

GUIDO MORINI
(vedi concerto precedente)

Domenica 12 ottobre - Sassuolo, Chiesa di S. Giuseppe - ore 17 - *fuori abbonamento*

ORGANO & CEMBALO PER GLI ESTENSI

STEFANO INNOCENTI

organo Antonio Colonna (1655)

cembalo di Albertino Vanini, copia di un Carlo Grimaldi (1697)

all'organo

MICHELANGELO ROSSI (1602-1656)

Toccata in do

JACOBO FOGLIANO (1468-1548)

Ricercare primo

MICHELANGELO ROSSI

Toccata sesta

GIULIO SEGNI (1498-1561)

Ricercare terzo

MICHELANGELO ROSSI

Due correnti

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Toccata sesta in la maggiore *per l'organo e cembalo dov'è arpeggio, su l'organo è tenuta*
(Allegro – Presto – Partita alla lombarda – Fuga)

al clavicembalo

MICHELANGELO ROSSI

Toccata quarta

GIOVANNI BATTISTA VITALI (1632 – 1692)

Passogallo

ALESSANDRO SCARLATTI

Toccata quinta in re minore (Allegro – Aria alla francese)

MICHELANGELO ROSSI

Toccata quinta

Partite sopra la Romanesca

Toccata settima

ALESSANDRO SCARLATTI

Follia



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *La Vergine presenta Gesù a San Felice Cappuccino*
Modena, Galleria Estense (foto A.F.S.Mo)

Jacopo Fogliano, modenese, fu organista del Duomo della sua città e compositore di musiche polifoniche vocali; fu importante soprattutto per aver sviluppato il Ricercare, genere impostosi con Marcantonio Cavazzoni e affinato nelle mani di suo figlio Gerolamo. Fu maestro d'organo del modenese Giulio Segni, celebre suonatore di strumenti a tastiera. La maggior parte dei ricercatori di quest'ultimo furono inclusi nella *Musica Nova*, pubblicata a Venezia nel 1540, sorta di antologia di composizioni "accomodate per suonar sopra organi et altri strumenti". I suoi ricercatori rappresentano una testimonianza significativa dello svincolarsi di tale forma dalla struttura primitiva a carattere improvvisativo per assumere la forma di composizione elaborata su uno o più temi, che si troverà in seguito in Andrea Gabrieli e in Claudio Merulo.

Di Giovanni Battista Vitali, capostipite di una famiglia di musicisti suonatori prevalentemente di strumenti ad arco attivi soprattutto a Modena alla corte di Francesco II d'Este, questo Passagallo (corruzione di Passacaglia), brano molto cromatico per tastiera, è testimonianza di una notevole ricercatezza compositiva, che fa supporre una propensione dell'autore per un sistema di accordatura tendente all'equabile.

Michelangelo Rossi, genovese di nascita, visse soprattutto a Roma, ma fu attivo come clavicembalista alla corte di Francesco I d'Este per due anni. Le sue toccate, pubblicate presumibilmente attorno al 1630, rivelano una conoscenza, nel loro sbalorditivo cromatismo (esse sono tuttavia scritte per una tastiera di 45 note e con alterazioni che non vanno oltre quelle consentite dal tradizionale temperamento mesotonico), dei madrigali di compositori quali Gesualdo e Sigismondo d'India, anch'esso a Modena negli stessi anni. Altri aspetti importanti di queste toccate sono una teatrale ricchezza di effetti "a sorpresa" e una magnifica spettacolarità, presumibilmente collegabili all'esperienza visiva delle architetture barocche

berniniane che nascevano in quegli anni a Roma durante il papato di Urbano VIII Barberini. Oltre a 14 toccate Michelangelo Rossi ha lasciato per il cembalo 10 correnti e le *Partite sopra la Romanesca*.

Alla Biblioteca Estense di Modena è conservato il *Manoscritto Campori* che costituisce una delle più importanti fra le numerose fonti dell'opera di Alessandro Scarlatti. Le toccate in esso contenute, come svela lo stesso titolo del documento che porta la parola *Lezioni*, avevano uno scopo apparentemente didattico – la prima di esse è diligentemente diteggiata – ma certamente l'autore intendeva dare sfoggio anche di una tecnica compositiva personale. La scrittura a "moto perpetuo" con diminuzioni alternativamente affidate alle due mani in cui il gesto assume importanza quanto il risultato sonoro, l'assimilazione del linguaggio violinistico e la sua trasposizione alla tastiera, sono tra gli elementi che il figlio Domenico svilupperà nella sua straordinaria esperienza compositiva ed esecutiva al cembalo.

Le virtuosistiche e note variazioni sul tema della *Follia* non sono incluse nel manoscritto estense, ma costituiscono la parte terminale della *Toccata prima* del manoscritto conservato a Napoli; presentano la peculiarità di terminare sulla dominante: "testo aperto" che permette all'esecutore di concluderle a proprio piacimento.

STEFANO INNOCENTI

Fiorentino, titolare del settecentesco organo Serassi della Reggia di Colorno, svolge attività concertistica all'organo e al clavicembalo, con una predilezione per gli strumenti storici e un repertorio che, partendo dal '500, non esclude le composizioni del 2000. Ha suonato in tutta Europa, negli Stati Uniti, in Canada, in Brasile e in Giappone e ha inciso per le etichette Erato, Ricordi, Victorie Music, La Bottega Discantica; alcuni dei suoi CD sono dedicati ad Andrea Gabrieli, a Haendel, all'Ottocento italiano, ai concerti per

organo e orchestra di Paër e di Salieri, al clavicembalo, a tutte le sonate di Giovanni Benedetto Platti.

Invitato a inaugurare, dopo il restauro, molti organi antichi, fra cui quelli bolognesi di San Petronio e il Gabler di

Weingarten, ha tenuto corsi d'interpretazione presso le Accademie di Pistoia, di Romainmotier (Svizzera) e di Toulouse. Dal 1970 insegna organo e composizione organistica al Conservatorio di Parma.



Benedetto Gennari, *Ritratto di Ricciarda Cybo Gonzaga contessa di Novellara*
Modena, Galleria Estense (foto Vittorio Negro)

CANTAR LONTANO ANIMA MEA LIQUEFATA EST

(Voci, spazio e suggestioni della musica religiosa italiana del sec. XVII)

ENSEMBLE CANTAR LONTANO

direzione Marco Mencoboni

Nuova produzione del Festival

Emanuela Galli	soprano
Roberta Giua	soprano
Caterina Calvi	contralto
Gianpaolo Fagotto	tenore
Marcello Vargello	basso
Vittorio Zanon	organo
Marco Mencoboni	clavicembalo, organo e direzione musicale

E(?) SONCINO (sec. XVI-XVII)	Chromatica [Ricerzare cromatico]
CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)	Exulta filia Sion, a canto solo
ANTIPHONA REGINA CAELI	
IGNAZIO DONATI (1575-1638)	Benedictus Dominus, a quattro voci Ego flos campi, a due canti O altitudo divitiarum, a voce sola Iubilate Deo, a quattro canti
LUIGI BATTIFERRI (1614-1682)	Vola de libano, a canto solo
GIROLAMO DIRUTA (1550 ca -1610 ca)	Canzona detta L'Albergona
ANTIPHONA AVE REGINA CAELORUM	
IGNAZIO DONATI	Cantate Domino, a cinque voci
GIOVANNI FELICE SANCES	Stabat Mater, a canto solo
IGNAZIO DONATI	Anima mea liquefacta est, a quattro voci
LUIGI BATTIFERRI	Salve regina, a due canti
IGNAZIO DONATI	Beatus Vir, a cinque voci
ANTIPHONA SALVE REGINA	

Fonti

- E (?) Soncino. Non vi sono fonti bibliografiche sull'autore.
- Ignazio Donati. *Ignatii Donati Ecclesiae Metropolitanae Urbini Musicae Praefecti. Sacri Concentus unis, binis, ternis, quaternis, & quinis vocibus, una cum parte organica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612.
Il secondo libro de motetti a voce sola di Ignazio Donati maestro di cappella del Duomo di Milano, opera decimaquarta, In Venetia appresso Alessandro Vincenti 1636
- Girolamo Diruta. *Seconda parte del Transilvano. Dialogo diviso in quattro libri...* Venezia, 1609-10.
- Luigi Battiferri. *Messa et salmi concertati a tre voci cioè Alto, Tenore e Basso, con Mottetti, Letanie & Salve Regina a Due, & Tre voci di Luigi Battiferri da Sascorbara Maestro di Cappella nella città di Sant'Angelo in Vado. Opera seconda*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1642.
- Giovanni Felice Sances. *Mottetti a voce sola di Giovanni Felice Sances, musico dell'Augustissimo e Invittissimo Imperatore Ferdinando III dedicati alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatrice Eleonora*, Venezia, Bartolomeo Magni 1643.

EXULTA FILIA SION
Exulta filia Sion
Lauda filia Jerusalem
Ecce Rex tuus Sanctus
Ecce mundi salvator venit
Omnes gentes plaudite manus
Iubilate Deo
In voce exultationis
Laetentur caeli
Exultet terra
In voce exultationis
Quia consolatus est
Dominus populum suum
Redemit Hierusalem
Exulta filia Sion
Lauda filia Jerusalem.
Alleluja.

BENEDICTUS DOMINUS
Benedictus Dominus die quotidie
prosperum iter faciat nobis Deus salutarum
nostrarum
Vias tuas Domine demonstra nobis
Et semitas tuas edoce nos et de Sion tuere
eos ad custodiendas iustificationes tuas
Erunt prava indirecta et asperas in vias
planas
Angelis suis Deus mandavit de te
Ut custodiant te in omnibus viis tuis.

EGO FLOS CAMPI
Ego flos campi
et lilium convallium,
Sicut lilium inter spinas, sic, amica mea,
inter filias.
Sicut malum inter ligna silvarum
Sic dilectus meus inter filios,
Sub umbra illius quam desideraveram
Sedi et fructus eius dulcis gutturi meo.

O ALTITUDO DIVITIARUM
O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae
Dei
Quam incomprehensibilia sunt iudicia eius
et investigabiles viae eius.

IUBILATE DEO
Iubilate Deo omnis terra et exultate et

Esulta figlia di Sion
Esulta figlia di Gerusalemme
Ecco il tuo Santo Re
Ecco, viene il Salvatore del mondo.
Battete le mani genti tutte
Gioite al Signore con voce esultante.
Siano lodati i cieli
Esulti la terra con voce esultante.
Perché il popolo è consolato dal suo Salvatore.
Redimiti Gerusalemme.
Esulta figlia di Sion
Esulta figlia di Gerusalemme.
Alleluia.

Dio benedetto rendi per noi prospero giorno per
giorno il cammino della nostra salvezza.
Mostraci i tuoi sentieri
E da Sion veglia sui tuoi ministri.
Le malvagità saranno raddrizzate e lungo le
strade aspre e piane
Dio mandò da te i suoi angeli
Per custodirti in tutto il tuo cammino.

Io sono un fiore di campo e un giglio delle valli.
Come un giglio tra le spine,
così la mia amata tra fanciulle.
Come un melo tra gli alberi del bosco,
così il mio diletto tra fanciulli.
Sotto la sua ombra, che avevo desiderato, sedetti
e il suo frutto è dolce al mio palato.

O impenetrabili ricchezze della sapienza e della
scienza di Dio
Quanto sono impenetrabili i suoi giudizi e
insondabili le sue vie.

Celebrate il Signore in tutta la terra con canti di

psallite
In tubis ductilibus et voce tubae corneae
Moveatur mare et plenitudo eius orbis
terrarum
Qui habitant in eo si montes exultabant a
cospectu Domini
Iudicabit orbem terrarum in iustitia et
populos in aequitate.

VOLA DE LIBANO

Vola de Libano sponsa Ecclesia,
vola carissima de cubilibus Padronum,
vola.
Coronaberis ad gaudia, ad palmas, ad
triumphos, advola.
Elevatum est signum in nationibus,
Crux sancta salvatoris nostri, et dispersa sunt
castra tenebrarum.
Dominus quasi vir pugnator omnipotens
nomen eius.
In cruce potentias arcum confregit, in Cruce
conquassavit inimicos.
Quis similis tui in fortibus Domine, quis
similis tui terribilis atque laudabilis.
Dux fuisti in misericordia populo tuo, quem
redemisti dextera tua magnificata est in
fortitudine dextera tua clavis confixa
fulminavit abissum.
O admirabilis potentia crucis.
Adoramus te.
O formidabilis fortitudo Crucifixi.
Glorificamus te.
O triumphalis gloria Redemptoris.
Benedicimus, gratias agimus tibi.
Tu salus, tu virtus, tu pax, tu vita, tu
presidium.
Tu bona, tu pia, tu lux, tu via, tu scala Caeli.
Pone me iuxta te si consistant contra me
castra non timebo mala, non timebo.
Sperabo Triumphabo.

CANTATE DOMINO

Cantate Domino canticum novum
Iubilare Deo in voce exultationis
Qui suscepisti misericordiam eius in medio
templi sui
Inter lapides et muros sanctos Hierusalem in
sanctuario Dei nostri
Cuius laudes resonastis et cantabiles fecistis
iustificationes eius

gioia, esultate
E cantate salmi accompagnati da docili trombe,
e al suono
Di una tuba d'avorio si muova il mare, la
moltitudine dell'universo
E quelli che vi abitano, qualora i monti abbiano
esultato al cospetto del Signore,
Egli giudicherà tutta la terra in giustizia e i
popoli in equità.

Vola dal Libano Chiesa sposa,
vola carissima dai giacigli dei padroni, vola.
Sarai coronata alle gioie, alle lodi ed ai trionfi,
vola.
È stato innalzato un segno in tutte le terre,
la Croce santa del nostro salvatore ed è stato
disperso il dominio delle tenebre.
Il Signore come gran combattente, onnipotente
il suo nome.
Nel segno della croce annientò la potenza delle
armi, sulla croce abbatté i nemici.
Chi simile a te con i forti Signore, chi come te
terribile e degno di lode.
Fosti guida nella misericordia al popolo tuo che
hai redento, la tua destra è stata magnificata
nella sua fortezza, la tua destra, trafitta con i
chiodi, ha fulminato l'abisso.
O meravigliosa potenza della croce.
Adoriamo te.
O formidabile fortezza del crocefisso.
Ti glorifichiamo.
O trionfale gloria del Redentore.
Ti benediciamo, ti rendiamo grazie.
Tu salvezza, tu valore, tu pace, tu vita, tu
presidio.
Tu valida, tu pia, tu luce, tu via, tu scala del
cielo.
Ponimi presso di te, e se insisterà contro di me
la milizia del male non temerò, non temerò i
mali, non avrò paura.
Avrò speranza, trionferò.

Cantate al Signore un canto nuovo
Inneggiate a Dio con voce d'esultanza
Voi che avete ricevuto la sua misericordia in
mezzo al suo tempio.
Tra le pietre e i muri sacri di Gerusalemme, nel
sanctuario del Dio nostro
Le cui lodi risonaste e cantaste i suoi misteri
Nel luogo del vostro pellegrinaggio.



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *La Madonna con San Giovanni Evangelista e San Gregorio*
Modena, Chiesa di San Vincenzo

In loco perenigrationis vestra
Iubilate Deo et psallite Domino in cithara
Et voce psalmi in tubis ductilibus et voce
tubae cornae
In conspectu Regis Domini cantantes in
cordibus vestris. Alleluia.

STABAT MATER

Stabat mater dolorosa
juxta Crucem lacrimosa
dum pendebat Filius;
cuius animam gementem,
contristantem et dolentem
pertransivit gladius.
O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!
Quae morebat et dolebat
et tremebat cum videbat
Nati poenas incliti!
Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari
piam Matrem contemplari
dolentem cun Filio?
Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum;
vidit suum dulcem Natum
morientem, desolatum
dum emisit spiritum.
Eja, Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam;
fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.
Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide;
tui nati vulnerati
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.
Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero,
Juxta Crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,

*Inneggiate a Dio, intonate canti al Signore con
la cetra
E con voce salmodiante nelle docili trombe e con
suono di tuba d'avorio
Al cospetto del Signore Dio, cantando nei vostri
cuori. Alleluia.*

*Tutta immersa nel dolore,
sta la madre in lacrime.
Una spada acuminata,
già da tempo profetata,
le trafigge l'anima.
Oh! l'angoscia e la distretta
della donna benedetta
madre dell'Altissimo.
Quante lacrime e lamenti
nell'assistere ai tormenti
del suo divin Figlio!
Chi potrà frenare il pianto
nel vedere in tale schianto
la beata Vergine?
Chi la madre addolorata
con il Figlio suo associata
guarderà impassibile?
Vede il Figlio tanto amato
per le colpe flagellato
del suo stesso popolo.
Vede il dolce Figlio in croce
mentre soffre pena atroce
esalar lo spirito.
Salve, fonte dell'amore
fa ch'io provi il tuo dolore,
fammi con te piangere.
Il mio cuore sia fervente
verso Cristo sofferente,
Salvatore amabile.
Siano impresse nel mio cuore
le ferite del Signore
sul duro patibolo.
Delle pene che ha provato
il tuo Figlio si piagato fa ch'io sia partecipe.
Possa anch'io con te soffrire
e con Cristo compatire
fino al giorno ultimo.
Alla croce stare accanto
ed unirmi a te nel pianto,
madre mia, desidero.
Salve, Vergine preclara;
tua bontà non sia avara
voglio con te piangere;*

mihi iam non sis avara:
fac me tecum plangere;
fac ut portem Christi mortem,
passionis eius sortem
et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari,
Cruce fac inebriari
ob amorem Filii,
Inflammatum et accensus
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.
Fac me Cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

ANIMA MEA LIQUEFATA EST

Anima mea liquefata est
ut dilectus meus locutus est.
Quaesivi et non inveni.
Vocavi et non respondit mihi.
Adiuro vos Filiae Ierusalem
si inveneritis dilectum meum ut annuntietis ei
quia amore languo.

SALVE REGINA

Salve Regina mater misericordiae
Vita dulcedo et spes nostra salve
Ad te clamamus exules filij Evae
Ad te suspiramus gementes et flentes in haec
lacrimarum valle.
Eia ergo advocata nostra illos tuos
misericordes oculos ad nos converte
Et Jesum benedictum tractus ventris tui
nobis post hoc exilium ostende
O clemens o pia o dulcis o Virgo Maria.

BEATUS VIR

Beatus Vir qui inventus est sine macula
Et qui post aurum non abiit nec speravit in
pecuniae thesauris.
Quis est hic et laudabimus eum, fecit enim
mirabilia in vita sua.

*Del Signor portar la morte,
aver parte alla sua sorte,
le sue piaghe accogliere,
Delle piaghe esser segnato,
della croce inebriato,
del sangue purissimo.
E nel giorno del guidizio
ch'io non cada a precipizio
nell'eterno carcere.
Quando un dì dovrò morire
possa, Cristo, a te venire,
per tua madre amabile.
E, se il corpo avrà la morte,
giunga l'anima alle porte
dell'eterna patria.
Amen*

*La mia anima si è sciolta
appena l'amato mio ha parlato.
Ho cercato e non ho trovato.
Ho chiamato e non mi ha dato risposta.
Scongiuro voi, Figlie di Gerusalemme,
se avete trovato il mio amato, di raccontargli
che languo d'amore.*

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

*Beato l'uomo senza macchia
Che non si perde dietro l'oro, né confida nelle
gioie della ricchezza.
Quale egli sia noi lo loderemo, infatti ha
compiuto meraviglie nella sua vita.*

L'ILLUSIONE SONORA

"Delectatio" e "utilitas".

"... si harmonicae delectationis, et utilitatis ex meis Concentibus aliquid Mundo emanarit, ...". Ignazio Donati, *Sacri Concentus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica...* Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1612, Lettera dedicataria.

Se volessimo indicare i termini essenziali e riassuntivi atti a connotare l'esperienza musicale di Ignazio Donati, dovremmo ricorrere alle espressioni dallo stesso autore impiegate nella lettera dedicataria che apre i *Sacri Concentus* del 1612: l'allusione discreta all' "harmonica delectatio" e all' "utilitas" non costituisce certo un'enunciazione programmatica, eppure non si può negare che in tal modo, ponendo la propria silloge d'esordio sotto il segno del diletto e dell'utilità, Donati renda un'esplicita dichiarazione di modernità. L'inclinazione per quella che Adriano Banchieri chiamerà la "dolcezza dilettevole" (*Lettere armoniche ...* In Bologna, per Girolamo Mascheroni, 1628, p. 107) e l'intenzione divulgativa sono infatti connaturate al gusto dei "moderni", da un lato desiderosi di "porgere diletto alla maggior parte" (*Cartella musicale nel Canto Figurato Fermo, & Contrapunto ... Nouamente in questa Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica ...*, In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1614, p.165), dall'altro solleciti del "commodo" di cantori, strumentisti e maestri di cappella. Esigenze analoghe convergono nell'invenzione, esposta con cura nei *Sacri Concentus*, del "cantar lontano", particolarissima modalità esecutiva che pone voci isolate in punti diversi e lontani dello spazio architettonico, e che proprio per il suo "scostarsi dall'ordinario" è coscienziosamente accompagnata da soluzioni notazionali atte a renderla più facilmente praticabile. Simili inclinazioni si riscontrano nell'opera monodica, unicamente "sacra", di Donati, in cui il canto "«a voce sola", coltivato per le intrinseche virtù suggestive, è proposto quale eminente esercizio d'arte vocale e interpretativo. All'inizio e al culmine d'una

mobilissima e feconda carriera, nell'opera prima e nell'ultima di Ignazio Donati (i *Sacri Concentus*, del 1612, e *Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola*, del 1635) riconosciamo, esemplarmente delineati, i caratteri più innovativi e maturi della musica sacra italiana del primo Seicento: l'attitudine sperimentale e divulgativa, la cura per l'allestimento della rappresentazione, la particolare considerazione dello spazio come elemento primario del processo di concertazione, la ricerca di controllati effetti sonori unita a una resa affettuosa del testo.

"A MODO DI TANTI CHORI"

La disposizione separata di voci soliste nello stile concertato a poche voci, che Donati designa con la suggestiva espressione di "cantar lontano", ha radici, palesi e dichiarate, nella tradizione cinquecentesca dei "cori spezzati". Nasce e si sviluppa in quest'ambito la prassi di dislocare le sorgenti sonore nello spazio architettonico, onde ottenere effetti rilevanti di magnificenza o illusionismo. Col nuovo secolo il prestigio dello stile policorale non viene meno, anzi si intensifica, arricchendosi grazie all'apporto del nuovo linguaggio concertante. In seguito a tale prestigio nasce anche l'idea di trasferire questa modalità esecutiva al concerto a due, tre e quattro voci, con relativa sostituzione di distinte e isolate voci alle autonome e separate compagini corali. Idea che non appartiene dunque a Donati, responsabile se mai d'una sua esasperazione: in essa dobbiamo scorgere inoltre un aspetto della tendenza più ampia a ridurre stilemi e modi policorali alle dimensioni del concerto sacro a poche voci. All'inizio del secolo Adriano Banchieri riconosce nei *Cento Concerti Ecclesiastici* di Lodovico da Viadana (1602) l'archetipo dello stile concertante a poche voci: "Negli concerti organici graziosa invenzione è stata quella di Lodovico Viadana (sì come afferma egli nella introduzione degli suoi *Cento concerti ecclesiastici*) in far cantare una voce sola, dui e tre, con stile recitativo, e

consonante, in maniera, che sopra un basso continuato, si sentono le parole distinte; cosa in vero di somma sodisfazione all'organista, cantori e audienti; e che tale stile sia grato lo scorgiamo negli moderni compositori, che di giorno in giorno viene ornato di soavissime invenzioni [...]" (*Conclusioni nel suono dell'Organo ... Nouellamente tradotte, & Dilucidate in Scrittori Musici, & Organisti Celebri. Opera Vigesima ...*, In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, 1609, p.19). È nota la motivazione contingente di questa "nuova invenzione commoda per ogni sorte di cantori, e per gli organisti" (così nel testo frontespiziale dei lodoviciani *Cento Concerti Ecclesiastici, A Vna, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il suo Basso continuo per Sonar nell'Organo. Nuoua inuentione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organisti ... Opera Duodecima*. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1602): la mancanza di un repertorio solistico, che costringeva i cantanti desiderosi di "cantare in un Organo o con tre voci, o con due, o con una sola" ad "«appigliarsi ad una o due, o tre parti, di motetti a cinque, a sei, a sette, e anche a otto, [...]", con risultati evidentemente insoddisfacenti. La natura essenzialmente pratica della raccolta lodoviciana determina la sua qualità stilistica dominante: il concerto sacro per poche voci (anche nella sua veste monodica) appare come riduzione di una testura più ampia, polifonica o, più raramente, policorale, conformemente a procedimenti modernamente indicati coi termini di "polifonia ridotta" (o "concisa") e "policoralità ridotta" (le espressioni "reduzierten Mehrstimmigkeit" e "«reduzierten Mehrchorigkeit" sono in Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin, Junker und Dnnhaupt, 1935). Nella polifonia ridotta le voci si presentano come parti di una testura polifonica più ampia, solo parzialmente realizzata vocalmente, e ricostituita grazie all'intervento d'uno strumento di fondamento (organo, clavicembalo, chitarrone e simili). La policoralità ridotta

trasferisce al concerto a due o quattro parti, più raramente a tre, stilemi propri dell'assetto policorale, assimilando le voci, singole o in coppia, ai cori spezzati della tradizione veneziana e, più in generale, padana. Nei concerti a due le voci (sovente una coppia di voci eguali) si alternano scambiandosi i medesimi motivi (il più delle volte all'unisono) e ricongiungendosi al termine di sezioni testuali; in quelli a quattro (solitamente due soprani o due tenori e due bassi) l'alternanza e il ricongiungimento riguardano coppie vocali simmetricamente disposte. Il trasferimento è in qualche modo facilitato dalla tecnica compositiva policorale, fondata soprattutto sulle parti esterne, con parti interne di riempimento (*Aussenstimmensatz*). Mentre Viadana sfrutta a fondo le possibilità di riduzione da modelli polifonici, esempi di policoralità concisa si riscontrano, nei *Cento concerti*, solo in un piccolo gruppo di composizioni a due e a quattro voci. Il gusto concertante del Viadana ha naturalmente modo di manifestarsi anche sul piano della prassi esecutiva: nell'avvertimento undecimo premesso ai *Cento Concerti*, l'ultimo della celebre prefazione, egli sconsiglia l'impiego di *pueri cantores* a ragione della loro "poca grazia" e perché "si è atteso alla lontananza, per rendere più vaghezza". Il passo è degno di nota perché lascia intendere una speciale cura per le qualità degli esecutori (frequente nei moderni compositori) e una predilezione per la distribuzione delle fonti sonore, secondo una prassi solitamente destinata a composizioni di volume fonico più ampio. Già in Lodovico, dunque, il trasferimento dal concerto policorale a quello a poche voci assume due aspetti: il primo dei quali è relativo allo stile, il secondo alla concertazione. È interessante notare come queste due strade coincidano solo parzialmente: se da un lato opere che utilizzano a fondo la tecnica policorale ridotta non prescrivono particolari modalità di concertazione (è il caso dei concerti ecclesiastici pubblicati tra il 1604 e

il 1610 dal viadanese Giacomo Moro), dall'altro opere in cui la disposizione separata delle voci è esplicitamente raccomandata (come il libro di Adriano Banchieri *Gemelli Armonici che auicendeuolmente concertano duoi Voci in uariati modi Parto Ventesimo Primo ... Sotto moderno istile & inuentione, nuouamente usciti in luce*, In Venezia, Appresso Ricciardo Amadino, 1609), non legano tale indicazione a un atteggiamento stilistico determinato ed esclusivo. Il trasferimento avviene dunque su piani diversi, la cui relativa indipendenza è sfruttata dai compositori per accrescere la varietà dello stile, principio al quale è subordinata ogni altra scelta.

Per il suo esordio come compositore, nel 1612, dopo oltre un quindicennio di attività come maestro di cappella, Donati sceglie dunque il genere del concerto ecclesiastico a poche voci, inaugurato dal Viadana dieci anni prima, dando alla luce una raccolta cospicua per mole e varietà di contenuti (*Sacri Conventus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica ... Venetiis, Apud Iacobum Vincentium*, 1612), frutto delle molteplici esperienze marchigiane. Nella preliminare lettera ai lettori l'autore insiste sulle variabili possibilità di esecuzione e trasposizione di alcuni concerti ("per commodità, e per dare soddisfazione alli cantanti"); annuncia la novità del "cantar lontano", rinviando all'apposita dichiarazione ("Ve ne sono ancora a 4 e a 5 accomodati per cantar lontano, come più a basso si vedrà le sue dichiarazioni"); segnala la presenza di alcuni concerti a voce sola "passaggiati" ("Gl'ultimi poi sono ad una voce sola, con alcuni passaggi"), spiega infine per sommi capi il significato della numerica e delle alterazioni applicate al basso continuo per l'organo. Nella seguente "Dichiarazione del cantar lontano" l'autore presenta la sua invenzione con queste parole: "Nell'ultimo di questi miei concerti ve ne sono alcuni a 4 e a 5 voci, accomodati in doi modi da potersi cantare lontano dall'organo senza

veder batter la battuta", e spiega: "L'ordine che si ha da tenere è questo, cioè che quella parte, che incomincia prima a cantare, quella sola deve restare in organo, e l'altre tre o due, o una, devono stare lontano dall'organo in disparte, separate l'una dall'altra, non vedute per la chiesa, a modo di tanti cori". La precisazione conclusiva ("a modo di tanti cori") rende esplicito il riferimento alla tradizione policorale, ma a Donati preme far notare l'arguzia dell'invenzione: l'incremento di illusionismo sonoro, dovuto anche al nascondimento delle parti, alla loro invisibilità. L'applicazione del "cantar lontano" non è limitata agli ultimi concerti della raccolta, ad esso appositamente predisposti: "Quasi tutti questi concerti sono stati cantati in questa maniera, e non gli ho voluti porre in questa positura per commodità, ch'ognuno possa cantare, considerando, che non tutti forse saranno di quella sufficienza, che si ricerca per cantar lontano". La modalità del cantar lontano è peraltro solo suggerita, conformemente al principio dell'*ad libitum* (o, per usare le parole di Donati, del *si placet*). Anche per Donati l'adattabilità alle concrete condizioni esecutive, per loro natura variabili, è requisito primario del "concerto". Ma il "bell'effetto" (l'"harmonica delectatio") reclama in questo caso i suoi diritti preminenti: "Con tutto ciò non si proibisse a nissuno, che detti concerti non si possano cantare con tutte le parte in organo; ma molto più fa bell'effetto a star lontano". La prassi esecutiva sperimentata e consigliata nei *Sacri Conventus* non determina uniformità di stile. Taluni tratti stilistici del libro si mostrano particolarmente consoni al "cantar lontano". È il caso della policoralità ridotta, che Donati utilizza sempre in unione con la tradizionale scrittura imitativa, o con più sottili artifici contrappuntistici, e mai estesamente, forse a motivo della sua maggiore prevedibilità. Altre moderne vaghezze e stravaganze, quali i concerti "in eco" e "in dialogo", sembrano naturalmente sollecitare una

collocazione separata delle parti. Donati ama pure estendere la tecnica dialogica, senza riguardo per la natura dei testi, lasciando che le voci intonino isolatamente, con disegni melodici autonomi, distinte porzioni di testo. I sei concerti "accomodati [...] da potersi cantare lontano dall'organo" (*Quid prodest stulto, Laetate Ierusalem, Iubilate Deo, Benedictus Dominus, Beatus vir, Cantate Domino*) rivelano poi un particolare impegno compositivo, come se Donati non si accontentasse della "vaghezza" offerta dalla lontananza, ma volesse aggiungervi particolari e ricercati procedimenti, atti ad accrescerne dignità e artificio. Alcuni dei concerti scelti da Donati per rappresentare in modo eminente l'invenzione paiono concepiti sin dall'inizio per essere eseguiti con le parti lontane: l'effetto sonoro entra così nel processo di composizione, guidando l'elaborazione stilistica, ulteriore prova di quella feconda connessione tra "musica pratica" e "musica poetica" che è forse il dato più originale della cultura musicale barocca. Nel *Benedictus Dominus* e nel *Cantate Domino* interventi di voci sole, riccamente diminuiti, si alternano a episodi imitativi affidati all'intera compagine vocale, in modo che ne risulti enfaticizzata l'individualità delle singole voci, secondo un principio proprio dello stile dialogico. Il *Beatus vir* utilizza la tecnica del *cantus firmus*: una formula litanica è ripetuta per otto volte dal canto secondo, senza mutamenti ritmici, mentre le rimanenti quattro parti si intrecciano e uniscono in variati modi. Il concerto *Quid prodest stulto*, che apre emblematicamente la serie, costituisce un bell'esempio di riduzione policorale nascosta, impiegata accanto a stilemi di natura fortemente eterogenea. Il "cantar lontano", come nel *Beatus vir*, vi è posto a servizio di una struttura politestuale. Le voci, all'inizio del concerto, appaiono divise in due coppie timbricamente contrastanti: le voci inferiori (tenore e basso) intonano il testo biblico in imitazione stretta, le voci superiori (due soprani) entrano successivamente alternandosi all'unisono, in spaziate

imitazioni, a guisa di cori spezzati, sul motto "vanitas vanitatum, et omnia vanitas". Tale motto, che sottolinea retoricamente il carattere morale del testo, viene riproposto in continuazione dalle voci acute, a guisa di ostinato, mentre le voci gravi proseguono in stile dialogico; è esteso infine all'intera compagine vocale che lo ripete variamente, in imitazione o in omoritmia.

Nei *Sacri Conventus* l'uso di parti lontane prende corpo, per la prima volta, nella scrittura musicale. Una medesima cura per la concertazione sollecita le raccomandazioni introduttive e gli artifici notazionali predisposti ad ausilio dei cantori. L'invenzione, prima ampiamente sperimentata dal maestro concertatore e dai suoi cantori ("E questa invenzione è stata sperimentata da me, e dalli miei cantori nel Domo di Pesaro, e fuori dove sono stato"), è divulgata a beneficio di quanti vogliano ricrearne il "bell'effetto", grazie anche a un duplice stratagemma grafico, a due "modi" escogitati "per commodità, ch'ognuno possa cantare". Nel primo modo il "basso seguito" è incluso in ciascuna parte vocale, fuorché in quella (o quelle) che sta "in organo": si tratta in sostanza di una partitura che permette ai cantanti, lontani, di seguire l'accompagnamento organistico, leggendolo sulle rispettive parti. L'organista, dal canto suo, dovrà aiutare il cantante adottando una "misura competente" ed evitando diminuzioni. Nel secondo modo le note del basso organistico sono inserite entro le parti vocali, in luogo delle pause (ovviamente senza essere accompagnate da testo): si tratta di un'interpolazione che ancora consente ai cantanti di seguire l'andamento del basso continuo, incorporato in ciascuna parte vocale. In entrambi i casi l'intento è quello di facilitare il cantante nel battere la battuta da sé, rendendogli visibile, per esteso o a tratti, la parte dell'accompagnamento. Si sarebbe tentati di attribuire i "modi" del Donati a un eccesso di premura verso cantori inesperti. Ma la reciproca

invisibilità dei cantori e l'impossibilità di "veder battere la Battuta" costituiscono difficoltà tali da rendere opportuna l'adozione di particolari accorgimenti, tanto più che l'abitudine dei musicisti a operare *ex tempore*, o quasi, doveva essere piuttosto diffusa (come lasciano intendere autorevoli inviti ad esaminare e concertare "appartatamente" le moderne composizioni prima di rappresentarle in pubblico). L'impiego di "parti nascoste" non sembra d'altronde avere in Donati carattere occasionale o accessorio: se nella musica sacra concertante del primo barocco accade che tale artificio sia talvolta impiegato a rilevare particolarissimi effetti fonici (ad esempio d'eco), qui esso assume metodicamente il compito d'esaltare le qualità dialogiche e illusorie del "cantar lontano".

LA MANIERA DI CANTAR GRATIOSAMENTE

La produzione monodica di Ignazio Donati si estende per un quarto di secolo, in un periodo cruciale per l'affermarsi delle esperienze concertanti e monodiche e per il



Bartolomeo Gennari, *Ritratto di Girolamo Graziosi*
Modena, Galleria Estense (foto A.F.S.Mo)

diffondersi dello stile vocale solistico in ambito sacro. Nel corso del primo Seicento, infatti, grazie al particolare interesse manifestato da alcuni compositori per le qualità virtuosistiche ed espressive del canto a voce sola, in cui la perizia vocale e l'intelligenza musicale dell'interprete trovano più larga applicazione, il genere monodico diviene il campo ideale per la formazione del cantore provetto. Le due raccolte monodiche di Donati (*Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634; *Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ...*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635), che costituiscono il suo più maturo contributo alla divulgazione del "cantare moderno", si collocano entro una tradizione compositiva e didattica che adotta raffinate tecniche vocali, quali il "cantar di gorgia" (la pratica della diminuzione vocale) e l'esecuzione espressiva (la flessibilità agogica e dinamica del canto), già in uso nella vocalità solistica almeno dalla metà del Cinquecento, ma ancora alla fine del secolo, con tutta probabilità, patrimonio d'un numero non vasto di cantanti. Col nuovo secolo la fortuna delle pratiche monodiche e concertanti in ambito ecclesiastico si affianca al crescente successo delle tecniche esecutive solistiche moderne. Contemporaneamente, e in seguito a tale diffusione, molte delle particolarità esecutive un tempo lasciate alla discrezionalità dell'interprete entrano nel processo compositivo quali effetti in gran parte calcolati, sottratti all'arbitrio dei cantanti. La varietà degli atteggiamenti espressivi richiesta ai cantanti prende così forma in codificati artifici vocali, o in raccomandazioni più sentite, più urgenti, più vincolanti. In tale processo, tuttavia,

intervengono non solamente motivazioni prescrittive, ma anche ragioni didattiche: i compositori (d'intesa con gli editori più avveduti) comprendono quale importanza abbia un'accurata formazione dei cantanti per la divulgazione del nuovo stile musicale, e quale rilievo acquisti, a tal fine, una scrittura che, riproducendo le molteplici inflessioni della voce, consenta l'apprendimento dei più sottili artifici "senza necessità del canto dell'autore" (così Giulio Caccini nelle *Nuove Musiche e nuova Maniera di scriverle ...*, *Nelle quali si dimostra, che da tal Maniera di scriuere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'Arte, senza necessità del Canto dell'Autore*; *Adornate di Passaggi, Trilli, Gruppi, e nuoui affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*, In Fiorenza, Appresso Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614).

Dopo le prime raccolte di concerti a poche voci, pubblicate dal 1612 al 1618, Donati dà alla luce una silloge tutta monodica, principalmente incentrata sulla diminuzione vocale, prima pietra miliare della sua attività didattica. L'opera, di cui non conserviamo la prima edizione (da collocarsi probabilmente nel 1619) ci è nota attraverso una tarda ristampa, priva di testi preliminari, ma con un frontespizio eloquente, in cui il richiamo congiunto alla grazia, all'autonomia dell'apprendimento, alla varietà degli artifici sonori costituisce un'aperta dichiarazione di modernità: *Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634. Il libro presenta un'estrema varietà di soluzioni ornamentali: diminuzioni a note eguali o variate, più brevi e moderne fioriture (intonazioni, accenti, trilli, tirate), passaggi in ritmo lombardo. Accanto ai convenzionali melismi cadenzali e a quelli che abbelliscono termini privi di



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino
Ritratto di vecchio, Modena, Galleria Estense
(foto Vincenzo Negro)

particolare rilievo espressivo, non mancano diminuzioni concepite per intensificare il significato di parole notevoli, con intenti retorici o, più di rado, puramente descrittivi. Il preminente interesse di Donati per il cantar di gorgia non esaurisce i temi didattici della raccolta: accanto a composizioni riccamente diminuite si trovano pure mottetti parcamente ornati (*Nihil est candoris e Iam non dicam vos servos*, entrambi per alto o basso). Ma è soprattutto da rilevare la presenza di due mottetti affatto privi di passaggi e ornamenti. Il primo di questi, *Ad quem fugiam*, è un brano in stile recitativo in cui la declamazione si mantiene lontana da effetti estremi: l'"affetto" implorante del testo e la sua conclusione ("cum humilitate et puritate") hanno suggerito al compositore l'adozione d'una veste musicale sobria, spoglia, essenziale. Di tutt'altra natura il secondo mottetto non passaggiato, *Nolite timere*, brano natalizio piacevolmente arioso e melodicamente ben caratterizzato, in cui la presenza di passaggi avrebbe turbato l'atmosfera di semplice e festosa confidenza, ben adatta

all'episodio evangelico dell'annuncio ai pastori. L'inserimento nella raccolta di due mottetti non diminuiti non è casuale, ma corrisponde a una precisa enunciazione di intenti: segnala infatti inequivocabilmente l'attenzione ai contenuti testuali (al testo nella sua interezza, non semplicemente a singole, isolate espressioni), il prevalere delle esigenze di varietà, espressività e cantabilità, la chiara percezione della qualità intrinseca dell'"aria". Donati non bada semplicemente ad esercitare le abilità vocali del cantore, mira piuttosto ad affinarne il gusto e l'intelligenza musicale. L'opera quattordicesima, e ultima, di Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ...*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635, si colloca in stretta continuità con il *Primo libro de motetti a voce sola*: si tratta di un "secondo libro" non solo in senso cronologico, di una vera e propria scuola di perfezionamento, e come tale destinata principalmente agli insegnanti di canto. Alla dedicatoria fa seguito una serie di *Avertimenti per potere insegnare* in cui Donati, dopo aver precisato gli intenti generali della raccolta, formula alcune importanti indicazioni concernenti il metodo di apprendimento, la tecnica, l'interpretazione vocale, venendo a toccare brevemente e con chiarezza i principali aspetti della vocalità moderna, su cui si è ripetutamente fissata l'attenzione della letteratura didattica coeva. L'apprendimento deve essere graduale, ma sin dall'inizio il cantante si abitui a un'emissione sicura. Dopo aver imparato a memoria, solfeggiando, la parte cantata, l'allievo procederà alla vocalizzazione sulle vocali più adatte al cantar di gorgia (*a, e, o*). I passaggi vanno articolati distintamente ma senza forzature, con uguaglianza di fiato e di voce, variando opportunamente la velocità d'esecuzione. L'atteggiamento del corpo e del volto sia conveniente; soprattutto l'articolazione abbia luogo senza l'intervento di componenti estranee. I mottetti del libro sono regolarmente divisi

in battute isocrone di semibrevis, corrispondenti a un *tactus*, a beneficio di coloro i quali intendano cantar a battuta (è probabile che il "cantare a misura", escluso in termini perentori dal quinto avvertimento, sia tollerato in fase di apprendimento). Nell'esecuzione dei mottetti monodici occorre adottare una misura larga, mai rigidamente scandita, e un andamento posato. La libertà agogica e la varietà degli effetti dinamici concorrono a determinare un'interpretazione sicura e disinvolta, favorita dall'intelligente e discreta partecipazione dell'organista. Al cantante, reso padrone di tutti gli artifici dell'arte, non è vietata la possibilità di aggiungere ulteriori passaggi. L'esortazione conclusiva, "Però ci vole pazienza", lascia trasparire a un tempo la sollecitudine e l'esperienza del maestro di canto, ben avvertito che il processo di apprendimento vuole lungo e disciplinato esercizio. Passando dall'esame degli avvertimenti introduttivi a quello delle composizioni, i motivi di interesse non vengono meno. Notiamo l'assenza di un piano costruttivo secondo intendimenti di gradualità (come del resto accade del *Primo Libro*): semplicemente i quattro mottetti per basso sono incorniciati dai rimanenti ventitré mottetti per canto (in quattro casi è prevista una destinazione alternativa per alto, mezzo soprano, tenore). Un'osservazione più attenta svela un probabile significato programmatico, o quanto meno esemplare, attribuito al mottetto d'apertura, *Salve Regina*. Esso mostra, rispetto alle prove precedenti, una maggior dovizia ornamentale e una maggiore varietà nelle figurazioni ritmiche, con cospicuo impiego di biscrome. Più vari e più arditi sono anche i profili melodici. La collocazione dei passaggi è assai meno prevedibile. L'ampia diminuzione sulla sillaba iniziale del brano è arditamente interrotta da una pausa di croma, delineando così, in piena aderenza all'affetto del testo ("ad te suspiramus, gementes et flentes"), una figura che la retorica musicale designerà col termine

suggestivo di *suspiratio*. Diminuzioni abbondanti sono applicate anche a sillabe non accentate e, contrariamente a quanto affermato negli avvertimenti, alla vocale *u*. L'esame delle rimanenti composizioni conferma il maggior impegno ornamentale della raccolta: i passaggi, ricchi e ritmicamente complessi, raggiungono in cadenza la lunghezza di sei semibrevis; le biscrome sono utilizzate generosamente, anche su sillaba iniziale, in gruppi talvolta molto estesi (sino a quaranta biscrome in cadenza); più frequenti rispetto al *Primo libro* i passaggi a note puntate; usuale l'impiego espressivo e descrittivo della coloratura. L'ultima fatica di Donati si rivela dunque opera in più sensi conclusiva, per l'alto grado di consapevolezza didattica e il livello di maturazione raggiunto nell'uso virtuosistico e "affettuoso" dell'ornamentazione.

Largamente incerte le notizie sulla nascita (databile tra il 1568 e il 1569), la formazione, la prima attività di Ignazio Donati. Sicura la sua presenza a Urbino, quale Maestro di Cappella del duomo, dal 31 dicembre 1596 al 31 dicembre 1598. Vi ha pure l'obbligo di ammaestrare "utriusque cantus arte" i "pueri" educati nel Seminario antico congiunto alla Chiesa di S. Sergio. Maestro di Cappella nel duomo Pesaro nell'aprile del 1600, quindi a Fano, dal 1601 sino all'ottobre 1605. Nel 1604 ottiene un aumento dello stipendio per intercessione del vescovo Lapi "acciò non si partisse, come accennava voler fare, per l'occasione di potere avere un canonicato nella sua patria". Di nuovo a Urbino dal 12 febbraio 1612 al 7 marzo 1615. Nel settembre 1616 concorre nuovamente al posto di Maestro di Cappella della cattedrale urbinata, ma la sua candidatura è rifiutata: "Il Sig. D. Ignatio Donati da Pesaro, questo ancora fu escluso stante che lui adimandava l'accrescimento della provizione, che è solito darsi a detto Mro di Capella, non havendo la Capella possibilità di fare". Lascia le Marche per raggiungere Ferrara,

dove dal 1616 è a servizio dell'Accademia dello Spirito Santo. Risalgono al 1618 i contatti con le Confraternite del Santo Sacramento e di Santo Spirito, nella cittadina lombarda di Casalmaggiore. A Casalmaggiore "il Maestro Reverendo signor don Ignatio Donati celebre cantore" giunge probabilmente nel 1621 "per insegnarvi pubblicamente la sua virtù" ed esercitare le funzioni di Maestro di Capella a servizio della Comunità; è inoltre aggregato all'Accademia dei Filomeni col nome di "Auriga". Abbandona l'incarico nel 1623 per recarsi a Novara. Qui rimane, Maestro di Cappella della cattedrale, dal 7 ottobre 1623 sino al 1629, trasferendosi quindi alla cattedrale di Lodi dal 1629 al 1630. È a Milano, alla guida della Cappella della cattedrale, dal 10 aprile 1631. Si dedica alla ricostruzione della cantoria decimata dalla peste, disciplinandone con vigore l'attività. Muore a Milano il 21 gennaio 1638.

Vittorio Rizzi
(dal CD *Cantar lontano*)

MARCO MENCOBONI E CANTAR LONTANO

Nato a Macerata si è diplomato in organo nel 1985 al conservatorio musicale di Bologna. Ha studiato con Umberto Pineschi, Ton Koopman, Jesper Christensen e Gustav Leonhardt. Numerosi sono i riconoscimenti per il suo lavoro di ricerca nel campo della musica italiana: si deve infatti a lui 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 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.

I mottetti di Ignazio Donati sono disponibili sul CD prodotto da *E lucevan le stelle Records* (www.elucevanlestelle.com)

Mercoledì 22 ottobre - Modena, Teatro Comunale - ore 21

FORTEPIANO E QUARTETTO

(F.J. Haydn, L. van Beethoven, E. Schubert)

ALEA ENSEMBLE

Produzione del Festival

in collaborazione con

Istituto di Musica Antica dell'Accademia Internazionale della Musica - Milano
e Fondazione Teatro Comunale di Modena

Fiorenza de Donatis	violino
Andrea Rognoni	violino
Stefano Marcocchi	viola
Marco Frezzato	violoncello
Elisabetta Fiorello	fortepiano

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Quartetto in sol magg. op. 77 n° 1

Allegro moderato - Adagio - Menuetto - Presto-Trio - Finale Presto

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata in fa maggiore per pianoforte e violoncello op. 5 n° 1

Adagio sostenuto / Allegro - Rondo - Allegro - Vivace

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Quartetto in mi bemolle maggiore D 87 op. post. 125,1

Allegro moderato - Scherzo Prestissimo - Trio - Adagio - Allegro

Le opere di questo concerto sono strettamente legate da una vicinanza sia cronologica che geografica, infatti hanno la città di Vienna come punto di origine comune, e vedono la luce a distanza di pochissimi anni l'una dall'altra, tra il 1797, anno della sonata di Beethoven, il 1799, a cui risale il quartetto di Haydn, ed il 1813, in cui venne composto il quartetto di Schubert.

Nello stesso tempo sono anche opere di autori che, nella suddivisione della storia della musica in diverse correnti, vengono indicati l'uno, Haydn, come grande maestro del Classicismo, mentre gli altri due, Beethoven e Schubert, come primi esponenti di un'epoca nuova, destinata a sfociare nel Romanticismo.

Si tratta quindi di un concerto stilisticamente unitario, o di un accostamento di brani di autori dai linguaggi ben diversi l'uno dall'altro? L'abbinamento di queste tre opere in particolare privilegia forse un'idea di consequenzialità, in contrasto con le classificazioni "accademiche" che, senz'altro utili per una visione a grandi linee, corrono talvolta il rischio di creare separazioni eccessive, allontanando troppo fra loro figure che spesso si sono avvicinate in un processo di graduale evoluzione stilistica.

Al di là di queste considerazioni, resta comunque fuori di dubbio che, nel panorama musicale tra fine Settecento e inizio Ottocento, si stia verificando un profondo cambiamento culturale: dagli ideali di purezza e sobrietà, nonché di perfezione formale, tipici del Classicismo, si giunge, attraverso lo *Sturm und Drang* e le nuove correnti protoromantiche, ad una musica dall'espressività più intensa ed esteriorizzata, con maggiori contrasti, estremismi e chiaroscuri.

Le forme musicali presentate in questo concerto, il quartetto d'archi e la sonata per strumento a tastiera e strumento ad arco, sono molto importanti e rappresentative per l'epoca storica in esame, perchè è proprio in questo periodo che ottengono

sempre crescente riscontro tra compositori e pubblico, ed iniziano un viaggio che porterà entrambe molto lontano, attraverso tutto l'Ottocento, fino alla musica del Novecento.

Negli ultimi trent'anni del Settecento, grazie ad Haydn e Mozart in particolare, il quartetto d'archi era diventato una delle forme musicali più raffinate ed evolute della musica da camera, impegnativo banco di prova al quale ogni compositore di valore non esitava a sottoporsi. Generalmente le esecuzioni di questa musica avvenivano in ambienti raccolti e non troppo dispersivi, per consentire la percezione di ogni sfumatura, ed erano destinate a piccoli gruppi di esperti e appassionati, quasi mai ad un grande pubblico numeroso.

Composto nel 1799, il quartetto op. 77 n° 1 in sol maggiore conclude, insieme al n° 2 in fa maggiore, la grande produzione quartettistica di Haydn, composta nell'arco di più di trent'anni.

Non sappiamo con certezza quali fossero i dedicatari, anche se la parte di primo violino, che esplora in maniera ardita tutte le risorse tecniche dello strumento di allora, lascia supporre che si trattasse di Ignaz Schuppanzig, violinista rinomato per il suo grande virtuosismo, che suonava in quartetto con Anton Kraft, violoncellista di altrettanto straordinaria abilità, per il quale Haydn aveva già composto, qualche anno prima, il concerto per violoncello e orchestra in re maggiore.

Il quartetto si apre con un *Allegro Moderato*, con un primo tema che in maniera ironica e spigliata sembra quasi voler scherzare con gli ascoltatori, grazie all'alternanza repentina di sonorità contrastanti. Non mancano alcuni momenti di carattere più intimo e dolce, come ad esempio il raffinato secondo tema, che contribuiscono ad aggiungere varietà ed interesse ad una pagina tra le più godibili della produzione quartettistica di Haydn. Il secondo movimento, un *Adagio* molto ispirato, presenta invece momenti di introspezione e grande lirismo, propri di un compositore

che, ormai settantenne, dimostra a pieno tutta la sua maturità artistica, ed evolve continuamente il suo gusto facendo sempre tesoro del confronto col presente.

Anche il *Minuetto (Presto)* è particolarmente moderno, nel senso che all'ascolto sembra avere più le caratteristiche di uno scherzo di indole beethoveniana, molto concreto ed energico, che quelle di un vero e proprio minuetto di epoca classica.

Il movimento finale, un *Presto* assai trascinate, chiude il quartetto in maniera brillante ed energica, lasciando molto spazio ai virtuosismi del primo violino, che ricopre un ruolo quasi solistico.

Il quartetto op. 125 n° 1 di Franz Schubert risale al 1813, anno estremamente fecondo in cui, appena sedicenne, egli compose ben cinque dei suoi quindici quartetti.

Il numero d'opera così elevato, che lascerebbe pensare di primo acchito ad un lavoro della maturità, si spiega per il fatto che il quartetto venne pubblicato postumo, nel 1830, a due anni dalla prematura scomparsa del compositore, e quindi collocato in coda alle altre sue opere.

Pur essendo un lavoro giovanile, fortemente influenzato dai modelli mozartiani (che Schubert ben conosceva per esperienza diretta, suonando in quartetto insieme al padre e ai fratelli), in esso troviamo già espresse molte delle caratteristiche migliori della sua opera.

Se non sono ancora frequenti le modulazioni ardite, i geniali cambi d'umore e di colore, che invece diventeranno una nota caratteristica in tutta la produzione della maturità, già si notano la grazia ed eleganza nella conduzione delle parti, e la capacità di riuscire ad esprimere molto con grande semplicità di mezzi, che lo rendono forse il più alto e raffinato punto d'incontro tra Classicismo e Romanticismo. Tutti i quattro movimenti sono nella tonalità d'impianto, mi bemolle maggiore, con la particolarità formale dello *Scherzo* che precede, anziché seguire, il movimento lento.

L'*Allegro Moderato*, che segue fedelmente i canoni della forma sonata, espone in

maniera serena e trasparente molte idee, tra le quali risaltano i due temi, che non sono di carattere contrapposto, bensì entrambi intimi e tranquilli.

Lo *Scherzo (Prestissimo)*, è molto veloce, brillante ed incisivo, e si alterna con un *Trio* invece dal tempo rilassato, e dal carattere molto 'scurio'.

L'*Adagio*, dalla cantabilità calma e nobile, è costruito in forma sonata con un breve sviluppo al suo interno, e si apre con due serie di accordi che alludono forse – anche la tonalità è la stessa – alle atmosfere del *Flauto Magico* di Mozart.

L'*Allegro* finale, solare e spensierato, è forse il più personale e creativo dei quattro, quello in cui il giovane Schubert osa di più, con maggior ricorso alle modulazioni e ad alternanze tra momenti molto diversi tra loro. La sonata per strumento a tastiera e strumento ad arco del periodo classico e preromantico è sostanzialmente un'evoluzione di modelli preesistenti, che risalgono al Barocco ed al primo Settecento. Nelle sonate di quell'epoca lo strumento ad arco aveva sempre il ruolo di solista, mentre il cembalo accompagnava, realizzando il basso continuo.

Con il passare del tempo, già nelle sonate di Bach, per poi arrivare alla produzione mozartiana, assistiamo invece ad un processo di inversione dei ruoli: il cembalo assume un ruolo prima paritario, dialogando con lo strumento ad arco in maniera concertata, e poi quasi solistico. Dalla sonata barocca, spesso molto libera formalmente, piena di spazi dal carattere improvvisativo, assistiamo in epoca classica al progressivo sviluppo della nuova *forma sonata*, con i suoi più rigidi criteri di esposizione formale.

In quest'epoca di grandi mutamenti non è affatto secondaria, nell'influenza sul gusto dei compositori, anche l'evoluzione tecnologica nella costruzione degli strumenti che, se non vede variazioni estremamente sostanziali negli archi, per gli strumenti a tastiera incide in maniera estremamente importante, con un vero e proprio avvicinarsi di nuove invenzioni,

che dal clavicembalo spostano l'attenzione verso il fortepiano.

Già nel primo ventennio del Settecento, infatti, il costruttore padovano Bartolomeo Cristofori aveva perfezionato vari modelli del cosiddetto *gravicembalo col piano e col forte*, strumento che introduceva una nuova meccanica a martelliera anziché quella a pizzico tipica del cembalo.

Questa invenzione, che consentiva, come spiega la stessa definizione di Cristofori, la produzione di suoni di volume differente e anche un ampliamento della gamma timbrica dello strumento, aprì la strada ad un processo di innovazione che, nel 1797, epoca a cui risalgono le prime due sonate op. 5 di Beethoven, era in pieno fermento: esistevano ormai vari modelli di fortepiani, che da costruttore a costruttore avevano spesso caratteristiche sonore e accorgimenti tecnici molto differenti, e si assisteva ad un continuo e febbrile avvicinarsi, quasi da un anno all'altro, di sempre nuovi modelli. Beethoven ebbe modo, durante la sua carriera di pianista e compositore, di collaborare con grandi violoncellisti dell'epoca, come il già citato Anton Kraft, e come Jean Baptiste Duport, che gli fecero conoscere ed apprezzare le risorse di questo strumento, molte delle quali giacevano ancora inesplorate.

E' grazie all'incontro con Duport, avvenuto nel 1797, che nacquero le prime due sonate dell'op. 5, che fra l'altro vennero eseguite per la prima volta proprio dal celebre virtuoso francese con Beethoven al fortepiano.

La Sonata n° 1, come tutta la prima produzione beethoveniana, è fortemente intrisa di riferimenti classici, a partire dalla tipica forma *Adagio-Allegro-Rondo*.

Pur così giovane, Beethoven non esita a cercare da subito un linguaggio molto personale, entrando ed uscendo continuamente dai legami con la tradizione, con l'uso frequente di accenti e sforzati, di modulazioni improvvise a toni lontani, e con numerosi virtuosismi del fortepiano, che ogni tanto spezzano con grande ardimento il fluire del discorso,

guizzi dai quali traspare il grande pianista, prima ancora del grande compositore. Il violoncello ricopre un ruolo un po' ibrido, che andrà chiarendosi nell'arco delle sonate successive, perché, se da un lato a volte dialoga esponendo temi importanti, spesso fa da *basso continuo*, rimanendo nell'ombra rispetto al fortepiano che, con grande varietà espressiva e con tutti i mezzi a disposizione, ha la parte predominante.

Marco Frezzato

ALEA ENSEMBLE

Elisabetta Fiorello e Marco Frezzato si perfezionano con Laura Alvini e Gaetano Nasillo presso l'Accademia Internazionale delle Arti e della Musica di Milano, seguendo sia i corsi individuali di strumento sia le lezioni di musica da camera. Sempre presso la stessa Accademia, gli elementi di Alea Ensemble si stanno perfezionando con Stefano Montanari e Gaetano Nasillo, seguendo delle masterclass a cadenze periodiche, che quest'anno avranno come obiettivo particolare l'approfondimento della musica da camera per archi di Luigi Boccherini.

ACCADEMIA INTERNAZIONALE DELLA MUSICA

L'Accademia Internazionale della Musica, già Civica Scuola di 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 per 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 si trasforma nell'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 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.



Bartolomeo Gennari, *Lo sposalizio della Vergine*
Modena, Galleria Estense (foto Vincenzo Negro)

Sabato 25 ottobre - Sassuolo, Chiesa di S. Francesco - ore 21 - fuori abbonamento

CONCERTI GROSSI OP.VI LIB.I DI ARCANGELO CORELLI

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

Ensemble L'ARTE DELL'ARCO
direzione Federico Guglielmo

direzione e violino principale (Concertino Concerti 1-6)
Federico Guglielmo

violini

Carlo Lazari (*Concertino II nei Concerti 1*) Isabella Longo (*Concertino II nei Concerti 2/5*)
Stefano Zanchetta (*Concertino nei Concerti 3/4*), Massimiliano Simonetto, Valentina Violante

viola

Mario Paladin, Elisa Ardinghi

violoncelli

Pietro Bosna (*concertino*), Francesco Montaruli

violone

Massimiliano Mauthe von Degerfeld

cembalo

Nicola Reniero

tiorba

Federico Maricola

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Concerto I in re maggiore

Largo, Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio, Largo, Allegro, Largo, Allegro (fuga), Allegro

Concerto II in fa maggiore

Vivace-Allegro, Adagio, Vivace, Vivace-Allegro, Largo andante, Allegro (fuga), Grave-Andante largo, Allegro

Concerto III in do minore

Largo, Allegro (fuga)-Adagio, Grave, Vivace, Allegro

Concerto IV in re maggiore

Adagio-Allegro, Adagio, Vivace, Allegro, Allegro

Concerto V in si bemolle maggiore

Adagio, Allegro, Adagio, Allegro (fuga), Largo, Allegro

Concerto VI in fa maggiore

Adagio, Allegro, Largo, Vivace, Allegro

I CONCERTI GROSSI DI ARCANGELO CORELLI

Nato a Fusignano di Romagna nel 1653, Arcangelo Corelli entrò giovanissimo nella prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna, dove poté avvalersi degli insegnamenti di insigni accademici del tempo, come Leonardo Brugnoli e Giovanni Benvenuti. La Bologna della seconda metà del '600 era infatti sede e centro di una vera e propria "scuola" per la musica strumentale ad arco. Nel 1671 Corelli raggiunse Roma dove, tranne brevi spostamenti in Italia e all'estero, rimase fino alla morte; qui venne a contatto con la gloriosa tradizione polifonico-vocale e contrappuntistica romana, che avrà una profonda influenza sulle future composizioni strumentali del maestro di Fusignano. La prima raccolta di sonate da chiesa a tre, l'Op. I, stampata a Roma nel 1681, è dedicata a Cristina di Svezia, figura di primo piano della Roma del tempo, protettrice di artisti e intellettuali nonché organizzatrice di fastose accademie musicali. L'Op. II, data alle stampe nel 1685, è dedicata al cardinale Benedetto Pamphili che di lì a poco assumerà al suo servizio il compositore come maestro di musica. Sono questi gli anni in cui viene emergendo la figura di didatta del Corelli e la diffusione italiana ed europea del suo "metodo" violinistico grazie ad allievi diretti ed indiretti quali Geminiani, Locatelli, Bonporti e molti altri. Del 1689 è la stampa delle sonate dell'Op. III, dedicate a Francesco II duca di Modena, che più volte tentò invano di attrarre il maestro alla corte Estense. Entrato al servizio del cardinale Pietro Ottoboni nel 1690, Corelli raggiunse una posizione agiata che gli consentì di dedicarsi con cura meticolosa e in tutta tranquillità alle sue composizioni. Le Op. IV e V furono pubblicate nel 1694 e nel 1700, dedicate rispettivamente al cardinale Ottoboni ed a Sofia di Hannover. Nel frattempo, probabilmente già dagli anni '80 del '600, Corelli si cimentò nella composizione di *Concerti grossi* i quali tuttavia conobbero una edizione a stampa solo nel 1714, un anno

dopo la morte del compositore, a cura dell'allievo romano Matteo Fornari. Tali concerti, dedicati all'elettore palatino Giovanni Guglielmo, raccolti nell'Op. VI pubblicata postuma ad Amsterdam dal celebre editore musicale Estienne Roger, godettero di uno straordinario successo e di numerose ristampe ovunque in Europa fino alla fine del '700. Con le sue sonate e i suoi concerti il compositore di Fusignano esercitò un'influenza decisiva sullo sviluppo tecnico e stilistico della musica strumentale settecentesca, specie del violino. La purezza espressiva, l'equilibrio formale e l'eleganza delle composizioni ne fecero il volto più "classico" ed austero dell'Italia barocca. Il fascino di tali composizioni contribuì a fare del Corelli un mito che attraversò intatto il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, influenzando non solo schiere di musicisti ma pure artisti estranei alla sfera musicale. La produzione complessiva del Corelli comprende sostanzialmente tre tipi di composizioni: le sonate a 3 per due violini e basso continuo (Op. I-IV), le sonate per violino solo e basso continuo (Op. V) e i concerti grossi (Op. VI). Le sonate a tre, pubblicate tra il 1681 ed il 1695, che sapientemente fondono l'antica polifonia ed il nuovo stile tendente alla monodia accompagnata, erano d'uso comune presso la scuola bolognese e pertanto rappresentano il coronamento di una consolidata tradizione. La struttura usuale comprende quattro o più movimenti per le sonate da camera. La medesima struttura si ritrova nell'Op. V, che in virtù dell'armonioso e razionale equilibrio dei componimenti solistici, venne sovente sfruttata in sede didattica dal '700 ai giorni nostri. I 12 *Concerti Grossi* dell'Opera VI ci sono pervenuti nella pregevole veste tipografica realizzata dall'editore Estienne Roger di Amsterdam (1714). Insieme alla *Sonata per tromba ed archi* e all'*Introduzione e Sinfonia per l'Oratorio S. Beatrice d'Este* (entrambe manoscritte), sono le sole composizioni per orchestra di Corelli a noi conosciute. Si tratta

di un ben modesto numero, se rapportato al corpus pubblicato di Sonate a tre. Tuttavia il maestro di Fusignano si dedicò con regolarità al lavoro di ampio respiro orchestrale durante tutto il periodo di permanenza in Roma. Probabilmente i Concerti dell'Opera VI sono il risultato di un ampio lavoro di selezione e perfezionamento che trova le origini nelle oltre cento occasioni pubbliche per le quali Corelli scrisse musica orchestrale. Probabilmente, così come Frescobaldi lasciò intendere nelle sue *Toccate*, la sequenza dei gruppi di movimenti eseguibili, così come proposta nell'edizione a stampa, potrebbe essere solo una delle varie possibili. Anche l'organico potrebbe avere conosciuto, a seconda della monumentalità delle circostanze e della disponibilità degli strumentisti, diverse e ampie dimensioni nonché una ricca timbrica arricchita talora persino dalla presenza di strumenti a fiato. I *Concerti grossi* dell'Op. VI, nei quali specialmente emerge il genio di Corelli, presentano aspetti stilistici ed estetici antiquati rispetto alle composizioni dei coevi musicisti italiani (*L'estro armonico* di Vivaldi, ad esempio). Non solo in quanto la loro composizione materiale si può datare a partire dai primi anni '80 del '600, ma anche in virtù dell'ambiente romano in cui Corelli operò, luogo privilegiato di conservazione della tradizione polifonica e contrappuntistica. Fondato sulla opposizione di un gruppo solistico (*concertino*), composto di due violini e basso continuo, e di un più consistente gruppo orchestrale (*tutti o ripieno*), il concerto grosso non è che una estensione della sonata a tre, dalla quale eredita pure la doppia destinazione, da camera e da chiesa. Nonostante i cultori della musica solistica abbiano sovente fatto del Corelli un loro caposcuola, agli strumenti solisti del concertino non vengono affidati elementi tematici indipendenti, poiché in tali concerti troviamo soprattutto il tentativo di creare un amalgama sonoro in cui è il *tutto*, la scrittura "corale" dell'insieme ad emergere, a dipingere un universo sonoro di classica e

luminosa bellezza, corrispettivo strumentale, si potrebbe dire, della coralità vocale romana in cui Corelli si era formato.

ENSEMBLE L'ARTE DELL'ARCO

L'ensemble *L'Arte dell'Arco* è stato fondato nel 1994 su iniziativa di Federico e Giovanni Guglielmo che, in qualità di primo violino, si alternano come concertatori. Il suo principale obiettivo è quello di presentare sotto una nuova luce la musica barocca italiana, con una particolare attenzione ai compositori della Repubblica Serenissima di Venezia. Grazie ad un organico variabile *L'Arte dell'Arco* si dedica ad un repertorio che spazia da Gabrieli a Tartini e può impegnarsi nella ricerca e nella rivalutazione di opere oggi dimenticate. Sin dalle prime apparizioni discografiche con Dynamic/Musica Antica *L'Arte dell'Arco* ha ricevuto i più importanti riconoscimenti, dal Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi di Venezia alle segnalazioni di riviste specializzate quali *Repertoire*, *Diapason*, *Gramophone*, *Fanfare*, *Fono Forum*, *Cd Classica* ed *Amadeus*. Attualmente l'ensemble è impegnato con Dynamic nella prima registrazione mondiale integrale dei *Concerti per violino* di Tartini. I primi otto volumi di questo progetto, la cui realizzazione prevede trenta cd in un ciclo decennale, sono già stati pubblicati. Dal 1997 *L'Arte dell'Arco* incide anche per Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics. Per la registrazione di alcuni programmi l'ensemble ha invitato Christopher Hogwood - attualmente suo Primo Direttore Ospite - come concertatore e continuista. *L'Arte dell'Arco* ha ricevuto per le prossime stagioni inviti per i tours di debutto in Giappone, Stati Uniti e Sud America ed intensificherà ulteriormente la già notevole attività nei paesi europei collaborando anche con Magdalena Cozena, Gustav Leonhardt, Pieter Wispelwey, Anner Bijlsma, Moni Ovadia, *The Academy of Ancient Music* (nei concerti a due orchestre di Händel e Vivaldi) e molti altri.

AIRS DE COUR

Michel Lambert (1610-1696)

SOPHIE BOULIN *soprano*
FULVIO GARLASCHI *tiorba*

Produzione del Festival

MICHEL LAMBERT (1610-1696)

Par mes chants
Doux charmes du printemps
Printemps, à quels ennuis
Charmante nuit
Vous éprouver toujours sévère
Je goûtais cent mille douceurs
Goûtons un doux repos
Dans nos bois

ROBERT DE VISÉE (1660 ca- 1720 ca)
La Musette, rondeau (tiorba sola)

MICHEL LAMBERT
Non, n'appréhendez pas
Vous ne sauriez mes yeux
Deh piangete al pianto mio
Iris n'est plus
Beaux yeux qui connaissez le tourment
Rochers vous êtes sourds
Je meurs

ROBERT DE VISÉE
Prélude (tiorba sola)

MICHEL LAMBERT
Ombre de mon amant
Sans les peines

Questo programma propone alcune delle più belle e sensuali *airs de cour* di Michel Lambert, il più importante compositore di questa forma musicale francese del XVI e XVII secolo. Oltre che compositore, Lambert fu anche cantante ed insegnante di canto e danzò in parecchi *ballets de cour*. I suoi dialoghi musicali e i suoi più drammatici *récits* ebbero una grande influenza sui compositori d'opera francesi. Collaborò peraltro con Lully, che ne sposò la figlia e incluse suoi brani in alcuni balletti. Sebbene una grande parte delle sue arie siano andate perdute, più di trecento delle sue monodie profane sono conservate in parecchie collezioni. Lambert compose arie per voce sola e basso continuo (era lui stesso suonatore di tiorba) e brani vocali fino a quattro voci e basso continuo. Molte di queste arie hanno una breve struttura binaria seguita da un double, una variazione molto elaborata della melodia originale. Alcune delle sue arie sono quasi dei recitativi (*Ombre de mon amant*), mentre altre sono in forma di dialogo e con ritmi di danza. Le arie di Lambert sono uno straordinario esempio di eleganza e di grazia. Robert de Visée fu chitarrista, tiorbista, violista, cantante e compositore. Verso il 1680 divenne musicista da camera di Louis XIV. Suonò regolarmente a corte con i musicisti più importanti della sua epoca. Nel 1719 fu nominato maestro di chitarra del giovane Louis XV e rimase a corte fino al 1732, anno nel quale il suo nome figura per l'ultima volta sul libro paga. La sua produzione per tiorba, interamente manoscritta e sparpagliata in varie biblioteche francesi, è costituita per la maggior parte da raffinatissime *suites* di danze raggruppate per tonalità, trascrizioni di brani tratti da opere di Lully o trascrizioni di brani per clavicembalo di Couperin.

SOPHIE BOULIN

Il soprano Sophie Boulouin ha studiato musica e canto al "Conservatoire National Supérieur de Paris" e più tardi all'Opéra-Studio. Tiene regolarmente concerti e

recitals di "chansons" e "cabaret", comparando anche nell'ambito di musiche per il teatro. Il suo interesse per la musica contemporanea l'ha portata a collaborare con i più importanti compositori e direttori. Nell'ambito della musica barocca ha cantato sotto la direzione dei maggiori interpreti della musica e dell'opera barocca, con ruoli di primo piano: Jean-Claude Malgoire, William Christie, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken, René Jacobs, Gustav Leonhardt e Marc Minkowski. Sophie Boulouin si è esibita in importanti teatri d'opera europei ed extraeuropei cantando in opere o in brani vocali-strumentali, fra gli altri, di Monteverdi, Charpentier, Haendel, Gluck, Mozart, Schönberg e Martin. È attualmente titolare della cattedra di Déclamation et Gestuelle baroques al Conservatoire National de la Région de Paris. Tiene regolarmente stages e seminari di canto barocco e di gestualità in Francia, come al Centre de Musique Baroque de Versailles e all'estero.

FULVIO GARLASCHI

Diplomato in liuto nel 1996 nella classe di Paolo Cherici al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha approfondito lo studio del Basso Continuo con Paul Beier e Roberto Gini alla Civica Scuola di Musica di Milano. Dal 1996 vive e lavora in Francia. Come continuista si è esibito in concerto in diversi paesi d'Europa (Italia, Francia, Belgio, Germania, Austria, Svizzera, Slovenia) ed extraeuropei (Tunisia) in duo con la soprano Sophie Boulouin e collaborando con ensemble quali *Akademia*, *La Venexiana*, *Galatea*, *Les Pages et les Chantres du CMB de Versailles*, *Fuoco e Cenere*, la *Maîtrise de Notre-Dame*, *Lachrimae Consort*, nell'ambito di festival quali: Tage Alter Musik, Regensburg; Festival di Bruges; Radovljica Festival; Festival de l'Abbaye de Sylvanès; Festival de Dieppe, Normandia; Festival de Carthage. Dal 1997 collabora con la Cité de la Musique di Parigi per la presentazione degli strumenti a pizzico al Musée de la Musique.

VOLUPTAS DOLENDI: I GESTI DEL CARAVAGGIO

DEDA CRISTINA COLONNA *danza*
MARA GALASSI *arpa*

Barbara Petrecca *costumi e attrezzeria*
Francesco Vitali *spazio scenico e luci*

In collaborazione con la Fondazione Marco Fodella Milano

FRANCESCO Da MILANO (1497-1543)
Ricerca
Caravaggio, Amore dormiente (Roma, 1594-95 ca.)

FABRIZIO DENTICE (1539-1581)
Fantasia
Caravaggio, Ragazzo con caraffa di rose (Roma, 1593)

ANONIMO (XVII sec.)
Pavana

ANONIMO (XVII sec.)
Cathacchio Gagliarda
Caravaggio, La buona ventura (Roma, 1595)
El Poverin Gagliarda

LAURENCINUS ROMANUS (ca. 1550-1608)
Fantasia
Caravaggio, Bacchino malato (Roma, 1593)
Caravaggio, Ragazzo che monda un pomo (Roma, 1593)

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
Ch'ì t'ami passeggiato, in echo
Caravaggio, Suonatore di liuto (Roma, 1594)
Caravaggio, I Musici (Roma, 1594)

FABRIZIO CAROSO Da SERMONETA

Se pensand' al partire
(1527?-dopo il 1605)

Balletto di M. Bastiano; in lode della Signora
Costanza Colonna Sforza Marchesa di Caravaggio)

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)
Toccata del Secondo Tono
Caravaggio, La Maddalena penitente (Roma, 1595 ca.)

ASCANIO MAJONE (?-1627)
Partite sopra Fidele
Caravaggio, Il baro (Roma, 1594-95)

GIROLAMO FRESCOBALDI
Toccata Decima
Caravaggio, Narciso (Roma, 1600)
Caravaggio, Ragazzo morso da un ramarro (Roma, 1594)
Caravaggio, Medusa (Roma, 1596)
Caravaggio, David con la testa di Golia (Roma, 1599; Napoli, 1607/1609-10)

ANONIMO (XVII sec.)
Passacagli

GIROLAMO FRESCOBALDI
Capriccio di Durezze
Caravaggio, San Matteo e l'Angelo (Roma, 1602)
Caravaggio, Annunciazione (Messina, 1609)

GIOVANNI MARIA TRABACI (1575-1647)
Partite Artificiose sopra
Caravaggio, Amore Vincitore
Il Tenore di Zefiro

Anonimo (sec. XVII)
Passacagli

GIOVANNI MARIA TRABACI
Ancidetemi pur, per l'arpa
Caravaggio, San Sebastiano (Roma, 1601-02)
Caravaggio, Maddalena in estasi
Caravaggio, Giuditta e Oloferne (Roma, 1599)
Caravaggio, Deposizione di Cristo nel Sepolcro (Roma, 1602-03 ca.)
Caravaggio, Visione di San Gerolamo (Messina, 1609)

Lo spettacolo è un atto unico per una danzatrice ed un'arpista basato sulle suggestioni dell'iconografia e della retorica gestuale dell'arte italiana tra Cinque e Seicento. Il pubblico percorre un viaggio parallelo alla vita di Caravaggio attraverso l'eloquenza mimica barocca, illustrata oltre che dal rapporto tra movimento e musica, dai testi recitati e dalle trasformazioni dei costumi, delle luci e degli elementi della scenografia. Nelle citazioni caravaggesche i gesti diventano le parole della musica, esprimendone ed amplificandone gli affetti. Non si parla quindi strettamente di "danza", ma - oltrepassando la lezione delle fonti - di un accompagnamento del tessuto musicale attraverso il movimento nelle sue diverse sfumature, fino alla stasi.

MARA GALASSI

Nata a Milano, ha studiato arpa moderna sotto la guida di Luciana Chierici presso la Civica Scuola di Musica di Milano, diplomandosi presso il Conservatorio di Musica di Pesaro. Ha seguito i corsi di perfezionamento a Londra con David Watkins ed a Zurigo con Emmy Huerlimann. Ha ricoperto il ruolo di Prima Arpa presso il Teatro Massimo di Palermo dal 1980 al 1989. Dal 1984 si è dedicata all'esecuzione sull'arpa doppia del repertorio barocco, perfezionandosi al conservatorio di Rotterdam ed al Sarah Lawrence College di New York sotto la guida di Patrick O'Brien. Ha seguito a Londra i corsi di musicologia di Michael Morrow ed è socio fondatore della Historical Harp Society. Attualmente è docente di arpa barocca presso la Civica Scuola di Musica di Milano. Svolge attività concertistica come solista ed in collaborazione con i più prestigiosi gruppi di musica antica in Europa: *Concerto Vocale*, *Concerto Italiano*, *Mala Punica*, *Concerto Koeln*. Ha inciso per Tactus, Symphonia, Ricordi, Arcana, Erato, Harmonia Mundi, Opus 111 e per Glossa un programma di musica italiana dell'inizio del Seicento per arpa sola intitolato *Il viaggio di Lucrezia*.

DEDA CRISTINA COLONNA

Si è diplomata in danza classica presso l'Ecole Supérieure d'Etudes Chorégraphiques di Parigi. Ha conseguito la Maîtrise presso il dipartimento di danza della Sorbona e si è diplomata presso la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova. Nel 1993 ha fondato la compagnia *Passocontinuo* e dal 1995 al 1998 è stata solista e coreografa ospite della New York Baroque Dance Company. Ha coreografato le danze e/o la gestualità e la recitazione in stile dei cantanti di numerosi opere e balletti, tra i quali *Armide* di Ch.W.Gluck (Teatro alla Scala, Milano; dir. Riccardo Muti, regia di Pier Luigi Pizzi), *Le Bourgeois Gentilhomme* (Florence Gould Hall, New York; The New York Baroque Dance Company), *Ippolito ed Aricia* di T. Traetta (Festival della Valle d'Itria / Opéra de Montpellier; regia di Guido De Monticelli), *Le Jongleur de Notre-Dame* di J. Massenet (Teatro dell'Opera di Roma; regia di Guido De Monticelli), *Roland* di N. Piccinni (Festival della Valle d'Itria; regia di Massimo Gasparon), *Celos, aun del aire matan* di J. Hidalgo (Teatro Real, Madrid; dir. Jean Claude Malgoire, regia di Pier Luigi Pizzi), *La Rondine* di G. Puccini (Teatro dell'Opera di Roma; regia di G. De Monticelli). Insegna presso i Corsi Internazionali della F.I.M.A. di Urbino, la Civica Scuola di Musica di Milano e l'Accademia Gaffurio di Lodi. Ha tenuto masterclasses presso la Scuola Musicale di Milano, l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, la Scuola di Musica Antica Venezia, l'Ohio State University Department of Dance e la Juilliard School di New York. Nel 2001 è assistente di Pier Luigi Pizzi per la regia de *Die Zauberflöte* di W.A. Mozart (Teatro dell'Opera di Roma), *Le nozze di Teti, e di Peleo* di G. Rossini (Rossini Opera Festival), *La Clemenza di Tito* di W.A. Mozart (ASLICO, Brescia), *Eurianti* di C.M. von Weber.

BARBARA PETRECCA

Diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera in Scenografia nel 1994 con il

massimo dei voti, collabora dal 1998 con lo "Studio Festi" come costumista. Ha partecipato con questo a diverse manifestazioni e ricostruzioni storiche a Venezia, Livorno, Bari, Mantova, Catania, Madrid, Lisbona; Tokio. Ha collaborato come costumista per Ippolite et Arice, all'Opéra di Montpellier, al Festival di Spoleto, e per diverse produzioni del regista Guido De Monticelli.

FRANCESCO VITALI

Si è diplomato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera in scenografia nel 1996 con il massimo dei voti. Negli anni 1994 e 1995 studia presso la San Francisco State University in California, nella facoltà di arti

teatrali, e lì lavora come scenografo e light designer per diverse alcune produzioni di prosa. Dal 1997 lavora com Light designer, fotografo di scena, a New York City e a San Francisco. Opera in seguito per varie produzioni teatrali italiane come assistente light designer - scenografo, light designer - tecnico luci e per alcuni concerti dal vivo. Nel 2000 vince un concorso pubblico indetto dalla CEE e dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo e lavora come scenografo realizzatore per alcune produzioni di teatro musicale. Lavora inoltre come light designer per diverse produzioni e come tecnico luci di palcoscenico per la Fondazione Teatro alla Scala.



Dallo spettacolo *Volupta dolendi*: i gesti del Caravaggio (foto Armin Linke)

CARMINA BURANA DIVINA ET MORALIA

LA REVERDIE

Coproduzione con Musica-Festival van Vlaanderen (Belgio)

Prima italiana

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

BONUM EST CONFIDERE

Testo: Philippus Cancellarius (1160ca-1236) CB 27, f. 3r; Music: F, f. 430r, v

DIC CHRISTI VERITAS

Testo: Philippus Cancellarius CB 131, f. 54r, v; Music: W2, f. 33r-34v

AD COR TUUM REVERTERE

Testo: Philippus Cancellarius CB 26, f. 3r; Music: F, f. 420v-421v

TIR NA 'MBAN

Brano strumentale

AVE NOBILIS VENERABILIS

Testo: CBa 11, f. IIIr; Music: F, f. 363v-364r

FAS ET NEFAS

Testo: CB 19, f. 1r, v; Music: F, f. 223r, v

PROCURANS ODIUM

Testo: CB 12, f. 47v; Music: F, f. CCXXVIr, v

CHOSE TASSIN

Musica: Tassinus Parisiensis, MO

VER ETATIS LABITUR

Testo: CB 75, f. 30r; Musica: contrafactum from Neidhart von Reuenthal, Sumer unde winder, B

FRIGUS HINC EST HORRIDUM

Testo: CB 82, f. 35r; Music: contrafactum from F, f. 467v

TEMPUS TRANSIT GELIDUM

Testo: CB 153, f. 61v-62r; Music: contrafactum from P, f. 27r as in René Clemencic, Carmina Burana, 1979

PALÄSTINALIED

Musica: Walther von der Vogelweide (1170-1230), MU

Fonti

CB: München, Bayerischen Staatbibliothek, Codex Latinum Monacensis 4660
CBa: München, Bayerischen Staatbibliothek, Codex Latinum Monacensis 4660a
F: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus, 29, I
W2: Wolfenbüttel Herzogl. August. Bibliothek, Helmst. 1206 (olim 1099)
B: Berlin, Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, ms. germ. Folio 779
P: Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 3719
MO: Montpellier, Université, Faculté des Médecins, ms. H196
MU: Münster, Staatsarchiv, MS VII 51

BONUM EST CONFIDERE

in dominorum domino / bonum est spem
ponere / in spei nostre termino / qui de
regum potentia / non de dei clementia /
spem conspicias / et decipis / et te excipis /
ab aula summi principis / quid in opum
agere / vel exagere peccatum? / in deo
cogitatum / tuum iacta / prius acta /
studeas corrigere / in labore manuum / et in
sudore vultuum / pane tuo vescere.

E' bene confidare nel Sovrano di tutti i sovrani, è bene sperare in Colui che di ogni speranza è l'oggetto supremo: perché mai preferisci fidarti della potenza dei re terreni piuttosto che della clemenza divina? di illuderti colpevolmente, meritandoti così la cacciata dal palazzo del Sommo Principe? Perché mai accumuli peccato su peccato? Piuttosto, meditando su Dio, ripudia i tuoi trascorsi misfatti, e industriati a emendare il tuo operato: è col lavoro delle tue mani, col sudore della tua fronte che ti guadagnerai il pane!

DIC CHRISTI VERITAS

dic cara raritas / dic rara caritas / ubi nunc
habitas / aut in valle visionis / aut in trono
pharaonis / aut in alto cum nerone / aut in
antro cum theone / vel in viscella scirpea /
cum moyse plorante / vel in domo romulea
/ cum bulla fulminante.

Respondit caritas / homo quid dubitas /
quid me sollicitas / non sum quod usitas /
nec in euro nec in austro / nec in foro nec in
claustro / nec in bysso nec in cuculla / nec
in bello nec in bulla / de iericho sum veniens
/ ploro cum sauciato / quem duplex levi
transiens / non astitit grabato.

O vox prophetica / o natan predica / culpa
davatica / patet nunc modica / dicit natan
non clamabo / neque david planctum dabo
/ cum sit christi rupta vestis / contra christo
christus testis / ve vobis ypochrite / qui
culicem colatis / que cesaris sunt redite / ut
christo serviatis.

Orsù, dimmi, o verità cristiana, dimmi diletta rarità, rara carità, dov'è che dimori al giorno d'oggi? Forse nella Valle delle Visioni, o sul trono dei Faraoni? Forse nel lusso come Nerone o da eremita come Teone? Forse in un cestino di giunchi col piccolo Mosé piangente, o piuttosto nella curia romana, donde le bolle papali scoccano come saette? Risponde la Carità: 'O uomo, perché hai questi dubbi, perché mi importuni? Sai bene che non sono solita alloggiare né a oriente né al meridione, non nelle piazze e nemmeno nei ritiri claustrali: non nella porpora, non nei sacri paramenti, non nelle armi o nelle scartoffie. No, io giungo or ora da Gerico, e piango assieme al poveretto pestato a sangue, quello che i due leviti che passavano di lì non degnarono di un solo sguardo.' O voce profetica, o vaticinio di Natan! Al giorno d'oggi persino le colpe di David paiono inezie. Dice il savio Natan: 'Non leverò la mia voce', e David stesso 'Né io mi lagnerò'. La veste di Cristo viene di nuovo strappata, ed è Cristo stesso a testimoniare contro i cristiani: guai a voi, o ipocriti che vi diletate di cavillose minuzie! Rendete dunque a Cesare quel che è di Cesare, solo allora potrete servire Cristo.

AD COR TUUM REVERTERE

conditionis misere / homo cur spernis
vivere / cur dedicas te vitiis / cur indulgens
malitiis / cur excessus non corrigis / nec
gressus tuos dirigis / in semitis iusticie / sed
contra te cottidie / iram dei exasperas? / in
te succidi metue / radices ficus fatue / cum
fructus nullos afferas.

O conditio misera / considera / quam
aspera / sic hec vita mors altera / que sic
immutat statum / cur non purgas reatum /
sine mora / cum sit hora / mortis tibi
incognita / et in victa / karitas que non
proficit / prorsus aret et deficit / nec efficit /
beatum.

Si vocatus ad nuptias / advenias / sine veste
nuptiali / a curia regali / expelleris / et
obviam si veneris / sponso lampade vacua /
es quasi virgo fatua.

Ergo vide ne dormias / sed vigilans aperias
/ domino cum pulsaverit / beatus quem
invenierit / vigilantem dum venerit.

AVE NOBILIS

venerabilis / maria / amicabile / comes
utilis / in via / mentes erige / cursum dirige
/ per hec invia / mores corrige / tuo remige
/ lux superna / nos gubernat / pre hec
maria.

Tu post dominum / celi agminum /
magistra / virgo virginum / lucis luminum
/ ministra / cor illuminans / et eliminans /
queque vetera / fons inebrians / stella
radians / super astra / celi castra / nobis
resera.

Pulchra facie / celi glorie / regina / nobis
hodie / potum gratie / propina / potens
omnium / infidelium / vim extermina /
christo credulum / munda populum /
mundo clara / mundo cara / mundi
domina.

Mater assumus / et te querimus / devote /
ire volumus / sed non possumus / sine te /
sola sufficis / si nos respicis / in hoc tramite

*Guardati dentro al cuore, o sventurato: perché
disonori la vita, perché ti dai al vizio, perché
indulgi alla malvagità? Perché non moderi i tuoi
eccessi, perché non indirizzi i tuoi passi sul
sentiero della rettitudine, ma ti ostini piuttosto a
suscitarti contro, giorno dopo giorno, la collera
divina? Dovresti paventare di essere anche tu
sradicato con violenza, come toccò a
quell'inguardo albero di fico che non portava
frutto. / O com'è miserando il tuo stato! Rifletti
su quanto è amara questa vita, quasi una specie
di morte! rifletti su com'è fugace ogni conquista!
Perché mai non espri senza indugio le tue colpe?
Rammenta che l'ora della tua morte ti è ignota, e
che un pur lodevole amore per il prossimo
appassisce e vien meno ben presto, qualora non
venga messo in pratica allo scopo di guadagnarsi
la beatitudine. / Se, invitato alle nozze, ti
presenterai senza la veste adatta verrai cacciato
dal palazzo del Re: e se, quando ti verrà incontro
lo Sposo, ti farai trovare con la lucerna vuota,
farai la figura della vergine folle. Quindi vigila,
non assopirti, e resta ben desto per poter aprire al
Signore quando busserà alla tua porta: beato
colui che sarà trovato sveglio il giorno della
venuta di Lui.*

*Salute o nobile, venerabile Maria, compagna di
via affabile e sollecita! Fortifica gli animi, guida i
nostri passi, purifica i nostri costumi: sii la
nostra nocchiera su questi flutti infidi, e indicaci
tu la rotta, o luce sovrana! / Tu, seconda solo a
Dio quale condottiera delle schiere celesti, vergine
fra le vergini, luce di ogni luce, dispensatrice di
ogni bene! O tu che illumini i cuori e li purghi da
ogni vecchiume, o sorgente inebriante, radiosa
più di ogni altro astro, spalanca per noi la
fortezza celeste! O regina della gloria celeste dalle
incantevoli sembianze, offrici quest'oggi il calice
della grazia! O tu che tutto puoi, annienta la
potenza dei miscredenti, purifica lo stuolo dei
fedeli, tu che sei in tutto il mondo la più illustre,
tu a tutto il mondo tanto cara, tu di tutto il
mondo padrona. Madre, eccoci qui a implorarti
devotamente: vorremmo metterci per via ma
senza il tuo aiuto non possiamo – eppure la tua
protezione ci renderà capaci di ogni cosa, se solo*

/ nobis clericis / nostris laicis / nunc adesto
/ custos esto / plebis subdite.

Fortis ancora / nostra tempora / dispone /
nostra pectora / nostra corpora / compone
/ nostra omnia / sint solatia / in te virgine /
plena gratia / dele vitia / sis tutamen /
nobis amen / in discrimine.

FAS et NEFAS

ambulant / passu fere pari / prodigus non
redimit / vitium avari / virtus temperantia
/ quadam singulari / debet medium / ad
utrumque vitium / caute contemplari.
Si legisse memoras / ethicam catonis / in
qua scriptum legitur / Ambula cum bonis /
cum ad dandi gloriam / animum disponis /
inter cetera / hoc primum considera / quis
sit dignus donis.

Dare non ut convenit / non est a virtute /
bonum est secundum quid / et non absolute
/ digne dare poteris / et mereri tute /
famam muneris / si te prius noveris / intus
et in cute.

Vultu licet hylari / verbo licet blando / sis
equalis omnibus / unum tamen mando / si
vis recte gloriam / promereri dando /
primum videas / granum inter paleas / cui
des et quando.

Si prudenter triticum / paleis emundas /
famam emis munere / sed caveto dum das /
largitatis oleum / male non effundas / in te
glorior / quia codro codrior / omnibus
habundas.

PROCURANS ODIUM

effectu proprio / vix detrahentium / gaudet
intentio / nexus est cordium / ipsa detractio
/ sed desiderium / ab hoste nescio / fit hic
provisio / in hoc amantium / felix condicio.
Insultus talium / prodesse sentio / tollendi
tedium / fluxit occasio / suspendunt
gaudium / pravo consilio / sic per

*volgerai su di noi il tuo sguardo. Servendoti di
noi membri del clero proteggi il gregge che ci è
affidato: stacci accanto e sii tu la custode di
questo popolo che si affida umilmente a te. O
provvidenziale ancora di salvezza, decidi tu delle
nostre esistenze, disponi come ti piace delle nostre
anime e dei nostri corpi. Ogni nostra gioia è
riposta in te, o vergine piena di grazia: monda le
nostre iniquità e sii nostro scudo nelle avversità,
e così sia.*

*Giusto ed errato tengono pressappoco la
medesima andatura, né la prodigalità vale a
emendare il difetto dell'avarizia: la virtù della
temperanza deve col massimo zelo mantenersi
equidistante da entrambi gli eccessi. Rammenta
quel che leggevi scritto nell'Etica di Catone:
accompagnati solo agli onesti! E quando ti
accingi a tributare onori a qualcuno rifletti
soprattutto se costui sia davvero meritevole dei
tuoi doni. Non c'è nessun merito nel dispensare
ricchezze a vanvera: è un atto meritevole a
seconda del destinatario, non certo di per sé; e
potrai donare nobilmente – e meritare in tutta
sicurezza la fama di munifico – solo se prima
conoscerai bene te stesso, anima e corpo. Bene si
convengono un contegno affabile e un eloquio
cordiale, nonché il trattare chiunque con la
medesima cortesia; una cosa sola tieni bene a
mente: se vuoi guadagnarti una degna nomea con
le tue elargizioni, dividi bene prima il grano dalla
pula, bada a chi dai, e in che occasione. Se saprai
separare minuziosamente il frumento dalla pula,
allora ti guadagnerai il trofeo della fama – ma sta'
ben in guardia, mentre elargisci i tuoi doni, ché
l'olio della munificenza non finisca malamente
sparso attorno: se così farai, sarò fiero di te,
poiché – benché io sia ancora più povero in canna
del misero poeta Codro – tu vivi in mezzo
all'abbondanza!*

*Dacché l'odio non può che seguire le sue nefaste
vie, raramente i calunniatori giungono a godere
per la zizzania che seminano: le loro stesse
maldicenze finiscono per creare solidarietà
affettuosa fra i calunniati. A loro insaputa le
malelingue ottengono solo di attizzare le fiamme
della passione: ecco la grata sorte dei leali amanti! /*

contrarium / auget dilatio / talis remedio /
de spinis hostium / uvas vindemio.

VER ETATIS LABITUR

hiemps nostra properat / vita dampnum
patitur / cura carnem macerat / sanguis aret
hebet pectus / minuuntur gaudia / nos
deterret iam senectus / membrorum familia.
(Refl.) Velox etas preterit / studio detenta /
lascivire suggerit / tenera iuventa.
Imitemur superos / digna est sententia / et
amoris teneros / iam venantur oia / voto
nostro serviamus / mos est iste numinum /
ad plateas descendamus / et choreas
virginum.
Ibi que fit facilis / est videndi copia / ibi
fulget mobilis / membrorum lascivia / dum
puelle se movendo / gestibus lasciviunt /
casto videns et videndo / me michi
subripiunt.
Obmittamus studia / dulce est desipere / et
carnamus dulcia / iuventutis tenere.

FRIGUS HINC EST

horridum / tempus adest floridum / veris
ab instantia / tellus iam fit gravida / in
partum inde solvitur / dum florere cernitur.
(Refl.) Amor insolabile / clerus scit diligere /
virginem plus milite.
Sol tellurem recreat / ne fetus eius pereat /
ab aeris temperantia / rerum fit materia /
unde multiplicia / generantur semina.
Mons vestitur floribus / et sonat a
volucris / in silvis aves concinunt /
dulciterque garriunt / nec fylomena desinit
/ iacturam suam meminit.
Ridet terre facies / colores per multiplices /
nunc audite virgines / non amant recte
milites / miles caret viribus / nature et
virtutibus.

TEMPUS TRANSIT GELIDUM

mundus renovatur / verque redivit floridum /

*I loro insulti rafforzano il nostro amore, e vieppiù
cresce la nostra forza di sopportazione; turbano la
nostra felicità con i loro piani maligni, e tuttavia
siamo sempre più vicini - ecco come approfittare dei
rovi nemici per cogliere le bacche sugose!*

*La primavera dei nostri anni se ne fugge e il nostro
inverno si avvicina: la vita si fa triste, la carne
appassisce, non più fiamme nel sangue, non più
ardore nell'anima, sempre meno frequenti le gioie:
già ci molesta la vecchiaia in ogni nostra fibra.
(Refl.) Veloce se ne va la gioventù prigioniera degli
studi: ci suggerisce di godere questa nostra dolce
età! Cerchiamo dunque di imitare gli dèi - ecco una
degnata risoluzione! Già le mollezze dell'amore la
hanno vinta sugli animi gentili; teniamo dunque
fede al nostro voto - è così che si comporterebbero gli
antichi numi! - usciamo nelle piazze festanti, in
mezzo ai balli delle fanciulle! Là certo non mancano
visioni incantevoli e multiformi, là rifulge nella
grazia delle movenze la dolcezza dei corpi, là dove le
fanciulle danzano coi loro gesti fascinosi: castamente
le contemplo, e quella visione mi rapisce. Mettiamo
dunque da parte gli studi, troppo dolce è questo
gioco - e non lasciamoci sfuggire nessuno degli
incanti della soave gioventù.*

*Se ne è andato l'arcigno gelo, ecco di nuovo la
stagione dei fiori: incitata dalla primavera già la
terra si fa nuovamente feconda e sotto i nostri occhi
prorompe in un parto fiorito. (Refl.) O amore che
non ami star solo! Un chierico sa amare una
fanciulla assai meglio di un guerriero. Il sole
infonde nuova forza alla terra affinché in lei la vita
non perisca in boccio, l'aria fattasi mite dà
nutrimento alla natura, e dovunque germogliano
semi d'ogni foggia. Le colline si rivestono di fiori e
echeggiano del canto degli uccelli, nei boschi i
volatili cantano tutti assieme con dolce stridio: né
Filomela si stanca mai di rievocare col canto la sua
passata sventura. Il volto della terra sorride
frammezzo a mille colori - e ora ascoltatevi bene, o
fanciulle: i guerrieri non sono capaci di amare, ai
guerrieri fanno difetto le passioni e la forza della
natura ridestata!*

Se ne vanno i giorni del freddo e il mondo è giovane

forma rebus datur / avis modulatur
modulans letatur / lucidior / et lenior / aer
iam serenatur / iam florea / iam frondea /
silva comis densatur.

Ludunt super gramina / virgines decore /
quarum nova carmina / dulci sonant ore /
annuunt favore / voluchres canore / favent
et odore / tellus picta flore / corrigitur / et
cingitur / et tangitur amore / virginibus / et
avibus / strepentibus sonore.

Tendit modo recia / puer pharetratus / qui
deorum curia / prebet famulatus / cuius
dominatus / nimium est latus / per hunc
triumphatus / sum et sauciat /
pugnaveram / et fueram / in primis
reluctatus / et iterum / per puerum / sum
veneri prostratus.

Vrowe ih pin dir undertan / des la mich
geniezen / ih diene dir so ih beste chan / des
wil dih verdriezen / nu wil du mine sinne /
mit dime gewalte sliezen / nu woldih diner
minne / vil suoze (minne?) wunne niezen /
vil reine wip / din schoner lip / wil mih ze
sere schiezen / uoz dime gebot / ih nimmer
chume / obz alle wibe hiezen.

PALAESTINALIED

Nu alerst lebe ich mir werde / sit min
suendich ouge siht / das reine lant und ouch
diu erde / des man vil der eren giht / mirst
geschehen des ich ie bat / ich bin komen an
diu stat / da got mennislichen trat / Schoni
lant rich unde here / swaz ich der noch han
gesehen / so bist duz ir aller ere / dass ist
wunder hie geschehen / dass ein magt ein
chint gebat / her ueber aller engelschar / war
daz nicht ein wuonder gar / In diz lant hat er
gesprochen / einen angestlichen tac / da diu
witwe wirt gerochen / und der weizen
klagen mac / und der arme den gewalt / der
da wirt an im gestalt / wol im dort der hie
vergalt / Kristen juden unde heiden / jehent
daz diz ir erbe sie / got sol uns ze reht
bescheiden / durch die sienen namen dri / al
diu welt diu stritet her / wir sin an der rehten
ger / reht ist daz er uns gewehr.

*ancora, la primavera torna coi suoi fiori e dona ad
ogni cosa un volto nuovo. L'uccellino canta e si
bea della sua musica, il tempo si rasserenava, l'aria è
più dolce e luminosa, e di fronde e boccioli già si
riveste la foresta. / In mezzo all'erba verde giocano
le belle fanciulle, e sulle loro labbra risuonano
soavi i nuovi canti cui anche gli uccelli si
uniscono. La terra adorna di fiori spande deliziosi
profumi, e una volta ancora, alle sonore canzoni di
giovanelle e uccellini, i cuori vengono
puzzecchiati e destati dall'amore. / Già tende le
sue reti il piccolo arciero che l'intero consesso
divino riverisce: nessuno, nemmeno in capo al
mondo, può sottrarsi al suo potere. Egli mi ha
debellato e ferito: presi le armi, ma al primo
assalto mi sconfisse - ed eccomi di nuovo prostrato
ai piedi del piccolo figlio di Venere. / Donna, io ti
sono in tutto sottomesso: lascia che di ciò goda il
frutto! Ti servo il meglio che posso, ma pare che
ciò non t'aggradi: vorresti forse vanificare
crudelmente ogni mio sforzo? Oh, come
accoglierei invece con soave rapimento il tuo
amore! Ahimé, nobile dama, il tuo splendido corpo
mi causa sì gravi tormenti: giammai mi sottrarrò
alla tua signoria, né a nessun'altra obbedirò.*

*Solo ora posso dire che la mia vita abbia avuto un
senso, dacché i miei occhi di peccatore hanno
contemplato il luogo benedetto, quella stessa terra
cui cotanto onore va tributato. Finalmente si è
avverato ciò per cui tanto pregai: sono giunto in
quella città le cui vie Iddio calò in forma
umana. / Contrada bella, ricca e nobile, più di
qualunque altra io abbia visto: è gioco forza che
sia tanto venerata, per le meraviglie che vi
accaddero. Poiché è qui che una vergine partorì
un bambino, sovrano di tutte le schiere angeliche
- e non fu forse un vero prodigio? / In questa terra
Egli ci promise di un giorno di terrore che verrà:
allora la vedova sarà vendicata, e il sapiente
dovrà dolersi; il misero sarà ripagato della
violenza subita, e felice colui che di ciò avrà
mondo le mani. / Cristiani, giudei e pagani, tutti
rivendicano come proprio tale retaggio: ma sarà a
noi che Dio darà ragione nel Suo triplice nome
benedetto. Tutte le nazioni del mondo si fanno qui
la guerra, ma solo noi sosteniamo la giusta causa:
e secondo giustizia Egli ce ne rimeriterà.*

Traduzioni di Ella de' Mircovich

MUNDUS RENOVATUR.
I CARMINA BURANA E LA PRIMAVERA
DEL MEDIOEVO

E' probabile che i *Carmina Burana* rappresentino per il melomane medio l'esempio più noto di musica del Medioevo. Si potrebbe forse affermare addirittura che essi rappresentino il compendio per eccellenza del repertorio profano medievale, l'unico articolo ben definibile, decentemente etichettabile, frammezzo ad un'altrimenti sfumata congerie di melodie senza nome e senza volto – e di questo, ovviamente, sia dato a Carl Orff il merito che gli spetta. Un'altra ragione della loro vasta notorietà dipende dal fatto che i *Carmina* (gli originali, non quelli di Orff) siano eseguiti in pubblico di frequente – nella misura in cui si possa parlare di 'frequenza' riferendosi alla musica antica. E ciò fa sì che possa risultare piuttosto difficile

concepirli e riproporli in una prospettiva nuova: sino ad oggi, l'approccio di maggior successo è stato quello di un'esecuzione alquanto nerboruta, con cantanti e strumentisti impegnati allo stremo nel tentativo di evocare le atmosfere ruvide e ribalde di un qualche locale studentesco malfamato – *in taberna quando sumus*, e via su simili registri. Certo, non si può negare che i *Carmina Burana* significhino anche 'roba tosta' di tal genere – ma sarebbe un po' troppo facile focalizzarsi esclusivamente su una prospettiva così ristretta.

E' per questo che *La Reverdie* (con un tocco di civettuola autocelebrazione del proprio primaverile appellativo) ha scelto un'altra chiave per scassinare questo inesauribile cofano del tesoro della musica medievale da hit parade. Abbiamo concepito i *Carmina Burana* soprattutto come il tipico, variopinto prodotto di un'epoca di



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina*
Modena, Galleria Estense (foto Vincenzo Negro)



Lodovico Lana, *Santa Dorotea*, Modena, Galleria Estense (foto A.F.S.Mo)

espansione sociale, economica e culturale: un'epoca fondamentalmente ottimistica, un'epoca robusta e traboccante di vitalità, quel tredicesimo secolo che molti storici hanno visto come una sorta di picco della

'sintesi medievale' come la chiamava Gilson. In effetti, quando si tenta di isolare una qualche icona 'panmedievale' (non importa se architettonica, figurativa o storica), si finisce spesso per tendere

irrimediabilmente a scegliere un qualcosa di duecentesco. I Carmina sono dunque la perfetta colonna sonora per quell'ineffabile astrazione alla quale si affibbia il nome di 'Medioevo': la colonna sonora che piace a tutti, che tutti prima o poi si ritrovano a canticchiare fra sé e sé, la colonna sonora che in qualche modo si percepisce come un tantino troppo orecchiabile per poter aspirare davvero alla grandezza musicale. Come molti sanno, o perlomeno già sospettano, nella mentalità moderna aleggia un numero limitato di stereotipi del Medioevo (limitandosi a prendere in considerazione solo quelli davvero sentiti a livello emozionale), in definitiva solo tre. Due sono paesaggi mentali dall'illuminazione carente, tetri e visceralmente, nostalgicamente inquietanti: i Secoli Bui del genere fantasy ad un estremo, e il morboso, sofisticato Autunno del Medioevo huizinghiano all'altro. Ma in mezzo ci piace immaginare rimanga posto per questa luminosa, ottimistica e un po' presuntuosa Primavera del Medioevo. I *Carmina Burana* (che in effetti includono tutta una sezione di *reverdie* dedicate alla Primavera e all'Amore) sono la musica di questa Primavera: paneuropei come il loro pratico ma nient'affatto inelegante latino, multiculturali come i loro perlopiù anonimi autori. Questa è musica composta, cantata e suonata da una giovane élite intellettuale che si gettava allo sbaraglio in un mondo percepito come deliziosamente pieno di tentazioni: il mondo del tredicesimo secolo, con le sue promesse di ricchezza, di innovazioni, di brividi tanto culturali quanto sensuali. Un mondo che sfoggiava orgogliosamente le sue città nuove di zecca, con le sue cattedrali biancheggianti di marmi e le sue auguste università, sicuro e protetto entro la sua cerchia muraria ma ancora circondato da una campagna che ormai si identificava – perlomeno agli occhi dei più umanisticamente orientati – con l'idillica, addomesticata Arcadia dei poeti classici tornati di moda, e non più certo con la selva minacciosa dei Secoli Bui.

Note tecniche

Il *Codex Buranus*, oggi noto come Cod. 4660/A della Stadtbibliothek di Monaco di Baviera, venne ivi portato nel 1803. Non si sa come giungesse nel monastero di Benediktbeuern (da cui il nome), sua penultima locazione: di certo non venne compilato in Baviera, ma molto verosimilmente in Stiria, probabilmente alla corte vescovile di Seckau, nel secondo ventennio del tredicesimo secolo. Il manoscritto, stilato in minuscola gotica, è troppo sfarzoso perché sia davvero associato (come a lungo si vagheggiò pittorescamente) all'ambiente dei *clerici vagantes*, e venne probabilmente commissionato dal vescovo Karl di Seckau, o dal suo immediato successore Heinrich, che morì nel 1243. La parte iniziale è andata perduta, quella finale consta di frammenti lacunosamente rimessi assieme, e l'appendice A venne scoperta fra altri documenti dallo studioso J. A. Schmeller appena quarant'anni dopo l'acquisizione monacense del manoscritto.

Ella de' Mircovich

LA REVERDIE

Ispirandosi alle *reverdie* – liriche romanze che celebrano il ritorno della primavera – l'ensemble *La Reverdie* 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 *La Reverdie* 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 percepirla in quanto frammenti pulsanti d'una cultura trascorsa ma non perduta. Dal 1991, per l'allestimento di programmi con organici allargati, *La Reverdie* 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. *La Reverdie* è regolarmente ospite dei più importanti festival e stagioni concertistiche in Italia e in tutta Europa. Ha registrato per RAI (Italia), la *Süddeutscher Rundfunk*, *Bayerischer Rundfunk*, *Südwest Rundfunk* e la *Westdeutscher Rundfunk* (Germania), *BRT3* (Belgio), *France Musique* (Francia), *ORF 1* (Austria), *Rne* e *RTVE* (Spagna), *Polskie Radio 2* (Polonia), *Antenna 2* (Portogallo), *Radio Televizija Slovenja* (Slovenia). Ha inciso per le case discografiche *Nuova Era* e *Giulia*; dal 1993 incide regolarmente per l'etichetta francese *Arcana*, in coproduzione con *WDR* (*Westdeutscher Rundfunk*). Le incisioni discografiche, recensite con successo sulle principali riviste italiane e straniere, hanno frequentemente 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 2000 il Festival Internacional de Santander ha selezionato, su cinquantotto concerti di tutti i generi musicali, il concerto tenuto da *La Reverdie* il 16 agosto 2000 nella Iglesia de la Santa Cruz de Escalante in Cantabria, pubblicandone la registrazione effettuata da RTVE-Musica (Radiotelevisión Española) con il titolo *La Reverdie en concierto* (RTVE 65131). Nel 1999 in una tournée in varie città italiane, *La Reverdie* 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, in occasione dei festeggiamenti per l'ottantanovesimo compleanno del fondatore del festival, Gian Carlo Menotti. 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 e corsi sull'interpretazione di diversi repertori medioevali presso varie istituzioni italiane. Dal 2003 è docente della sezione medievale del XXXV Corso Internazionale di Musica Antica di Urbino.

LACRIME DIVINE: DOWLAND & CO.

DAVID MUNDERLOH *tenore*

JULIAN BEHR *liuto*

Interpreti del progetto Fringe del Festival de Musica Antigua de Barcelona

HYPNOS "The weaker cares by sleep are conquered."

ROBERT JOHNSON (1582?-1633)	<i>Care-charming sleep</i>
JOHN WILSON (1595-1674)	<i>She lay all naked on her bed</i>
JOHN DOWLAND (1563-1626)	<i>Sir John Langton, his Pavin</i>
JOHN DOWLAND	<i>Come heavy sleep</i>
ROBERT JOHNSON	<i>Come heavy sleep</i>

CUPID "...but a little higher. There, o there lies Cupid's fire!"

JOHN DOWLAND	<i>Awake sweet love</i>
JOHN WILSON	<i>Tell me you stars</i>
JOHN DOWLAND	<i>Semper Dowland semper dolens</i>
THOMAS CAMPION (1567-1620)	<i>When the god of Merry Love</i>
THOMAS. CAMPION	<i>Turn back you wanton flyer</i>
THOMAS MORLEY (1557/8-1602)	<i>It was a lover and his lass</i>

VENUS "A thousand thoughts possessed her troubled mind."

JOHN WILSON	<i>Sweet, serine, sky-like flower</i>
JOHN TAYLOR (?- 1646)	<i>Lay that sullen garland by thee</i>
JOHN DOWLAND	<i>Sir John Smith, his almaine</i>
ANONIMO	<i>Venus went wandring</i>
J. WILSON	<i>Close by a fringed bank I found</i>
CHARLES COLEMAN (1605?-1664)	<i>Wake my Adonis do not die</i>

TELLUS "Then come away, While thus I sing, Come away, come away my darling."

ROBERT JOHNSON	<i>Come hither you that love</i>
THOMAS CAMPION	<i>It fell on a summer's day</i>
JOHN WILSON	<i>Calmly as thy morning's soft tears shed</i>
JOHN. DOWLAND	<i>What if a day</i>
J. WILSON	<i>No flattring pillow</i>
P. ROSSITER (1568-1623)	<i>What then is love but mourning</i>

CARE-CHARMING SLEEP, thou easer of
all woes, / Brother of Death, sweetly thyself
dispose / On this afflicted wight; fall like a
cloud / In gentle showers; give nothing to
it loud / Or painful to his slumbers; easy,
sweet, / And as a purling stream, thou son
of Night, / Pass by his troubled senses; sing
his pain, / Like hollow murmuring wind or
silver rain; / Into this prince gently, oh
gently slide, / And kiss him into slumbers
like a bride.

SHE LAY ALL NAKED ON HER BED, /
And I myself lay by, / No veil but curtains
round her spread, / No covering but I. / /
Her head upon one shoulder seeks / To
lean in careless wise. / All full of blushes
were her cheeks, / Of wishes were her eyes.
/ / Just so the Cyprian dame did lie /
Expecting in her bower / When too long
sport had kept the boy / Beyond his
promised hour. / / Dull clown, said she,
that dost deny / This proffered bliss to take
/ Canst thou not find a sweeter way /
Similitudes to make? / / Enraged with joy I
thundered in / And threw myself about
her. / But pox upon't, she walked again /
And there I lay without her.

COME, HEAVY SLEEP, thou image of true
death, / And close up those my weary
weeping eyes, / Whose spring of tears do
stop my vital breath, / And tears my heart
with sorrow's sigh-swoll'n cries. / / Come
and possess my tired thought-worn soul, /
That living, living dies; / Till thou on me be
stol'n.

AWAKE SWEET LOVE, thou art return'd: /
My heart, which long in absence mourn'd,
/ Lives now in perfect joy. / Let love, which
never absent dies, / Now live for ever in
her eyes, / Whence came my first annoy. /

Sonno che incanti gli affanni, calmante di
tutti i dolori, / fratello della morte,
disponiti dolcemente / su questa persona
afflitta; cadi come una nuvola / in gentili
rovesci; ma non fare troppo rumore, / non
dare dolore ai suoi sonni; piano, dolce, /
come un ruscello che turbinava, tu figlio della
notte, / passa accanto ai suoi sensi
tormentati; canta il suo dolore, / come un
vento che mormora nel vuoto, una pioggia
argentina; / in questo principe dolcemente
scivola, e dolcemente, / perché si
addormenti, bacialo come una sposa. /

(John Fletcher)

Giaceva nuda nel suo letto / e io le stavo a
fianco, / nessun velo tranne i tendaggi
attorno a lei, / nessuna coperta tranne me.
/ / Il capo cerca di piegare / con aria
trasandata. / Le sue guance piene di
rossori, / pieni di desiderio i suoi occhi. / /
Così, semplicemente se ne stava questa
dama di Cipro, / in attesa nel suo
spogliatoio / mentre le troppe attività
avevano trattenuto il ragazzo / oltre l'ora
promessa. / / Sciocco buffone – disse lei –
che rifiuti / Di prendere questa gioia
profferta, / non trovi un modo più dolce /
per scusarti? / / In una furia di gioia come
un fulmine entrai / E mi gettai presso di lei.
/ Ma, accidenti, se ne andò via, / e lì rimasi
senza lei. /

(Anon.)

Vieni, sonno profondo, tu immagine della
vera morte, / e chiudi questi miei occhi
afflitti e piangenti, / la cui sorgente di
lacrime mette fine al mio respiro / e mi
lacera il cuore con le grida piene di sospiri
del dolore. / / Vieni e prenditi l'anima
stancata, consumata dal pensiero, / che, in
vita, muore perché vive; / finché non
m'addormenti. /

(Anon.)

Svegliati, dolce amore, sei ritornato: / il
mio cuore, che a lungo nell'assenza ha
pianto/lamento, / adesso vive in una gioia
perfetta. / E che l'amore, che senza assenza
muore, / viva per sempre nei suoi occhi, /

Only herself hath seemed fair: / She only I could love, / She only drave me to despair, / When she unkind did prove. / Despair did make me wish to die; / That I my joys might end: / She only, which did make me fly, / My state may now amend. / / If she esteem thee now aught worth, / She will not grieve thy love henceforth, / Which so despair hath prov'd. / Despair hath proved now in me, / That love will not unconstant be, / Though long in vain I lov'd. / If she at last reward thy love, / And all thy harms repair, / Thy happiness will sweeter prove, / Rais'd up from deep despair. / And if that now thou welcome be, / When thou with her dost meet, / She all this while but play'd with thee, / To make thy joys more sweet.

TELL ME YOU STARS, / Why made you me that cruel one to love? / Why burns my heart, her scorned sacrifice, / Whose breast is hard as crystal, cold as ice? / God of desire, if all thy votaries, / Thou thus repay, succession will grow wise; / No sighs for incense at thy shrine shall smoke; / Thy rites will be despised, thy altars broke. / Oh, or give her my flame to melt that snow / Which yet unthawed does on her bosom grow, / Or make me ice, and with her crystal chains / Bind up all love within my frozen veins.

WHEN THE GOD OF MERRY LOVE / As yet in his cradle lay, / Thus his wither'd nurse did say: / Thou a wonton boy wilt prove, / To deceive the pow'rs above; / For by thy continual smiling / I see thy pow'r of beguiling. / / Therewith she the babe did kiss, / When a sudden fire out came / From those burning lips of his / That did her with love enflame. / But none would regard the same. / So that to her day of

da cui mi vennero le prime noie. / Solo lei mi era apparsa bella: / lei sola avrei potuto amare, / lei sola mi portò alla disperazione, / quando si dimostrò crudele. / La disperazione mi fece desiderar la morte; / per metter fine alle mie gioie: / lei sola, che mi aveva fatto volare, / può ora cambiare in meglio il mio stato. / Se ritiene che tu non valga nulla, / allora non rimpiangerà il tuo amore, / che la tua disperazione ha tanto provato. / La disperazione in me ha mostrato / Che l'amore non sarà incostante, / malgrado invano io abbia amato. / Se ella infine ricambierà il tuo amore / E tutti i tuoi affanni, / la tua felicità risulterà più dolce, / sorta da una disperazione così profonda. / E se è così ora sarai ben accolto / quando la incontrerai: / per tutto questo tempo ha solo/non ha che giocato con te, / per render poi più dolci le tue gioie.

(Anon.)

Ditemi, stelle, / perché mi avete fatto amare una così crudele? / Perché brucia il mio cuore, sacrificio che lei disprezza/schernisce, / lei il cui seno è duro come cristallo, freddo come il ghiaccio? / Dio del desiderio, se tutti i tuoi seguaci / Ripaghi così, finirai col non aver più seguito; / non si leveranno più sospiri come incenso al tuo santuario; / si disprezzeranno i tuoi riti, spezzeranno i tuoi altari. / Oh, dalle la mia fiamma per scioglier quella neve / Che ancora non sgela e si accumula sul suo seno, / o rendi me di ghiaccio, e con le sue catene di cristallo / rinchiudi tutto l'amore nelle mie vene di ghiaccio.

(Henry King)

Quando il dio dell'amore allegro / giaceva ancora nella culla, / la sua bambinaia rinsecchita/ormai avvizzita disse: / tu diventerai un ragazzaccio, / ingannerai le potenze superne; / in questo tuo sorridere di continuo / scorgo il tuo potere incantatore. / / Poi baciò il bambino, / quando un fuoco improvviso uscì / da quelle sue labbra brucianti / che la infiammarono d'amore. / Ma nessuno ci

dying / The old wretch liv'd ever crying.

TURN BACK, YOU WANTON FLYER, / And answer my desire / With mutual greeting. / Yet bend a little nearer, / True beauty shines still clearer / In closer meeting. / Hearts with hearts delighted / Should strive to be united, / Either other's arms with arms enchaining. / Hearts with a thought, / Rosy lips with a kiss / Still entertaining. / / What harvest half so sweet is, / As still to reap the kisses / Grown ripe in sowing? / And straight to be receiver / Of that which thou are giver, / Rich in bestowing? / There's no strict observing / Of times of seasons changing; / There is ever one fresh Spring abiding. / Then what we sow, / With our lips let us reap, / Love's gains dividing.

IT WAS A LOVER AND HIS LASS, / With a hey, and a ho, / And a hey nonny no, / And a hey nonny nonny no, / That o'er the green cornfield did pass / / Between the acres of the rye, / With a hey, and a ho, / And a hey nonny no, / And a hey nonny nonny no, / These pretty country fools do lie / / This carol they began that hour, / With a hey, and a ho, / And a hey nonny no, / And a hey nonny nonny no, / How love is crowned with the prime / In spring time, / The only pretty ring time / When birds do sing / Hey ding a ding a ding / Sweet lovers love the spring.

SWEET SERENE, SKY-LIKE FLOWER, / Haste to adorn her bower. / From thy long cloudy bed / Shoot forth thy damask head. / / New-startled blush of Flora, / The grief of pale Aurora / Who will contest no more, / Haste, haste to strew her floor. / / Vermilion ball that's given / From lip to lip

volle credere. / Così fino alla sua morte / Quella vecchia derelitta visse piangendo.
(Thomas Campion)

Torna qui, lasciva ambiziosetta, / rispondi al mio desiderio, / ricambiami per cortesia. / Vieni un po' più in qua, / la vera bellezza splende più chiara / se ci si incontra più da vicino. / Cuori che si deliziano l'un l'altro / Dovrebber far di tutto per unirsi, / o incatenarsi con le braccia in altre braccia. / I cuori con un pensiero, / le labbra rosee con un bacio / intrattenersi. / Quale raccolto è dolce anche solo la metà di questo, / come raccogliere i baci seminati / che sono cresciuti e maturati? / E ricevere immediatamente / quanto era stato dato, / ricchi nell'accordarlo? / Non c'è un'osservanza severa / Di tempi, di stagioni che mutano; / ma solo e sempre una fresca Primavera. / Quello che seminiamo / Raccogliamo dunque con le labbra, / l'amore è nel condividere i guadagni.

(Thomas Campion)

C'era un amante con la sua amante, / trallallallero trallallallà, / trallallallero trallallallero, / trallallallero trallallallà, / e se ne andavan per i verdi campi. / / E nel bel mezzo della campagna, / trallallallero trallallallà, / trallallallero trallallallero, / trallallallero trallallallà, / questi due pazzereelli stavano sdraiati. / / Questo canto cominciarono allora, / trallallallero trallallallà, / trallallallero trallallallero, / trallallallero trallallallà, / di come l'amore si mette una corona / a primavera, / il periodo più bello / quando cantano gli uccelli / trallallallero trallallallera / i dolci amanti amano la primavera.

(William Shakespeare)

Dolce sereno, fiore celestiale, / corri ad adornare la sua stanza privata. / Dal tuo lungo letto di nuvole / fai spuntare il tuo capo di damasco. / / Rinnovato rossore spaventato di Flora, / dolore della pallida Aurora / chi contenderà più, / affrettati, corri a ricoprire il suo pavimento. / / Palla

in heaven, / Love's couch's cover-lid, /
Haste, haste to make her bed. / / Dear
offspring of pleased Venus, / And jolly
plump Silenus, / Haste, haste to deck the
hair / Of th'only sweetly fair. / / See, rosy
is her bower, / Her floor is all this flower, /
Her bed a rosy nest / By a bed of roses
pressed. / / But early as she dresses, /
Why fly you her bright tresses? / Ah, I have
found your fear: / Because her checks were
near.

LAY THAT SULLEN GARLAND BY THEE,
/ Keep it for th'Elysian shade; / Take this
wreath of lusty ivy, / Not of that faint
myrtle made: / When I see thy soul
descending / To that cold unfertile plain, /
Of sad fools the lake attending, / Thou
shalt wear that crown again. / Now drink
wine and know the odds / 'Twixt that
Lethe and the Gods. / / Rouse thy dull and
drowsy Spirits, / Behold these soul
reviving streams; / The stupid lover's brain
inherits / Nought but vain and empty
dreams: / Think not then those dismal
trances / With our raptures can contend; /
The lad that laughs and sings and dances /
Shall come sooner to his end. / Sadness
may come pity move: / Mirth and courage
ravish love. / / Fie, then, on that cloudy
forehead, / Ope those vainly crossed arms;
/ Thou may'st as well call back the buried
/ As raise love by such-like charms: /
Sacrifice a glass of claret / To each letter of
her name; / Gods have oft descended for it,
/ Mortals must do more the same. / If she
come not at that flood, / Sleep will come,
and that's as good.

VENUS WENT WAND'RING Adonis to
find / At last espied her sweet Adonis slain.
/ A thousand thoughts possessed her
troubled mind / And sudden fear shook
every purple vein. / Weeping she stands

vermiglia ch'è data / da labbro a labbro in
paradiso, / coperta del giaciglio d'amore, /
affrettati, corri a fare il suo letto. / / Cara
progenie della soddisfatta Venere, / e del
paffuto e gioviale Sileno, / affrettati, corri
ad adornare i capelli / dell'unica dolcissima
fata. / / Vedi, rosea è la sua stanza, / tutto
il suo pavimento è questo fiore, / un roseo
nido il suo letto / chiuso in un letto di rose.
/ / Ma quando di buon'ora si veste, /
perché fuggi le sue trecce luminose? / Ah,
ho scoperto la tua paura: / le sue guance
erano lì vicino.

(Richard Lovelace)

Metti via quella cupa ghirlanda, / tienila
per l'ombra elisia; / prendi questa corona di
edera lussureggiante, / non fatta di quel
mirto spento: / quando vedrò l'anima tua
discendere / a quella piana infertile e
fredda, / di tristi folli che hanno cura del
lago, / allora ti rimetterai quella corona. /
Adesso bevi questo vino e vedi cosa può
esserci / Tra quel Lete e gli dèi. / / Sveglia i
tuoi spiriti annebbiati e sonnolenti, /
guarda questi ruscelli che ridestano l'anima;
/ il cervello instupidito degli amanti / non
eredita che vuoti e inutili sogni: / e non
pensare che quei grigi rapimenti / possan
competere coi nostri; / il giovane che ride,
canta e balla / giungerà presto alla sua fine.
/ La tristezza potrà forse muover la pietà: /
l'ilarità e il coraggio incantare l'amore. / /
Vergogna, allora, a quella fronte rattristata,
/ apri quelle braccia incrociate per niente; /
potresti richiamare in vita i morti / come
suscitare amore col tuo fascino: / sacrifica
un bicchiere di chiaretto / ad ogni lettera
del nome di lei; / gli dèi sono discesi più
volte per questo, / a maggior ragione
dovranno farlo i mortali. / E se lei non
verrà a quella inondazione, / verrà il
sonno, che va altrettanto bene.

(Anon.)

Venere andava vagando in cerca di Adone /
Infine scorse il suo dolce Adone mentre
veniva ucciso. / Mille pensieri le
affollarono la mente turbata / e una paura
improvvisa le scosse ogni vena purpurea. /



Jean Boulanger, attribuito, *L'Ariosto con il libro dell'Orlando Furioso e una donna*
Modena, Galleria Estense (foto Vincenzo Negro)

for his untimely death / Whose sighs and
teas wail his departed breath.

CLOSE BY A FRINGED BANK I FOUND /
Stretched on the ground / A shepherd
swain. / The listening waters which ran
nigh / Swelled by his eye / Sadly
complained / The fond youth's fate, and in
his groans / Shared as partakers of his
moans. / / Cloris (quoth he) these purling
streams / May prove apt themes / For love
to thee. / They, if but wooed with half these
tears, / Would drown my fears / And set
me free, / But thou'rt more merciless by far
/ Than swelling seas or rivers are. / /
Th' amorous Turtles at my plaint / Grow
strangely quaint, / And finding you so
cruel and unjust / Themselves mistrust /
As guilty too, / And each doth from his
fellow fly, / Corrupted by / Thy tyranny. /
/ The lion yet and panther wild / Are both
grown mild / And unto me do proffer more
/ Unfeigned love / Than sighs could move
/ Or beg from thee. / If then my sighs have
power to 'suage / The savage beasts, why
not thy rage? / / No, Cloris, no, thy stormy
breast / Forbid all rest, / And 'tis in vain /
This fatal hour shall soon fulfill / Thy cruel
will / And end my pain. / Which said,
Hard-hearted maid, he cried, / Farewell, oh
farewell, oh farewell, and so died.

WAKE MY ADONIS DO NOT DIE, / One
life's enough for thee and I; / Where are thy
looks, thy wiles, / Thy fears, thy frowns,
thy smiles? / Alas, in vain I call, / One
death hath snatch'd them all" / Yet death's
not deadly in that face, / Death in those
looks itself hath grace. / / 'Twas this I
fear'd, / When thy pale ghost appear'd, /
This I presag'd when thundering Jove /
Tore the best myrtle in my grove; / When
my sick rosebud lost their smell, / And
from my temples untouch'd fell: / And
'twas for some such thing / My dove first
hung her wing. / / Whither art thou my

Per la sua morte prematura ora piange, /
sospiri e lacrime gemono per il suo respiro
ch'è mancato.

Nei pressi di una riva erbosa trovai /
sdraiato un pastorello. / Le acque in ascolto
che scorrevano lì a fianco / si gonfiavano
per il suo pianto / tristemente lamentando
/ Il tenero fato di quel giovane, / ai cui
gemiti si unirono partecipi. / / Cloris -
disse - questi corsi che turbinano / saranno
un tema adatto / Per il tuo amore. / Essi, se
corteggiati con metà di queste lacrime /
annegheranno le mie paure / E mi
libereranno, / ma tu sei di molto più
spietata / dei mari che si gonfiano o dei
fiumi. / / Le amorose tartarughe al mio
lamento / si fanno stranamente bizzarre, /
e trovandoti così crudele e ingiusta /
ingiustamente si reputano / colpevoli esse
stesse, / e ognuna lascia il compagno /
corrotta / dalla tua tirannia. / / Perfino il
leone e la selvaggia pantera / Son divenute
miti / E mi fanno offerta / di un più sincero
amore / di quello a cui sospiri potrebbero
muovere / o implorare da te. / Se dunque i
miei sospiri han potere di placare / le belve
feroci, perché la tua furia no? / / no, Cloris,
no il tuo petto infuriato / Impedisce tutto
questo, / ed è invano; / quest'ora fatale
presto avvererà / la tua crudele volontà / e
finirà il mio dolore. / Detto ciò, Fanciulla-
dal-cuore-indurito, gridò lui, / addio,
addio, addio, e così morì.

(Anon.)

Svegliati mio Adone, non morire, / una vita
è abbastanza per me e per te; / dove sono i
tuoi sguardi, le tue astuzie, / le tue paure, il
tuo cipiglio, i tuoi sorrisi? / Ahimè, io
chiamo invano, / la morte in un colpo li ha
rapiti tutti. / La morte però non sembra
morte su quel volto, / la morte stessa in
quel sembiante ha grazia. / / Era ciò che
temei, / quando il tuo pallido fantasma
apparve, / questo presagii quando il
tuonante Giove / spezzò il più bel mirto
della mia siepe, / e il boccio di rosa
ammalato perse il suo profumo / e cadde
dai miei templi senza ch'io lo toccassi: / e

Deity gone? / Venus, in Venus there is
none: / In vain a goddess now am I, / Only
to grieve and not to die: / But I will love
my grief, / Make tears my tears relief, /
And sorrow shall to me / A new Adonis be.
/ And this the fates shan't rob me of whilst
I / A goddess am to grieve and not to die.

COME HITHER YOU THAT LOVE, and
hear me sing, / Of joys still growing /
Green, fresh, and lusty as the pride of
spring / And ever blowing. / Come hither,
youths that blush and cannot know / What
is desire, / And old men worse than you
that cannot blow / One spark of fire, / And
with the power of my enchanting song, /
Boys shall be able men and old men young.
/ / Come hither, you that hope and you
that cry. / Leave off complaining. / Youth,
strength, and beauty that shall never die /
Are here remaining. / Come hither, foul,
and lush you stay so long / From being
blessed, / And madmen worse than you
that suffer wrong / Yet seek no rest, / And
in an hour with my enchanting song / You
shall be ever pleased and young maids
long.

IT FELL ON A SUMMER'S DAY / While
sweet Bessy sleeping lay / In her bow'r, on
her bed, / Light with curtains shadowed, /
Jamie came, She him spies, / Op'ning half
her heavy eyes. / / Jamie stole in through
the door; / She lay slumb'ring as before. /
Softly to her he drew near; / She heard him,
yet would not hear. / Bessy vow'd not to
speak; / He resolved that dump to break. /
/ First a soft kiss he doth take; / She lay
still, and would not wake. / Then his hands
learn'd to woo; / She dreamt not what he
would do, / But still slept, while he smil'd
/ To see love by sleep beguil'd. / / Jamie
then began to play; / Bessy as one buried
lay, / Gladly still though this slight /

fu per un motivo simile / che la mia
colomba cominciò a rattristarsi. / / Dove
sei andata mia divinità? / Non c'è più
Venere in Venere: / sono una dea invano
ora, / per soffrire soltanto e non morire: /
amerò allora il mio dolore, / le mie lacrime
consoleranno le mie lacrime, / e il dolore
per me / sarà un nuovo Adone. / E questo i
fati non potranno togliermelo, / di essere
una dea fatta per soffrire e non morire.

(William Cartwright)

Venite qui o voi che amate, ascoltate il mio
canto, / di gioie che crescono / verdi,
fresche, lussureggiante orgoglio di
primavera / che fiorisce senza sosta. /
Venite qui, giovani che arrossite e non
sapete ancora / Cos'è il desiderio, / e
vecchi peggio di voi che non san più
soffiare / una scintilla di fuoco, / e col
potere ammaliatore del mio canto / i
ragazzi saranno uomini capaci e i vecchi
giovani. / / Venite qui, voi che sperate e
che piangete, / abbandonate ogni lamento.
/ La gioventù, la forza e la bellezza
immortali / da qui non se ne vanno. /
Venite, folli, non disdegnate / questa
benedizione, / e i pazzi peggio di voi che
patiscono ingiustizie / ma non cercano
riposo, / e in un'ora, col mio canto
ammaliatore, / sarete per sempre
accontentati e bramerete fanciulle.

(Francis Beaumont and John Fletcher)

Accadde in un giorno d'estate / mentre la
dolce Bessy dormiva / nella sua stanza, sul
letto, / la luce attenuata dalle tende, / entrò
Jamie, lei lo spia, / tenendo gli occhi
socchiusi. / / Jamie entrò di nascosto dalla
porta; / lei giaceva nel sonno come prima.
/ Adagio le si avvicinò; / lei lo sentì, ma
finse di no. / Bessy decise di non dir niente;
/ lui di agire comunque andasse. / / Prima
le diede un dolce bacio, / e lei, immobile,
non si svegliò. / Poi le sue mani
impararono a corteggiare, / lei non aveva
idea di cosa avrebbe fatto, / e continuò a
dormire, mentre lui sorrideva / a vedere
l'amore stregato dal sonno. / / Jamie poi
iniziò a giocare; / Bessy giaceva come



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *La Pace dà fuoco con una torcia agli attrezzi della guerra*
Modena, Galleria Estense (foto A.F.S.Mo)

Deceiv'd in her own deceit. / And since this
trance begun / She sleeps ev'ry afternoon.

CALMLY AS THY MORNING'S SOFT
TEARS SHED / Upon some rose or violet
bed, / May your slumbers fall upon you, /
All your thoughts sit easy on you, / Gently
rocking heart and eyes / With their tuneful
lullabies, / While I, till the early morrow
light / Shall with your dreams have laid the
night, / Like the sick flower witch, when to
bed / The sun is gone, hangs the faint head
/ As every other warmth despising, / Will
lie and wait your eyelids' fair uprising.

NO FLATTRING PILLOW / Don my bed; /
Upon the fatal moss and willow / I lay my
much tormented head / And sighed and
weep / Until I keep / Just paces with my
sorrow. / Thus hardly can / So sad a man /
Distinguish night from morrow. / Thy day
is clouded / And my nights / In misty
discontented shrouded / And left quit, loss
to all delight. / Save but my crime, / I hold
with time / No reck'ing book nor tally. /
The fountains keep / The tears I weep; /
My grave lies in the valley.

WHAT THEN IS LOVE BUT MOURNING,
/ What desire but a self-burning, / Till she
that hates doth love return, / Thus will I
mourn, / Thus will I sing, / Come away,
come away my darling. / / Beauty is but a
blooming, / Youth in his glory entombing,
/ Time hath a while which none can stay, /
Then come away / While thus I sing, /
Come away, come away my darling. / /
Summer in winter fadeth, / Gloomy night
heav'nly light shadeth, / Like to the morn
are Venus' flow'rs, / Such are her hours, /
Then will I sing, / Come away, come away
my darling.

morta, / piacevolmente sebbene
quest'affronto / ingannò lei che credeva
d'ingannare. / E da quando ebbe inizio
questo profondo sonno / Adesso dorme
ogni pomeriggio.

(T. Campion)

Adagio come le lacrime che hai pianto
stamattina / su un letto di rose o di violette
/ possa il sonno posarsi su di te / e nessun
pensiero turbarti, / ti culli dolcemente il
cuore e gli occhi / con le sue ninnananne
melodiose / mentre io, fino alla luce del
mattino / disporrò i tuoi sogni nella notte /
come il fiore malato che, dopo il tramonto,
/ china il flebile capo quasi disprezzasse /
ogni altro calore, io starò qui, / e attenderò
lo schiudersi delle tue palpebre.

(Anon.)

Nessun piacevole cuscino / sul mio letto; /
sul muschio fatale e sul salice / poso il mio
capo tanto tormentato / sospiro e piango /
fino a raggiungere / il ritmo del mio dolore.
/ Così non può nemmeno / un uomo tanto
triste / Distinguere il giorno dalla notte. / Il
tuo giorno è annuvolato / e le mie notti /
Avvolte in una nebbia di scontento / e per
tutta lanotte, perse a ogni delizia. / A parte
il mio crimine, / non conto il tempo / non
tengo alcun punteggio. / Le fontane
trattengono / le lacrime che piango; / e la
mia tomba è nella valle.

(Anon.)

Cos'è l'amore se non un dolersi, / il
desiderio se non un bruciare di sé, / finché
colei che odia ricambia l'amore, / perciò io
mi dolgo, / perciò ora canto, / vieni, mia
cara, vieni. / / La bellezza non è che uno
sbocciare, / giovinezza che s'affonda nella
propria gloria: / il tempo nessuno può
trattenerlo, / così vieni via / mentre canto
così, / vieni via, mia cara, vieni. / / L'estate
si perde nell'inverno, / una cupa notte
adombra la luce celeste, / come per il
mattino sono i fiori di Venere, / così son le
sue ore, / così io canterò, / vieni via,
vieni, mia cara.

(T. Campion)

LACRIME DIVINE

Il repertorio di questa sera abbraccia la prima metà del 17° secolo e illustra l'evidente sviluppo della "musica recitativa" o "stile rappresentativo" Inglese. Nelle imperiose canzoni di John Dowland e Robert Johnson, è chiaro e comprensibile lo stile declamatorio del testo che raggiunge un livello di suprema importanza. Le battute di apertura di Dowland e gli adattamenti di Johnson descrivono il peso della morte imminente. L'abile valorizzazione del rapporto tra musica e testo è in gran parte dovuta alla crescente influenza italiana introdotta in Inghilterra nella seconda metà del XVI secolo grazie a compositori come Alfonso Ferrabosco (il Vecchio). Tra i compositori che seguirono la generazione di Dowland e dei suoi contemporanei, John Wilson contribuirà a rendere più libero il ruolo del liuto in accompagnamento spesso utilizzato come basso continuo, in cui il liutista alterna un registro figurato più basso a un'azione più contrappuntistica. In *Tell me you stars*, questa tecnica compositiva non deve far supporre povertà di immaginazione da parte del compositore, al contrario infatti questo brano rappresenta uno dei lavori più raffinati. Qui, come in altri pezzi del programma, Wilson consente al tenore e al liuto di forzare i ritmi in alcune frasi musicali e allentarli in altre. In *Wake my Adonis do not die*, Charles Coleman usa l'arte dello "stile rappresentativo" in modo superlativo: le battute finali, con un elegante passaggio metrico ci trasportano con garbo verso il sentimento di rassegnazione di Venere quando apprende della morte del suo adorato Adone. Le critiche che hanno accompagnato i compositori della generazione di Wilson e Coleman, testimoniano il loro ruolo di figure di transizione rispetto a quelle di spicco di Dowland e Purcell. Tuttavia come scrive Vincent Duckles "Qual è quell'epoca musicale che non è transitoria?". Questi compositori sono stati maestri dello stile declamatorio che aveva

le sue radici in Dowland, Johnson e i loro contemporanei, uno stile che enfatizza i ritmi del linguaggio umano influenzato dalla passione, simile a quello della monodia Italiana del XVI e XVII secolo. Un'ulteriore motivo della scelta di questo programma è che rendere omaggio alle divinità mitologiche rappresentava la divagazione preferita dai compositori e dai poeti del Rinascimento. In questo caso si sono scelte quattro figure importanti, tra le molteplici figure di spicco. *Hypnos*, personificazione greca del Sonno, ha come fratello gemello, *Thanatos*, personificazione della Morte. *Care-charming sleep* di Johnson è un'invocazione a Hypnos, "il pacificatore di tutte le pene", che allevia dolore e sofferenza. Cupido, con le sue molteplici attività erratiche, genera lacrime di gioia e dolore. Non si può aiutare, ma almeno parteggiare per lui ascoltando *It was a lover and his lass* o in *Tell me you stars* di Wilson. *Venere*, dea romana dell'Amore e della Bellezza, è protagonista di molte tragedie che raccontano del suo rapporto con Adone. Molto movimentata è la messa in musica di *Venus went wandering* del quale purtroppo non è noto il nome del poeta, né quello del compositore. *Tellus* è il dio romano della Terra: con la sua influenza sul succedersi delle stagioni, Tellus trasporta il poeta, il musicista e l'ascoltatore in un sempre mutevole viaggio emotivo
David Munderloh

DAVID MUNDERLOH

Tenore, è stato membro dal 1991 al 1999 dell'ensemble americano *Chanticleer*. Ha all'attivo più di cento concerti all'anno sia come solista che come membro dei *Chanticleer* e ha registrato oltre venti CD per importanti case discografiche. Ha inoltre partecipato a vari corsi e a programmi televisivi e radiofonici in Europa, negli Stati Uniti e in Asia. Dal 1999 al 2002 è stato allievo di William J. Fulbright con il quale ha studiato musica antica (esecuzione e teoria) alla Schola

Cantorum Basiliensis, dove ha lavorato in stretta collaborazione con Gerard Türk e Evelyn Tubb. David Munderloh vive in Svizzera dove come solista esegue musiche con un repertorio che spazia dalle canzoni Inglesi per liuto ai Lieder del diciannovesimo secolo e alla musica contemporanea. Sempre come solista viene regolarmente invitato per l'esecuzione dei principali oratori tra cui quelli di Bach. Collabora anche con l'Ensemble Gilles Binchois e con il Ferrara Ensemble, con l'Harp Consort, con l'Fagiolini e il Consort of Musicke.

JULIAN BEHR

Liutista, dal 1994 al 1998 ha studiato chitarra classica e liuto con il Prof. Dr. Mario Sicca e con Robert Barto alla Hochschule für Musik und darstellende Kunst a Stuttgart. Ha vinto, come chitarrista,

diversi concorsi tra cui il *Jugend musiziert* e il *Concours pour les jeunes solistes des régions de l'Europe*. Ha poi proseguito gli studi di liuto con Joachim Held all'*Hamburger Konservatorium*. Dal 2001 è allievo di Hopkinson Smith alla *Schola Cantorum Basiliensis* Julian Behr ha partecipato ai Festival di Ascona e Feldkirch e a quelli di Oberstdorfer Musiksommer e di Berliner Gitarrenfestival. Vive a Basilea e collabora con diverse orchestre tra cui *Capriccio Basel*, *Neue Hofkapelle München*, e la *Philharmonischen Staatsorchester di Amburgo*. Ha inoltre partecipato a numerose incisioni discografiche.

(traduzione dall'inglese dei testi poetici di Marco Auspico; della presentazione e delle biografie di Sandra Santucci)

Il Réseau Européen de Musique Ancienne (European Early Music Network, Rete Europea di Musica Antica) costituisce innanzitutto un luogo d'incontro, di riflessione, d'analisi e di progettualità per consentire a tutti gli operatori della musica antica senza eccezioni di realizzare più facilmente collaborazioni fra loro. Questo spazio vuole essere familiare, senza spirito di parte, aperto e dinamico.

Grandes & Meraviglie, Festival Musicale Estense è membro del REMA fin dalla sua fondazione.

Gli obiettivi del REMA, definiti nello Statuto sono i seguenti:

- Federare gli operatori della musica antica in Europa
- Sostenere ed incoraggiare la ricerca musicologica al fine di valorizzare le importanti testimonianze del nostro patrimonio musicale europeo
- Attuare una politica di coproduzione e di diffusione europea di queste opere scomparse o dimenticate
- Sviluppare una strategia per sensibilizzare e coinvolgere nuovo pubblico, allargare la visuale del pubblico già coinvolto
- Privilegiare il sostegno e l'aiuto ai giovani artisti con produzioni adeguate
- Organizzare forum e riunioni per favorire i contatti tra vari operatori, visto che le collaborazioni durature nascono dal desiderio collaborare con partner conosciuti, apprezzati, rispettati
- Incoraggiare e sostenere i progetti che mettono in sinergia musica antica e creazione contemporanea
- Sviluppare il sito Internet e il suo forum per l'informazione e gli scambi e in un secondo tempo costituire una banca di dati europei

Il REMA è sovvenzionato *Ministère de la Culture - Département des Affaires Internationales (DAI)* (Francia)

Consiglio d'Amministrazione Bureau

Alain Brunet
Glyn Russ
Casper Vogel
Anne Hallet

Presidente
Vice-Presidente
Vice-Presidente
Segretaria Generale

Enrico Bellei
Tesoriere

Vincent B. de Lioncourt

Eduardo Brenlla
Bernard Coutant
Paul Dujardin
Daniele Ficola
Serge Gaymard
Olaf Lischke
Patrick Lhotellier
Renée Malgoire
Lieve Schaubroeck

Janos Malina
Klemen Ramovs

Struttura

Festival d'Ambronay
Early Music Network
Oude Muziek, Festival d'Utrecht
Les Musicales, Festival de Namur
+ Philharmonique de Namur
Grandes & Meraviglie
Festival Musicale Estense
Centre de Musique Baroque
de Versailles
Arte Musica
Théâtre de la Monnaie
Sté Philharmonique de Bruxelles
Associazione Antonio il Verso
Grand théâtre de Reims
Il Bagno
Festival de Pontoise
Atelier lyrique de Tourcoing
Festival Vlaanderen-Antwerpen,
Centrum voor Oude Muziek
Haydn at Eszterhaza festival
Ars Ramovs Institute of Art,
Marketing, Promotion, and Investment

Le domande di adesione devono essere presentate a:

REMA / Bureau du Festival d'Ambronay
BP 03 – 01500 AMBRONAY
Tél: 00.33.(0)4.74 387 408
Fax: 00.33.(0)4.74.381 093
E-mail: info@rema-eemn.net
Sito Internet : www.rema-eemn.net

SOMMARIO

Presentazione	pag.	5
I concerti	»	5
Le immagini	»	6
Gli incontri	»	9
Il calendario	»	12
I programmi	»	14

Finito di stampare nel mese di settembre 2003
dalla Publi Paolini, Mantova