



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
R.E.M.A. RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

IX FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

7 settembre - 22 novembre
2006



MODENA • VILLA SORRA • SASSUOLO
VIGNOLA • MIRANDOLA

*Grandezze
& Meraviglie*

IX FESTIVAL
MUSICALE ESTENSE

MODENA – VILLA SORRA – SASSUOLO – VIGNOLA – MIRANDOLA

7 settembre - 22 novembre 2006

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

RÉSEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

Grandezze & Meraviglie

IX FESTIVAL MUSICALE ESTENSE 2006

Modena – Villa Sorra – Sassuolo – Vignola – Mirandola 7 settembre - 22 novembre

Promosso da



Comune
di Modena



Comune
di Sassuolo



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Modena



Città
di Vignola



FONDAZIONE
DI VIGNOLA



Comune
di Mirandola



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI MIRANDOLA

Con il contributo di



Regione Emilia Romagna



PROVINCIA
DI MODENA

Con il patrocinio di

Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi – Arestud – Modena e Reggio Emilia
Istituto Cervantes di Milano - Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Estense Universitaria
Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia – Facoltà di Lettere e Filosofia

In collaborazione con

Accademia Militare di Modena – Ambronay Festival – Amici dei Teatri Modenesi
Arcidiocesi di Modena e Nonantola – Associazione Amici dei Musei
Associazione Circuito Cinema-Sala Truffaut – Circolo degli Artisti – Comune di Castelfranco Emilia
ERT-Emilia Romagna Teatro – Holland Festival Oude Muziek Utrecht
FAI, Fondo per l'Ambiente Italiano, Delegazione di Modena
Festivalfilosofia – Fondazione Collegio San Carlo – Fondazione Teatro Comunale – Galleria Estense
Istituto Superiore di Studi Musicali "Orazio Vecchi" – Mozart-Ways – Museo Civico d'Arte
Nuove Settimane Barocche di Brescia – Premio Bonporti – Slowfood Modena – Villa Sorra

Si ringraziano per la disponibilità

Gli enti e le persone che hanno messo a disposizione i luoghi delle manifestazioni;
Fangareggi Dischi – Libreria Arké – Libreria Feltrinelli – Biglietteria Autolinee di Castelfranco Emilia
Iat Informazioni e accoglienza turistica di Sassuolo
Servizio Intercomunale Iat-Informacittà di Vignola – Ufficio Cultura di Mirandola



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

R.E.M.A. - RÉSEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

IX FESTIVAL MUSICALE ESTENSE
MODENA - VILLA SORRA - SASSUOLO
VIGNOLA - MIRANDOLA

7 settembre - 22 novembre 2006



ORGANIZZAZIONE FESTIVAL

Presidente

Fiorenza Franchini

Direzione artistica e organizzativa

Enrico Bellei

Assistente alla direzione

Martina Gozzini

I soci attivi dell'Associazione Musicale Estense:

Elisa Abati, Paolo Alberici, Enrico Bellei, Bianca Bianconi, Rosella Campi, Sonia Cavicchioli, Giorgia Colangelo, Elisabetta Dall'Olio, Siona Engel, Fiorenza Franchini, Marco Gherardi, Riccardo Giusti, Silvia Guberti, Gianluigi Lanza, Massimo Malaguti, Francesca Malavolti, Alessandra Mari, Lucilla Mattozzi, Cecilia Molinari, Nicoletta Moncalieri, Flavio Pellacani, Leonardo Ronchetti, Mariangela Strippoli, Francesca Tedeschini

CATALOGO

A cura di

Enrico Bellei

Collaborazione editoriale

Paolo Alberici, Sonia Cavicchioli, Marco Gherardi, Martina Gozzini, Francesca Malavolti

Immagini per gentile concessione di

Biblioteca Estense Universitaria, Galleria Estense, Museo Civico d'Arte

In copertina:

Ignoto del XVIII secolo, *La montagnola col belvedere di Villa Sorra*, Modena, Museo Civico d'Arte

Impianti e stampa

Publi Paolini, Mantova

© Associazione Musicale Estense, 2006

CALENDARIO

Giovedì 7 settembre	Modena, Chiesa S. Agostino, ore 21 - <i>fuori abbonamento</i> SAN GIOVANNI BATTISTA
Venerdì 15 settembre	Modena, Chiesa San Carlo, ore 21 DON QUICHOTTE
Domenica 24 settembre	Villa Sorra, ore 17.30 L'ARPA DI HAENDEL
Giovedì 28 settembre	Modena, Chiesa San Carlo, ore 21 ALLA CORTE DI DRESDA
Mercoledì 4 ottobre	Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21 IL VIAGGIO IN ITALIA NEL '700 - <i>incontro</i>
Sabato 7 ottobre	Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21 FLAMENCO
Domenica 8 ottobre	Villa Sorra, ore 17.30 LA SERENISSIMA
Mercoledì 11 ottobre	Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21 LA CORTE ESTENSE NEL '700 - <i>incontro</i>
Venerdì 13 ottobre	Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia, ore 14.15 I LINGUAGGI DELLE ARTI - <i>incontro</i>
Sabato 14 ottobre	Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21 CHITARRA SPAGNOLA
Martedì 17 ottobre	Modena, Chiesa di San Pietro, ore 21 MISSA SANCTI JACOBI - DUFAY
Mercoledì 18 ottobre	Modena, Sala Truffaut, ore 21.15 VALMONT - <i>film</i>
Giovedì 19 ottobre	Vignola, Castello, ore 21 PURCELL & HAENDEL
Sabato 21 ottobre	Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21 STABAT MATER - BOCCHERINI
Martedì 24 ottobre	Vignola, Castello, ore 11 - <i>Scuole</i> MOZART E DON GIOVANNI - <i>incontro</i>
Mercoledì 25 ottobre	Mirandola, Castello, ore 21 ENGLISH VIOLS
Giovedì 26 ottobre	Modena, Chiesa San Carlo, ore 21 BACH ALIO MODO
Venerdì 27 ottobre	Modena, Palazzo Ducale-Accademia Militare, ore 17.30 IL RESTAURO DEI SOFFITTI DORATI - <i>incontro</i>
Domenica 29 ottobre	Modena, Palazzo Ducale - Accademia Militare, ore 17.30 IL CEMBALO DEL DUCA
Giovedì 2 novembre	Vignola, Castello, ore 21 IL VIOLINO VENEZIANO
Venerdì 3 novembre	Vignola, Castello, ore 11 - <i>Scuole</i> IL VIOLINO VENEZIANO
Domenica 5 novembre	Modena, Teatro delle Passioni, ore 21 MOZART E DON GIOVANNI - <i>incontro</i>
Lunedì 6 novembre	Modena, Sala Truffaut, ore 21.15 NOI TRE - <i>film</i>
Martedì 7 novembre	Mirandola, Castello, ore 21 MOZART E DON GIOVANNI - <i>incontro</i>
Mercoledì 8 novembre	Modena, Chiesa San Carlo, ore 21 IL VIOLINO DI AMADEUS
Venerdì 10 novembre	Vignola, Castello, ore 21 AL LUME DELLE STELLE
Domenica 12 novembre	Modena, Palazzo Ducale-Accademia Militare, ore 17.30 BACH & WEISS
Martedì 14 novembre	Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia, ore 17.15 IL GRAN TEATRO DELLE ROVINE NEL '700 - <i>incontro</i>
Mercoledì 15 novembre	Mirandola, Castello, ore 21 CARO AMADEUS
Giovedì 16 novembre	Modena, Teatro San Carlo, ore 15.30 - <i>su prenotazione</i> IL FORTEPIANO DI MOZART - <i>Workshop</i>
Venerdì 17 novembre	Modena, Chiesa San Carlo, ore 21 RONDO ALLA TURCA
Mercoledì 22 novembre	Mirandola, Castello, ore 21 ...QUELLA DOLCE MIA NEMICA ET DONNA



Manifattura italiana, sec. XVIII, Carta marmorizzata e pettinata
Modena, Museo Civico d'Arte

IL FESTIVAL

Il festival nasce da una passione, una consapevolezza e una speranza. La bellezza della musica antica coinvolge ormai tanti spettatori e musicisti. Il patrimonio musicale da riscoprire è un immenso museo silenzioso che deve essere delicatamente indagato, visitato e ascoltato. Il Festival Musicale Estense Grandezze & Meraviglie intende contribuire a conoscere questo patrimonio. A differenza di quanto accadeva nelle altre arti come la pittura e l'architettura, fino a

pochi anni fa la musica "classica" relegava le sue esperienze più antiche, tranne alcune eccezioni, ad ambiti di ristretto interesse musicologico, proponendole con gusto antiquario. Da molti decenni in Europa si è sviluppato un movimento che ha fatto rivivere la musica antica, come una tela del Seicento che viene finalmente ripulita dalle ridipinture posteriori. I colori degli strumenti antichi sono così diventati segno del nuovo. I musicisti che si occupano di



Manifattura italiana, sec. XVIII, Carta spugnata
Modena, Museo Civico d'Arte

questo lavoro di scavo e reinterpretazione sono dei veri ricercatori e artisti al tempo stesso, animati dall'entusiasmo della scoperta, perché la musica per essere fruita deve essere eseguita, quindi vivere un processo creativo. La modernità della musica antica sta in questo riflettere sul passato in forma viva, perché ogni musicista è comunque interprete, attraverso gli strumenti artigianali raffinatissimi del passato. L'industria discografica, grazie alle

tecnologie più raffinate, e la circolazione delle pubblicazioni e dei musicisti stessi, fanno sì che anche in questo settore ritenuto "di nicchia" la qualità possa essere altissima. La varietà delle proposte, la ricchezza degli approcci, la complessità dei linguaggi, attraggono principalmente un pubblico giovane verso questi repertori meno noti, apparentemente poco accessibili. Il pubblico della musica antica è infatti animato da curiosità, apertura, capacità di ascolto, è un

pubblico giovane nello spirito, quando non lo è anagraficamente. Basti vedere come in Europa, soprattutto in Francia, Germania, Inghilterra e nel mondo fiammingo, la musica antica rappresenti un modo di leggere il passato molto frequentato come per noi è la visita alle mostre dedicate ai grandi pittori. Attingere a questo giacimento di arti, testimonianze, idee, fa parte di una visione complessa che vede le arti integrate a salvaguardia delle diversità culturali e della coesistenza di diversi linguaggi e identità, che sempre più trova consenso in Italia: il nostro sensibile pubblico lo dimostra.

Grandezze & Meraviglie è una dei più importanti festival italiani rivolti espressamente al repertorio antico (dal medioevo al primo ottocento) eseguito con strumenti e prassi esecutive dell'epoca. I concerti (Modena, Villa Sorra, Sassuolo, Vignola, Mirandola), si svolgono in luoghi storici importanti: chiese, palazzi, castelli e musei. Il festival è nato in occasione delle celebrazioni di "Modena capitale", anniversario del trasferimento della corte estense da Ferrara a Modena (1598-1998). Alla sua nona edizione il Festival ha raggiunto una posizione di rilievo sul piano nazionale e internazionale, distinguendosi anche per l'attenzione dedicata al patrimonio musicale conservato presso la Biblioteca Estense. Dal 2003 il festival *Grandezze & Meraviglie* ha inaugurato una sezione di incontri e colloqui dedicati ai "linguaggi delle arti": attorno a un tema portante individuato di anno in anno, ai concerti si accostano incontri, conferenze, film in una prospettiva interdisciplinare. Il Festival è organizzato dall'Associazione Musicale Estense e promosso dai Comuni di Modena, Sassuolo, Vignola e Mirandola, e dalle Fondazioni Cassa di Risparmio di Modena, Vignola e Mirandola, con il contributo della Regione e della Provincia, con la collaborazione di alcune fra le maggiori istituzioni culturali italiane e modenesi e dell'Ambasciata d'Olanda, dell'Istituto Cervantes, e diversi festival

italiani e stranieri. *Grandezze & Meraviglie* ha un ruolo attivo all'interno del R.E.M.A. (Réseau Européen de Musique Ancienne - European Early Music Network).

Grandezze & Meraviglie alla IX edizione propone venti concerti e numerosi altri eventi (conferenze, incontri, proiezioni di film). I percorsi sono diversi e variamente intrecciati, fra i temi principali, il Settecento è un filo che collega molti dei concerti e riguarda anche gli incontri "I linguaggi delle arti", un percorso in cui sboccherà l'esperienza mozartiana. La Spagna (tema delle Fiere di Ottobre 2006 di Sassuolo), sia in termini di contenuti musicali sia di autori, compare in quattro concerti. Il clavicembalo e gli strumenti a tastiera invece sono protagonisti di più momenti, omaggio alla recentissima collocazione presso la Galleria Estense del clavicembalo in marmo appartenuto a Francesco I d'Este, strumento unico al mondo e di eccezionale bellezza. Presso la sfarzosa e teatrale Chiesa barocca di Sant'Agostino (7 settembre) l'Ensemble Aurora diretto da Enrico Gatti realizza un'importante anteprima del festival, fuori abbonamento, una grande produzione che circola in Italia e in Europa, ideata dal festival in collaborazione con l'Holland Festival Oude Muziek di Utrecht e l'Ambasciata d'Olanda: l'oratorio San Giovanni Battista di Alessandro Stradella (7 settembre), la cui partitura è conservata a Modena. L'Ensemble Arte dell'Arco, diretto da Federico Guglielmo apre ufficialmente *Grandezze & Meraviglie* nella Chiesa di San Carlo (15 settembre) con musiche "a programma" di Telemann e Boismortier scritte appositamente per episodi del *Don Quichotte* di Cervantes, letti da Ugo Pagliai, in collaborazione con il festival *filosofia sull'umanità*. La più bella villa modenese del Settecento, Villa Sorra, presenta musiche di Haendel o trascritte alla sua epoca, e di rara esecuzione, dedicate all'arpa, con protagonista Mara Galassi (24 settembre), accompagnata all'organo da Edoardo M. Bellotti e la

rievocazione della musica veneziana del settecento con Michele Barchi, al clavicembalo (8 ottobre). Nella Chiesa di San Carlo l'Ensemble Zefiro (28 settembre) presenta una ricca antologia di brani musicali che ruotano intorno all'ambiente di Dresda, città che godette della vendita dei 100 migliori dipinti estensi da parte di Francesco III (1746), che oggi rendono la pinacoteca della città tedesca una delle più ricche d'Europa. Presso la Chiesa di San Pietro si offre una produzione dell'ensemble La Reverdie (17 ottobre): la Missa Sancti Jacobi di Guillaume Dufay, di particolare importanza per la storia della musica. Segue nella Chiesa di San Carlo (26 ottobre) un'inedita esecuzione di musiche bachiane interpretate con il consort di viole da gamba Fretwork, prestigioso gruppo inglese, da molti anni assente in Italia. Il Palazzo Ducale - Accademia Militare di Modena in collaborazione con la Galleria Estense, in questi mesi chiusa per lavori, ospita un concerto dedicato al clavicembalo estense di marmo di Francesco I con Roberto Loreggian (29 ottobre) che esegue un florilegio di brani di provenienza estense, per clavicembalo italiano. Eduardo Egüez invece, sempre nel Palazzo Ducale - Accademia Militare (12 novembre) esegue musiche per liuto di Bach e del contemporaneo Weiss, uno dei maggiori compositori per questo strumento. Due concerti ancora presso la settecentesca Chiesa di San Carlo sono dedicati agli strumenti di cui Mozart era virtuoso: il violino e le tastiere. Il primo è dedicato alle composizioni per violino, in collaborazione con il premio Bonporti, e vede protagonista il vincitore dell'ultima edizione (2005), il canadese Timothy Haig (8 novembre), accompagnato dalla cembalista Valeria Montanari, mentre il secondo è dedicato alle musiche per fortepiano, con interprete una giovane stella internazionale, con il patrocinio dell'Ambasciata d'Olanda, Bart van Oort (17 novembre, dopo il concerto di Mirandola), protagonista della più recente registrazione integrale mozartiana per

fortepiano, e che proporrà anche un workshop sul tema. Il primo dei concerti di Sassuolo (7 ottobre), all'interno del Palazzo Ducale, una delle più belle reggie barocche italiane solo da pochi anni aperta al pubblico, è dedicato all'influenza della musica popolare spagnola sulle composizioni di Domenico Scarlatti, che trascorse buona parte della sua vita a Madrid; lui stesso dichiarò di avere ricevuto dal flamenco lo stimolo creativo decisivo. Protagonisti sono Catherine Lazarus, clavicembalo, Marc Loopuyt, chitarra flamenca, Laura Clemente, danza. Un concerto per la vihuela e chitarra barocca spagnola, mette a fuoco la tradizione strumentale tipica della Spagna, grazie al musicista norvegese Rolf Lislevand (14 ottobre), che aggiunge con la tiorba inserti di musica italiana di influenza spagnola. Chiude la serie di Sassuolo lo splendido Stabat Mater di Boccherini del 1781 (20 ottobre), composto a Madrid, con Maria Cristina Kiehr e l'Ensemble 415 diretto da Chiara Banchini. I concerti presso la Sala dei Contrari della magnifica Rocca di Vignola si inaugurano con il London Baroque (19 ottobre) che presenta un'antologia della musica cameristica inglese che vede in Purcell e Haendel i rappresentanti più autorevoli. I Concerti proseguono con l'Ensemble Brixia Musicalis (2 novembre) che ci riserva una serie di brillanti esperienze musicali della Serenissima Repubblica di Venezia nel Settecento, tra i quali Vivaldi, Albinoni, Galuppi, dove il violino è protagonista, riproposta alle scuole in forma di lezione-concerto. L'ultimo appuntamento nel castello è con l'Ensemble Concerto diretto da Roberto Gini (10 novembre) con programma dedicato al più bel madrigalismo profano per voci e strumenti di Monteverdi "e altri eccellentissimi autori". A Mirandola, nel nuovo auditorium del restaurato Castello dei Pio, il primo dei tre concerti è quello di Fretwork (25 ottobre) che presenta un'antologia della più originale musica inglese per consort di viole. Bart van Oort

(15 novembre), esegue altre musiche mozartiane per fortepiano. Chiude il Festival un'appassionante antologia di arie dedicate ad eroine femminili composte nel Settecento, con l'ensemble Il Falcone e il soprano Lavinia Bertotti.

I linguaggi delle arti: il Settecento, esplora uno dei temi portanti del festival, sul piano storico-artistico, estetico, teatrale e culturale in senso ampio, anche valorizzando le emergenze artistiche del territorio modenese, oltre che di musei e gallerie, come dimostrano le illustrazioni del catalogo.

Enrico Bellei

I LINGUAGGI DELLE ARTI

È inevitabilmente, e crediamo giustamente, il secolo di Mozart il centro della riflessione dei *Linguaggi delle arti* di quest'anno: il Settecento magistralmente indagato da Jean Starobinski nei volumi *L'Invention de la Liberté* (1964), *Les Emblèmes de la Raison* (1973). Al caleidoscopio di nuovi sentimenti e sensazioni, idee rivoluzionarie e interesse per l'antichità messi in luce dal grande studioso svizzero sono dedicati gli incontri del 2006, come sempre attenti a scrittura, arti visive, teatro, musica, nella convinzione che l'intreccio fra campi di ricerca, discipline, e metodi aiuti a meglio comprendere la storia nel suo fluire e nella sua complessità. Alle idee a cui si ispira questa sezione del Festival sarà dedicata la conversazione che i curatori Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli terranno presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Modena. Mozart e la intrigante e romanzesca rivalità con Antonio Salieri, cui Puškin ha dato vita in *Mozart e Salieri* e *Il Convitato di pietra* (entrambi dai *Microdrammi*), sono protagonisti della lettura dramatizzata *Mozart e Don Giovanni* curata da Andrea Pulga. Ad alcuni elementi e personaggi emergenti del secolo sono poi dedicati l'incontro dei musicisti con le scuole e i due film in

programma. L'"Ensemble Brixia Musicalis" parlerà del violino, strumento valorizzato dall'esperienza veneta; il film di Pupi Avati *Noi tre* è dedicato a Mozart (qui bambino in visita a Bologna); *Valmont* di Milos Forman si ispira al bellissimo romanzo epistolare di Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*. Al *Grand Tour*, fenomeno che coinvolse e spinse a visitare l'Italia centinaia di aristocratici, uomini di cultura, artisti europei è dedicata la relazione di Marcella Culatti, che illustrerà il tema concentrando in particolare sullo straordinario viaggio di lord William Beckford, autore fra l'altro del romanzo *Vathek*, e del pittore John Robert Cozens, ingaggiato dall'aristocratico come "reporter", i cui acquerelli evocano fantasticamente gli stati d'animo e le impressioni annotati da Beckford nel diario di viaggio. Un'altra faccia importante del Settecento è, come noto, l'attrazione per le rovine, che unisce l'interesse scientifico e archeologico, e un gusto che si può definire romantico: all'enorme significato e impatto dei ruderi sulla cultura del secolo è dedicata la relazione di Emilia Calbi, autrice di un saggio su questo tema recentemente pubblicato nel volume sulla *Pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento* (Electa), curato dalla studiosa e da Anna Ottani Cavina. La conferenza approfondirà anche la figura del grande incisore Piranesi, appassionato e geniale interprete dei resti antichi. Ma il XVIII secolo è anche tempo in cui la vita delle corti di Antico Regime distilla raffinatezze esemplari in ambito artistico, musicale, nei comportamenti. Il Settecento estense è protagonista di due conferenze: Patrizia Curti, esperta conoscitrice di questi temi, parlerà della corte ducale di Modena e dei suoi rituali sia nei momenti ufficiali, sia nella vita quotidiana; Maria Grazia Bernardini, Soprintendente per il Patrimonio Storico e Artistico di Modena, darà conto dell'importante restauro dei soffitti dorati in Palazzo Ducale a Modena, curato dalla Soprintendenza.

Sonia Cavicchioli

LE IMMAGINI



Giovanni Battista Piranesi, *Abbozzo per le vedute di Roma* in "Taccuini Piranesi"
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

ASPETTI DI CULTURA DEL SETTECENTO ESTENSE NELLA BIBLIOTECA DEI DUCHI: MUSICA E ALTRO

La civiltà estense e le sue fonti nel Settecentesco mostrano le stesse caratteristiche generali e le costanti nel tempo già emerse dalle indagini condotte oggi e in passato da studiosi di tutto il mondo: molteplici interessi; cura per il deposito bibliografico locale ed esterno, questo raccolto secondo un taglio antologico ancora evidente nella varietà del patrimonio conservato, risalente come è noto all'intero periodo del casato estense, ferrarese e modenese. Di ciò tiene conto questa traccia sul nucleo settecentesco, ovviamente solo una scheda sommaria sugli aspetti salienti. Come è pure noto per tutte le collezioni nate fin dal sec. XV,

anche in quella estense i libri sono sia fonte di diverse discipline e tradizioni (per la varietà di interessi già sopra evidenziata) sia oggetto prezioso, simbolo della grandezza del casato; ma dalle fonti settecentesche si rileva chiaramente che è principalmente la loro vasta e complessa prospettiva culturale a manifestare prestigio dinastico e politico.

GLI ASPETTI DI MAGGIORE RILEVANZA

Queste sono in parte frutto dell'attività in accademie e del collezionismo privato, in parte acquisto per la Biblioteca, resa pubblica ufficialmente nel 1764, ma con ordine di Francesco III del 1750². Testi e documenti mostrano la continuità dello stretto legame tra l'entourage ducale e l'Accademia dei Dissonanti, ma anche più libere adunanze in casa di intellettuali,

tramiti di nuovi stimoli culturali grazie ai loro viaggi all'estero e alla conoscenza di scritti circolanti in Europa, soprattutto in Francia³. Tra tutti, Giovan Giuseppe Orsi, trasferitosi a Modena nel 1712, raccolse il meglio della cultura locale coeva: Carlo Cassio (pure con un proprio gruppo letterario attivo fino al 1732), Ludovico Antonio Muratori, Francesco Torti, Ippolito Zanelli, ecc. Altri circoli tennero i Fontana (legati a Luigi Cerretti, Vincenzo Alfonso Fontanelli e Agostino Paradisi) e i conti Sartorio (bibliofili e letterati). Ma soprattutto i Fontanelli, in particolare Vincenzo Alfonso (erede della tradizione familiare che vide Decio e poi Giulio reggere il principale teatro del ducato): l'apertura intellettuale datagli dai viaggi giovanili e dalla conoscenza con Voltaire continua nella costante lettura e diffusione di scritti francesi e nell'aggiornato incremento della biblioteca di famiglia, disponibile agli studiosi. La moglie Daria Tacoli fu tra gli scienziati modenesi sensibili anche a problemi economici soprattutto del lavoro agricolo, in linea con gli interessi illuministici (si pensi ai temi analoghi dibattuti in casa Paradisi e, a Reggio, dagli Ipocondriaci e poi dalla Società Agraria). Gherardo Rangoni aggrega intellettuali come Michele Araldi, Girolamo Tiraboschi, Giuseppe Rovatti, Giambattista Vandelli, Giambattista Venturi, attorno ai suoi interessi scientifici. In parallelo ai vivaci dibattiti, gli intellettuali curano le proprie biblioteche spesso ereditate dagli antenati; resti di queste si trovano oggi anche nell'Estense Universitaria, pervenute in tempi diversi, per lascito o per acquisto, spesso per opera del Tiraboschi ma talvolta per ingresso successivo⁴. L'impulso alle collezioni librarie in questo periodo segue criteri razionali, di taglio culturale e sociale: in tale ottica è l'apertura al pubblico di tutte le principali raccolte di sovrani; infatti le biblioteche sono insieme fonte e strumento del sapere per una classe di intellettuali e studiosi formatasi in tutta Europa, che a quelle stesse impone a sua volta

adeguatezza e aggiornamento del patrimonio. Quindi crescono le grandi raccolte dei casati ma anche le collezioni "di famiglia", secondo interessi specifici. Così a Modena i citati Fontanelli e Rangoni danno un'impronta, rispettivamente, letteraria (teatro e musica, poesia e pubblicistica, opere francesi e comunque straniere) e scientifica (che si aggiunge a preziosi codici, incunaboli e cinquecentine). Tra altre raccolte, quelle di Eustachio Cabassi, di Ferdinando Ceppelli, dei Coccapani, dei Fontana, dei Frosini, di Ottavio Greco, di Matteo Pagliaroli, dei Sertorio e, ovviamente, dei bibliotecari estensi Francesco Antonio Zaccaria e Giovanni Antonio Panelli. E poi di scienziati come Paolo Ruffini, il Venturi e altri, mentre a Reggio sopravvivono materiali già di Lazzaro Spallanzani. Ma il fondo estense si vale soprattutto di acquisizioni⁵ della più ampia varietà, umanistiche e scientifiche, italiane e straniere, in parallelo agli interessi ducali ma anche a tutta la vita politica e culturale, nonché alla produzione degli intellettuali modenesi diffusa da una rinata tipografia locale. Ciò anche in un continuo scambio tra raccolta pubblica e privata, questa accresciuta con i soggiorni a Milano di Francesco III e con i suoi contatti a Londra, Parigi e Vienna, fiancheggiata dalle collezioni di altri membri della famiglia. Manifestazione di prestigio politico e culturale è poi, da sempre, la cura della Biblioteca: anche nel Settecento troviamo grandi bibliotecari come il Muratori, il Tiraboschi e lo Zaccaria, ma anche Pompilio Pozzetti e Carlo Ciocchi. Infine, incrementi dovuti alle soppressioni di chiese, conventi e confraternite si riconoscono in nuclei dell'attuale Biblioteca, di ovvio contenuto religioso e liturgico ma con testi anche di cultura generale, provenienti da importanti sedi come S. Pietro di Modena e S. Nicolò di Carpi. Altri materiali, di varie nature ed epoche, anche del sec. XVIII, entrano nell'Otto e nel Novecento con l'ingresso di biblioteche esterne contenenti anche

materiale musicale: quindi se ne rinvia la menzione al paragrafo seguente.

FONTI E VITA MUSICALE ESTENSE E MODENESE NEL SEC. XVIII

Nella vita musicale modenese del sec. XVIII continua un alto livello di attività, ma più come buona esecuzione di musica esterna, che come produzione locale: Modena non è più il centro musicale di vasto respiro del sec. XVII. Si mantiene comunque l'alto livello di organico e di repertorio (per lo più esterno) nei teatri, che sostengono la massima parte dell'attività musicale: il T. Ducale di Piazza, dopo una serie di commedie o azioni accademiche del Collegio dei Nobili, viene gradualmente abbandonato e poi distrutto; il T. di Corte (dal 1796 Nazionale) nel primo Settecento quasi solo per feste, è poi restaurato e dà opere con balli della produzione più diffusa; analogo repertorio e commedie nel T. Rangoni (erede del grande Fontanelli dal 1705) e anche nel T. Molza (dal 1713 al 1764). Anche a Reggio proseguono le stagioni nel T. della Comunità. Continuano il servizio in cappella i maestri accreditati (ad es. Antonio Bononcini - figlio di Giovanni Maria e fratello del famoso Giovanni - Antonio Giannettini, Innocenzo Gigli, Antonio Maria Pacchioni) e gli esecutori di fama (come, tra i cantanti, Anna e Rosa d'Ambreville, Antonio Bernacchi, Francesco De Grandis, Vienna Mellini, e altri). Le feste, sempre per visite illustri o per occasioni politiche e dinastiche, proseguono inizialmente come grandi allestimenti spettacolari di piazza, ma poi vanno limitandosi a azioni con balli figurati in sale o nel teatro della corte, eliminando gradualmente macchine e armeggiamenti; gli argomenti sono storici, mitologici e allegorici⁶. Deposito e insieme testimonianza di queste attività sono le numerose fonti musicali presso la Biblioteca: musica e libretti di opere, anche di musicisti come Antonio Caldara, Vincenzo Ciampi, Domenico Fischietti, Baldassare Galuppi, Pietro Guglielmi,

Johann Adolf Hasse, Nicolò Iommelli, Nicolò Piccinni, Pietro Torri, Tommaso Traetta; libretti di accademie di Lettere e d'Armi, saggi annuali del Collegio dei Nobili (da fine secolo, con i nomi di materie e docenti); musica sacra e strumentale e cantate di musicisti di corte (però non più legate all'Accademia dei Dissonanti - "Ducale" nel 1752 - il cui importante ruolo intellettuale è ora privo della pratica musicale, già perno essenziale della politica culturale di Francesco II). Importante sottolineare anche per il fondo musicale la consapevole e sistematica opera di ordinamento⁷ e soprattutto di compilazione dei primi veri inventari, terminati nel 1755 da Pellegrino Nicolò Loschi e Giovanni Antonio Panelli per l'apertura al pubblico della Biblioteca e oggi essenziali per ricostruire l'antico fondo estense. L'accurata conservazione proseguirà dopo l'invasione napoleonica e nell'Ottocento, con curatori specifici del fondo musicale, scelti in quanto esperti della disciplina: a cavallo tra i due secoli è Giovanni Battista Dall'Olio, i cui cataloghi del sec. XIX elencano la raccolta musicale tardo settecentesca, seguito poi da Federico Roether, Angelo Catelani, Alessandro Giuseppe Spinelli. Sono in questa stessa ottica importanti acquisizioni comprendenti anche materiale musicale: alcuni codici liturgici in notazione quadrata entrano con le soppressioni da S. Nicolò di Carpi e da S. Pietro di Modena; mentre dalla biblioteca di Vincenzo Alfonso Fontanelli acquistata al tempo di Tiraboschi provengono circa 1500 libretti per musica sei e settecenteschi (per lo più opere date nel Teatro Fontanelli poi divenuto Rangoni, ma anche feste e spettacoli d'occasione del XVII e XVIII sec. e scritti teorici sul teatro)⁸. Altre fonti aggregate durante l'Otto e Novecento provengono da raccolte private, alcune costituite o concluse nel sec. XVIII, altre contenenti anche materiali di analoga datazione: la raccolta Obizzi, lasciata in eredità a Ercole III d'Este (poi di fatto pervenuta agli Austria-Este), apporta anche 25 libri corali dal XV al XVII secolo, in



Frontespizio del libretto *La secchia rapita*, [1787]
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

notazione quadrata, in parte già del monastero olivetano di S. Michele in Bosco di Bologna⁹; alla collezione di Maximilian Franz, arciduca d' Austria, Elettore di Colonia, Arcivescovo di Bonn e Munster (pervenuta per eredità agli Austria-Este e conservata nell'archivio privato, dopo l'Unità incamerata in Biblioteca) appartiene anche un migliaio tra mss. ed edizioni di musica religiosa, strumentale e operistica, del secondo Settecento europeo (come la produzione strumentale di Carl Philip Emanuel e Johann Christian Bach, Franz Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart, opere date a Bonn e a Vienna, altre musiche di area austro-ungarica, soprattutto boema)¹⁰; al fondo Campori, ora

di proprietà comunale e in deposito perpetuo presso la Biblioteca, appartengono anche documenti e lettere di interesse musicale e fonti per lo più settecentesche contenenti arie, cantate, brani strumentali o musica sacra per piccolo organico; infine, un piccolo gruppo di libretti tardo settecenteschi rientra nella Miscellanea Teatrale Ferrari Moreni (circa 500 libretti, soprattutto del sec. XIX, corrispondenti a spettacoli locali e a parte del repertorio nazionale)¹¹. Nel Settecento, quindi, la tradizione estense di cultura musicale continua soprattutto come attento, aperto e perspicuo aggiornamento di ciò che avviene in Italia e altrove, nonché di cura sistematica della raccolta; ciò proseguirà per tutto il periodo austro-estense, che vedrà ulteriori aggregazioni esterne, queste di formazione e datazione tutta ottocentesca, e la sistemazione definitiva del fondo musicale nell'assetto attuale.

Alessandra Chiarelli

1. Come si è già altrove menzionato, a caratteri, ruolo e sviluppo delle collezioni librerie, viste nelle loro diverse categorie, diedero uno sguardo esemplare le mostre promosse nel 1994 sull'intero territorio nazionale dall'allora Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e confluite nel volume *I luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche Statali Italiane*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roma, MBCA, 1994, strutturato in base alle tipologie di biblioteche "del silenzio" (monastiche), "della porpora", (curiali), "del decoro" (signorili e principesche): cfr. in particolare i contributi alle pp. 7-16, 43-56, 103-130, 207-228 (queste dedicate a *La "gloria" degli Estensi*, nucleo espositivo e di catalogo della Biblioteca Estense Universitaria e dovuto, per i vari settori di competenza, a Annalisa Battini, Alessandra Chiarelli, Paola Di Pietro, Milena Luppi, Paola Ortolani, Milena Ricci, Anna Rosa Venturi, con il coordinamento di Ernesto Milano), 291-320, 391-426.
2. Le notizie sugli aspetti di maggiore rilevanza sono tutte presenti, con relative citazioni bibliografiche e documentarie, in ANNA ROSA VENTURI BARBOLINI, *Percorsi della cultura, in Gli Estensi. La corte di Modena*, a cura di Mauro Bini, Modena, Il Bulino, 1999, pp. 181-261, in particolare 195-207, 219, 223-230, 23-243; è una sintesi di studi compiuti dalla medesima sui fondi estensi e sulla relativa documentazione archivistica.



Frontespizio del libretto *Nino* di Giovanni Maria Capelli, 1720
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

3. Riguardo la temperie culturale modenese nel Settecento nelle accademie e nei circoli di intellettuali, si rinvia di nuovo a VENTURI BARBOLINI, *Percorsi della cultura...*, cit., pp. 195-207.
4. Il collezionismo librario modenese e il suo contesto intellettuale, con particolare riguardo al Settecento, sono esaminati sempre da VENTURI BARBOLINI, op. cit., pp. 237-243.
5. Di nuovo si rinvia a VENTURI BARBOLINI, op. cit., pp. 223-230.
6. Per queste notizie sia consentito rinviare a quanto segue. Un breve profilo storico con corrispondente bibliografia prima presentato da ALESSANDRA CHIARELLI, *Appunti per un profilo diacronico della civiltà musicale modenese*, testo di corredo e base per la relazione tenuta nel convegno internazionale *Fonti e vita musicale della Modena estense*, Modena, 1998 (celebrazioni per il IV centenario di Modena Capitale estense), è stato poi dalla medesima inserito, con aggiornamenti bibliografici, nella voce "Modena", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ultima ed. Si veda inoltre CHIARELLI, *Collezionismo musicale estense e tradizione catalogografica*, in *Gli Estensi. La corte di Modena*, cit., pp. 265-309, in particolare 283-287.
7. Riguardo cura, inventariazione e incremento

- della raccolta musicale sia consentito rinviare ancora a CHIARELLI, *Collezionismo musicale estense*, cit., pp. 265-287 e 299-305, in particolare 285-287 e 302.
8. Si rinvia a CLAUDIA MURATORI, *Fonti musicali, cataloghi e ordinari: Giovanni Battista Dall'Olio e i libretti Fontanelli della raccolta estense*, tesi di laurea, Università di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2002-2003, relatore Alessandra Chiarelli. Un articolo sulla raccolta drammatica Fontanelli è di prossima pubblicazione.
9. Una prima sommaria ricognizione sul materiale musicale già Obizzi è in corso di stampa.
10. Per una prima informazione basti ASMO, Archivio Ducale Segreto 1796-1803. Affari esteri. 1801 secondo semestre, filza 16, nn. 36-39. Per un approccio a documentazione e bibliografia, sia permesso rinviare ancora a CHIARELLI, *Proposte per una ricognizione delle musiche di ambiente europeo tra il XVIII e il XIX secolo presso la Biblioteca Estense di Modena. Il fondo Lucchesi*, in *Musica, teatro e nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento. Atti del XII incontro della musica italiana e polacca...*, Modena, Mucchi, 1980, pp. 75-88.
11. Nuclei di recente catalogazione.

Nelle collezioni della Galleria Estense figura un nucleo di pitture e manufatti del '700 solo parzialmente esposto. Si tratta per lo più di dipinti attraverso i quali è possibile percepire la variegata e sfumata produzione di un secolo che abbandona il ridondante barocco per esprimere, attraverso scene chiare e tratteggi sfumati, un ritorno alle fonti classiche che imprime grazia ad uno stile, sia nella pittura realistica che di paesaggio. L'Arte del '700 ancora pienamente aristocratica (nonostante questo secolo vede emergere una ricca borghesia commerciale, con nuove e diverse committenze per gli artisti) si sviluppa su soggetti mondani ed aristocratici ove trovano attenzione e riscatto generi artistici come la pittura di vedute. Con questo termine, da preferirsi a quello di paesaggio, si intende una produzione pittorica che comprende sia il paesaggio naturale, sia quello artificiale fatto di città e di grandi opere urbane. La veduta, particolarmente espressa da pittori veneziani, è ben rappresentata nelle raccolte della Galleria Estense da opere di Luca Carlvavari con due dipinti: *Il porto di Livorno* e *la Fiera in piazza San Marco*, dipinti eseguiti a cavallo tra sei/settecento, espressioni di quella concezione delle vedute che se pur fantasiose si compongono su basi rigorosamente attente alla prospettiva. Al tramonto del secolo sono da ascrivere le opere di Francesco Guardi di cui la Galleria conserva due piccoli dipinti eseguiti dall'artista negli anni 1785/90, *La piazzetta di San Marco* e *l'Isola di San Giorgio Maggiore*, acquistate da Francesco IV d'Austria-Este a Venezia tra il 1824 e il 1836. Un altro noto esponente del vedutismo Giovanni Antonio Canal detto il Cattaletto è presente con opere di piccolo formato dalle pennellate lievi ma intrise di realismo urbano. Non mancano nella raccolta ritratti, in particolare di esponenti di Casa d'Este, tra cui emerge *Il ritratto di dama* di Rosalba Carriera, esponente di

spicco della cultura artistica veneziana, ammirata ed onorata in tante corti europee, che si presume nel 1723 si recò a Modena per ritrarre le figlie del duca Rinaldo I, le principesse Amalia, Benedetta e Cristina, opere oggi conservate agli Uffizi. In tale occasione si presume che la Carriera abbia eseguito anche questo delicato ritratto a pastello la cui vaporosa resa esprime il Rococò internazionale. Due altri ritratti, eseguiti da Martin van Myters il Giovane, testimoniano la rete di rapporti parentali, in cui il dipinto ha una forte valenza di ossequioso dono. Si tratta di opere raffiguranti Giuseppe e Leopoldo Asburgo in età infantile, i futuri cognati di Maria Beatrice d'Este, l'ultima estense andata in sposa a Ferdinando d'Asburgo Lorena, figlio dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria. Non potevano infine mancare opere settecentesche di artisti emergenti nella cultura pittorica locale come Antonimo Consetti, Principe dell'Accademia Modenese nel 1763, di cui si conserva il *Ritratto di Rinaldo I d'Este*, Giacomo Zoboli e Francesco Vellani. Pittori in cui emerge un rigore formale e una classicità sviluppatasi attraverso maestri bolognesi quali Marco Antonio Franceschini e Giovan Gioseffo dal Sole.

LA VENDITA DI DRESDA

Nella prima metà del Settecento, duca Francesco III d'Este, fino alla "vendita di Dresda" del 1746, la Galleria ducale, esposta nel Grande Nobile Appartamento del Palazzo Ducale di Modena, era allestita nei modi propri delle raccolte principesche europee ed era considerata dai viaggiatori stranieri un gioiello esibito dagli estensi con orgoglio insieme alla Galleria delle Medaglie, ove le "curiosità" suscitavano enorme interesse. Agli inizi del regno di Francesco III (1737-1780) la fama delle raccolte artistiche estensi si era pertanto diffusa in tutta Europa, tanto da richiamare numerosissimi viaggiatori stranieri. Ma nel 1746 Francesco III per porre rimedio ad un notevole dissesto finanziario del regno, vendette ad Augusto III Grande Elettore di

Sassonia e re di Polonia, 100 fra i più prestigiosi dipinti della Galleria in cambio di 100.000 zecchini d'oro. Augusto III aveva anni prima visitato la Galleria Ducale riportandone un'immagine indelebile, tanto da avviare celermente le trattative per l'acquisto di quei capolavori che avrebbero notevolmente arricchito la sezione italiana della sua Galleria. Le opere arrivarono a Dresda via Vienna nell'agosto 1746 si trattava di veri capolavori: di Tiziano, Correggio, Veronese, Dosso, Guercino, Reni, Caravaggio, Albani, Rubens, Parmigianino, Garofalo, Nicolò dell'Abate, Girolamo da Carpi, Annibale Carracci. Incaricati a Venezia delle trattative della vendita, trattative non senza ostacoli e contrasti, furono i fedeli ministri Bondigli e Torette che per conto del duca mantenevano dalla città lagunare i contatti con gli emissari di Augusto II. Frattanto a Modena padre Ercole Gherardi, incaricato nel 1744 di stendere la *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria*, compilò, a sua insaputa, un vero e proprio catalogo d'asta in cui esaltava con orgoglio i dipinti del suo duca, ignaro di quella che sarebbe stata la loro sorte. In seguito, lo stesso duca e i suoi successori Ercole III (1780-1797) e Francesco IV (1814-1846), per colmare i vuoti nelle sale di rappresentanza al piano nobile del Palazzo dove era stata trasferita la Galleria delle Pitture, spogliarono chiese e santuari modenesi e reggiani, ma ciò non bastò a colmare un vuoto irriscattabile.

Nunzia Lanzetta

DE ARTE VENANDI: CAPRICCI E MALIZIE IN UN DIPINTO MODENESE DEL '700

È alla pittura che si affida, per tradizione, il compito di restituire un'immagine, un ritratto di un luogo, di una persona e talvolta di un concetto; sebbene il linguaggio non sia quello delle parole, la sua efficacia è spesso incontestabile; nondimeno, in assenza di una didascalia, il soggetto può restare oscuro. È il caso di un

curioso dipinto conservato presso il Museo Civico d'Arte di Modena il quale ritrae la città, riconoscibile dai suoi principali monumenti: la Ghirlandina innanzi tutto, poi il Palazzo Ducale, la torre cupolata della Residenza Municipale e, infine, la facciata della chiesa di Sant'Agostino providamente girata verso lo spettatore a torto del suo effettivo orientamento. Che sia un *ritratto* di Modena è dunque fuori discussione, che sia anche fedele è forse opinabile; tuttavia, dal generico tessuto urbano di case e campanili assiepati lontano da ogni regola prospettica, gli edifici depositari dell'identità civica sono descritti tutt'altro che sommariamente. Anzi, la gran mole del Palazzo Ducale si mostra nel suo assetto antecedente ai lavori di completamento voluti da Ercole III nei primissimi anni '80 del Settecento: il settore di sinistra appare infatti ancora privo di quegli elementi decorativi che la leggendaria taccagneria del duca volle parzialmente dipinti sull'intonaco anziché scolpiti nel marmo come sull'altro lato. Attorno alle mura si allargano vasti prati ondulati, in dissolvenza verso il fondo dove si innalzano dolcemente le colline, anche queste arbitrariamente spinte dal pittore a creare una quinta inesistente nella realtà. Qui alcune dame dai volti pieni di nobile distacco, appena increspate da sussiegosi sorrisi di compiacimento, si dedicano ad un intrattenimento che, come il passeggio e le chiacchiere, sembra occuparle completamente: con gesti misurati prendono con la rete da uccellazione grossi volatili dalle teste umane che poi spennano e chiudono in gabbia. La satira è evidente, l'arte della seduzione e dell'incanto viene impiegata nella cattura dei "maschi", accortamente selezionati tra gli strati sociali elevati, magistrati, cavalieri, ecclesiastici, diligentemente connotati da parrucche, colletti, copricapi e oggetti che portano legati ad una zampa. Il tema non è nuovo, con lo stesso soggetto è nota infatti almeno un'incisione francese (e ulteriori derivazioni italiane) firmata da Henri



Pittore emiliano, 1780 ca., *Scena satirica*, olio su tela, Modena, Museo Civico d'Arte

Bonnart (1642-1711), databile al primo decennio del Settecento; tuttavia, se risultano sovrapponibili i tratti iconografici e l'intento della rappresentazione, è altrettanto evidente che l'ignoto autore del quadro modenese, cambiando e adattando la composizione, mirava a ricondurre il tema ad un luogo e ad un momento preciso: la veduta urbana domina del tutto lo spazio con quell'incombente Ghirlandina al centro, mentre la data è suggerita dallo stato della facciata del Palazzo Ducale. Le figurine femminili sono abbigliate secondo i dettami più aggiornati della moda del decennio '70-80 del Settecento, forse con qualche semplificazione dovuta alla mano ingenua del pittore che magari ha anche accentuato, senza volerlo, il filtro provinciale. Eppure, i capi indossati dalle aristocratiche signore

sono facilmente riconoscibili: sulle gonne allargate dal *panier* alcune indossano il *caraco*, un corto giacchino dalle falde larghe, sulle parrucche portano cuffie dette *dormeuse*, altre si drappeggiano nell'ampio scialle nero e trasparente utilizzato per le uscite; la figurina più interessante è tuttavia la dama che tende la rete poiché potrebbe avere un riferimento più preciso alla corte e dunque porre una sorta di gerarchia anche tra il rango delle gentildonne: l'abito che indossa sembrerebbe infatti una *robe à la française*, più noto come *andrienne* e portato soprattutto nelle occasioni ufficiali; pure la complessità della parrucca incipriata sembra suggerire una condizione più elevata della dama la quale ha un ruolo di tutto rilievo nello svolgimento della battuta di caccia. Poiché scelte tanto oculate non

possono essere semplicemente un caso e a queste date non vi era alcuna necessità di giustificare una scena satirica con la pretestuosa veduta di una città, il dipinto deve avere necessariamente un più complesso piano di lettura. Dietro questa garbata canzonatura si intrecciano infatti numerose suggestioni - appena intuibili, e non approfondite in questa sede - che affondano le loro radici nella sterminata letteratura misogina di ogni ordine e tempo: nella satira *contra mulieres*, nella predicazione apostrofante che diffida delle imprudenze del rammollimento donnesco, nel vituperio che insinua il germe dell'inganno, della turpitudine e del raggiro in ogni femminile azione; ma anche l'eco del mondo rovesciato, i capricci delle uccellagioni di impronta medievale, gli scontornati e vibranti idilli campestri di Goya, già così saturi di decadimento. Il pretesto più credibile a tale figurazione sembra comunque trovare riscontro in una gustosa pagina dedicata alle donne modenesi da Giuseppe Gorani, un viaggiatore "filosofo" che percorse l'Italia nel 1779-80 e, fortemente suggestionato dalla cultura illuminista, la descrisse nelle *Mémoire secrets et critiques des cours, des gouvernements et des mœurs des principaux états de l'Italie*; il testo, che venne pubblicato

solo nel 1793, non è il classico resoconto del "Grand Tours" poiché l'interesse del conte, ormai naturalizzato francese, non era rivolto al patrimonio d'arte del Bel Paese quanto all'ambiente, al suo stato presente nei suoi risvolti politici e sociali. E così non mancano giudizi pungenti su questa Modena alle soglie del tramonto dove il duca, nei suoi splendidi palazzi ormai deserti per le molte alienazioni degli arredi preziosi, vive risparmiando denaro (e su questa istanza sembra impostato il governo intero dello stato). Tuttavia non vi è malanimo nei racconti che hanno spesso il contrappeso in un'espressione di simpatia o nell'analisi di un aspetto positivo. Gorani annota dunque che le donne sono graziose, capaci di suscitare grandi passioni, le spose non difficili da conquistare "per la semplice ragione che la gelosia non le tormenta" e, come in quasi tutte le città italiane, i mariti sono molto condiscendenti. Hanno poi la singolare abitudine di salutare sempre come fossero a teatro, inchinandosi fino a scoprire generosamente il seno e "sembra che vogliano rivolgere un invito perché sia reso omaggio a quelle graziosità, di cui esse conoscono bene il valore. Questa specie di saluto mi è piaciuto moltissimo; ma vorrei che una usanza del genere venisse praticata solo dalle



Abito femminile detto *Andrienne* manifattura italiana, 1770-1780, pékin di seta Modena, Museo Civico d'Arte

giovani. Il lettore non avrà difficoltà a comprenderne la ragione e penso che sarà del mio avviso". Tuttavia queste "incantatrici" - come quasi tutte le donne italiane, del resto - non "uniscono alle lusinghe esteriori il pregio infinitamente superiore di una adeguata educazione", sono disposte a immolare amicizia, stima, amore, volontà e temperamento per venalità, "e il denaro diviene la sola divinità sul cui altare sono disposte a sacrificarsi". Il ritratto della città affidato alla sua *facies* architettonica è quindi sottolineato da una sua caratteristica, se vogliamo molto parziale, anzi capziosamente specifica. Pur tenendo in conto il clima culturale tardosettecentesco con la sempre maggior diffusione della satira, della denuncia sociale il cui oggetto privilegiato era sovente il vizio imperante nell'aristocrazia; non dimenticando la radicata misoginia e i pregiudizi di origine medioevale legati alle donne che risiedevano in ogni strato sociale e che avevano quale prodotto corrente i detti, i proverbi e certa letteratura popolare, spesso tradotti in stampe e incisioni di grande diffusione; non trascurando neppure la possibilità che il dipinto sia un'accentuazione in chiave negativa e campanilista della capitale del ducato da parte della rivale Reggio Emilia, (il quadro, donato nel 1885 al Museo, proviene dal mercato antiquariale di quella città), è innegabile che vi sia una singolare coincidenza temporale e concettuale tra le due rappresentazioni. Con la lama sottile dell'ironia e del sarcasmo, senza risparmiare nulla nemmeno agli uomini, il secolo dei Lumi scarnifica un'eredità lontana che screditava le donne, ponendole al centro di gravi allegorie cariche di simbologie sessuali; raffinate e sottili come colpi di stiletto, le gentildonne modenesi - ma si sa che non erano le sole - celano dietro l'estenuata eleganza e ai volti graziosamente compunti quel luogo comune che avrebbe impiegato ancora molto tempo a tramontare.

Nota bibliografica. Il testo di Giuseppe Gorani è stato consultato nella traduzione della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi: Giuseppe Gorani, *L'Italia del XVIII secolo, VI, Ducato di Modena e Reggio, Mirandola e Concordia - Massa e Carrara*, a cura di Giuseppe Cagli, Biblioteca - Nuova Serie N. 91, Modena 1987. Di particolare interesse è l'introduzione del curatore che si integra, per un approfondimento sul ducato in quello scorcio del secolo, a: Albano Biondi, *Come una prefazione: Modena nel 1796, in Formazione e controllo dell'opinione pubblica a Modena nel '700*, a cura di Albano Biondi, Modena 1986, pp. 9-21, ripubblicato con il titolo *Duchisti, patrioti e francesi a Modena nel triennio 1796-99*, in *Modena Napoleonica nella Cronaca di Antonio Rovatti. L'Albero della Libertà 1796-1797*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Cinisello Balsamo (Mi) 1995, pp. 11-27. Per un inquadramento storico più generale potranno essere utili: Luigi Amorth, *Modena Capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Modena 1997, e *Gli Estensi. La corte di Modena*, a cura di Mauro Bini, Modena 1999, in particolare il saggio di Ernesto Milano con lo stesso titolo. Il dipinto è pubblicato da Maria Canova in *Musei Civici di Modena. I dipinti antichi*, a cura di Daniele Benati e Lucia Peruzzi, Modena 2005, p. 245, che ringrazio per aver suggerito la coincidenza tra il dipinto e il testo di Giuseppe Gorani. Quanto al significato della rappresentazione, alle sue origini e ad un più generale approccio sull'argomento nonché per l'incisione di Henri Bonnard, vedi: Francesco Porzio, *Malizie e virtù delle donne nella scena di genere italiana*, in *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia*, cat. mostra Torino, Museo Pietro Accorsi, 28 marzo-27 luglio 2003, a cura di Alberto Cottino, Torino, 2003, pp. 49-65.

Lorenzo Lorenzini

Grandezze & Meraviglie IX FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

Modena – Villa Sorra – Sassuolo – Vignola – Mirandola
7 settembre 22 novembre 2006

Direzione artistica Enrico Bellei

Concerti

MODENA

Giovedì 7 settembre, Chiesa di Sant'Agostino, ore 21 - *Fuori abbonamento*
SAN GIOVANNI BATTISTA
ORATORIO DI ALESSANDRO STRADELLA
Ensemble Aurora, Enrico Gatti direzione
*Coproduzione con il Festival Oude Muziek di Utrecht
col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi*

Venerdì 15 settembre, Chiesa di San Carlo, ore 21
DON QUICHOTTE
Musica di G. Ph. Telemann e J. B. de Boismortier
Testi di M. de Cervantes
Voce recitante Ugo Pagliai
Ensemble L'Arte dell'Arco
In collaborazione con festivalfilosofia

Giovedì 28 settembre, Chiesa di San Carlo, ore 21
ALLA CORTE DI DRESDA
Ensemble Zefiro
In collaborazione con le Nuove Settimane Barocche di Brescia

Martedì 17 ottobre, Chiesa di San Pietro, ore 21
MISSA SANCTI JACOBI
GUILLAUME DUFAY
Ensemble La Reverdie

Giovedì 26 ottobre, Chiesa di San Carlo, ore 21
BACH ALIO MODO
Fretwork consort di viole da gamba

Domenica 29 ottobre, Palazzo Ducale-Accademia Militare, ore 17.30
IL CEMBALO DEL DUCA
Roberto Loreggian *clavicembalo*

Mercoledì 8 novembre, Chiesa di San Carlo, ore 21
IL VIOLINO DI AMADEUS
 Sonate per violino e cembalo
 Timothy Haig *violino*, Valeria Montanari *clavicembalo*
Premio Bonporti 2005

Domenica 12 novembre, Palazzo Ducale-Accademia Militare, ore 17.30
BACH & WEISS
 Eduardo Egüez *liuto*

Venerdì 17 novembre, Chiesa di San Carlo, ore 21
RONDO ALLA TURCA
 Bart van Oort *fortepiano*
Col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

VILLA SORRA

Domenica 24 settembre, Villa Sorra, ore 17.30
L'ARPA DI HAENDEL
 Mara Galassi *arpa*, Edoardo Bellotti *organo*

Domenica 8 ottobre, Villa Sorra, ore 17.30
LA SERENISSIMA
 Il '700 nella Repubblica di Venezia
 Michele Barchi *clavicembalo*

SASSUOLO

Col patrocinio dell'Istituto Cervantes

Sabato 7 ottobre, Palazzo Ducale, Sala delle Guardie, ore 21
FLAMENCO

DOMENICO SCARLATTI E I MOTIVI DELLA DANZA POPOLARE SPAGNOLA
 Catherine Latzarus *clavicembalo*
 Marc Loopuyt *chitarra flamenca*, Laura Clemente *danza flamenca*
In collaborazione con il Festival d'Ambronay
e le Nuove Settimane Barocche di Brescia

Sabato 14 ottobre, Palazzo Ducale, Sala delle Guardie, ore 21
CHITARRA SPAGNOLA
 SEC. XVI-XVIII
 Rolf Lislevand *vihuela, tiorba e chitarra barocca*

Sabato 21 ottobre, Palazzo Ducale, Sala delle Guardie, ore 21
STABAT MATER
 DI LUIGI BOCCHERINI – MADRID, 1781
 Maria Christina Kiehr *soprano*
 Ensemble 415, Chiara Banchini



Bonifazio Borsari, seconda metà sec. XVIII, *Planetario copernicano*, ottone a fusione
 Modena, Museo Civico d'Arte

VIGNOLA

Giovedì 19 ottobre, Castello, Sala dei Contrari, ore 21
PURCELL & HAENDEL
London Baroque

Giovedì 2 novembre, Castello, Sala dei Contrari, ore 21
IL VIOLINO VENEZIANO
IL SETTECENTO NELLA REPUBBLICA DI VENEZIA
Ensemble Brixia Musicalis

Venerdì 10 novembre, Castello, Sala dei Contrari, ore 21
AL LUME DELLE STELLE
MADRIGALI PER VOCI E STROMENTI, DI CLAUDIO MONTEVERDI & AL.
Ensemble Concerto, Roberto Gini *direzione*
Produzione del Festival

MIRANDOLA

Mercoledì 25 ottobre, Castello, Auditorium, ore 21
ENGLISH VIOLS
DA WILLIAM BYRD A HENRY PURCELL
Fretwork consort di viole da gamba

Mercoledì 15 novembre, Castello, Auditorium, ore 21
CARO AMADEUS
Bart van Oort *fortepiano*
Col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

Mercoledì 22 novembre, Castello, Auditorium, ore 21
...QUELLA DOLCE MIA NEMICA ET DONNA
EROINE DEL SETTECENTO MUSICALE EUROPEO
Lavinia Bertotti *soprano*, Ensemble Il Falcone
Fabrizio H.Cipriani *violino e direzione*

Incontri e conferenze, film

I LINGUAGGI DELLE ARTI: IL SETTECENTO

A cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli
In collaborazione con
Associazione Amici dei Musei
Associazione Amici dei Teatri modenesi
Ert - Emilia Romagna Teatro
Fai - Fondo per l'Ambiente italiano - Sezione di Modena
Università degli Studi di Modena e Reggio, Facoltà di Lettere e Filosofia

Mercoledì 4 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21
IL VIAGGIO IN ITALIA NEL '700: SCRITTURE E VISIONI
Con Marcella Culatti e voce recitante

Mercoledì 11 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21
LA CORTE ESTENSE NEL '700: CERIMONIALE E VITA QUOTIDIANA
Con Patrizia Curti

Martedì 14 novembre, Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia, ore 17.15
IL GRAN TEATRO DELLE ROVINE NEL '700
Con Emilia Calbi

Venerdì 27 ottobre, Modena, Palazzo Ducale - Accademia Militare, ore 17.30
IL RESTAURO DEI SOFFITTI DORATI
Con Maria Grazia Bernardini

Venerdì 13 ottobre, Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia, ore 14.15
I LINGUAGGI DELLE ARTI
Con Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

Domenica 5 novembre, Modena, Teatro delle Passioni, ore 21
Martedì 7 novembre, Mirandola, Castello, Auditorium, ore 21
MOZART E DON GIOVANNI
Testi di A. Puskin; lettura drammatizzata; regia di Andrea Pulga
In collaborazione con Associazione Amici dei Teatri Modenesi
e Ert-Emilia Romagna Teatro

PER LE SCUOLE

Venerdì 3 novembre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 11
IL VIOLINO VENEZIANO
Lezione - concerto con l'Ensemble Brixia Musicalis

Martedì 24 ottobre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 11
MOZART E DON GIOVANNI
Testi di A. Puškin, lettura drammatizzata, regia di Andrea Pulga
In collaborazione con Associazione Amici dei Teatri Modenesi

FILM

In collaborazione con Associazione Circuito Cinema - Sala Truffat

Mercoledì 18 ottobre, Modena, Sala Truffaut, ore 21.15
VALMONT
Regia di Milos Forman (1989)

Lunedì 6 novembre, Modena, Sala Truffaut, ore 21.15
NOI TRE
Regia di Pupi Avati (1984)

WORKSHOP

Giovedì 16 novembre, Teatro San Carlo - ore 15.30
IL FORTEPIANO DI MOZART
Workshop con Bart van Oort, *fortepiano e pianoforte*
Col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi



Giacomo Zoboli (1681-1767), *Salomé con la testa del Battista*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto V. Negro)

Giovedì 7 settembre, Modena, Chiesa di Sant'Agostino, ore 21

S. GIOVANNI BATTISTA
ORATORIO À SOLI CON STROMENTI (Roma, 1675)
DI ALESSANDRO STRADELLA

*Testo dell'Abate Ansaldo Ansaldi (1651-1719) stabilito secondo il mss. Mus. F. 1136
custodito presso la Biblioteca Estense di Modena
Edizione a cura di Enrico Gatti*

ENSEMBLE AURORA Enrico Gatti

*In collaborazione con il Festival Oude Muziek di Utrecht
col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi*

HERODIADE (*soprano*) Roberta Mameli
MADRE DI HERODIADE (*soprano*) Lavinia Bertotti
S.GIOVANNI BATTISTA (*alto*) Andrea Arrivabene
CONSIGLIERO (*tenore*) Luca Dordolo
HERODE (*basso*) Matteo Bellotto

ENSEMBLE AURORA

Concertino

Enrico Gatti *violino e direzione*
Rossella Croce *violino*
Gaetano Nasillo *violoncello*
Gabriele Palomba *arciliuto*
Mara Galassi *arpa*
Anna Fontana *cembalo*
Francesco Baroni *organo*

Concerto Grosso

Violini
Renata Spotti
Roswitha Dokalik
Jin Kim
Yayoi Masuda
Paolo Cantamessa
Elin Gabrielsson
Ulrike Fischer

Viole
Sebastiano Airoidi
Pietro Meldolesi
Ottavia Rausa

Violoncelli
Judith Maria Becker
Sara Bennici

Violone & Contrabbasso
Paolo Zuccheri
Riccardo Coelati

Parte Prima

- 1 Sinfonia
- 2 Recitativo *S. Giovanni*
- 3 Aria *S. Giovanni*
- 3b Ritornello del Concertino Solo
- 4 Recitativo *S. Giovanni*
- 5 Choro di Discepoli à 3
- 6 Recitativo *S. Giovanni, Uno del Choro*
- 7 Aria Concertata con il Concertino & Concerto Grosso *S. Giovanni*
- 8 Recitativo *S. Giovanni*
- 9 Madrigale à 5 (*Choro di Discepoli*)
- 10 Recitativo *Consigliero*
- 11 [Aria] *Herodiade*
- 12 Recitativo *Herodiade*
- 13 [Aria con tutti li Bassi del Concerto Grosso] *Consigliero*
- 13b Ritornello del Concerto Grosso
- 14 [Recitativo & Arioso] *Consigliero*
- 15 Aria Grave Concertata con il Concerto Grosso *Herodiade*
- 16 Recitativo *Herode*
- 17 à 3 *Herodiade, Madre, Consigliero*
- 18 Recitativo *S. Giovanni, Herode, Consigliero, Herodiade*
- 19 Aria Concertata con il Concertino e con il Concerto Grosso *Herode*
- 20 segue con il Concertino solo *Herode*
- 20b Ritornello del Concerto Grosso
- 21 à 4 (*Choro à 4: 2 soprani, tenore e basso*)
- 22 [Aria] *S. Giovanni*
- 23 Choro à 4 (*2 soprani, tenore e basso*)
- 24 [Aria] *Herode*
- 25 à 2 [con Concerto Grosso] *Herodiade, Herode*

Fine Prima Parte

Parte Seconda

- 26 Aria con il Concerto Grosso *Herodiade*
- 27 Recitativo *Consigliero*
- 28 Aria *Consigliero*
- 29 Recitativo *Herode, Herodiade, S. Giovanni*
- 30 [Aria con il] Concertino Solo *S. Giovanni*
- 31 Recitativo *La madre, Herodiade, Herode*
- 32 [Recitativo] à 2 *Herodiade, Herode*
- 33 Adagio assai *Herodiade, Herode*
- 33b Ritornello del Concerto Grosso
- 34 Recitativo *Herodiade*
- 35 Aria Concertata con il Concerto Grosso e li Violini del Concertino *Herodiade*
- 36 Recitativo *Herode*
- 37 Aria Concertata con il Concerto Grosso e li Violini del Concertino *Herode*
- 38 Solo [Arioso] *Herode*
- 39 Recitativo *S. Giovanni*
- 40 à 2 *Herodiade, S. Giovanni*
- 41 Recitativo *Herodiade*
- 42 Aria *Herodiade*
- 42b Ritornello del Concerto Grosso
- 43 [Recitativo e Arioso] *Herode*
- 44a Ritornello del Concerto Grosso
- 44b à 2 *Herodiade, Herode*

Fine dell'Oratorio

Parte Prima

1 Sinfonia

2 Recitativo *S. Giovanni:*

Amiche selve, addio!

Graditi alberghi di tranquilla quiete
ove del gioir mio l'ore trassi più liete,
e disgiunto da me non che dal mondo
sol per unirmi al Ciel vissi giocondo!

3 Aria *S. Giovanni:*

Deste un tempo a me ricetta,
selve care ed innocenti,
ed in mezzo ai miei tormenti
scene apriste di diletto.

3b Ritornello del Concertino Solo

4 Recitativo *S. Giovanni:*

Selve beate, addio!
Da voi partire omai mi fia permesso,
già ch'altrove mi guida il Cielo istesso.

5 Choro di Discepoli à 3:

Dove, Battista, dove,
dove a noi ti rapisce invida sorte?

6 Recitativo *S. Giovanni:*

Alla Corte, alla Corte!

Uno del Choro:

Ferma, ferma, deh, ferma il piede,
e con il piede anco il pensiero arresta!
Ferma, che non conviene
a chi si trova d'innocenza in porto
cercar procelle ove rimanga assorto!

S. Giovanni:

Non temo le procelle,
il mar non curo,
perché al naviglio mio
serve di scorta e cinsura Iddio.

7 Aria Concertata con il Concertino & Concerto Grosso *S. Giovanni:*

Soffin pur rabbiosi fremiti
d'aquiloni crudelissimi,
la mia fe' trionferà!
Strida il mar, con urli e gemiti,

anco ai flutti severissimi,
l'anima mia resisterà!

8 Recitativo *S. Giovanni:*

Restate, sì, restate, o miei compagni;
a rintuzzar il telo
dell'altrui fallo hoggi m'ellesse il Cielo.

9 Madrigale à 5 (*Choro di Discepoli*):

Dove, Battista, dove, ah!
Che dove sol regna inganno e frode
il favellar di verità non s'ode.

10 Recitativo *Consigliero:*

Invitto Erode, che su l'ampia fronte
cingi il diadema augusto
di magnanime cure
più che di gemme e di tesori onusto,
tempo ben è che, rallentando il morso
ai pensieri molesti,
lo spirto affaticato avvivi e desti.
Deponi, omai, deponi
la vasta mole dei pesanti affanni,
e a te sollievo, e a noi conforto apporta!
Tropo il viver del Prence al regno importa.

11 [Aria] *Herodiade:*

Volin pure lontano dal sen
quegl'affanni ch'opprimono il cor;
in diletto si muti il dolor,
in ambrosia si cangi il velen.
Deh, ritorni con lieto seren
su le labbra il riso gentil;
deh, giocondo sen'rieda l'april,
su la fronte lampeggi un balen.

12 Recitativo *Herodiade:*

Sì, sì, de' tuoi devoti,
d'Erodiade tua seconda i voti!

13 [Aria con tutti li Bassi del Concerto Grosso] *Consigliero:*

Anco in cielo il biondo auriga,
doppo haver recato il giorno,
si raggiira d'ogni intorno,
e a pro nostro s'affatiga.

13b Ritornello del Concerto Grosso

14 [Recitativo & Arioso] Consigliero:
Ma poi lasciando dell'empiree strade
lo stellato sentiero
prende in seno del mar dolce riposo.
Prendi anco tu, signor, ch'al mondo imperi,
norma dal Re degl'astri: errar non puoi
se il Ciel serve d'esempio ai passi tuoi.

15 Aria Grave Concertata con il Concerto Grosso Herodiade:
Sorde Dive, ch'ai mortali
l'aureo stame ogn'hor tessete,
sospendede, suspendede
l'atre forbici fatali
acciò se'l vostro nume
con la mia genitrice humile invoco
duri più la cagion del mio bel foco.
Non fia ver che mai si sciolga
così dolce servitù,
né ch'altrove il cor si volga,
e 'l mio Re non ami più.
Scocchi pur novello strale
quel desio che'l sen m'apri!
Spero balsamo vitale
dalla man che mi ferì.

16 Recitativo Herode:
Non più cedo, non più!
Se fu da noi diviso,
torni il piacere,
e si richiami il riso.
S'intreccino col canto
giocondissime danze;
goderò, goderò,
lieto e festante,
se goder lieto può
chi vive amante.

17 à 3 Herodiade, Madre, Consigliero:
Non fia ver che mai si sciolga
da sì dolce servitù,
né che l'anima si volga,
e il mio re non ami più.

18 Recitativo S. Giovanni:
Non più, ferma, non più!
Il privato fallire
publico omai s'è reso,
e trapassando il segno,
ad ira move il ciel,
la terra, e Dio.

Herode:
E chi con tanto temerario ardire
la sacrilega lingua, empio, discioglie?
Chi nelle regie soglie,
perché venga a turbare i sensi miei,
introdusse costui? Olà! Chi sei?

S. Giovanni:
Ben mi ravvisi, e un tempo
non furo a te discari questi liberi sensi.
Ascolta, ascolta il vero:
cangia del viver tuo, cangia il sentiero;
torna Herode in te stesso,
e riconcedi all'oppressa ragion lo scettro
usato.
Mostra del fallo illustre emenda e segno,
prencipe di te stesso, e poi del regno!

Consigliero:
E con questo ardimento
sopra l'opre reali
di giudicar la potestà t'usurpi?
Taci, folle! Non sai
quel che seguire un regnator s'elegge,
sia buono o reo, sempre trapassa in legge?

S. Giovanni:
La legge, appunto, del monarca eterno il
vieta;
onde non lice a prencipe mortale il
trasgredirla.
Non lice del germano, contro i precetti
d'onestà,
di Dio, ritenere la consorte.
E tu, signor, con i decreti tuoi,
quel che congiunse Dio discior non puoi!

Herodiade:
Alto signor, al di cui soglio eccelso
humil s'inchina ogni superba fronte,
anco soffri e permetti ch'un vile,
un folle il regio spirto infesti?
Che la tua deità sprezzì e calpesti?

19 Aria Concertata con il Concertino e con il Concerto Grosso Herode:
Tuonerà tra mille turbini
la mia destra potentissima!
Con sentenza rigidissima
scaglierà saette e fulmini!



Jacopo Cestaro (1718-1778), *Giovani musicanti*, olio su tela
Modena, Museo Civico d'Arte, Collezione Campori

20 segue con il Concertino solo *Herode:*

Di cieco carcere
nel sen profondo
ai rai del mondo
si celi il misero!
E se mai risero
le sue follie,
hor dalle mie
ire vendicatrici impari a piangere!

20b Ritornello del Concerto Grosso

21 à 4 (*Choro à 4 : 2 soprani, tenore e basso*):

S'uccida il reo, s'uccida!
E fra dure catene
del temerario ardir paghi le pene!

22 [Aria] *S. Giovanni:*

Se pegno gradito
voi siete di morte,
mille baci v'imprimo,
aspre ritorte.

23 Choro à 4 (*2 soprani, tenore e basso*):

S'uccida il reo, s'uccida!
E fra dure catene
del temerario ardir paghi le pene!

24 [Aria] *Herode:*

Proverà se questo scettro
gl'humili innalza et i superbi atterra:
fulmina Giove in Cielo, Erode in terra!

25 à 2 [con Concerto Grosso] *Herodiade, Herode:*

Freni l'orgoglio
chi del mio soglio
l'ira schernì.
Prov'i rigori
se ai miei furori
non ammutì.
Farfalla ardita
troppo è salita
vicino a me.
Presso alle sfere
le piume altere,
sì, sì, perdé.

Seconda Parte

26 Aria con il Concerto Grosso *Herodiade:*

Vaghe Ninfe del Giordano
che movete al ballo il pié,
deh, mi dite se gioite
dentro l'alma al par di me.
Anco in Ciel le stelle tremule
vezzosette ogn'ora danzano,
ma per questo non avanzano
il mio cor, di cui son emule.

27 Recitativo *Consigliero:*

Giorno sì lieto in vero,
in cui del tuo natale
la memoria si venera ed honora,
haver non potea mai più bella Aurora.

28 Aria *Consigliero:*

Anco il sol fuor dell'usato,
cinto il crin di rai lucenti,
par che dica a noi viventi:
"Questo è il dì ch'Herode è nato!"

29 Recitativo *Herode:*

O di quest'occhi miei luce più chiara,
Herodiade cara,
chiedi pure ciò che vuoi,
che sicure saran poi
le tue richieste.

Herodiade:

Signor, da tua bontade altro non bramo
che sol benigna in verso me si giri,
patrimonio che basta a miei desiri.

Herode:

Con sì dolci maniere
talmente usurpi de' miei affetti il trono
che l'offerirti in dono
stimo vil la metà anco del regno.
Vanne, ritorna e chiedi:
un magnanimo re che i servi honora
è superiore alle dimande ancora.

S. Giovanni:

Godete pur, godete,
in grembo del piacer, in braccio ai sensi!
Ciechi mortali ardete
a vane deità vittime e incensi!

30 [Aria con il] Concertino Solo

S. Giovanni:

Io, per me, non cangerei,
così ferme ho le mie voglie,
l'altrui felicità con le mie doglie.
Graditi tormenti
che l'alma agitate
con aspro rigor,
voi siete contenti
che gioia portate
a questo mio cor.
Io, per me, non cangerei,
sì costante è 'l mio desio,
con l'altrui libertade il carcer mio.

31 Recitativo *La Madre:*

Figlia, se un gran tesoro
brami di conseguir dal regio affetto
chiedi sol di Battista il teschio altero,
dono maggior di qual si voglia impero:
che se cade recisa
la di lui lingua al suolo
trofeo riman delle nostr'armi Herode,
e chi d'un re trionfa il regno gode!

Herodiade:

Regnator glorioso,
di tue promesse al lusinghiero invito
vorrei ch'ossequioso
sembrasse il mio desire e non ardito,
che con egual timore
stassi se tace o pur se parla il core.

Herode:

Parla! La fede mia t'impegno e giuro
che dal poter d'Augusto
tutto quel che dimanda impetra il giusto.

32 [Recitativo] à 2 *Herodiade:*

Bramo sol che Battista...

Herode:

Habbi la libertà?

Herodiade:

Bramo, ma temo...

Herode:

Deh, rompi ogni dimora,
esponi il tuo desio.

Herodiade:

Bramo che muora.

Herode:

Ahi, troppo brami! E a qual cagione il
chiedi?
Sento dure contese
di pietà nel mio core.
Herodiade:
Egli t'offese.
Herode:
Ma s'ei fosse innocente?
Herodiade:
Reo si fa
chi d'un re provocò la deità.

33 Adagio assai *Herodiade, Herode:*

Nel seren de' tuoi /miei contenti
da più venti
combattuta è la tua /mia nave.
Sdegno, Amor, Pietade ed Ira
Mal /mi s'aggira
nel tuo /entr' il sen dolente e grave.

33b Ritornello del Concerto Grosso

34 Recitativo *Herodiade:*

Deh, che più tardi a consolar la spene
di quest'afflitto core,
che più viver non può se vive ancora
chi le sue gratie atterra, e discolora!
Il seren de la fronte oblia l'avorio e l'ostro
solo in udir, solo in mirar quel mostro.

35 Aria Concertata con il Concerto Grosso e li Violini del Concertino

Herodiade:

Queste lagrime e sospiri
che tu miri
braman solo, o mio gran Re,
braman pur poca mercè.

36 Recitativo *Herode:*

In questa de miei affetti
dubbia tempesta, e fiera,
vinse la crudeltà: Battista pera!

37 Aria Concertata con il Concerto Grosso e li Violini del Concertino *Herode:*

Provi pur le mie vendette
se il mio nume provocò!
Tempra il Ciel le sue saette
per punir chi l'irritò.

Se tal hor lieta e tranquilla
spunta raggi di pietà,
poi di sdegno arde e scintilla
un'offesa maestà.

38 Solo [Arioso] Herode:
Il castigo d'un empio
a frenar mille rei serve d'esempio.

39 Recitativo S. Giovanni:
Quando mai fia che morte,
del Re tiranno obbediente ai cenni,
scocchi contro di me l'arco fatale?
E lo spirito dal carcere terreno
libero voli al suo fattore in seno?
L'alma vien meno
solo in pensare
di vagheggiare
dell'increato sol gli eterni rai.

40 à 2 Herodiade:
Morirai, morirai!
Uccidetelo pur, ministri, all'opra!
S. Giovanni:
Uccidetemi pur, ministri, all'opra!
Herodiade:
Sarà la tua caduta
dai giusti amata e dai fellon temuta.
S. Giovanni:
Sarà la mia caduta
amata, sì, non dal mio cor temuta.

41 Recitativo Herodiade:
Cadesti infine, e nel tuo sangue intrisa
la propria lingua altrui farà palese
che donna ancor sà vendicar l'offese.

42 Aria Herodiade:
Sù, coronatemi
per la vittoria
che mi beò.
Sù, circondatemi
di quella gloria
che m'adorò.

Sù, cure gelide
dalla mia reggia
sgombrate il piè.
Sù, voglie lepide,
di voi si pregia
l'alta mia fé.

42b Ritornello del Concerto Grosso

43 [Recitativo e Arioso] Herode:
Chi nel comun gioire
mi perturba il riposo?
Qual Megera ed Aletto
mi cruccia l'alma e mi trafigge il petto?
Qual terribile tromba
con eco infausta entro il mio sen
rimbomba?
Di Battista la voce
m'empie il cor di spavento.
Ahi, ch'erede del fallo è'l pentimento!

44a Ritornello del Concerto Grosso

44b à 2 Herodiade, Herode:
Che gioire, / *Che martire,*
che contento / *che tormento*
provo e sento
fra di me!
Più felice, / *Più infelice,*
più giocondo / *men giocondo*
giorno il mondo
non vedé.
E perché?
Dimmi, e perché?

Fine dell'Oratorio

ALESSANDRO STRADELLA
Alessandro Stradella è un musicista per diverse ragioni legato alla storia del territorio modenese. Nacque a Nepi il 3 aprile del 1639 da Marcantonio Stradella e Lucrezia Tabussi. La sua formazione musicale avvenne probabilmente a Bologna durante la permanenza del padre a Vignola in veste di vice governatore e, successivamente, a Roma, dove dal 1667 iniziò un'intensa attività che lo portò ai vertici dell'ambiente musicale romano componendo per le famiglie romane più influenti ed entrando a far parte della fastosa corte della regina Maria Cristina di Svezia. Ragioni economiche e il carattere irrequieto e indipendente lo spinsero poi

lontano da Roma, e lo fecero girovagare a lungo per l'Italia e l'Europa: fu a Vienna, Venezia, Torino e infine a Genova dove morì assassinato nel 1682. A dispetto della sua ancor giovane età Alessandro Stradella lasciò un gran numero di opere, cantate, oratori, serenate, intermezzi con approccio sperimentale e innovativo aprendo la strada alla composizione del concerto grosso perfezionato poi da Arcangelo Corelli. L'oratorio nel XVII secolo, permetteva all'aristocrazia romana di potere applaudire i suoi cantanti favoriti anche durante il periodo di Quaresima, che d'altra parte imponeva la chiusura dei teatri. Queste opere per la Quaresima non escludevano in alcun modo la rappresentazione delle passioni umane. Modena divenne un centro importante per l' "Oratorio sacro": durante il regno di Francesco II, in vent'anni, in città vennero eseguiti più di 120 oratori sacri, molti dei quali nel cosiddetto "Oratorio di San Carlo Rotondo". Il duca ebbe un'ammirazione speciale per la produzione musicale di Stradella (il quale gli dedicò, fra gli altri, l'oratorio *La Susanna*) e la dimostrò collezionando le sue musiche anche dopo la morte del musicista. Grazie al sovrano estense circa metà della sua produzione musicale è conservata nel fondo musicale della Biblioteca Estense: un corpus dal valore unico che comprende anche il *San Giovanni Battista*.

S. GIOVANNI BATTISTA
L'oratorio *S. Giovanni Battista* fu composto da Stradella nel 1675 a Roma, su commissione della Venerabile Compagnia della Pietà della Nazione Fiorentina, che aveva per patrono lo stesso S. Giovanni. Venne eseguito per la prima volta il 31 marzo 1675 da una compagine vocale e strumentale di circa 30 musicisti fra cui ricordiamo i famosi Giovanni Francesco Grossi (detto "Siface", soprano), Carlo Ambrogio Lonati e Carlo Mannelli (i due violinisti più in vista nella Roma dell'epoca), ed un giovane *Bolognese* di recente arrivato nella capitale: si trattava di

Arcangelo Corelli. Il libretto venne fornito dall'abate Ansaldo Ansaldo (1651-1719), un eminente fiorentino (alla sua morte venne sepolto a Roma nella chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, là dove ebbe luogo la prima esecuzione dell'oratorio). La storia narra il ben noto racconto tramandato dal nuovo testamento (Marco 6, 17-29): Giovanni Battista, dopo aver lasciato i luoghi del suo ritiro mistico si reca alla corte di Erode onde convincerlo ad abbandonare i suoi costumi lascivi (Erode conviveva con la moglie del fratello). Così facendo incorre nell'ira della concubina del re, che si servirà di sua figlia, la bella Herodiade, per convincere Erode a far decapitare il santo. Ma, una volta compiuta – a malincuore – questa azione brutale, Erode sente subito montare dentro di sé un tormentoso *martire* e l'oratorio, ben lontano da un facile finale lieto o moralizzante, si chiude con la sua angosciata domanda: "E perché? Dimmi, e perché?". Alessandro Stradella fu compositore assai sensibile alle sfumature dei testi che doveva porre in musica: scrittore egli stesso (autore di testi anche in latino per le proprie composizioni) si dimostra sempre pronto a trasporre fedelmente col suono quanto descritto dal libretto, adottando una serie di soluzioni originali sia dal punto di vista formale che armonico o ritmico. Notevole è la parte affidata alla giovane figlia Herodiade, vero centro espressivo dell'oratorio, ricco di virtuosismi e sfumature che spaziano dalla sensualità all'ira, dall'amore e dalla preghiera alla malvagità. Mentre la figura di S. Giovanni Battista è tutta avvolta da un'aura angelica (l'aria *Io, per me* – con il Concertino – è uno dei capolavori dell'oratorio) intorno ad Erode ruotano le figure minori della Madre di Herodiade (il vero "cervello" della malvagità) e del Consigliere. Ma è il re, Erode, a riflettere nel suo conflitto interiore tutti gli elementi apportati dall'opposizione fra la santità del Battista e l'esuberanza ed ambiguità di Herodiade. La scrittura dell'accompagnamento strumentale sfrutta appieno le possibilità offerte dalla presenza

di un'ampia compagine orchestrale, con la suddivisione in *Concertino* e *Concerto Grosso* caratteristica di Stradella. La policoralità ed il dialogo fra i blocchi strumentali ed i solisti vocali vengono esplorati in tutte le modalità, con esempi di eclatante bellezza (fra le altre, le arie "Sorde Dive" e "Queste lagrime e sospiri" di Herodiade, "Tuonerà tra mille turbini" di Erode). Ma l'espressione continua e si dipana ampiamente anche nei recitativi ed ariosi, con una varietà di invenzioni che rappresentano una scoperta continua per l'ascoltatore. Come Carolyn Gianturco ha fatto notare nella sua monografia, le caratteristiche di scrittura del S. Giovanni Battista si avvicinano fortemente a quelle operistiche per tutta una serie di ragioni che indurrebbero a prendere seriamente in considerazione l'idea di una esecuzione semi-scenica. Stradella stesso – come testimoniato da Ottavio Pitoni – considerava questa come la sua migliore composizione in assoluto, e certamente si può guardare al S. Giovanni Battista come al capolavoro stradelliano per eccellenza.

ENSEMBLE AURORA

Ispiratosi ad Eos, la "dea dalle rosee dita", Enrico Gatti ha fondato nel 1986 l'Ensemble "Aurora" insieme ad altri artisti appassionati dallo studio e dall'interpretazione del patrimonio musicale anteriore al 1800, con particolare riferimento a quello italiano. Ciascuno dei musicisti dell'ensemble ha alle sue spalle un attento lavoro di ricerca personale, ed ha perfezionato e qualificato la sua preparazione presso le più prestigiose scuole europee quali il Conservatorio Reale dell'Aja, la Schola Cantorum di Basilea, il Centro di Musica Antica del Conservatorio di Ginevra, il Mozarteum di Salisburgo, il Conservatorio Superiore di Parigi. In un'epoca in cui le sonorità della musica antica stanno acquistando una fisionomia sempre più nervosa e ritmata l'Ensemble Aurora ha basato la ricerca della propria emissione sonora sulla caratteristica più costante dell'estetica sei-settecentesca:

l'imitazione della natura, e quindi della voce umana, con le sue dinamiche, pronunce ed articolazioni. Su questa base l'impiego di strumenti originali ed un loro adeguato uso in relazione al repertorio affrontato non viene concepito come un fine, bensì come un mezzo prezioso per il recupero della tradizione italiana, contraddistinta da quella nobiltà e raffinatezza che solo un equilibrio fra rigorosa preparazione e fantasia interpretativa permette. L'ensemble si è formato con un approfondito lavoro sulla letteratura del XVII secolo e sulle sonate a tre di Corelli, considerando ciò come cifra stilistica di fondo necessaria per poter poi affrontare il repertorio successivo senza il pericolo di anacronistiche interpretazioni. Oltre a quelli strumentali sono stati realizzati anche programmi di cantate profane e sacre. Il gruppo è stato ospite dei più importanti Festival e stagioni concertistiche europee. L'Ensemble Aurora ha inciso per Tactus e Symphonia ed Emi, con cui ha realizzato varie prime registrazioni mondiali. È stato insignito, fra gli altri riconoscimenti, del Premio Internazionale del disco "Antonio Vivaldi" per la migliore incisione di musica strumentale italiana del 1993 e del 1999, e del "Diapason d'or". Dal 1995 registra per la casa discografica francese ARCANA. Dal 2004 anche per la casa discografica spagnola Glossa.

ENRICO GATTI

Enrico Gatti. È nato a Perugia e dopo gli studi di violino si è dedicato allo studio del repertorio del Sei Settecento. Allievo di Chiara Banchini, si è diplomato a Ginevra presso il Conservatoire Populaire de Musique in violino barocco e presso la Società di Pedagogia Musicale Svizzera. Si è poi perfezionato all'Aja con Sigiswald Kuijken. Ha svolto concerti in tutto il mondo sia come solista, sia come direttore collaborando con i più noti ensembles e orchestre di musica antica. Nel 1986 ha fondato l'Ensemble "Aurora" che dirige. Ha realizzato 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. Il repertorio affrontato si amplia dal primo barocco a tutto il Settecento. In particolare la sua esperienza riguardo Stradella si distingue per l'approfondimento storico, documentario e musicologico. Fa parte della commissione artistica dell'Edizione dell'Opera Omnia di Alessandro Stradella, coordinato da Carlyn Gianturco, ed ha spesso eseguito opere dell'autore. Fra le incisioni si segnalano, in collaborazione con Grandezze & Meraviglie, le Cantate di Natale di Alessandro Stradella (Edizioni Arcana e Amadeus, 1999) e l'oratorio "La Susanna" (Glossa, 2004). Notevole la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouse, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basilensis, la Civica Scuola di Musica di Milano, 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 violino barocco al Conservatorio reale dell'Aja. Già membro di giuria di famosi concorsi di musica antica, dal 1997 al 2005 è stato 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.

ROBERTA MAMELI

Roberta Mamelì, soprano, nata a Roma, si è diplomata in canto lirico presso il Conservatorio di Musica G. Nicolini di Piacenza ed in violino con C. Feige, con il quale si è successivamente perfezionata alla Scuola Civica di Cremona. Ha debuttato giovanissima ricoprendo il ruolo di "Mercurio" nell'opera *Didone ed Enea* di Henry Purcell diretta da E. Müller con la regia di G. Sciutti, al Teatro Comunale di Alessandria. Svolge un'intensa attività solistica in Italia e all'estero con un

repertorio che va dal barocco al Novecento. Ha cantato in numerosi teatri italiani ed esteri collaborando con varie formazioni cameristiche ed orchestrali di prestigio, sotto la direzione di E. Müller, I. LoVetere, D. Callegari, U. Benedetti Michelangeli, F. M. Bressan, J. Tate, G. Rath, C. Rovaris, C. Cavina, M. Mencoboni, E. Gatti, T. Severini, C. Abbado. Ha lavorato con diversi gruppi di musica barocca tra cui l'Accademia degli Erranti, la Venexiana, l'Ensemble Sacro & Profano. Si è esibita in vari Festival quali: Festival di Musica Antica a Roma, *Grandezze & Meraviglie*, Festival di Friburgo, Festival di Regensburg, Le Folle Journée di Nantes, Bilbao e Lisbona, Festival Internazionale della Val di Noto, Festival di Brugge, Festival di Utrecht, Festival di Dortmund. Ha al suo attivo la partecipazione a diverse opere tra le quali si ricordano: *Il fanatico in berlina* di G. Paisiello e G. Bertati, con Enzo Dara, *Die Meistersinger von Nürnberg* di R. Wagner con Jeoffrey Tate, *Così fan tutte* di W. A. Mozart con Claudio Abbado, *La finta giardiniera* di W. A. Mozart, *Il geloso sincerato* di G. Nicolini con Enzo Dara. Ha all'attivo registrazioni con Bongiovanni, Glossa e RAI 3.

LAVINIA BERTOTTI

Lavinia Bertotti, si dedica dal 1983 al repertorio rinascimentale e barocco. Ha studiato a Bologna e presso la Scuola Civica di Milano con Cristina Miatello, quindi si è perfezionata con Anatoli Goussev. Contemporaneamente, dal 1986 al 1991, ha frequentato presso la Sommer Akademie für Alte Musik di Innsbruck, gli stage di canto barocco tenuti da Jessicah Cash, con la quale ha studiato anche privatamente a Londra. Presso la stessa Akademie ha seguito i corsi di stilistica per cantanti, tenuti da Nigel North. Dal 1990 al 1994 ha partecipato al Seminario di Interpretazione, tenuto da Roberto Gini, presso la Scuola Civica di Musica di Milano, nell'ambito del quale ha approfondito l'estetica e la vocalità, proprie del repertorio che va dal teatro

monteverdiano alla cantata settecentesca, conseguendo poi il diploma nel 1994. Nel 1992 si è classificata tra i vincitori del concorso As.li.Co per il perfezionamento nella vocalità monteverdiana. Vari sono i gruppi specializzati nel repertorio medievale, rinascimentale e barocco con cui collabora, tra gli altri: Mala Punica diretto da Pedro Memelsdorff, l'Ensemble Concerto di R. Gini, il Consorto Vago di Massimo Lonardi, l'Ensemble Aurora di E. Gatti, Le Parlement de Musique di M. Gester, il Cima di R. Martinini, l'Ensemble 415 di Chiara Banchini, A sei voci di B. Fabre-Garrus. Sotto la direzione di Roberto Gini, ha lavorato nello spettacolo "Il Combattimento", dedicato in gran parte a musiche di Monteverdi, creato dalla Societas Raffaello Sanzio, per il Kunsten Festival des Arts di Brussels, producendosi in vari teatri d'Europa. Con la Societas ha collaborato anche negli anni seguenti con le successive produzioni. Ha cantato in numerosi festival di musica antica italiani ed internazionali e ha al suo attivo diverse incisioni discografiche (Amadeus, Arcana, Astrée, Accord, Auvidis, Dynamic, Erato, Stradivarius, Tactus, Universal) e radiofoniche. La ricordiamo soprano principale del concerto anteprima di *Grandezze & Meraviglie* del 1997 registrato poi presso Modena ed uscito presso Amadeus ed Arcana (A. Stradella, *Cantate di Natale*, Ensemble Aurora, direttore Enrico Gatti) e protagonista del concerto inaugurale del Festival *Grandezze & Meraviglie* registrato anch'esso presso Modena, e insignito del premio Vivaldi per il disco 1999 (G. Bononcini, *La Maddalena a' piedi di Cristo*, Ensemble Concerto, direttore Roberto Gini). Svolge attività didattica a Milano e a Roma presso il CIMA. Nel 2002 è stata invitata al Conservatorio di Tilburg in Olanda per tenere una masterclass sulla musica vocale del primo seicento italiano. Dal 2003 insegna canto rinascimentale e barocco al Corso Internazionale di Musica Antica ad Urbino.

ANDREA ARRIVABENE

Dopo aver conseguito il Diploma di pianoforte ha intrapreso lo studio del clavicembalo diplomandosi nel 1998 con Giovanna Fabiano presso il Conservatorio L. Marenzio di Brescia, premiato inoltre nella 2ª edizione del Concorso Clavicembalístico G. Gambi di Pesaro. Parallelamente ha studiato Canto presso la Civica Scuola di Musica di Milano, seguendo in seguito corsi di perfezionamento di tecnica vocale con Dietrich Schneider a Monaco, di interpretazione con Michael Chance presso la Scuola Musicale di Fiesole, e con Margaret Hayward presso il Conservatorio G. Verdi di Milano dove si è diplomato nel 2003 in canto. Si esibisce sia come solista che in ensemble; ha collaborato con gruppi quali La Stagione Armonica, D'Altrocanto, Athestis Chorus e Academia de li Musici, Accademia Bizantina, Concerto Italiano, La Follia, e direttori quali S. Balestracci, O. Dantone, A. Marcon, F. Bressan, R. Alessandrini, J. Savall, J. C. Malgoire; svolge attività concertistica sia in Italia che all'estero (Musica e Poesia a S. Maurizio a Milano, a Firenze, Società dei Concerti di Brescia, Palazzo Te di Mantova, Teatro Regio e Settembre Musica di Torino, Teatro Colon di Buenos Aires, Teatro Massimo di Palermo, a Venezia, a Roma, a Bologna, in Austria, in Spagna, Festival Ecoen di Parigi, Festival D'Ambronay, Festival di Saint-Denis, Festival de la Chaise-Dieux, Festival di Edinburgo, Festival Schwäbisch Gmünd, Bruxelles, Brasile, Argentina, Cile). Si è esibito inoltre nella prima rappresentazione moderna dell'Opera Eliogabalo di F. Cavalli al Teatro di Crema nel 1999. Ha inciso per Dynamic, Sarx, Bongiovanni (prima incisione mondiale delle Lamentazioni di Geremia di G. Nasco), Tactus, Naxos, Symphonia, Opus 111 e Amadeus.

LUCA DORDOLO

Nato a Monfalcone, ha studiato pianoforte presso il Conservatorio di musica Giuseppe Tartini di Trieste e flauto barocco

specializzandosi ai corsi di musica antica della città d'Urbino. Diplomato in canto con il massimo dei voti e lode presso il conservatorio di Venezia, nel 1994 ha vinto il concorso As.Li.Co. di Milano e nel 1996 il concorso del Teatro d'Imola per il ruolo di Tamino del Flauto Magico di Mozart. Ha seguito corsi di perfezionamento con Leyla Gencer, Renata Scotto e con il maestro Serge Wilfart. Nell'ambito della musica antica ha collaborato con Concerto Italiano diretto da Rinaldo Alessandrini, con L'Accademia Bizantina diretta da Ottavio Dantone, La Cappella della Pietà dei Turchini diretta da Antonio Florio e con il Complesso Barocco diretto da Alan Curtis; con tali gruppi si è esibito nei più importanti festival internazionali. Ha seguito i corsi di perfezionamento sulla vocalità monteverdiana con il maestro Jean-Claude Malgoire, con il quale poi ha collaborato nel Ritorno di Ulisse in Patria di Claudio Monteverdi e nel Don Giovanni di Mozart. Ha inoltre debuttato in numerosi ruoli solistici con direttori quali Riccardo Muti, Zubin Mehta, René Jacobs, Claudio Scimone, Rinaldo Alessandrini e Corrado Rovaris. Si è esibito in molti teatri importanti tra cui La Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Comunale di Firenze, il Comunale di Bologna, Brooklyn Academy of Music di New York e Champs Elysée di Parigi. Ha cantato anche in brani contemporanei a Vancouver, e a Napoli con De Simone. Ha inoltre preso parte alla messa in scena dell'opera di Paisiello *Nina ossia la pazza per amore* diretta da Riccardo Muti a Ravenna (Ravenna Festival 2000) e nel 2001 al concerto di gala Verdi 100 a Parma con la direzione di Zubin Metha. Nel 2003 si è esibito con i Wiener Philharmoniker diretti da Riccardo Muti al Festival di Salisburgo e al Festival

di St. Denis con l'orchestra di Radio France. Nel 2004 e nel 2005 al Festival di Cremona ha partecipato all'esecuzione del Ritorno di Ulisse in Patria e dell'incoronazione di Poppea con L'accademia Bizantina. Ha inciso per numerose case discografiche tra cui Opus 111, Fonit Cetra, Virgin, Dongiovanni, Glossa.

MATTEO BELLOTTO

Dopo il diploma di clarinetto e di didattica della musica, ottenuto presso il Conservatorio di Bologna, si è dedicato al canto sotto la guida di Gastone Sarti. Frequenta principalmente il repertorio barocco e ha collaborato con il Concerto Italiano diretto da R. Alessandrini, l'Ensemble Elyma diretto da G. Garrido, I Barocchisti, diretto da D. Fasolis, l'Ensemble Aurora diretto da E. Gatti e la Venexiana diretto da C. Cavina. Con l'ensemble la Venexiana ha effettuato diverse tournée in Europa e negli Stati Uniti. Ha frequentemente partecipato ai festival europei più importanti di musica barocca quali il Festival Monteverdi di Cremona, Grandezze & Meraviglie di Modena, Festival di Ambronay, Festival di Bruges, Festival Laus Polyphoniae di Anversa. Ha registrato musiche sacre e oratori di Vivaldi, Stradella, Colonna, Monteverdi, Corbetta, Schutz, Brunelli per varie case discografiche tra le quali Opus111, Glossa, Symphonia, Tactus, Brilliant. Parallelamente si dedica alla musica contemporanea; nel 2004 ha eseguito musiche di Gavin Bryars in prima assoluta con l'ensemble svizzero Vox Altera, Les Noces di Stravinsky, il ruolo di Pilato nella Passio Christi di Giancarlo Facchinetti e il ruolo di Superman nell'opera Mister Me di Luca Mosca.

Venerdì 15 settembre, Modena, Chiesa di San Carlo, ore 21

DON QUICHOTTE

MUSICHE DI GEORG PHILIPP TELEMANN E JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER
TESTI DI MIGUEL DE CERVANTES

Voce recitante UGO PAGLIAI
Ensemble L'ARTE DELL'ARCO

Con il patrocinio dell'Istituto Cervantes di Milano

In collaborazione con
festivalfilosofia sull'umanità

Ugo Pagliai voce recitante

L'ARTE DELL'ARCO

Federico Guglielmo *violino e concertazione*
Carlo Lazari *violino*
Mario Paladin *viola*
Francesco Montaruli *violoncello*
Massimiliano Mauthe von Degerfeld *violone*
Nicola Reniero *clavicembalo*

Lecture tratte dall'opera Don Quichotte di Miguel de Cervantes
Scelta dei testi a cura di Davide Rondoni

GEORG PHILIP TELEMANN (1681-1787)
Sinfonia in Re Maggiore TWV 44/1
Spirituoso - Largo - Vivace

JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER (1689-1755) da "Don Quichotte chez la Duchesse"
Ouverture (Large, Vif)
Marche; Menuet - Air pour le patres
Tambourin 1 & 2; Gavotte 1 & 2; Bouree; Passepied
Chaconne

GEORG PHILIPP TELEMANN
Burlesque de Quixotte in Sol Maggiore TWV 55/G10
Ouverture (Maestoso, Allegro)

Le Reveil de Quixotte; Son Attaque des Moulins a Vent (*Tres vite*)
Les Soupirs amoureux apres la Princesse Dulcinee; Sanche Panche berne
Le Galope de Rosinante; Celui d'Ane de Sanche
Le couche de Quixotte



Francesco Maria Francia, *Macchina dell'eternità*
in *La gloria e il tempo festeggianti la nascita del serenissimo Principe di Modena*, Modena, Soliani, 1700
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

DON QUICHOTTE

I pensieri e le gesta, i sogni e le illusioni di Don Quichotte sono tratteggiati, dal prologo all'epilogo del testo originale di Cervantes, dalla voce di Ugo Pagliai e si alternano con le più celebri letture musicali degli stessi episodi di Georg Philip Telemann (1681-1767) e Joséph Bodin Boismortier (1689-1755). L'intreccio disegna una delle figure umane e letterarie più straordinarie. Riferimento essenziale per la cultura mondiale, motivo di ispirazione per artisti, musicisti, letterati, registi di cinema e teatro, oggetto di dibattito di critici e studiosi, connubio di vari generi letterari dal romanzo cavalleresco - anche se in chiave parodistica - al genere picaresco, alla novella, al dialogo letterario, al romanzo pastorale e d'avventura, "Don Quichotte" continua ad essere moderno nel suo essere "simbolo dell'umanità" (Thomas Mann). Specchio della multiforme realtà, non narra le vicende di astratti eroi o cavalieri senza macchia e senza paura, bensì le rocambolesche avventure di un anziano signore di provincia che, trascorsi anni e anni a divorare libri di cavalleria, perde il senno e decide di farsi paladino di nobili ideali. Sceglie un contadino un po' impacciato, Sancho Panza, come suo fedele scudiero e, travolto da una impetuosa immaginazione, sostituisce la realtà che lo circonda con la visionarietà fantastica dei romanzi cavallereschi. L'allusione a un mondo immaginario di onore ed eroismo, rivela la povertà di valori morali della società da cui fugge in una continua ricerca. Intorno a Don Quichotte e Sancho Panza, due archetipi dell'umanità, nel contrappunto immaginazione-realtà, idealismo-pragmatismo, ruota un mondo pittoresco e contraddittorio dove illusione e fantasia, follia ed esaltazione, sogno e realtà si fondono con una dolente consapevolezza delle umane miserie. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, è un libro pieno di musica! Cervantes tuttavia fa dire a Sancio Panza le parole più significative a questo riguardo, non al protagonista. «Señora, dice Sancio rivolto alla Duchessa,

donde hay música no puede haber cosa mala». E nemmeno dove c'è luce e splendore, replica la Duchessa. Il mondo di Don Chisciotte risuona di molteplici strumenti: trombe, tamburi, arpe, clarini, ciaramelle, corni, ribecche, ... Non vi è musico che non sia degno dell'attenzione di Don Chisciotte, nel corso delle sue avventure: per esempio l'incontro con il Cavaliere degli Specchi avviene al suono di una viola, con cui l'altro cavaliere errante accompagna il canto della propria infelicità amorosa. Don Chisciotte stesso è un musico, come si scopre verso la fine del libro. Ospite nel palazzo del Duca, Don Chisciotte rimane sconvolto dalla serenata di Altisidora, che cantando una romanza si dichiara vinta dall'amore per il cavaliere errante. Commosso dalla voce della donzella, ma deciso a rimanere fedele a Dulcinea, Don Chisciotte chiede uno strumento, per consolare l'infelice. Non è sprovveduto, nell'arte musicale: «Don Chisciotte trovò nella camera una viola; la provò, aprì la finestra della grata e sentì che c'era gente in giardino; e dopo aver percorso con le dita i tasti della viola e averla accordata il meglio che seppe fare, sputò, spurgò, quindi con una voce abbastanza rauca, ma intonata cantò il seguente romance, da lui stesso composto quel giorno». La musica ha ripagato, a sua volta con altrettanto amore, il Quijote. Tra le numerosissime versioni musicali dell'illustre personaggio il poema sinfonico di Richard Strauss costituisce forse il brano più universalmente noto. Tuttavia l'influenza esercitata dal capolavoro di Cervantes fu immediata - e costante - se consideriamo che nei secoli a lui più vicini approcciarono l'opera Francesco Conti, Joseph Bodin de Boismortier, Georg Philipp Telemann, Giovanni Paisiello ... ma l'elenco potrebbe continuare a lungo, e sino ai giorni nostri. La nostra scelta è caduta su Boismortier e Telemann: la *Burlesque de Quixotte* di Telemann (che ascolteremo in versione integrale) e l'opera teatrale *Don Quichotte* chez la Duchesse di Joseph Bodin de Boismortier, pubblicata a Parigi nel 1743,

costituiscono la fonte principale da cui sono stati tratti i brani musicali proposti. All'interno di questi importanti lavori sono presenti infatti varie pagine di carattere brillante e descrittivo, per organico di soli strumenti, estrapolate al fine di costruire la sequenza di una sorta di Suite che, attraverso il linguaggio coinvolgente della musica "dedicata", portasse a ripercorrere alcuni episodi tratti dalle avventure del Cavaliere. Il passo successivo, che ha portato a compimento l'impianto dello spettacolo, è stato quello di costruire un secondo percorso analogo, utilizzando in selezione varie pagine dell'imponente opera di Cervantes, accuratamente scelte dal poeta Davide Rondoni e affidate alla sapiente lettura di Ugo Pagliai. Ne è scaturito un originale e compiuto "racconto in musica" dal ritmo pulsante e sostenuto, dove il dialogo tra musica e parola rapisce e guida l'ascoltatore attraverso alcune vie maestre del monumentale capolavoro del sommo scrittore spagnolo.

UGO PAGLIAI

Nato a Pistoia, ha cominciato a frequentare il teatro da piccolo seguendo in particolare le programmazioni fiorentine. Già nella sua città natale ha avuto modo di avere esperienza come attore, ma determinante è stata l'iscrizione all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1958). Dopo il diploma ha fatto parte della compagnia Randone Fortunato, dal 61 al 63 si è legato alla Compagnia *I nuovi*, diretta da Guglielmo Morandi per la TV. Negli anni '63-'64 è stato presso la compagnia dello Stabile di Genova, diretta allora da Luigi Squarzina, partecipando a *Ciascuno a suo modo* (Pirandello) e *Corte Savella* (Anna Banti). In questo periodo è figurato nel cast de *Il Conte di Montecristo*, elaborato per la TV da Edmo Fenoglio. È seguito un anno allo Stabile di Roma e, subito dopo allo Stabile dell'Aquila con diverse incursioni nella televisione. Dal 73 è tornato ad essere sempre più presente sulla scena, con Rossella Falk, la regia di Giorgio De Lullo, Lilla Brignone; si possono citare *Spettri* di

Ibsen e *Processo di famiglia* di Fabbri. Sempre nel '76, ha proposto *Anonimo Veneziano* di Berto, cui è seguito l'anno dopo *Don Giovanni torna dalla guerra* di Hovarth. Dal 1979, facendo compagnia con Paola Gassman, ha affrontato *Il gatto in tasca* di Feydeau, *Il bugiardo* di Goldoni, *Liola di Pirandello*, *Il piacere dell'onestà* e *L'uomo la bestia e la virtù* di Pirandello, è Giobbe nell'omonimo testo di Carol Woityla, messo in scena da Zanussi per la rassegna di San Miniato. Pagliai ha lavorato in commedie e sceneggiati con ruoli primari, per la televisione italiana, francese e svizzera. Numerose sono state le partecipazioni nel cinema, con registi che vanno da Giovanni Fago a Luigi Comencini. Nel 2000 ha girato *Giobbe* di Carol Woityla come protagonista e regista. Nel 1988 è stato insignito del premio speciale "Flaiano" come interprete teatrale.

FEDERICO GUGLIELMO

Nato a Padova ha iniziato lo studio del violino con il padre e si è diplomato al Conservatorio B. Marcello di Venezia. Ha poi frequentato masterclass di violino, musica da camera e direzione d'orchestra con Salvatore Accardo, Vladimir Spivakov, Isaac Stern, il Beaux Arts Trio, il Trio di Trieste, i quartetti: Amadeus, Italiano e La Salle e Gianluigi Gelmetti. Incoraggiato da Christopher Hogwood, si è presto dedicato allo studio della prassi esecutiva ed all'esecuzione su strumenti barocchi e classici. Ha vinto numerosi premi in concorsi in Europa (Parigi, Londra) e Nord America (Toronto) ed in particolare ha ottenuto il Primo Premio nel Concorso Internazionale Vittorio Gui di Firenze. È presente nelle maggiori sale e festival di Italia e di tutto il mondo, Musikverein di Vienna, Wigmore Hall a Londra, Società del Quartetto di Milano, Accademia Santa Cecilia a Roma, Auditorio Nacional di Madrid, Herkuleesaal a Monaco di Baviera, Isaac Stern Auditorium alla Carnegie Hall di New York, Suntory, Hall, Opera City e Bunka Kaikan a Tokyo, Izumi e Symphony Hall ad Osaka, Teatro Colon di Buenos



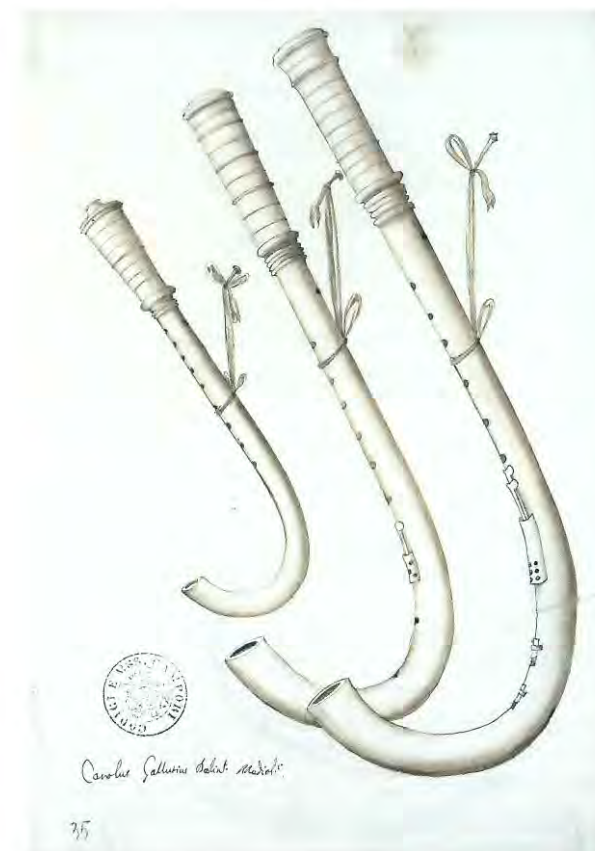
Organo di campane, disegno colorato, in *Museo Settala*, manoscritto sec. XVIII
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

Aires. Ha diretto (esibendosi anche quale solista) orchestre quali The Academy of Ancient Music a Londra, The Haendel & Haydn Society a Boston, la Tokyo Chamber Orchestra, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra da Camera di Mantova e l'Orchestra Filarmonica di Gran Canaria. Nel 1994 ha fondato L'Arte dell'Arco. Ha registrato più di novanta cd per Deutsche Harmonia Mundi, BMG Classics, Chandos, ASV, CPO, Stradivarius, Pavane, Denon, Nippon Columbia, Altus, Velut Luna, Musicaimmagine, Tactus e Dynamic ottenendo grandi riscontri dalla critica. Federico Guglielmo è attualmente titolare di musica d'insieme per archi al Conservatorio U. Giordano di Foggia e tiene vari corsi di violino barocco in tutta l'Italia. Suona frequentemente su un violino di A.

Stradivari gentilmente concesso da una collezione privata e su un violino barocco di B. Calcanius (Genova, 1710).

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



Strumenti a fiato, disegno colorato, in *Museo Settala*, manoscritto sec. XVIII
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

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 dodici 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. Da segnalare nelle stagioni 2005-2006 i tour di concerti in Giappone ed Estremo Oriente e la presenza in numerosi festival in Italia, Austria, Germania ed Olanda. I progetti futuri includono concerti e registrazioni con artisti quali Michala Petri, Hidemi Suzuki, Emma Kirkby, Vivica Genaux, Gemma Bertagnolli, Christopher Hogwood, Anthony Pay e Bob van Asperen. In questa stagione L'Arte dell'Arco presenta anche numerose nuove incisioni con CPO (Vivaldi, *Concerti per Anna Maria*; Haendel, *Musica sull'Acqua* e *Musica per i Reali Fuochi d'Artificio*; Vivaldi, *La Stravaganza* e *Concerti per strumenti a pizzico*), Dynamic (Tartini, *Concertos* vol.13 e 14) ed un progetto su Veracini per Amadeus.

Domenica 24 settembre, Villa Sorra, ore 17.30

L'ARPA DI HAENDEL

MARA GALASSI

arpa gallese a tre ordini, copia da John Evens, Londra 1730

Arpa Erard, Parigi 1820

EDOARDO BELLOTTI

*Organo ad ala ispirato ad uno strumento italiano del secolo XVII
conservato ad Osimo. Registri: Principale 8, Tappato 8, Flauto 4, XV*

WILLIAM BABELL (1690 – 1723)

Preludio

Arpa gallese

GEORGE FRIDERIC HAENDEL (1685-1759)

Chaconne in fa maggiore HWV 485

Arpa gallese e organo

Suite in re minore HWV 447

(British Library Add. Ms 31573)

Ouverture, Allemande, Courante, Sarabande I, Sarabandell, Chaconne.

Arpa

Concerto in fa maggiore

"The Cuckoo and the Nightingale" Op.7 n.1 HWV 295

(versione per organo solo dal Ms. della British Library)

Largo, Allegro, Laghetto, Allegro

The Microcosms Concerto

Dedicated to his scholars by Edward Jones, harpist to the Prince of Wales. (Londra, XVIII sec.)

Allegro, Largo, A Fugue, Andante, Minuet

Arpa gallese e organo

Fuga in si bemolle maggiore

(in Charles Bochsa, Methode pour Harpe Op 60, Paris inizio XIX sec.)

Arpa Erard

Pastorale et Theme avec Variations

(Vienna, inizio XIX sec.)

Arpa Erard

Chaconne in sol minore HWV 481

Organo

Concerto in si bemolle maggiore Op. 4 n 6 (HWV294)

Andante Allegro, Laghetto, Allegro Moderato

Arpa gallese e organo

L'ARPA DI HAENDEL

*Il lieve folleggiare della musica, rotto e
diseguale, Fa danzare l'anima sopra una giga
fino al cielo*

(Alexander Pope, lettera a Lord Burlington, duca di Chandos, 1731, citata nella prima biografia di Haendel di J. Mainwaring, 1760).

La storia del rapporto di Haendel con l'arpa, e degli arpisti con la sua musica, è una storia che scivola come un fiume su più di un secolo di vita musicale; il suo corso ignora i mutamenti di gusto, di scrittura e di pratica musicale, supera i cambiamenti di conformazione dello strumento e la relativa prassi d'esecuzione.

Alcune tracce di questo corso sono i brani proposti in questo concerto. Molta altra musica del grande compositore sarà sicuramente passata dalle mani di altrettanti arpisti, senza la preoccupazione di fissarsi sulla carta. L'interesse di Haendel per l'arpa risale agli anni Venti e deriva dall'incontro e scambio con alcuni arpisti di grande valore. Nel periodo di residenza a Cannons, nel nord di Londra conosce Thomas Jones che era stato arpista del duca di Chandos a Cannons. Per lui probabilmente decide di scrivere la parte di arpa di quello che sarà il suo primo oratorio inglese, *Esther*. Poi sarà la volta di William Powell (m.1750), l'arpista del Principe del Galles, che sarà l'interprete delle parti d'arpa del *Giulio Cesare*, *Saul* ed *Alexander Balus*, nonché il primo interprete nel 1736 del concerto per arpa. Infine Haendel avrà probabilmente occasione di ascoltare in uno dei numerosi concerti inglesi documentati, il maggiore arpista inglese del secolo John Parry (1710-1782) che ricambierà la stima eseguendo quasi sempre nei suoi concerti arie tratte dalle opere di Haendel, oltre al famoso concerto. Sono anni in cui la musica entra nel teatro e poi vi esce per incantare case e strade: l'attribuzione dei generi musicali ai luoghi, almeno in Inghilterra, non ha motivo d'essere. Allo stesso modo con cui si interludiano le opere con sonate ed altra musica strumentale, i concerti strumentali, anche quelli solistici, assumono spesso la conformazione di

patchwork in cui si affiancano arie d'opera, adattate e variate per gli strumenti, a concerti e musica strumentale per organici vari. L'arpa in particolare, nelle mani dei sapienti maestri gallesi, sembra divenuta uno strumento capace di sintetizzare e riportare al proprio idioma specifico i generi più vari. Lo mostrano i concerti documentati dalle cronache del tempo: quelli di Jones, in cui suona virtuosamente concerti e sonate di Corelli, insieme a molte arie di Haendel; e quello di John Parry descritto da "The Leeds Mercury" nel 1742, con musiche di Corelli, Vivaldi, Geminiani, il grande concerto di Haendel e arie inglesi e scozzesi per riempire la serata. Le diverse pubblicazioni di musica per arpa di tutto il Settecento, così come le cronache di concerto, pur variando nei generi e repertori proposti, non escludono mai un passaggio dal grande maestro, come a voler mantener fede ad un legame che non si deve interrompere. Nel tempo la musica muta, un nuovo secolo si sta per aprire, e l'arpa come molte volte nel corso della propria storia sembra ricominciare da capo un nuovo percorso di possibilità esecutive. Non è più l'arpa a più ordini di corde, denominata gallese per l'origine dei suoi esecutori, strumento ben conosciuto da Haendel nelle sue possibilità, con una grande cassa armonica che si allarga verso le corde gravi ed una colonna che prorompe arditamente verso l'alto. Lo strumento, che rimarrà in uso nel nord Europa fino all'inizio del Novecento, era stato affiancato già nel corso del Settecento dall'arpa a pedali (prima a movimento semplice, poi a doppio movimento), che sostituisce la presenza delle più cordiere con un meccanismo che rende possibile l'alterazione momentanea delle corde. Progressivamente il nuovo strumento prende spazio, attira l'attenzione di esecutori e compositori. Con C. Bochsa entra finalmente nel Conservatorio di Parigi, fra gli strumenti degni di scuola, quindi con una propria storia da creare e trasmettere. Bochsa è ancora un virtuoso, che al pari dei propri colleghi gallesi,



Ignoto (sec. XVIII), *La facciata orientale della villa*, tempera su tela, da Villa Sorra
Modena, Museo Civico d'Arte

sperimenta possibilità esecutive estreme, strade nuove. Per lui, come per i contemporanei, il passaggio da Haendel è passaggio dalla via maestra, una promessa a cui rimanere fedeli e insieme il segno di buon auspicio per i tempi nuovi che attendono.

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 nel 1976. Ha seguito i corsi di perfezionamento a Londra con David Watkins ed a Zurigo con Emmy Huerlimann. Ha suonato con le orchestre della Rai di Milano e Napoli, del Maggio Musicale Fiorentino, dell'Opera di Genova ed ha ricoperto il ruolo di Altra Prima Arpa (vincitrice di concorso) 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 (vincitrice di borsa di studio) ed al Sarah Lawrence College di New York, sotto la guida di Patrick O'Brien (vincitrice di borsa di studio Full-Bright). Ha seguito a Londra i corsi di musicologia di Michael Morrow ed è socio fondatore della Historical Harp Society. Dal 1985 è stata più volte ospite della "Historical Harp Conference" di Amherst, Mss, Usa; nel 1986 è stata relatrice al "Symposium Historischen Harfen" di Basilea e nel 1990 del "Historischen Harpdagen" di Utrecht. Svolge intensa attività concertistica come solista ed in collaborazione con i più prestigiosi gruppi di musica antica in Europa: Concerto Vocale di R. Jacobs, Concerto Italiano di R. Alessandrini, Cantus Cölln di Konrad Junghaenel, I Febi Armonici di Alan Curtis, Mala Punica di



Ignoto (sec. XVIII), *Ritratto della Principessa d'Orléans*, olio su tela
Modena, Galleria Estense

Pedro Memelsdorff, Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für alte Musik Berlin, Musica Petropolitana (San Pietroburgo), Concerto Soave (Maria Cristina Kiehr). 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* (premiato con "Choc de la Musique" e "Cannes Award"), oltre a "Les Harpes du Ciel", una raccolta di duetti per due arpe a crochet della fine del '700. Dal 1989 al 2000 è stata docente di arpa barocca ed arpa moderna presso la Civica Scuola di Musica di Milano.

EDOARDO BELLOTTI

Organista, clavicembalista e musicologo è noto come esperto della prassi esecutiva storica, in particolare del basso continuo e dell'improvvisazione. Insegna organo e

improvvisazione liturgica presso la Musikhochschule di Trossingen (Germania), cembalo e basso continuo presso l'Accademia Santa Cecilia di Bergamo ed è docente ospite presso diverse Istituzioni Musicali ed Universitarie in Europa, Corea, Giappone e Stati Uniti. All'insegnamento affianca la ricerca musicologica, con la pubblicazione di articoli, saggi ed edizioni critiche di partiture antiche. L'attività concertistica lo ha portato ad esibirsi nei più importanti festival in Italia, Germania, Austria, Olanda, Portogallo, Svezia, Slovenia, Lituania, Estonia, Stati Uniti, Canada, Corea e Giappone. Ha effettuato numerose registrazioni per emittenti radiofoniche ed incisioni discografiche per etichette italiane (Discantica, Foné, Dynamic, Amadeus) e straniere (Mercury, Arts). È direttore artistico dell'Accademia Internazionale di Improvvisazione di Smarano (Trento).

Giovedì 28 settembre, Modena, Chiesa di San Carlo, ore 21

ALLA CORTE DI DRESDA

ENSEMBLE ZEFIRO

In collaborazione con le Nuove Settimane Barocche di Brescia

ZEFIRO

Paolo Grazzi, Alfredo Bernardini *oboi*

Alberto Grazzi *fagotto*

Giancarlo De Frenza *violone*

Luca Guglielmi *clavicembalo*

IL VIRTUOSISMO STRUMENTALE ALLA CORTE DI DRESDA

JOHANN DAVID HEINICHEN (1683-1729)

Sonata in si bemolle maggiore (1726) per 2 oboi, fagotto e basso continuo

JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773)

Sonata in sol minore per 2 oboi e basso continuo

ANTONIO LOTTI (1667-1740)

Echo in si bemolle maggiore (1717-1719) per 2 oboi, fagotto e basso continuo

JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688-1758)

Quadro in sol minore (1727) BWV N:1, per 2 oboi, fagotto e basso continuo

JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783)

Sonata in fa maggiore per clavicembalo

JAN DISMAS ZELENKA (1679-1745)

Sonata 6 in do minore (ca. 1723) per 2 oboi, fagotto e basso continuo

SONATE VIRTUOSE PER LA
"CHURFÜRSTLICH SÄCHSISCHE
CAMMER-MUSIQUE" DI DRESDA
Nell'ambito della riforma della musica di
corte promossa da Luigi XIV e messa in
opera da Lully, vengono messi a punto
alcuni nuovi strumenti che diventano il
simbolo dell'importante rinnovamento
stilistico ed estetico-musicale della Francia:
l'oboe, il fagotto (considerato come il basso
della famiglia degli oboi) ed il flauto
traverso. Difatti, proprio attorno agli anni
cinquanta-sessanta del '600, i prototipi di
questi strumenti subiscono importanti
trasformazioni che li rendono molto più
versatili ed adatti per essere utilizzati non
solo nelle musiche all'aperto ma anche in
orchestra, nell'opera, in chiesa e nella
musica da camera. Ben presto tali strumenti
si diffondono in molti altri paesi, sia in virtù
dell'influenza che esercitava la corte di
Luigi XIV sul resto d'Europa, sia come
conseguenza della cacciata degli Ugonotti
(cristiani protestanti) dalla Francia in
seguito alla revoca dell'editto di Nantes
(1685). In pochi anni più di 40.000 persone,
tra cui artisti, artigiani e intellettuali,
lasciano la Francia per stabilirsi in paesi più
tolleranti o di religione protestante. È così
che si viene a creare una grande
disponibilità di musicisti francesi presso
molte corti europee che approfittano di tale
opportunità per "ammodernare" il proprio
organico orchestrale. Nel 1694 Friederich
August I diventa principe elettore di
Sassonia e, sull'esempio francese, dà inizio
ad una riorganizzazione della cappella
musicale di corte per dare vita a quella che
sarà la più raffinata ed ammirata orchestra
della prima metà del '700. A questo scopo,
recluta i migliori strumentisti disponibili
all'epoca, tra i quali i due oboisti francesi
Charles e Jean Baptiste Henrion e, dal 1699,
anche il famoso oboista François La Riche.
Quest'ultimo istruirà all'uso dell'oboe
alcuni musicisti come Christian Richter e
Michael Böhm che daranno inizio alla
prima generazione di oboisti tedeschi.
Proprio in conseguenza dell'esistenza di
questi ed altri valenti strumentisti e

compositori, si sviluppa a Dresda, a fianco
della tradizionale produzione di opere in
stile italiano, una grande produzione di
musica strumentale. Compositori come
Antonio Lotti e Agostino Steffani vengono
chiamati dall'Italia, da Venezia in
particolare, per prestare la loro opera di
compositori di melodrammi, mentre i
musicisti locali vengono inviati da Dresda a
Venezia a studiare lo stile italiano. È il caso
di Johann David Heinichen che, ultimati gli
studi, ritornerà a Dresda per rivestire la
carica di principale compositore di corte
fino al 1729, anno della sua prematura
morte. Formatosi a Napoli e divenuto
famosissimo a Venezia a soli 22 anni,
Johann Adolf Hasse, nominato compositore
di corte a Dresda nel 1730, s'impone per il
suo nuovo stile galante evidente, oltre che
nelle opere, anche nelle sonate per
clavicembalo. Di Zelenka sappiamo che era
impiegato a Dresda principalmente come
contrabbassista e in seguito come
compositore di musica sacra. Le sue
composizioni strumentali rivelano un
interesse specifico per gli strumenti a fiato,
oboe e fagotto in particolare. Le 6 Sonate
per due oboi, fagotto e basso continuo
rappresentano una vera e propria summa
delle capacità tecniche ed espressive di
questi strumenti, utilizzati qui in maniera
estremamente virtuosistica e in uno stile
compositivo molto originale di particolare
ricchezza armonica e contrappuntistica.
Assieme alle sonate del celebre flautista e
didatta Johann Joachim Quantz e di Johann
Friedrich Fasch, anche le altre composizioni
che Zefiro propone in questo concerto sono
state ispirate da quegli straordinari virtuosi
di oboe e fagotto della corte di Sassonia che
non avevano riscontro in nessun altro paese
d'Europa. Grazie a loro, nella biblioteca di
Dresda è tuttora conservata una delle più
importanti collezioni esistenti al mondo di
musiche per oboe e fagotto.

Paolo Grazzi

ZEFIRO

Nel 1989, gli oboisti Alfredo Bernardini e
Paolo Grazzi, ed il fagottista Alberto Grazzi



Antonio Consetti (1686-1766), *Ritratto di Francesco III d'Este*, olio su tela
Modena, Galleria Estense

Fu Francesco III a cedere alla corte di Dresda i cento capolavori della Galleria Estense

fondano Zefiro, un complesso con organico variabile specializzato in quel repertorio del Settecento, in cui i fiati hanno un ruolo di primo piano. In questi anni Zefiro è diventato un punto di riferimento, in ambito internazionale, in particolare per il repertorio di musica da camera del '700 e '800. I suoi fondatori sono tutti insegnanti presso Conservatori di Musica (Amsterdam, Barcellona, Mantova, Verona e Milano) e sono considerati tra i più validi esecutori nell'ambito della musica antica. Alfredo Bernardini, Paolo Grazzi e Alberto Grazzi sono apprezzati solisti e membri principali di famose orchestre europee (The English Concert di Londra, Amsterdam Baroque Orchestra, La Petite Band di Bruxelles, Il Giardino Armonico di Milano, Hesperion XX e Les Concerts des Nations di Barcellona) e si avvalgono della collaborazione dei migliori strumentisti in campo europeo. Attualmente Zefiro è presente nei principali festival di musica (Amsterdam, Barcellona, Ginevra, Helsinki, Innsbruck, Lione, Londra, Manchester, Milano, Monaco di Baviera, Palma di Maiorca, Parigi, Praga, Regensburg, Salisburgo, Stresa, Utrecht, Vienna, ecc.) e con tournée anche in Israele ed al Cairo, riscuotendo ovunque un grande successo di pubblico e di critica. Tra gli impegni si ricordano i concerti organizzati dal CIDIM in Sud America (Cile, Argentina, Uruguay e Brasile - estate 2004) ed in Giappone (gennaio 2005), oltre alla normale attività concertistica che vedrà Zefiro presente in Spagna, Italia, Svizzera e Germania. Zefiro ha al suo attivo la registrazione di undici compact disc, tra cui le sei sonate di J. D. Zelenka e la musica per complesso di fiati di W. A. Mozart. Alcuni di questi CD hanno ricevuto diversi premi internazionali, tra cui il "Grand Prix du Disque", e fanno di



Zefiro un punto di riferimento per questo repertorio nel mondo intero. Zefiro si è impegnato anche nella riscoperta di sconosciuti ma rimarchevoli autori di fine Settecento, quali Georg Druschetzky e Luigi Gatti, dedicando loro delle importanti registrazioni discografiche. Zefiro è stato scelto dalla televisione belga per filmare un documentario su Vivaldi e sta partecipando al progetto della Opus 111 e della Biblioteca di Torino per la registrazione completa della musica di A. Vivaldi conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino. Le registrazioni più recenti riguardano la *Water Music* di Haendel e *Wassermusik* di Telemann, gli arrangiamenti per 13 strumenti a fiato di arie da opere di Mozart, entrambi per la casa discografica Ambrosie e la pubblicazione dei *Concerti per vari strumenti* di A. Vivaldi per la Opus 111 - Naïve. Le prossime registrazioni comprendono le suites e i concerti orchestrali di J. F. Bach e la musica per fiati di L. V. Beethoven. L'attività di Zefiro si divide in tre organici: ensemble da camera, gruppo di fiati [Harmonie] ed orchestra barocca proponendo una grande varietà di programmi dall'ampio repertorio del Settecento: dai concerti a 5 e per strumenti solisti di Vivaldi alle opere teatrali e musica festiva di Haendel, dalle cantate di Bach alle Messe di Haydn, fino alla musica per fiati di Mozart, Beethoven e Rossini.

Oboi (in alto manifattura italiana, sec. XVIII; in basso, B. Kohlert, sec. XIX)
Modena, Museo Civico d'Arte

FLAMENCO

DOMENICO SCARLATTI E I MOTIVI DELLA DANZA POPOLARE SPAGNOLA

CATHERINE LATZARUS *clavicembalo*
MARC LOOPUYT *chitarra flamenca*
LAURA CLEMENTE *danza flamenca*

*In collaborazione con il Festival d'Ambronay
e le Nuove Settimane Barocche di Brescia*

LUIS MILAN
Pavana

DOMENICO SCARLATTI
Sonata in la minore K175

FLAMENCO: FARRUCA

DOMENICO SCARLATTI
Sonata in mi maggiore K215

FLAMENCO: ALEGRIA

DOMENICO SCARLATTI
Sonata in fa mineur K239

FLAMENCO: GRANADINA

DOMENICO SCARLATTI
Sonata in la maggiore K208

FLAMENCO: TANGO DE MALAGA

FLAMENCO: FANDANGO DE HUELVA

DOMENICO SCARLATTI
Sonata in re maggiore K119

ZAPATEADO

DOMENICO SCARLATTI
Sonata in re minore

BULERIA

SEVILLANA: A LA FERIA

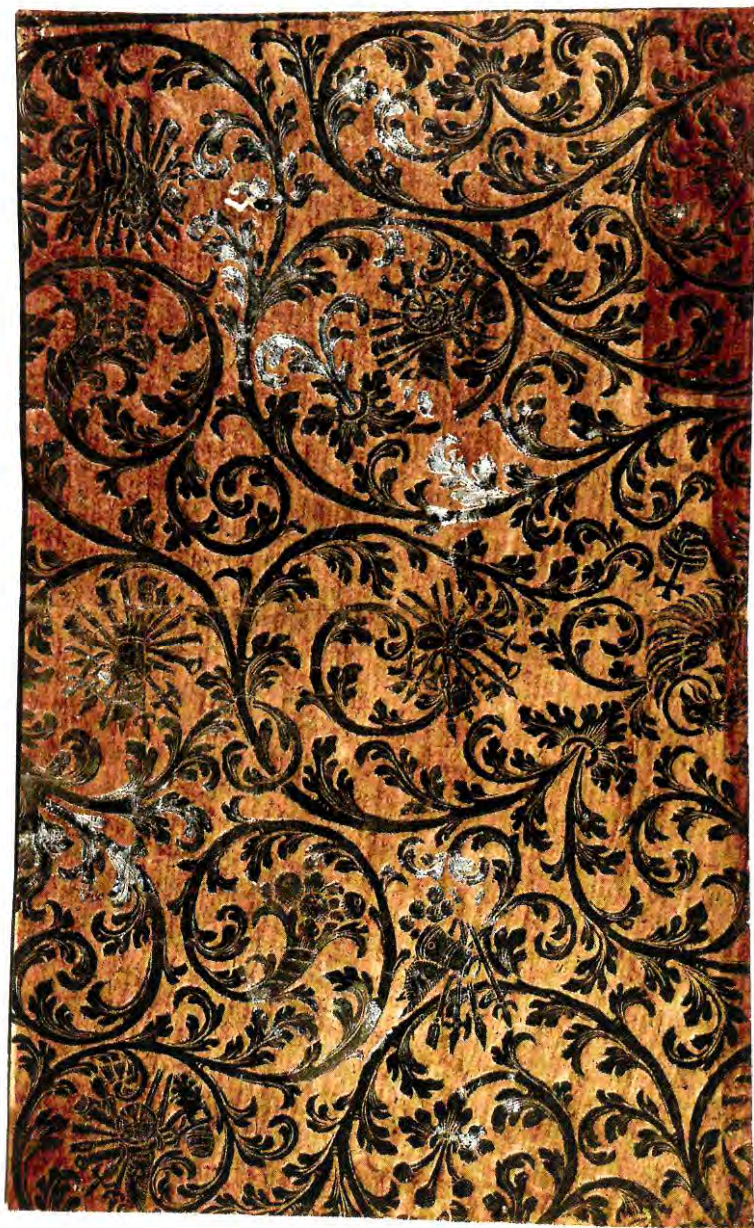
DA SCARLATTI AL FLAMENCO

In tutte le epoche dell'antichità, il quotidiano era arricchito dalla musica spontanea: artigiani e contadini cantavano durante il lavoro e gli artisti popolari erano numerosissimi. Come si può ancora vedere in certi angoli del pianeta non ancora industrializzati, la musica è un favoloso patrimonio trasmesso per via orale di padre in figlio. Grandi compositori come Beethoven (*Sinfonia Pastorale*) seppero prendere dalla cultura tradizionale numerosi temi e stilemi arcaici per poi ricrearli nelle loro composizioni. Ascoltando le sonate di Domenico Scarlatti gli estimatori e conoscitori delle tradizioni popolari spagnoli hanno la medesima certezza: l'autore, grande viaggiatore, che ebbe modo di frequentare sia Lisbona che Madrid, riprese e genialmente rielaborò numerosi motivi e ritmi popolari iberici. È proprio questo meraviglioso viaggio che Catherine Latzarus (clavicembalo), Laura Clemente (danza flamenca) e Marc Loopuyt (chitarra flamenca antica) si propongono di mettere in luce. Un originale e gioioso incontro, dove la musica scritta ritrova le radici dell'oralità che l'ha generata.

Marc Loopuyt

DOMENICO SCARLATTI E I MOTIVI DELLA DANZA POPOLARE SPAGNOLA
Unione di musica popolare e colta, alternanza di ritmi classici e iberici, questo concerto originale mostra l'anima di uno Scarlatti, totalmente impregnato di musica popolare spagnola. Le corde spazzolate, pizzicate e poi percosse, si lasciano andare ai ritmi della danza flamenca. All'incrocio della trasmissione orale del flamenco e della tradizione scritta della musica classica, le sonate di Scarlatti vengono a chiarire un aspetto degli scambi culturali in seno all'Europa del XVIII secolo. Il lavoro di Catherine Latzarus, Laura Clemente e Marc Loopuyt è l'invenzione di un dialogo tra due correnti musicali: il loro concerto è come il racconto dell'incontro di due tradizioni che

uniscono i loro ritmi e i loro generi. Su strumenti antichi, questi musicisti ritrovano la potenza evocativa di un flamenco originario, rivelano il genio formale ed espressivo di Scarlatti e sanno pienamente restituire l'"abbagliamento" che il folklore iberico ha rappresentato per questo maestro del clavicembalo. Il flamenco suonato è un flamenco "all'antica", un flamenco barocco: corrisponde all'epoca del clavicembalo, gli è contemporaneo e in certo modo omogeneo; la chitarra stessa è una chitarra antica, con corde di budello, suonata all'epoca di Scarlatti. La posta in gioco consiste qui nel ritrovare in Scarlatti quel flamenco ereditato dal XVIII secolo e trasmesso oralmente, al di là della rottura attuata negli anni Sessanta del Novecento, che ha visto il flamenco evolversi sotto l'influenza di diverse correnti, come il jazz e la bossa nova. Svariate figure, incroci e giustapposizioni fanno "suonare" questa vicinanza interiore, lavorando sul far sentire quello che accomuna questi due tipi di musica. *L'incontro*: la chitarra viene a sottolineare l'aspetto iberico delle sonate di Scarlatti, riprende gli elementi nella composizione per clavicembalo e fa apparire l'insieme dei criteri che caratterizzano il *palo* (genere) flamenco. I due strumenti si incontrano e illustrano questi elementi dello stile. *Il doppiopie*: per primo il clavicembalo interpreta una sonata per clavicembalo di Scarlatti, poi il pezzo flamenco, a cui Scarlatti si è probabilmente ispirato, alla chitarra: l'ascoltatore può giudicare e gustare le corrispondenze. *Lo slittamento*: il clavicembalo si unisce ad un pezzo flamenco suonato alla chitarra, si insinua all'interno, lo riprende e si lascia trascinare in una composizione libera guidata dai principi del flamenco. La danza flamenca è basata sulla *duende* che designa il colore particolare del flamenco, la sua tessitura ritmica e melodica. La danza si aggiunge qui alla musica poiché il ritmo delle sonate di Scarlatti vi si presta. Ogni volta che il pezzo è un *palo* danzato, la danza va a caratterizzare il colore del



Carta goffrata e argentata, manifattura tedesca, 1740-1760
Modena, Museo Civico d'Arte

flamenco, a sottolinearlo, perfino a rivelarlo. Questo è l'incontro con Scarlatti: l'incontro tra due tradizioni e due stili musicali, tra due forme e due contenuti.

DOMENICO SCARLATTI
(Napoli 1685 – Madrid 1757), compositore sestogenito di Alessandro, dopo i primi

studi con il padre ebbe nel 1701 la nomina di organista e compositore della real cappella di Napoli ed esordì in campo teatrale con *L'Ottavia restituita al trono* e il *Giustino*. Al seguito del padre viaggiò in Italia e trasferitosi a Venezia incontrò Vivaldi ed Haendel. Dopo esser stato al servizio della regina Maria Casimira di Polonia a Roma e

maestro di cappella di S. Pietro, si recò in Inghilterra e poi a Lisbona dove, abbandonando il teatro per il quale aveva scritto ben una quindicina di opere, si dedicò al repertorio sacro per cerimonie e occasioni varie. Dopo un breve ritorno in Italia, nel 1724, al seguito dell'infanta Maria Barbara di Braganza si trasferisce a Siviglia, dove rimase fino al 1733, quando si stabilì insieme alla corte a Madrid. Nel 1738 pubblicò la raccolta dei *30 Essercizi per Gravicembalo* e nel 1756 il *Salve Regina*. Grande compositore di musica vocale, la sua fama è soprattutto legata alla letteratura per clavicembalo. Il corpus delle sonate è di ben 555 composizioni, pochissime delle quali vennero pubblicate in vita. I manoscritti giunti ai nostri giorni furono probabilmente redatti per Carlo Broschi detto Farinelli, il grande soprannista attivo alla corte spagnola dal 1737 come direttore del teatro di corte. Quasi tutte le sonate sono in un solo movimento bipartito secondo il modulo dei tempi di danza. Questi ultimi sono di chiara influenza spagnola, non solo per un inconfondibile gusto ispanico per aggregati armonici e predilezione per certi intervalli, ma anche per un curioso gioco di imitazione ed evocazione timbrico-ritmica degli strumenti spagnoli più popolari come chitarra e castagnette.

CATHERINE LATZARUS

Originaria di Strasburgo, dopo il diploma al CNSM di Parigi, si è perfezionata sotto la guida di Huguette Dreyfus e Sweelinck al *Conservatorium di Amsterdam*, nella classe di Gustav Leonhardt. Ha suonato come solista sotto la direzione di Reinhardt Goebel, di Emmanuel Krivine e di Jean-Claude Malgloire e collabora con Ton Koopman al *Festival d'Ambronay*. Catherine Latzarus fa parte di diversi ensemble di musica da camera come *La Turbulente*, con il quale ha inciso diversi dischi dedicati ad Arcangelo Corelli. La sua passione per la musica francese l'ha condotta a registrare l'integrale delle opere per clavicembalo di Rameau et Clérambault, oltre a un lavoro

su Duphy. Insegna al dipartimento di musica antica all'*École Nationale de Musique di Villeurbanne*.

MARC LOOPUYT

Ha iniziato a studiare chitarra flamenca all'età di 14 anni, in Andalusia e poi nel Maghreb. Un lungo viaggio musicale in Oriente gli ha poi permesso di affinare il proprio stile a confronto con altri. Attualmente tiene concerti in tutto il mondo. Ha fondato i gruppi *Suspiro del Moro* e *Le Cuadro Tres* e per difendere gli aspetti dell'antica tradizione del flamenco, suona su una chitarra del secolo XVIII. Parallelamente a numerose incisioni, che ha realizzato come solista del *Suspiro del Moro*, scrive regolarmente articoli su le tradizioni musicali e commenti dettagliati di dischi di musica orientale e magrebina. Nel 1981 ha composto la musica per il film *Le fils du pressing*. Grazie a un prestigioso premio internazionale partecipa allo spettacolo *Montagne de feu, du tarab caucasien au duende andalou*.

LAURA CLEMENTE

È nata a Montpellier, e ha studiato danza flamenca con le più grandi danzatrici: Beatriz Martin, Juana Amaya, Sara Baras, José Galvan... Dal 1987, tiene corsi di flamenco a Nîmes, Béziers, Arles. Ha partecipato a numerosi festival come quello di Mont-de-Marsan, Les Hivernales de la danse flamenca di Béziers, la biennale di musica spagnola di Colomiers... In collaborazione con Marc Loopuyt, si è occupata dello studio dei legami tra la danza orientale e la danza flamenca e ha creato *Les deux Andalousies* (Auditorium di Lione, Théâtre de Caen, Festival des 38^{èmes} Rugissants di Grenoble, Printemps des Comédiens di Montpellier). Grazie a questo interesse per l'incontro tra generi e stili ha interpretato il ruolo di Carmen nello spettacolo poetico-musicale sull'Andalusia, *Sol y Sombra*; con Marc Loopuyt ha creato *Montagne de Feu*, e ha partecipato alla realizzazione di uno spettacolo di danze, canti e poesia su Federico Garcia Lorca.

Domenica 8 ottobre, Villa Sorra, ore 17,30

LA SERENISSIMA

IL SETTECENTO NELLA REPUBBLICA DI VENEZIA

MICHELE BARCHI *clavicembalo*

Clavicembalo italiano (copia da anonimo sec. XVIII), Michele Barchi, Ghedi, 1985

ANTONIO VIVALDI (Venezia 1678 - Vienna 1741) (trascriz.di J.S.Bach)

Concerto in fa maggiore dall' "Estro Armonico"

Allegro - Largo - Allegro

BENEDETTO MARCELLO (Venezia 1686 - Brescia 1739)

Sonata IX in la maggiore

Largo - Presto, [Adagio] - Presto - Allegro

GIOVANNI BATTISTA PES CETTI (Venezia 1704 - Venezia 1766)

Sonata I in do minore

Vivace e Maestoso - Allegro - Minuetto

GIOVANNI BENEDETTO PLATTI (Padova 1700? - Würzburg 1763)

Sonata in do minore op.4 n°2

Fantasia-allegro - Adagio - Allegro - Allegro

BALDASSARRE GALUPPI (Burano 1706 - Venezia 1785)

Sonata I in fa maggiore (da *Passatempo al Cembalo*)

Andantino - Allegro assai - Allegro

FERDINANDO GIUSEPPE BERTONI (Salò 1725 - Desenzano 1813)

Sonata in fa maggiore (*andante*)

Sonata in re maggiore (*allegro*)

GIOVANNI BATTISTA GRAZIOLI (Bogliaco 1746 - Venezia 1820?)

Sonata in do maggiore op.2 n°9

Allegro - Andantino - Allegro

FERDINANDO GASPARO TURRINI (Salò 1745 - Brescia 1829)

Sonata V° in sol maggiore

Allegro cantabile - Adagio ad imitazione del Violoncello - Allegretto con variazioni

LA SERENISSIMA

Le composizioni clavicembalistiche scelte per questo concerto sono di autori veneziani di origine o vissuti e operanti in area di dominio della Serenissima, come Brescia e Padova. L'epoca abbraccia un'estensione di circa 70 anni, con una evoluzione stilistica ben definita. La grande diffusione che la musica strumentale veneziana aveva raggiunto nel '700 (Vivaldi, Albinoni, A. e B. Marcello) fuori dall'Italia anche per opera degli editori, quasi tutti olandesi o inglesi (Roger, Le Cene, Walsh) può dare l'idea anche di quanto lo stesso Bach considerasse e studiasse a fondo questi compositori, tanto da trascrivere per cembalo (o per organo) tanti concerti e utilizzando molto materiale tematico a soggetto di fughe e altre opere per tastiera. Il *Concerto in fa maggiore* di Vivaldi ne è un esempio di magistrale elaborazione dall'orchestra alla tastiera solista. È da questo stile, quello del concerto 'all' italiana' (Tutti-Solo) che molta musica originale per cembalo della I° metà '700 prende spunto. La sonata di B. Marcello, particolarmente nei movimenti veloci, esprime chiaramente un linguaggio orchestrale. La stessa *Fantasia*, (I° mov. della sonata di Platti) ne è un altro esempio, forse ancora più evidente, con successioni alternate di accordi 'pieni' ribattuti (come un 'tutti') in risposta a figurazioni solistiche in progressione. Nel passare al gusto galante-rococò, il linguaggio nella scrittura cembalistica si dipana in modo più semplice e narrativo. È la conquista del 'cantabile', la conversazione garbata e graziosa insieme, qualche pensiero malinconico ma subito fugato con un luminoso 'maggiore' sostenuto da un ricamo di 'basso albertino' (figurazione armonica arpeggiata in costante successione) che appare sia in tempi lenti quanto in quelli rapidi. La sonata in fa magg. di Galuppi è un esempio delizioso di equilibrio tra elegante cantabilità e spiritosa ironia. Sicuramente meno conosciuti, Bertoni, Grazioli e Turrini, rappresentano assieme a Galuppi,



Petronio Tadolini (1727-1813), *Giae*, terracotta
Modena, Galleria Estense

un anello di congiunzione verso lo stile classico (Mozart, Haydn, Clementi). Nati in area gardesana (Bogliaco, Salò), prestarono il loro servizio in area veneziana: Bertoni fu dapprima (1752) organista in S. Marco e successivamente (1785) prese il posto di Galuppi come maestro di cappella e Grazioli ne divenne da quell'anno organista. Turrini, detto anche "Bertoncino" per la parentela con Bertoni, di cui era nipote e allievo, prestò servizio di organista in S. Giustina a Padova fino al 1793. Di quest'ultimo, la cui maggiore produzione è per cembalo (o fortepiano), rimangono composizioni manoscritte, la maggior parte custodita nel Fondo Prezioso della Biblioteca del Conservatorio di Brescia. La sonata in programma è inclusa nella raccolta manoscritta *Sonate per cembalo dedicate a Sua*

Eccellenza Vincenzo Fini, particolare è il secondo movimento che reca l'indicazione "ad imitazione del violoncello" sfruttando, come ambito melodico, la tessitura medio-grave del cembalo in passaggi arpeggiati con salti di decima, rendendo efficace il senso di 'arcata' violoncellistica.

MICHELE BARCHI

Ha svolto gli studi musicali presso il conservatorio G. Verdi di Milano, diplomandosi in pianoforte nella classe di Maria Isabella De Carli. Successivamente, come autodidatta, ha conseguito il diploma in clavicembalo. L'interesse appassionato per la musica e gli strumenti antichi l'ha portato ad approfondire le proprie conoscenze organologiche sulla costruzione di strumenti a tastiera, realizzando copie di clavicembali, spinette, virginali e organi. Ha collaborato per alcuni anni con l'ensemble Il Giardino Armonico suonando, come continuista e solista, nei più importanti festival di musica barocca, in Italia e all'estero. Ha effettuato registrazioni radiofoniche e televisive per RAI, Radio France Classique, Radio Svizzera, Deutschland Rundfunk, ORF Austria e per varie emittenti statunitensi. Come solista ha registrato per la casa discografica TELDEC diversi CD con musica per clavicembalo (concerti, suites, fantasie e fughe) di J. S. Bach nell'edizione integrale "Bach 2000". Per la stagione 2003 del Festival di Lucerna è stato invitato come solista e continuista nella esecuzione dei *Concerti Brandeburghesi* di J. S. Bach con la direzione di Claudio Abbado. Assieme alla violinista Elisa Citterio ha fondato il gruppo di musica barocca Brixia Musicalis, ensemble residente del Festival "Nuove Settimane di Musica Barocca in Brescia e provincia". Si dedica inoltre alla ricerca ed alla trascrizione di musiche manoscritte e inedite di compositori bresciani del Sei-Settecento. Affianca alla passione per la musica quella della pittura e la decorazione plastica (stucchi), dipingendo quadri, soffitti e pareti, eseguendo laccature e dorature su mobili e strumenti a tastiera.



Luca Carlevarijs (1663-1730), *Veduta fantastica del porto di Livorno*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto Bandieri)

CHITARRA SPAGNOLA

EL SIGLO DE ORO:
MUSICA PER VIHUELA DA MANO, TIORBA E CHITARRA BAROCCA

ROLF LISLEVAND *vihuela de mano, tiorba e chitarra barocca*

LUIS MILAN (1500-1561)
Fantasia

LUIZ DE NARVAEZ (1500-1555)
Guardame las Vacas

ALONSO MUDARRA (1508-1580)
Fantasia que contrehaze l'arpa
Fantasia
Galliarda

JOAN AMBROGIO DALZA (sec. XVI)
Calata spagnola

FRANCESCO CORBETTA (1615-1681)
Caprice de Chaconne

SANTIAGO DE MURCIA (sec. XVII-XVIII)
Fandango

GASPAR SANZ (1640-1710)
Maricapalos

SANTIAGO DE MURCIA
Folias gallegas
Zarambeques
Folias

GASPAR SANZ
Paradetas

ALESSANDRO PICCININI (1566-1639)
Toccata

HIERONYMUS KAPSBERGER (1580 ca.-1661)
Canarios
Arpeggiata
Passacalles

ALESSANDRO PICCININI
Ciaccona

ANTONIO DE SANTA CRUZ (sec. XVI)
Jacaras

SANTIAGO DE MURCIA
Tarantelas

GASPAR SANZ
Canarios

L'ENERGIA DEL NUOVO

La vihuela è un antico strumento musicale della famiglia dei liuti, apparso in Spagna. Il termine identifica in particolare la cosiddetta *vihuela de mano* distinta dalla *vihuela de arco*, sinonimo della viola da gamba o della viella medievale. Analogamente alla chitarra alla quale assomiglia, si suona pizzicando le corde con le dita. La vihuela si diffuse verso la fine del 1400 ed era dotata, generalmente, di sei corde di cui cinque doppie. Fu molto diffusa soprattutto presso gli strati più elevati della società spagnola, dove si affermò come strumento dotto ed assunse una popolarità paragonabile a quella raggiunta dal liuto nel resto dell'Europa, nel medesimo periodo. Il concerto propone un'escursione di due secoli di tradizione musicale spagnola, a partire dalla vihuela per arrivare alla chitarra barocca spagnola. Per sottolineare la forte influenza di questa musica nella cultura musicale europea e in particolare italiana, verranno eseguiti anche dei brani italiani per tiorba, influenzati dalla musica spagnola per vihuela. La tiorba, un grande liuto a cui alla fine del secolo XVI si aggiunsero dei "contrabbassi" o bordini, e la chitarra "barocca", nome odierno per una chitarra a cinque ordini di corde doppie in uso nell'età barocca, costituiscono un perfetto esempio di simbiosi tra repertorio e strumento. Perciò la traduzione della loro cospicua letteratura sulla meno eccentrica chitarra moderna o su altri strumenti, rompendo questa simbiosi, non può riuscire a penetrare a fondo lo spirito della lettera che ci è stata tramandata. D'altra parte il recupero di strumenti dimenticati presenta molte difficoltà, a diversi livelli; non ultima quella di trovare grandi interpreti che decidano di dedicarsi integralmente. Il repertorio presentato nel concerto disegna una linea invisibile fra Mondo Antico e Mondo Nuovo delineando le influenze fra l'Europa e le Americhe del primo barocco. Pur appartenendo queste composizioni ad autori europei (con la parentesi messicana nella vita di Santiago de Murcia) in alcune

di esse spira l'aria fresca e vitale del nuovo continente. Il primo gruppo di compositori è di celebri vihuelisti. Di Luis Milan, primo compositore spagnolo che pubblichi una serie di composizioni per vihuela, si presenta una Fantasia, con i primi esempi di stile "rubato". Luis de Narvaez, sempre vihuelista e compositore, rappresenta invece la novità dei primi esempi di variazioni, con le "diferencias sobre *Guardame las vacas*". Di Alfonso Mudarra, che pubblicò un volume di composizioni per vihuela a Siviglia, si propongono due fantasie (di cui la prima molto celebre) e una Galliarda. Joan (Giovanni) Ambrogio Dalza, milanese, sec. XVI, ha pubblicato un libro di intavolature per liuto piuttosto innovativo, il brano proposto dimostra l'influenza della cultura spagnola in Italia. La novità delle danze native importate si dà a vedere però subito in una dimensione molto più profonda di quella della mera scoperta. Ciaccone, Fandango, Canarios, Sarabande che giungono da Occidente sono, più che semplici novità, una vera nuova linfa per la musica europea che, lasciandosi sedurre dalla frenesia, dalla dolcezza, dalla sensualità di queste danze, accetta di cambiare, di farsi conquistare, lei conquistatrice. È una spinta formidabile, di cui il barocco gode fino al suo ultimo giorno, che si esaurisce nel periodo romantico allorché il "popolare" viene ridotto a citazione e quindi a esotico, pittoresco, e che torna forse nel secolo XX sotto altre e più note forme. La *Chaconne* per esempio, è una composizione basata su un basso ostinato originatosi da una danza cantata in America Latina, quindi giunta in Spagna da dove, tramite un passaggio attraverso le intavolature alfabetiche per chitarra del primo Seicento italiano, si diffuse in tutta Europa. Le prime Ciaccone italiane conservano la solarità e la "facilità" dell'originale danza muovendosi spesso in tonalità maggiori, tempi rapidi e ternari e con passaggi virtuosistici, come si riscontra in quella di Piccinini, del 1623. Collega e maestro riconosciuto di Robert de Visée a Versailles era Francesco Corbetta, che nel

1671 diede alle stampe *La Guitarre Royale*, libro per chitarra sola che, insieme a quello di Sanz, è il più importante ed influente del XVII secolo. Del chitarrista pavese ma cosmopolita ascolteremo un *Caprice de Chaconne* che si discosta un po' dalla *Ciaccona* di Piccinini, naturalmente dispiegando tutte le risorse della chitarra, assai diverse da quelle della tiorba. Prima di giungere a Santiago de Murcia, il più americano dei compositori, nominiamo brevemente i due compositori che lo stesso Lislevand ha affiancato già una decina di anni fa in una registrazione giustamente famosa. *Encuentro Sanz y Santa Cruz* era il titolo di quella raccolta in cui l'interprete immaginava un incontro tra i due grandi virtuosi che anche questa sera si sfidano a distanza nell'ultima e sfrenata sezione del concerto. Di Gaspar Sanz, forse oggi il più noto chitarrista del Seicento, si ascolterà il brano più celebre e uno tra i più belli: i *Canarios*. Come si intuisce dal nome, questa danza sincopata e irresistibilmente gioiosa è un altro dei tesori portati in Europa dalle nuove isole. Da isole d'Europa, si potrebbe forse dire, vengono invece le *Jacaras* di Santa Cruz, (che devono il loro nome a indavolate feste notturne della Spagna) e la *Passacalle* di Kapsberger (un basso ostinato che si basa su un tetracordo discendente e il cui nome è il risultato dell'unione di *pasar* e *calle*, indicante un'origine di danza di strada). Del grande Kapsberger, come di Piccinini (insieme a lui il massimo compositore per tiorba), è proposta anche una *Toccata* (la geniale e modernissima *Arpeggiata*) che testimonia la capacità dei due compositori di trovarsi a proprio agio con le forme più colte oltre che la facilità nell'appropriazione del "popolare". Le *Tarantelas* (dai noti rituali del Sud Italia) provengono dall'autore più tardo in programma, Santiago de Murcia, il compositore madrileno, è anche l'unico che ha vissuto nel nuovo continente. Dagli anni venti del '700 egli fu probabilmente in Messico dove sono stati infatti rinvenuti tutti e tre i suoi libri per chitarra. Nel Nuovo Mondo egli venne in contatto con le danze che avevano già invaso l'Europa, ma anche



Damasco lieseré broccato, Francia o Italia, 1780-1790
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Gandini

con nuove forme, alcune addirittura giunte dall'Africa in America tramite gli schiavi. È il caso del molto noto *Fandango*. Il Mondo Nuovo è tale dunque certamente nel senso consueto (le nuove terre), ma è forse soprattutto tale (e lo testimoniano le danze provenienti dalla stessa Europa, dai suoi territori più "selvaggi") nella spontaneità, nella originalità delle danze popolari, o meglio native.

ROLF LISLEVAND

Nato nel 1961 a Oslo, studia la chitarra classica nell'Accademia di Musica dello Stato Norvegese. Durante i suoi studi, si esibisce regolarmente in numerosi locali, clubs e gruppi anche con la chitarra elettrica; questo gli apporterà un'esperienza preziosa dell'improvvisazione che segnerà profondamente il suo tocco nel linguaggio musicale e nell'avvicinamento alla musica antica. In seguito entra nella Schola Cantorum Basiliensis dove prosegue gli studi con Hopkinson Smith ed Eugène

Dombois prima di essere invitato da Jordi Savall per accompagnarlo a creare diverse formazioni e opere: Hesperion XX, La Capella Reial de Catalunya e Le Concert des Nations. Acquista una perfetta conoscenza della musica francese per viola da gamba del XVII secolo con Jordi Savall. Monserrat Figueras, a sua volta, gli farà scoprire la musica vocale spagnola del XVI e XVII secolo. Nel 1987, si stabilisce a Verona, dove cerca di ricostruire la maniera autentica di suonare la musica italiana della prima metà del seicento. Forma così l'Ensemble Kapsberger e, dal 1993, le registrazioni, sia con il gruppo che come solista, escono sotto l'etichetta Auvidis / Naïve. Lo stesso anno diventa professore nella Staatliche Hochschule für Musik a Trossingen (Germania) e quindi lascia il posto al CNR di Tolosa (Francia). Il suo primo disco, tratto dalla musica di Hieronymus Kapsberger, si vede attribuito non solo critiche calorose ma anche il "Diapason d'Or dell'anno 1994"; il MIDEM a Cannes per il riconoscimento del titolo di "Migliore Disco di musica strumentale prima del 1650" lo stesso anno. Nel 1995 Gramophone lo elegge "Critic's choice". Con gli album che seguono, *Encuentro*, *Codex* e *Alfabeto*, Rolf Lislevand prosegue con la sua idea di un'interpretazione basata sull'equilibrio sottile tra la ricerca musicologica più attuale, e l'ispirazione e la creatività di un musicista con una cultura musicale europea del XXI secolo, sforzandosi il più possibile di restare attinente allo stile supposto autentico dell'epoca. Si rende però conto che più elementi essenziali per l'interpretazione della musica del XVII e XVIII secolo non sono recuperabili dalle risorse attualmente disponibili, concludendo quindi che l'assenza di queste informazioni dovranno portarlo all'ispirazione piuttosto che alla frustrazione! Con l'ensemble Kapsberger, propone delle nuove concezioni artistiche delle musica strumentale del XVII secolo, come una revisione della tradizione attuale

della musica antica. La sua interpretazione delle opere come Kapsberger, Santiago de Murcia, Gaspar Sanz e dei compositori meno diffusi al giorno d'oggi, hanno dato una nuova spinta a tutta una generazione di musicisti. Lislevand reintroduce degli elementi ritmici, d'improvvisazione reale, una maestria meravigliosa dei timbri, dello spazio sonoro e restituisce il valore della tradizione nella musica di un tempo per un pubblico del giorno d'oggi. Contemporaneamente al suo lavoro con il gruppo, si concentra sul repertorio solistico per liuto e chitarra con dei dischi consacrati alla musica di J. S. Bach, Gaspar Sanz e la scuola francese di liutisti del XVII secolo e s'impone come uno dei liutisti di riferimento della nostra epoca, riconosciuto da numerose critiche e premi discografici: Diapason d'Or dell'anno, 10 de repertoire, Choc du Monde de la Musique, Gramophone's critic's choice, Spielemannsprisen etc. Spinto dalla sua ispirazione e dalla curiosità, collabora con importanti interpreti dai multipli orizzonti musicali. Le sue iniziative lo hanno portato a lavorare con orchestre barocche (in quanto direttore d'orchestra), con musicisti di jazz, flamenco, musica popolare di diverse origini, musica araba, orientale e musica contemporanea. Dal 2006 Lislevand collabora con la prestigiosa casa editrice tedesca ECM. Con il progetto CD Nuove Musiche si definisce un'importante direzione nel repertorio della musica antica, introducendo l'improvvisazione e gli elementi ritmici come novità nella loro interpretazione – sempre seguendo lo spirito dell'autenticità. Attualmente, si esibisce in diversi festival in Europa, negli Stati Uniti e in Oriente, in quanto solista o direttore del suo gruppo si occupa attivamente della sua classe di musica antica a Trossingen dove sviluppa un concetto d'insegnamento che corrisponde allo spirito di un tempo diverso dal nostro, in accordo con un'idea umanistica dell'uomo e della sua espressione artistica.

Martedì 17 ottobre, Modena, Chiesa di San Pietro, ore 21

MISSA SANCTI JACOBI

GUILLAUME DUFAY

Bologna, Civico Museo Bibliografico, Q 15

ENSEMBLE LA REVERDIE

Claudia Caffagni *voce, liuto*
Livia Caffagni *voce, viella, flauto*
Elisabetta de Mircovich *voce, viella*
Ella de Mircovich *voce*
Doron David Sherwin *voce, organo portativo, cornetto muto*

Elena Bertuzzi *voce*
Paolo Borgonovo *voce*
Cristina Calzolari *voce*
Andrea Favari *voce*
Claudia Pasetto *viella*
Roberto Spemulli *voce*
Matteo Zenatti *voce, arpa*

Introitus/Domine probasti me/Gloria (f. CXXj)

Introitus Repetitio (ff. CXXj'-CXXij)

Kyrie (ff. CXXj'-CXXij)

Gloria (ff. CXXij'-CXXiii)

Alleluya/Hispanorum clarens stella (ff. CXXiii'-CXXV)

Credo (CXXV'-CXXVij)

Offertorium (ff. CXXVij'-CXXVij)

Sanctus (ff. CXXVij'-CXXIX)

Rite maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis (f. CLXXXXVII)

Agnus Dei (ff. CXXIX'-CXXX)

Post Communio (ff. CXXIX'-CXXX)

Rite maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis (f. CLXXXXVII – *solus tenor*)



Francesco Monti (1685-1768), *Cristo e la Samaritana*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto V. Negro)

Introitus

Mihi autem nimis honorati sunt amici tui Deus. Nimis confortatus est principatus eorum.

Versus

Domine probasti me et cognovisti me tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam. Gloria etc. (repetitur introitus)

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis. Laudamus te benedicimus te adoramus te glorificamus te gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus rex celestis Deus pater omnipotens Domine fili unigenite Jesu Christe Domine Deus agnus Dei filius Patris qui tollis peccata mundi miserere nobis qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis quoniam tu solus sanctus tu solus Dominus tu solus altissimus Jesu Christe cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris amen.

Alleluia

Hispanorum clarens stella/ carismatum Jacob cella/ mundi h[uius] sis stella/ mare transfretantium.

Credo in unum Deum patrem omnipotentem factorem celi et terre visibilium omnium et invisibilium et in unum Dominum Jesum Christum filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia secula. Deum de Deo lumen de lumine Deum verum de Deo vero genitum non factum consubstantialem Patri per quem omnia facta sunt qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de celis et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est et resurrexit tertia die secundum scripturas et ascendit in celo sedet ad dexteram Patris et iterum venturus est cum gloria judicare

Invero, o Dio, i tuoi amici sono tenuti da me in grande onore; di sovrano ristoro è la loro preminenza.

Signore, mi mettesti alla prova e conoscesti ogni cosa di me, dal momento in cui mi corico a quello in cui mi levo.

Signore pietà, Cristo pietà, Signore pietà.

Gloria a Dio nell'alto dei cieli e pace in terra agli uom ini di buona volontà. Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti adoriamo, ti glorifichiamo, ti rendiamo grazie per la tua gloria immensa, Signore Dio re dei cieli, Dio padre onnipotente, Signore figlio unigenito Gesù Cristo, Signore Dio, agnello di Dio, figlio del Padre, tu che togli i peccati del mondo abbi pietà di noi, tu che togli i peccati del mondo accogli la nostra supplica, tu che siedi alla destra del Padre abbi pietà di noi perché tu solo il santo, tu solo il Signore, tu solo l'altissimo Gesù Cristo con lo Spirito Santo nella gloria di Dio Padre, amen.

O lucente astro della Spagna, Giacomo, ricettacolo di grazie su questa terra: sii la stella che guida coloro che traversano il mare.

Credo in un solo Dio padre onnipotente creatore del cielo e della terra e di tutte le cose visibili e invisibili; e in un solo Signore Gesù Cristo, unigenito figlio di Dio, nato dal Padre prima di tutti i secoli: Dio da Dio, luce da luce, Dio vero da Dio vero, generato non creato, della stessa sostanza del Padre, per mezzo di lui tutte le cose sono state create. Per noi uomini e per la nostra salvezza discese dal cielo e si è incarnato nel seno della vergine Maria e si è fatto uomo; fu crocifisso per noi sotto Ponzio Pilato, morì e fu sepolto, e il terzo giorno è resuscitato secondo le Scritture; salì al cielo, siede alla destra del Padre e di nuovo verrà nella gloria a giudicare i vivi ed i morti e il suo regno non avrà fine. Credo nello Spirito Santo che è Signore e dà la vita e procede dal Padre e dal Figlio e con il Padre e con Figlio

vivos et mortuos cuius regni non erit finis et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem qui ex Patre Filioque procedit qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur qui locutus est per prophetas et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi seculi amen.

Offertorium

In omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terre verba eorum.

Sanctus

sanctus sanctus Dominus Deus sabaoth pleni sunt celi et terra gloriam tuam osanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini osanna in excelsis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis, agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis, agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.

Post Communio

Vos qui secuti estis me sedebitis super sedes iudicantes duodecim tribus Israhel.

Rite maiorem Iacobum canamus/ ordinis summi decus o fidelis/ blanda sit semper tibi sors viator/ exite laudes hominum patrono./ Rebus est frater paribus [Johannes]* / tam novas Christi facies uterque/ visit ut Petrus sequitur magistrum/ sponte dilectus fieri [vocatur]./ Audivit vocem Iacobi sonoram/ corda divinis penitus monentem/ legis acceptae phariseus hostis/ ora conversus lacrimis rigavit./ Vincit a turba prius obsequente/ cum magus sperat Iacobum ligare/ vertit in penas rabiem furoris/ respuit tandem magicos abusus.

Arcibus summis miseri reclusi/ tanta qui fidunt Iacobo merentur/ vinculis ruptis peciere terram/ saltibus gressu stupuere

è adorato e glorificato e ha parlato per mezzo dei profeti. Credo la chiesa, una, santa, cattolica e apostolica, professo un solo battesimo per il perdono dei peccati e aspetto la resurrezione dei morti e la vita del mondo che verrà, amen.

Il loro clamore si diffuse su tutta la terra, e sino ai confini del globo le loro parole.

Santo santo santo il Signore Dio dell'universo, i cieli e la terra sono pieni della tua gloria, osanna nell'alto dei cieli. Benedetto colui che viene nel nome del Signore, osanna nell'alto dei cieli.

Agnello di Dio, tu che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi, agnello di Dio, tu che togli i peccati del mondo dona a noi la pace.

Voi che mi avete seguito giudicherete dai vostri troni le dodici tribù d'Israele.

Triplum: Celebriamo degnamente Giacomo il Maggiore, eminente nelle schiere celesti: o pellegrino a lui devoto, possa sempre arriderti la sorte! Sgorgate, lodi al protettore dell'umanità! Egli è fratello e in tutto simile a Giovanni, contemplò il volto trasfigurato di Cristo, come Pietro seguì senza bisogno di esortazioni il Maestro, ad essere il prediletto fosti chiamato. Il fariseo, ostile alla retta novella, udì la tonante voce di Giacomo che nel profondo del cuore lo ammoniva alle cose divine: convertitosi, il suo volto si inondò di lacrime. Il mago che sperava di gettare in catene Giacomo, incatenato lui stesso dalla folla a lui in passato obbediente, mutò in contrizione l'odio rabbioso e rinnegò finalmente le perversioni della magia.

Motetus: Gli sventurati prigionieri in eccelse roccaforti - tanta è la fortuna di coloro che ripongono la loro fiducia in San Giacomo -

planam./ Sopor annose paralis
altus/ accitu sancti posuit rigorem/ novit ut
Christi famulum satelles/ colla dimist
venerans ligatum./ Tu patri natum laqueis
iniquis/ insitum servas duce te
precamur/ iam mori vi non metuat
viator/ at suos sospes repetat penates./
Corporis custos animeque fortis/ omnibus
prosis baculoque sancto/ bella tu nostris
moveas ab oris/ ipse sed tutum tege iam
Robertum.

Ora pro nobis Dominum qui te vocabit
Iacobum.

* sul testo originale si trova *Yhesus*, ma per coerenza di ritmo del verso e di significato
abbiamo emendato con *Johannes*

Traduzione Ella de Mircovich

GUILLAUME DUFAY:
MISSA SANCTI JACOBI

Di Guillaume Dufay ci sono pervenute
nove messe complete, la seconda delle
quali, sulla base della ricostruzione
cronologica, è la *Missa Sancti Jacobi* databile
attorno al biennio 1427-28. Lungo l'arco di
questa produzione assistiamo al passaggio
dalla messa a tre voci in cui *tenor* e
contratenor sono caratterizzati da una
scrittura tipicamente strumentale, a una
composizione interamente a quattro voci a
cappella. Heinrich Bessler, nella prefazione
alla sua edizione dell'integrale delle messe
di Dufay, afferma infatti che "il mutamento
stilistico nella musica del XV secolo risiede
nel sempre maggiore uso della voce contro
gli strumenti [...]. Se si confronta la prima e
l'ultima messa di Dufay sotto questo punto
di vista, lo svolgimento è ovvio [...]. Nei
primi anni di Dufay prevaleva l'ideale
dell'insieme vocale e strumentale" .. La

cadute in frantumi le loro catene, raggiungono
sani e salvi con un balzo la terra sottostante,
stupefatti per una tale evasione. All'invocazione
del Santo, il profondo torpore di una paralisi che
durava da anni cessò di affliggere un poveretto;
l'aguzzino che lo conduceva a morte, non
appena riconobbe in Giacomo un seguace di
Cristo gli sciolse le membra, ossequiando colui
che aveva messo in vincoli. Tu riconduci al
padre il figliolo ingiustamente gettato in catene:
ti imploriamo, sii nostra guida, sì che il
pellegrino non paventi di morire per mano
violenta, ma faccia ritorno incolume presso il
suo focolare. O valente protettore dell'anima e
del corpo, sostienici tutti, e col tuo benedetto
bordone tieni lontane le guerre dai nostri lidi:
ma soprattutto proteggi e sii scudo a Roberto!

*Tenor: Prega per noi tu che portasti il nome di
Giacomo.*

Missa Sancti Jacobi, si trova esattamente in
questa fase di transizione presentando sia
parti a tre voci (*Kyrie*, *Gloria* e *Credo*), in cui
gli incroci delle due linee inferiori,
liberamente costruite, formano una base
armonica alla struttura polifonica, sia parti
a quattro dove il *tenor*, che ricalca le
melodie gregoriane dei corrispettivi brani,
tende ad assumere più chiaramente il ruolo
di sostegno armonico come avverrà nelle
messe mature. Il testimone *unicum* che ci
tramanda questa messa nella sua interezza
è il Codice Q15 conservato presso il Civico
Museo Bibliografico di Bologna, di cui è
stata curata da noi una trascrizione
completamente aggiornata, resa possibile
anche grazie a riproduzioni di alta qualità,
messe a disposizione dal Civico Museo,
successive al recente restauro del codice. Il
problema che rimane ancora aperto,
riguardo a questa messa, è dove e per chi
Dufay possa averla scritta. È possibile che



Marco Caricchia (sec. XVIII), 1788, *Ritratto del cardinale Carlo Livizzani*, olio su tela
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Campori

Dufay non avesse in origine progettato un
ordinarium compiuto, né tanto meno una
messa completa del *proprium*; e ciò è
desumibile attraverso un'analisi
prettamente stilistica delle varie parti,
corroborata da ulteriori elementi di
carattere codicologico. *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*
formano un insieme coerente, composto
come abbiamo visto secondo uno stile più
arcaico; è credibile supporre che gli altri
movimenti siano stati aggiunti a questo
blocco preesistente, in un secondo

momento per dare risposta a una specifica
commissione per un'occasione particolare.
L'analisi codicologica - condotta da
Margaret Bent - dimostra che il
compilatore del Q15, dopo una prima fase
intrapresa nei primi anni '20 del
Quattrocento, aveva iniziato a lavorare a
una nuova sezione del manoscritto, dopo
una pausa di qualche anno, inaugurandola
proprio con la messa per San Giacomo
(f. CXXIr); la ripresa della redazione può
essere fatta risalire circa agli anni

1429-1430, termine *ante quem* dell'intera composizione. Negli anni immediatamente precedenti a questo biennio Dufay si trovava con certezza a Bologna, dove ricevette gli ordini religiosi sotto il Cardinale Louis Aleman. La data approssimativa della sua presenza può essere stabilita in base a due privilegi di assenza mandati da Louis Aleman a St. Géry, uno datato 27 aprile 1427, l'altro 24 marzo 1428, in cui si richiede permesso della permanenza del musicista a Bologna. Il 23 agosto di questo stesso anno Louis Alleman, che era stato nominato cardinale a Bologna il 16 giugno 1426 con una grande cerimonia a San Petronio "con suono di organi e vari strumenti" (Cherubino Ghirardacci (1519-1598), *Historia di Bologna*) fu costretto a partire alla volta di Roma in seguito a conflitti con la cittadinanza; con lui sicuramente anche Dufay si trasferì dato che documenti di pochi mesi successivi (ottobre e dicembre) lo attestano alla cappella papale. Nonostante autorevoli recenti studi di Margaret Bent spostino il baricentro della composizione attorno all'entourage del patrizio veneziano Pietro Emiliani, vescovo di Vicenza dal 1409 al 1433, pensiamo che si possa ancora sostenere l'ipotesi, da tempo e da più musicologi avanzata, che Dufay nel periodo trascorso a Bologna abbia assemblato la messa nella sua veste completa per San Giacomo Maggiore, sede della comunità agostiniana della città, e chiesa di riferimento del Cardinale, agostiniano lui stesso. I legami di Dufay con Bologna passano anche attraverso Robert Auclou, vicario della chiesa Saint-Jacques de la Boucherie di Paris, la cui presenza a Bologna, al seguito di Aleman, è testimoniata a partire dal 4 maggio del 1426. Può essere stato proprio lui il tramite tra il compositore fiammingo e il cardinale che ne divenne il protettore. Tra l'altro il mottetto *Rite Maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis*, composto probabilmente nel 1426 e contenuto nella stessa silloge bolognese, è costruito sull'acrostico 'Robertus Auclou Curatus

Sancti Iacobi'. Questa coincidenza sembra non essere secondaria nel considerare messa e mottetto legati tra loro e in stretta connessione con l'ambiente che i due personaggi frequentavano in quegli anni. Un aspetto estremamente interessante di questa grande opera musicale è il fatto di essere una messa plenaria, la prima nella storia della musica: accanto ai cinque movimenti dell'ordinario, Dufay compone anche quattro movimenti del proprio della festa di San Giacomo Maggiore. Di questi mentre *Introito*, *Offertorio* e *Communio* sono basati dal punto di vista testuale sui canti previsti dal Graduale Romano per la festa dell'Apostolo - testi diciamo generici che vengono utilizzati anche per altri apostoli-, l'*Alleluya* ha un versetto (*Hispanorum clarens stella*) basato su un testo ritmico in cui viene specificatamente citato San Giacomo e che allo stato attuale delle ricerche non ha ancora trovato riferimenti altrove. A questo proposito vale la pena di segnalare che tra i corali della Chiesa di San Giacomo Maggiore di Bologna (ms. 4108) esiste un ufficio ritmico, la cui versificazione per molte parti è l'ottonario come lo è il metro del versetto in questione (nella tradizione classica del graduale il versetto è normalmente in prosa). Questa assonanza ritmica e in parte anche testuale (il versetto si riferisce direttamente all'Apostolo come gran parte dei testi dell'Ufficio) potrebbe far pensare ad un *proprium* per la festa del Santo legato alla tradizione della comunità agostiniana bolognese. L'esecuzione che noi proponiamo ha avuto come criterio guida, coerentemente con quanto affermato all'inizio, la scelta di affidare agli strumenti *contratenor* e *tenor* nelle parti a tre voci, e talvolta il *contratenor* nelle parti a quattro, là dove la fonte originale non presenta il testo. D'altra parte la pratica di associare voci e strumenti nelle esecuzioni liturgiche all'epoca trova varie testimonianze, non ultima quella sopra citata inerente alla festa per la nomina a Cardinale di Louis Aleman. Particolare attenzione è stata data al rispetto delle *measure* originali sulle

quali si è basata la scelta dello stacco del tempo dei vari movimenti.

Claudia Caffagni

LA REVERDIE

Nel 1986 due coppie di giovanissime sorelle fondano l'ensemble di musica medievale *laReverdie*: il nome, ispirato al genere poetico romanzo che celebra il rinnovamento primaverile, rivela forse la principale caratteristica di un gruppo che nel corso degli anni continua a stupire pubblico e critica per la sua capacità di approccio sempre nuovo ai diversi stili e repertori del vasto patrimonio musicale del Medioevo europeo. Quattro personalità differenti, cui nel '93 si aggiunge quella poliedrica del californiano Doron David Sherwin. La somma dei titoli di studio ufficiali dei componenti di *la Reverdie* (diplomi in canto gregoriano, flauto dolce, violoncello, liuto, cornetto, lauree in lingue e in architettura) non esaurisce i numerosi e sempre nuovi campi di approfondimento personale: dalla filologia germanica all'oreficeria e iconografia alto medievale, dalla paleografia musicale all'improvvisazione pluristilistica, dalla trattatistica storica alla didattica musicale. Ciò unito a un'assidua ricerca musicale comune, ha fatto de *la Reverdie* un gruppo

assolutamente unico sia per l'affiatamento e l'entusiasmo artistico in grado di coinvolgere ogni tipo di pubblico sia per l'acclamato virtuosismo vocale e strumentale. Ha registrato per *Radio3* (Italia), *Süddeutscher Rundfunk*, *Bayerischer Rundfunk*, *Südwest Rundfunk* e *Westdeutscher Rundfunk* (Germania), *BRT3* (Belgio), *France Musique* (Francia), *ORF 1* (Austria), *Antenna 2* (Portogallo), *Rne* e *RTVE* (Spagna), *Radio2* (Polonia), *Radio Televizija Slovenja* (Slovenia), *Espace2* (Svizzera), *KRO Radio4* (Olanda). Ha all'attivo 15 CD con la casa discografica francese *ARCANA* in co-produzione con *Westdeutsche Rundfunk*, insigniti di numerosi premi, fra cui, nel '93, il primo *Diapason d'Or de l'année* assegnato a un gruppo italiano per la categoria *Musique Ancienne*, oltre a otto *Diapason d'Or*, otto *10 di Repertoire*, tre *10 da Crescendo*, due *ffff télérama*, un *A di Amadeus*, due ***** di *Musica*. Svolge un'intensa attività concertistica presso i più prestigiosi Festival europei (Italia, Portogallo, Spagna, Svizzera, Francia, Germania, Austria, Belgio, Olanda, Inghilterra, Polonia, Slovenia) e, dal '97, i suoi componenti sono impegnati in una regolare attività didattica presso importanti istituzioni italiane e straniere.

Giovedì 19 ottobre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 21

PURCELL & HAENDEL

LONDON BAROQUE

Ingrid Seifert *violino*, Jacobus Stainer, Absam 1661
Richard Gwilt *violino*, Giofredo Cappa, Torino ca. 1685
Charles Medlam *Bass viol*, Jane Julier, Devon 2000, da Bertrand 1704
Terence Charlston *clavicembalo*

JOHN JENKINS (1592-1678)
Fancy in sol minore

WILLIAM LAWES (1602-1645)
Sett no.1 in sol minore for
Fantazia - [Galliard]

THOMAS TOMKINS (1572-1656)
A Sad pavan for these distracted times

CHARLES SIMPSON (1605-1669)
Divisions in re maggiore

JOHN BLOW (1649-1708)
Ground

HENRY PURCELL (1659-1695)
Sonata no 4 in fa maggiore da Sonata's of Three Parts
Canzona - Poco largo - Allegro

HENRY PURCELL
Pavane and Chaconne (Z 752, 730)

GEORGE FRIDERIC HAENDEL (1685-1759)
Sonate in do per viola da gamba e clavicembalo obbligato
Adagio - Allegro - Adagio - Allegro

GEORGE FRIDERIC HAENDEL
Trio Sonata in sol (Dresden)
Andante - Allegro - Largo - Allegro

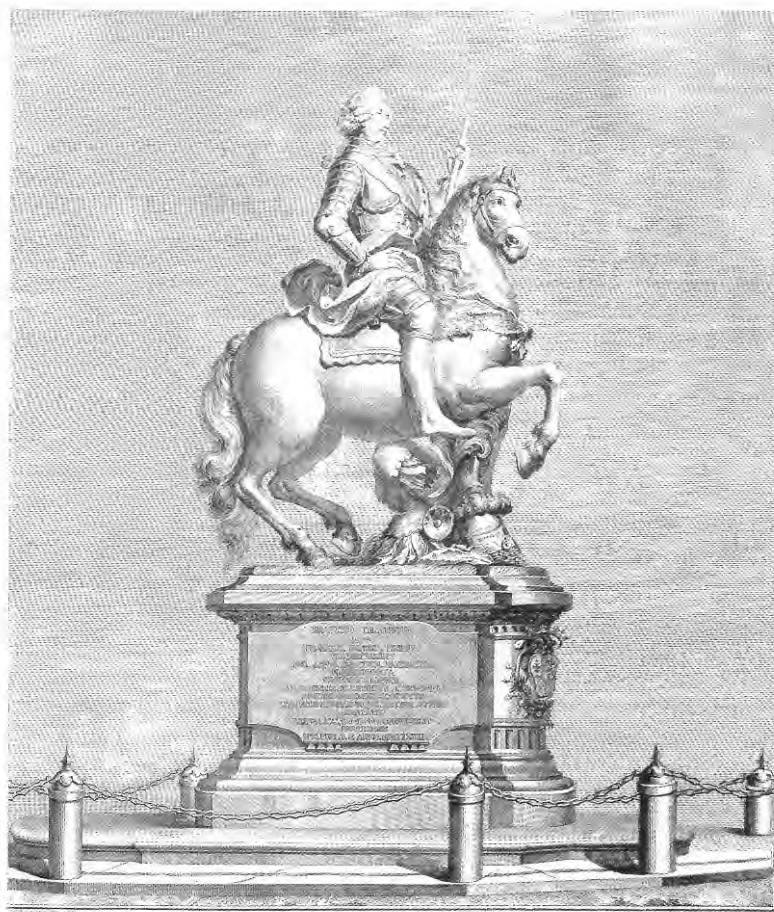
PURCELL & HAENDEL

Purcell e Haendel non sono che il punto di arrivo di un processo di affinamento della musica strumentale in Inghilterra. La musica inglese dell'ultima parte del XVI secolo fu inizialmente ad imitazione dei grandi maestri italiani come Palestrina e Marenzio e sul finire del secolo, versioni strumentali di musica italiana vennero importate da importanti strumentisti come il Ferrabosco. Questo contribuì senz'altro a dare avvio a una moda di corte e in seguito produsse interesse anche da parte di insegnanti e compositori della nobiltà di campagna. Jenkins, Tomkins e Simpson trascorsero il periodo della Guerra Civile suonando in consort che vennero toccati dagli eventi, come nel caso di William

Lawes che morì per il suo re (Carlo I) nell'assedio di Chester. Dopo la guerra la musica di intrattenimento riacquistò spazio e al tempo di Blow e Purcell venne prodotta una sufficiente quantità di musica ad uso domestico da poter essere data alle stampe. All'epoca dell'arrivo di Haendel in Inghilterra i compositori stranieri vennero stimati e pagati di più di quelli locali ma in seguito Haendel fu costretto ad adattare il suo stile al gusto inglese. John Jenkins (1592-1678) compositore e valente esecutore al liuto e alla viola bastarda, si esibì per le ricche famiglie della nobiltà inglese per poi divenire liutista di corte e musicista da camera del re Carlo I e rimase anche in seguito sia stimatissimo insegnante che strumentista. William Lawes (1602-1645)



Pietro Termanini, 1741, *Clavicembalo*, legno di abete e cipresso
Modena, Museo Civico d'Arte



Statua equestre di guerra di Francesco III d'Este, alla Piazza di S. Andrea, eretta nel 1696. Scultura di Michelangelo Borghi. Incisione di G. Bertoni. In G. Bertoni, Compendio di storici giornali avvenimenti accaduti in Modena Modena, Biblioteca Estense Universitaria

Michelangelo Borghi, Incisione del celebre monumento equestre di Francesco III
in G. Bertoni, Compendio di storici giornali avvenimenti accaduti in Modena
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

compositore appartenente a una celebre famiglia di musicisti, fu allievo di Coperario ed entrò nel 1635 nella Chapel Royal come cantore e liutista. Già famoso per essere il più importante compositore dei King's Men Players e della Young Company of Actors, attiva a corte, allo scoppio della Guerra Civile partecipò all'assedio di Chester dove rimase ucciso. Il nucleo strumentale più importante della sua produzione fu concepito per viole o per viole e violini spesso con accompagnamento di continuo. Del tutto caratterizzante nelle sue composizioni per

consort di viole fu l'introduzione di elementi tardorinascimentali di ispirazione madrigalista elisabettiana e italiana, e in quelle per violini il raffinato e ardito gusto propriamente barocco per armonie, cadenze e agili linee melodiche già a preannunciare l'epoca di Purcell. Thomas Tomkins (1572-1656) organista e compositore appartenente a una famiglia di musicisti, dal 1594 fu allievo di W. Byrd e in seguito lo sostituì nell'incarico di organista presso la cattedrale di Worcester. Grazie ai meriti come compositore fu ammesso alla Chapel Royal. Aderì al vecchio stile polifonico

tanto da essere considerato l'ultimo compositore madrigalista inglese e della scuola dei virginalisti. Le sue composizioni liturgiche costituiscono un importante contributo alla musica anglicana. Christo Simpson (1605-1669) suonatore di viola da gamba, compositore e didatta, scrisse trattati di larga diffusione, fra i quali quello sull'arte della «division» (diminuzione o variazione) sopra un basso ostinato, o «ground». John Blow (1649-1708) è il musicista inglese più importante del periodo antecedente a Purcell. Compositore e organista divenne organista di Westminster Abbey nel 1668 a 19 anni, e l'anno successivo «Musician on the virginalls» con Carlo II. Nel 1674 divenne maestro di cappella e istitutore musicale, ed ebbe fra i suoi allievi anche Purcell. La sua carriera continuò con i ruoli più importanti. Viene ricordato soprattutto per la musica vocale sacra e profana, ma non mancano eccellenti brani strumentali. Henry Purcell (1658-1695) fu cantore nella Cappella reale, iniziando contemporaneamente la sua attività di compositore di musica sacra e di pezzi vocali di vario genere. Fu compositore per i violini del re dal 1677, poi dal 1679 fu organista nell'Abbazia di Westminster, e dal 1682 organista della Cappella reale, acquisendo grande fama come compositore. Dal 1683 fu conservatore degli strumenti del re, e visse gli ultimi anni di vita circondato dalla più viva ammirazione dei contemporanei, scrivendo per ogni occasione, dal teatro alla chiesa, per i privati e per le grandi festività. Nonostante la morte prematura a 36 anni la sua vasta produzione musicale di grandissimo livello, lo rende uno dei grandi compositori del Seicento europeo. George Frideric Haendel (1685-1759) già attivo come musicista, nel 1706 partì per l'Italia, dove rimase per tre anni soggiornando a Venezia, Firenze, Roma e Napoli facendo tesoro dei suoi contatti con l'ambiente musicale. Nel 1710 divenne maestro di cappella alla corte di Hannover, e nel 1713 si trasferì definitivamente a Londra dove diviene uno dei personaggi centrali

dell'attività musicale. Dopo esser stato a capo della Royal Academy impegnandosi intensamente nell'opera italiana, dal 1741 si dedicò principalmente all'oratorio e alla musica sacra e strumentale. Godette della stima universale e assieme a Bach è considerato il più grande musicista della prima metà del settecento.

LONDON BAROQUE

Il gruppo si è costituito nel 1978 affermandosi come uno dei più importanti ensemble di musica barocca in ambito internazionale. L'attività regolare di oltre 50 concerti all'anno ha favorito il sorgere tra i componenti del gruppo di un affiatamento paragonabile a quello di un consolidato quartetto d'archi. Il repertorio copre il periodo che va dalla fine del seicento a Mozart con pagine rare accanto a capolavori noti al grande pubblico. Nel corso della stagione 2001-2002 l'ensemble si è esibito «a solo» a Londra, Stoccarda e Losanna ed ha tenuto concerti con Emma Kirkby in Inghilterra, Scozia, Ungheria, Slovenia, Croazia, Germania, USA e Giappone, con James Bowman in Francia e Svizzera, con Lynne Dawson in Francia e Germania e con Julia Gooding in Brasile, Uruguay e Argentina. L'ensemble è stato inoltre ospite dei festival di Edimburgo, Salisburgo, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York e Ansbach. Per più di 15 anni i London Baroque hanno avuto un contratto discografico in esclusiva con Harmonia Mundi; i numerosi titoli realizzati comprendono l'integrale delle Trio Sonate di Corelli, Haendel, Lawes, Purcell, Leclair e C.P.E. Bach. I nuovi progetti con l'etichetta svedese BIS comprendono le trio sonate di Vivaldi op. 1, i Mottetti di Haendel con Emma Kirkby, le Fantasie di Purcell, le Apoteosi di Couperin e le trio sonate di Bach. Numerosi i passaggi televisivi in Inghilterra, Francia, Germania, Belgio, Austria, Olanda, Spagna, Ungheria, Svezia, Polonia, Estonia.

Sabato 21 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21

STABAT MATER

LUIGI BOCCHERINI; MADRID, 1781

MARIA CHRISTINA KIEHR *soprano*

ENSEMBLE 415

Chiara Banchini *violino e direzione*

Eva Borhi *violino*

Peter Barczy *violino*

Gaetano Nasillo *violoncello*

Sara Bennici *violoncello*

Quintetto in do minore Op. 31 n°4,

Per due violini, viola e due violoncelli

Preludio. Adagio - Allegro vivo - Adagio - Allegro ma non troppo

Stabat Mater

Per soprano, due violini, viola e due violoncelli

Prima versione, Madrid 1781

Stabat Mater dolorosa

Cujus animam gementem

Quae moerebat, et dolebat

Quis est homo, qui non fleret

Pro peccatis suae gentis

Eja Mater, fons amoris

Tui nati vulnerati

Virgo virginum praeclara

Fac, ut portem Christi mortem

Fac me plagis vulnerati

Quando corpus morietur



Giovanni Gioseffo Dal Sole (ca. 1654-1719), *La Maddalena visitata dagli angeli*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto V. Negro)

Stabat Mater

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius;

Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Petransivit gladius.

Quae moerebat et dolebat
Pia Mater dum videbat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio ?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Eja Mater, fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lugeam.

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide

Virgo Virginum preclara
Mihi jam non sis amara;
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem;
Passionis fac consortem,
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
Fac me cruce inebriari
Et cruore Filii.

Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria. Amen.

DISTACCO DAL MONDO

Appartenente all'illustre schiera dei compositori italiani che hanno segnato il destino della musica europea, Luigi Boccherini (Lucca 1743-Madrid 1805) si è ricavato una posizione laterale nello sviluppo dei generi strumentali coltivati parallelamente ad Haydn e a Mozart. Innanzitutto il suo tentativo di affermarsi a Vienna e a Parigi, dove trovò molti consensi

La Madre sostava nel dolore
ed in lacrime presso la croce
dalla quale pendeva il Figlio

La sua anima gemente,
triste e addolorata,
fu attraversata da una spada.

Rattristata e addolorata e tremante,
al vedere le pene
dell'inclito Figlio

Quale uomo non piangerebbe,
se vedesse la Madre di Cristo
in un supplizio così grande?

Ella vide Gesù nei tormenti,
sottoposto ai flagelli,
per i peccati del suo popolo.

Suvvia Madre, fonte d'amore,
fammi provare la forza del tuo dolore,
perché possa piangere con te.

Del tuo figlio ferito,
che tanto per me s'è degnato patire,
con me pure dividi le sofferenze.

Vergine delle vergini la più insigne,
con me non essere dura,
fammi piangere con te.

Fa' che anch'io sopporti la morte di Cristo,
compagno nel soffrire,
e ricordi le piaghe.

Fammi ferire dalle piaghe,
inebriato da questa croce,
per amore di tuo Figlio.

Quando il corpo morirà,
fa' che all'anima sia donata
la gloria del paradiso. Amen

e significativi sbocchi editoriali, non si concretizzò in incarichi stabili di corte a cui allora aspiravano i compositori per una consacrazione definitiva e soprattutto per la naturale ricerca di una tranquilla sistemazione. L'occasione di presentarglisi nel 1768 di ricoprire la carica di compositore da camera dell'infante Don Luis (fratello di Carlo III, re di Spagna), oltre a vincolarlo a una capitale allora periferica nel mondo

della musica come era Madrid, lo isolò ancor più quando il suo signore fu costretto dal regale fratello a una specie di esilio, a causa della decisione non condivisa di sposare una donna non di sangue reale. Fu così che il musicista passò gran parte della sua vita successiva nel castello di Las Arenas de San Pedro nella provincia di Avila in una forma di ritiro che, se non gli precluse rapporti con gli editori parigini, viennesi, olandesi, inglesi, veneziani e spagnoli che facevano circolare le sue composizioni in tutto il continente, non poté non ripercuotersi sulla sua estetica. Il nucleo dell'orchestra privata di Don Luis era composto da Francisco Font e dai suoi tre figli, tutti esperti negli strumenti ad arco. All'apprezzamento dei Font e al suo desiderio di partecipare alle esecuzioni senza desiderio di compromettere l'equilibrio di tale sodalizio familiare (essendo Boccherini un valente violoncellista) è da ascrivere la pratica del quintetto con due violoncelli (inteso come estensione del quartetto) diventato una sua specialità. All'inizio la sua produzione sembra avere ancora l'ambizione di misurarsi con gli orientamenti emergenti a livello europeo, dalla nobile retorica gluckiana degli unisoni fatali agli accenti parlanti del trattamento quartettistico haydniano, fino al tremore "Sturm und Drang". In seguito la condizione "reservata" in cui si trovava, estraniandolo dai confronti, fece decadere l'interesse per lo sviluppo della forma sonatistica fondata sulla dinamica dei contrasti, che invece si imponeva in una società sempre più aperta alle tensioni. Proprio nei suoi quintetti si fa invece largo la forza della melodia radicata nel ceppo della tradizione italiana del cui fronte strumentale diventa l'ultimo smagliante esponente. Il suo linguaggio non si cura della contrapposizione di temi stagliati in individualità aperte al lavoro dell'argomentazione che ne segue, ma tende a tornirli in morbide curvature che, anziché innescare nervosi e destabilizzanti sviluppi, mirano a ricomporre un'unità nel segno della moderazione, di una disponibilità

interlocutoria verso l'ascoltatore assecondato nella sua richiesta di cantabilità, ormai da intendere come sistema in cui si riflette l'equilibrio che la condizione cortigiana riteneva ancora di preservare. A maggior ragione il lirismo prevalente nella sua musica strumentale si dispiega in quella vocale, a cui Boccherini si applicò fin dai suoi primi passi a Lucca e in altre città europee. Quando nel 1781 il suo signore spagnolo gli chiese di comporre uno *Stabat Mater*, egli aveva tuttavia alle spalle poche opere religiose. Non gli mancava invece il modello, quello del celebre *Stabat Mater* di Pergolesi, che indicava la misura da tenere tra la tradizione della musica chiesastica ancora legata all'astrattezza dei valori contrappuntistici e l'espressione partecipata del canto modulato sui toni passionali dell'aria operistica. La scelta di utilizzare un solo soprano, a fronte di uno strumentale ridotto a due violini, una viola e due violoncelli, indica inoltre la direzione intimistica scelta per la composizione. "Adagio flebile" è la didascalia apposta al brano iniziale che prende avvio dalla tonalità di fa minore (la stessa del capolavoro pergolesiano), fissando con ciò un'atmosfera tutt'altro che estranea agli accenti drammatici ma che certamente non dà spazio alla teatralità. Un filo dolente, di melodia ripiegata sull'atteggiamento meditativo più che strumento della passione, attraversa l'intera composizione. Pur garantendo al canto l'evidenza, è significativo il modo in cui lo strumentale si intreccia alla voce, non accontentandosi di sostenerla, non già allo scopo di amplificarne spettacolarmente le emozioni (come avviene nell'opera) bensì nella forma di un dialogo dove la cantabilità strumentale apporta la sua tipica cifra pensosa rivolta all'interiorità. Fra i momenti in questo senso rilevanti spicca l'"Eja Mater", dove al violoncello è affidato un tema fluente, svolto in calda ed espansa dimensione prima di essere consegnato al canto chiamato ad intonare il versetto, il cui andamento contrito è quindi già dettato dagli strumenti. Il momento più prossimo



Ignoto (sec. XVIII), *Rovine e castello medievale*, tempera su tela, da Villa Sorra
Modena, Museo Civico d'Arte

all'aria operistica è identificabile nel "Tui nati"; per la voce librata in gorgheggi nel registro acuto, per la movimentazione dello strumentale e per la forma del "da capo". Significativamente tuttavia la parte centrale è occupata da un larghetto condotto in modalità minori, a vincolare il discorso ai termini patetici dell'assunto. La formula del dolore, che le discese cromatiche replicano per consuetudine, colloca la composizione nell'alveo di un filone tradizionale da cui comunque Boccherini si scosta apportando una propria cifra espressiva, evidente nel "Fac ut portem", nell'andamento di siciliana apparentemente sintonizzato sul versante di una tranquilla arcadia, in realtà percorso da una malinconia che guarda al Cristo morente con una pietà depurata, oltre agli accenti di disperazione. Il finale

("Quando corpus morietur") dà senso a tale posizione contemplativa attraverso l'esile trasparenza di un discorso lasciato come in sospeso, come un punto interrogativo, a prefigurare espressioni artistiche al di là della propria epoca, già in grado di opporre alla compiutezza degli scontati esiti stilistici del Settecento una formulazione che, dietro l'apparente tono moderato, parla attraverso l'essenzialità di una scrittura quasi senza tempo. Quando nel 1801 l'autore diede alle stampe il lavoro di una versione a tre voci, certamente pensò a una destinazione meno cameristica, ma non per questo ne trasformò la sostanza, ribadendo attraverso il principio della rarefazione espressiva il senso del distacco dal mondo.

Carlo Piccardi

CHIARA BANCHINI E L'ENSEMBLE 415
Nata a Lugano in Svizzera, Chiara Banchini è una delle massime figure della sua specialità. Termina i suoi studi con un premio di Virtuosismo al Conservatorio di Ginevra e si perfeziona con Sandor Vegh. Si dedica per qualche anno alla creazione d'opere contemporanee come membro dell'Ensemble Contrechamps. Il suo incontro con Harnoncourt e Sigiswald Kuijken la porta ad appassionarsi all'esecuzione della musica del XVII e XVIII secolo con strumenti originali. Ottiene il diploma di solista di violino barocco al Conservatorio dell'Aia ed è invitata a far parte di gruppi come *La Petite Bande*, *Hesperion XX*, *La Chapelle Royale* e comincia una carriera internazionale di solista. Dopo aver insegnato al Centre de Musique Ancienne di Ginevra, Chiara Banchini diventa titolare della cattedra di violino barocco alla Schola Cantorum di Basilea. Corsi d'interpretazione in diversi paesi d'Europa, Australia e USA completano la sua attività pedagogica. Nel 1981 fonda l'Ensemble 415 che deve il suo nome al diapason più comunemente usato nel XVIII secolo. L'Ensemble 415 è ormai considerato uno dei gruppi più prestigiosi per il repertorio sei-settecentesco e la sua notorietà internazionale lo porta ad essere invitato nei maggiori festival e stagioni concertistiche del mondo. Si presenta in formazione orchestrale raggiungendo dai 20 ai 40 elementi. Oltre all'intensa attività concertistica L'Ensemble 415 si è dedicato alla produzione discografica (oltre 50 CD) tra cui numerosi successi (Corelli, Boccherini, Sammartini, Muffat...), con Harmonia Mundi France, vincitori di premi e segnalazioni lusinghiere. Più recentemente ha registrato due cantate di Bononcini (in collaborazione con *Grandezze & Meraviglie*) i concerti di Valentini, e altre produzioni con Zig-Zag Territoires. Chiara Banchini, oltre ad avere fondato e a dirigere il suo ensemble, ha eseguito e inciso numerose musiche cameristiche fra le quali si ricordano le sonate op. V di A. Corelli, tutte le sonate per pianoforte e violino di

Mozart, e le Invenzioni a violino solo di Bonporti. Chiara Banchini dirige regolarmente orchestre da camera che vogliono familiarizzarsi con il repertorio barocco e classico (Durban, Adelaide, Stoccolma ...) ed è invitata a far parte di giurie di concorsi internazionali. Dal 2003 assume la presidenza del concorso Bonporti.

MARIA CRISTINA KIEHR

Nata in Argentina, ha iniziato là i suoi studi di canto e di violino. Nel 1983 si trasferisce in Europa per specializzarsi nel repertorio barocco e rinascimentale alla Schola Cantorum Basiliensis nella classe di René Jacobs, continuando la sua formazione vocale con Eva Krasznai, sempre a Basilea. La sua intensa carriera di solista sia nei concerti che nelle edizioni discografiche, l'ha condotta attraverso l'Europa, il Giappone e l'Australia invitata fra gli altri da René Jacobs, Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, e dai maggiori ensemble e orchestre di fama internazionale come Concerto Vocale, La Fenice, Cantus Cölln, Ensemble Vocal Européen, Hesperion XX, Elyma, Nederlands Kamerkoor, Concerto Köln, Nederlandse Bach Vereniging, Ensemble 415. Maria Cristina Kiehr è membro fondatore del quartetto vocale La Colombina, del Daedalus Ensemble e del Concerto Soave, dedicato alla musica italiana del XVII secolo. Sotto la direzione di René Jacobs ha debuttato nell'opera (1988) con il *Giasone* di Francesco Cavalli, poi nell'*Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, e nell'*Orontea* di Marc'Antonio Cesti. Ha interpretato ruoli in numerose altre opere del XVII e XVIII secolo con diversi altri direttori. Dal 1992 insegna nella classe di canto nello Stage Internazionale di Musica Barocca a Barbaste, in Francia.

ENGLISH VIOLS DA WILLIAM BYRD A HENRY PURCELL

FRETWORK *consort di viole da gamba*

Richard Campbell, Asako Morikawa, Richard Tunnicliffe,
Susanna Pell, Richard Boothby
Viole da gamba

WILLIAM BYRD (1543-1623)
Browning
Fantasia in 4 parts

JOHN TAVERNER (1490-1545)
In Nomine

WILLIAM BYRD
Fantasia – 'two in one the fourth above'

ORLANDO GIBBONS (1583-1625)
Two 3-part fantasias
In Nomine in 5 parts

THOMAS LUPO (Sec. XVI)
Fantasia for 3 bass viols
Fantasia in 5 parts

WILLIAM BYRD
Two In Nomines in 5 parts

ORLANDO GIBBONS
Two 3-part fantasias
In Nomine in 5 parts

JOHN DOWLAND (1562-1626)
Lachrimae Pavan
The Earl of Essex Galiard
Mr. John Langton's Pavan
M. Henry Noell his Galiard

THOMAS LUPO
Fantasia in 5 parts

JOHN JENKINS (1592-1678)
Fantasia in 5 parts

HENRY PURCELL (1659-1695)
Fantasia in 3 parts
2 Fantasias in 4 parts
Fantasia 'Upon one note' in 5 parts

THE ENGLISH VIOLS

La viola da gamba, come altri strumenti musicali d'importazione, fu introdotta in Inghilterra verso il 1540. Divenne, parallelamente al liuto, il principale strumento di corte, con un primo apogeo attestato sotto il regno di Elisabetta I (1558-1603) quando compositori come William Byrd, John Dowland o Orlando Gibbons dedicarono a questo strumento alcune delle loro opere migliori, o addirittura delle intere raccolte. In seguito furono principalmente William Lawes e Henry Purcell che incarnarono la piena fioritura della musica per consort di viole, coronamento ma anche capolinea. Se la viola da gamba si troverà ancora occasionalmente ricordata da Telemann o da Bach, ciò non toglie che dovrà comunque scomparire, come il liuto, dalla vita musicale. Osservando da vicino una viola, anche l'osservatore meno esperto è tuttavia colpito dal contorno finemente ricamato e cesellato del rosone o della testa dello strumento. Per arrivare a un tale risultato il liutaio deve possedere una reale sensibilità tattile, la maestria tecnica e l'attrezzatura appropriati. *Fretwork* significa "scultura" o "lavoro a traforo", quindi è in relazione innanzitutto con la stessa fabbricazione della viola da gamba, parte immediatamente percettibile. Tuttavia è affidato alla sonorità sottilmente differenziata della viola il compito di condurre l'ascoltatore di oggi verso un universo sonoro che gli è estraneo, ricco di colori e di emozione. La potenzialità dello strumento in sé, richiede un interprete polivalente, attento a tutte le sfumature. Si può dire che anche sul piano della sonorità la "scultura" o "lavoro a traforo" più sottili sono indispensabili per valorizzare pienamente la viola da gamba. I brani scelti per il concerto, per rispecchiare fedelmente la storia dello strumento, appartengono al periodo aureo della musica inglese, che corrisponde al regno di Elisabetta I, Giacomo I e Carlo I. Dopo la vittoria della flotta inglese sull'armata spagnola nel 1588, l'Inghilterra era diventata la principale

potenza marittima, con la conseguenza di uno straordinario sviluppo commerciale indispensabile supporto per lo sviluppo culturale che esprime personalità del calibro di Shakespeare e Bacon. In quel periodo la musica conobbe una straordinaria fioritura caratterizzata da abbondanza e qualità. Non ci saranno più fino al XX secolo tanti compositori inglesi talmente eccezionali, fra i quali i due più importanti sono presentati nel concerto: John Dowland e William Byrd. Oltre che con le numerose opere vocali entrambi hanno contribuito in modo decisivo all'emancipazione della musica strumentale, componendo un gran numero di opere, specialmente per consort di viole. Tra i generi più apprezzati si trovano la "pavane", pezzo lento originariamente una danza ma che qui appare in forma piuttosto stilizzata, al quale s'opponne la "gaillarde", più rapida e vivace; molto spesso sono presentati appaiati. Le pavanae tratte dalla raccolta *Lacrimae* di Dowland, hanno raggiunto una reale celebrità. Questi pezzi malinconici che ancora oggi sono percepiti come straordinariamente moderni, si basano su un breve tema, rielaborato in una serie di ingegnose variazioni tematiche e armoniche. La prima edizione apparve a Londra nel 1604 in forma di partitura suddivisa nella pagina in modo che i musicisti disposti intorno a un tavolo potessero leggerla. In generale però le pubblicazioni erano in libri separati. Una particolare forma compositiva inglese è "in nomine" i cui esempi abbondano fino alle fantasie per viole di Henry Purcell. Quella in cinque parti di Gibbons che viene presentata si dipana su un ampio sviluppo di variazioni condotte su un *cantus firmus* gregoriano. A margine di queste opere malinconiche e solenni molto apprezzate in quell'epoca, era possibile ascoltare anche un limitato numero di danze più leggere.

FRETWORK

Dal suo debutto a Londra nel 1986, Fretwork ha stabilito nuovi standard nella



Giuseppe Maria Soli (1745-1822), *Ercole III d'Este*, olio su tela
Modena, Galleria Estense



Francesco Guardi (1712-1793), *Piazzetta San Marco*, olio su tela, Modena, Galleria Estense

performance di capolavori inglesi del XVI e XVII secolo per ensemble di viole barocche. Il gruppo ha tenuto innumerevoli concerti, la sua musica è stata trasmessa in tutto il mondo e numerose sono le registrazioni che hanno ottenuto grande successo: recentemente ha un contratto esclusivo con Harmonia Mundi U.S.A. e precedentemente con la Virgin Classics. Fretwork è inoltre impegnato attivamente nella creazione di un nuovo repertorio per i propri strumenti. La grande familiarità con le opere dei grandi compositori inglesi come John Taverner, Thomas Tallis, William Byrd, Orlando Gibbons, John Dowland, William Lawes, John Jenkins, Matthew Locke e Henry Purcell non ha impedito al gruppo di ampliare il proprio repertorio; recentemente infatti si è dedicato non soltanto alla musica francese,

tedesca, italiana e spagnola del XV, XVI e XVII secolo, ma anche ad opere nuove di compositori viventi. Sono stati presentati alcuni pezzi scritti appositamente per loro da George Benjamin, Simon Bainbridge, Gavin Bryars, Barry Guy, Michael Nyman, Peter Sculthorpe, Sally Beamish, Elvis Costello, Alexander Goehr, Thea Musgrave, Tan Dun, John Woolrich, Poul Ruders, Orlando Gough e Sir John Tavener. Nel cercare di compensare il contrasto tra musica antica e contemporanea Fretwork presenta regolarmente un repertorio di musiche di J.S Bach. Inizialmente ha suonato e registrato *The Art of Fugue*, più recentemente molte delle sue opere per piano, compresi *The Well Tempered Clavier* e *Clavierübung*, lanciato dall'etichetta HMU con il titolo *Alio Modo*.

BACH ALIO MODO

FRETWORK consort di viole da gamba

Prima italiana

Richard Campbell, Asako Morikawa, Richard Tunnicliffe,
Susanna Pell, Richard Boothby
Viole da gamba

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Pièce d'Orgue BWV 572

Contrapunctus 1 from 'Die Kunst der Fuge'
Contrapunctus 2

Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641
Contrapunctus 9

Prelude & Fugue BWV 867/8 in a minor

Wir gläuben all BWV 680

Prelude & Fugue BWV 885/6 in g minor

St Anne Fugue BWV 552

Contrapunctus 6

Prelude & Fugue BWV 880/1 in F major

Contrapunctus 14

Vor deinen Thron BWV 668

Dies sind die Heiligen alio modo BWV 679

Passacaglia BWV 582

BACH ALIO MODO

Sebbene sia evidente che J. S. Bach conoscesse bene gli strumenti della famiglia delle viole, è poco probabile che abbia avuto occasione d'imbattersi in un consort di viole. È però credibile che questo mezzo strumentale dalle voci omogenee che permette una tale leggibilità del discorso polifonico l'avrebbe potuto sedurre come veicolo ideale per evidenziare le sfaccettature più astratte della sua opera. L'impressione immediata sarebbe di considerare questo genere di musica conforme all' "estetica dell'assoluto" del XIX secolo, ma la logica dello stile astratto dell'epoca barocca e quella della musica "classica" presentano delle differenze sostanziali tra cui l'idea, non secondaria, che il miglior contrappunto sia collegato all'ordine segreto della Creazione, conforme al ciclo della Natura. Ne consegue una visione della musica come un mondo a sé, autonomo, totalmente staccato dalle contingenze dell'esistenza, e dunque come supremo conforto rispetto ad un mondo che non consente più di percepire le relazioni segrete fra gli esseri. Questa tendenza cominciò ad emergere Bach vivente. Verso la metà del XVIII secolo, nella musica come nelle altre arti era normale imitare la natura, non nel suo ordine segreto ed astratto, ma nella sua evidente semplicità e bellezza. Alla fine degli anni '30 del Settecento Johann Adolph Scheibe, il più feroce critico di Bach, dichiarò (e non era il solo a farlo) che il compositore sciupava l'elemento naturale della sua musica per "troppa arte". Bach reagì non cambiando il suo stile, ma al contrario affermandolo sviluppando il suo interesse per il contrappunto rigoroso. Maneggiando forse con meno abilità la parola dei suoi più noti detrattori, Bach s'esprime con la musica. A partire dalla fine degli anni '30 i suoi pezzi esprimono la sua solida fede nella natura intrinseca della musica come un'arte in cui ricercare le relazioni profonde e le "perfezioni". Come se le ricerche sulle possibili combinazioni e trasformazioni nel quadro dell'armonia

svelassero sempre più la coerenza intrinseca del mondo. Certamente la pagina del titolo del terzo volume del *Clavier Übung* (1739) sembra riflettere la sua posizione ben salda: dichiara di rivolgersi "in particolare ai conoscitori di questo tipo di opera", come per promuovere espressamente la scienza della composizione presso qualche raro eletto ancora in grado di apprezzarlo. Forse vi si può intravedere un rapporto con il ruolo della musica ben stabilito nell'ortodossia luterana, costantemente minacciato dal movimento pietista che rifiutava sia la musica colta sia la liturgia formale. In altri termini vi si riflette forse la posizione di Bach contro la musica popolare ed effimera, una risposta decisa ai critici che accusavano la sua musica di magniloquenza, d'artificio e di non cantabilità. L'irrigidimento della sua posizione s'esprime anche nella sua tendenza a riprendere e sviluppare dei pezzi considerati come "compiuti", mostrando così come nessuna opera potesse esprimere tutto il potenziale alla fine di una sola seduta di composizione. Sebbene le *Variazioni Goldberg* nella versione dei primi anni '40 apparissero come un miracolo di compiutezza, Bach creò successivamente almeno altri quattordici canoni utilizzando lo stesso basso. Circa nello stesso periodo Bach fece pervenire al re di Prussia Federico il Grande la celebre *Musikalische Opfer* con il magistrale ricercare a sei voci sul Tema Regio. Ma il brano più celebrato è il corale *Vor deine Thron tret ich hiermit* composto da Bach sul letto di morte, dettato al suo genero. Il brano è originato dal brano per organo: *Wenn wir in höchsten Nöten* composto quarant'anni prima. Bach si riscatta dalla brevità del brano originario dimostrandone le potenzialità di sviluppo. Lavorando al contrappunto fino alla fine, Bach dimostra che per lui la musica è l'essenza del compimento della propria esistenza e missione cristiana, avvicinando la tecnica compositiva alla stessa visione religiosa. Benché Bach avesse affinato la



Carta silografata, manifattura italiana, 1750-1775
Modena, Museo Civico d'Arte

sua scrittura contrappuntistica in età matura, come testimoniano i suoi studi sui grandi modelli del Rinascimento, è evidente quanto fosse sempre stato affascinato dalle combinatorie musicali. Prendendo a modello numerosi compositori della fine del XVII secolo, scrisse dei brani notevoli, primo fra tutti la *Grande Passacaglia* in do minore, che si conclude con una fuga dove i tre elementi di base sono concepiti per combinarsi in 1001 modi, sia orizzontalmente che verticalmente. L'insieme delle variazioni che costituiscono il cuore del brano, mostra il compositore nell'azione di sperimentare le infinite possibilità di figurazione dell'epoca. Con questo catalogo Bach testimonia un impressionante senso di sviluppo drammatico. C'è ben più di una semplice traccia della danza della *Passacaglia* che conferisce al pezzo gran parte del suo slancio ritmico. In altre parole Bach sacrifica raramente l'elemento tematico agli obblighi compositivi più complessi che decide di affrontare: non solo l'opera che noi ascoltiamo è in perfetta proporzione, ma offre anche un discorso narrativo accattivante. Se Bach aveva trovato i suoi primi modelli stilistici e tecnici presso i suoi contemporanei e compatrioti, non tardò ad essere attratto dall'elegante ricchezza della musica francese, in particolare dalla musica organistica di Nicolas de Grigny. La *Pièce d'Orgue* in sol maggiore, si apre con un pezzo virtuoso di una gaiezza impressionante, nello stile di una toccata tedesca, prima di mutarsi nella sublime fantasia polifonica presentata qui; un'opera che ricorda la densa tessitura a cinque voci dei movimenti più solenni di de Grigny. Come sempre Bach supera e di molto il suo modello, sia in ampiezza che in profondità polifonica. Il *Vohl temperierte Klavier* è un'altra delle grandi tappe di Bach nel suo percorso compositivo. L'opera non è solamente un'esplorazione delle applicazioni del sistema tonale, di recente apparizione, ma anche dell'incredibile varietà insita nella formula Preludio-Fuga,

accostamento non usuale prima di allora. La sfida consisteva non solo nell'esplorazione delle tecniche compositive, dei motivi, o delle specifiche forme, ma anche nel creare dei pezzi che presentassero un costante carattere o un affetto. I preludi sono magnificamente espressivi, o scorrono liberamente alludendo a molteplici voci, o sono maestosi ed eleganti. Le fughe possono mostrarsi rigorose e nobili, ma anche molto animate e dinamiche, o abbellite fino a perdere la connotazione severa tradizionalmente attribuita alla fuga. La lezione del *Clavicembalo ben temperato* (vol. I) traspare nel vicino stile del *Clavier Übung* del 1739. La fuga a dieci entrate sui Dieci Comandamenti – *Dies sind heiligen zehen Gebot*, persegue la dimensione ludica del contrappunto. La più completa delle due versioni presenta una combinazione seducente di figurazioni espressive, nei suoi affetti alla moda, e di scrittura canonica più austera. Ma la tendenza all'imitazione del contrappunto rinascimentale è sviluppata nelle grandi versioni del *Kyrie* come allusione all'antichità della tradizione della Messa. Il più impressionante degli arrangiamenti è *Aus tiefer not schrei ich zu dir*, realizzato in una ricchissima tessitura a sei voci. La *Fuga* in mi bemolle maggiore, sembra riassumere le caratteristiche di stile della maturità di Bach: la nobile polifonia all'antica dell'inizio, cede il posto a una trasformazione più spiegata del soggetto d'inizio. Un cambiamento di atteggiamento che allude al nuovo pensiero meccanicistico che stava apparendo nel XVII secolo. È seguita da una conclusione brillante in forma di danza, apparentemente ancorata al presente, ma che riporta l'antico tema, combinato al materiale moderno, assolutamente umano.

John Butt

FRETWORK

Vedi biografia nel concerto
del 25 ottobre.

IL CEMBALO DEL DUCA

ROBERTO LOREGGIAN *clavicembalo*

GIOVANNI BATTISTA FERRINI (1601-1674)

Toccata per cembalo

Ballo di Mantova

Trombetta

MICHEL ANGELO ROSSI (1602-1656)

Toccata VII da *Toccate e Correnti* 1634

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Capriccio III sopra il Cucco *dal I libro di Capricci* 1624

ALESSANDRO POGLIETTI (1620-1683)

Suite sopra la ribellione d'Ungheria

Toccata (Galop) - Allemande (La Prisonnie) - Courente (Le Proces) - Sarabande (La Sentence) - Gigue (La Lige) - La Decapitation - Passacaglia - Les Kloches (Requiem eternam dona eis domine)

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

An Aire in re maggiore

BERNARDO PASQUINI (1637-1710)

Toccata

Partite diverse di Follia

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Folia



IL CEMBALO DEL DUCA

Il programma di questo concerto è basato su musiche di importanti autori italiani del '600 che hanno avuto rapporti con la corte di Modena; ad alcuni di essi sono molto affezionato perché sono stati oggetto di mie registrazioni (Ferrini, Pasquini, Poglietti); di G. B. Ferrini esistono alcuni brani per tastiera alla biblioteca Estense di Modena, M. A. Rossi fu attivo alla corte di Modena intorno al 1638, G. Frescobaldi dedicò al duca Alfonso d'Este principe di Modena il *I libro di Capricci* (1624). Il '600 fu il periodo di massimo splendore della musica per tastiera in Italia, vide l'emancipazione della musica strumentale dalla musica vocale che si esplicò attraverso la possibilità della musica strumentale di muovere affetti infatti 'non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta come veggiamo usarsi nei madrigali moderni i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce e sostenendola in aria secondo i loro affetti o senso delle parole (G. Frescobaldi prefazione al *I libro di Toccate*, 1625). Il clavicembalo che userò per il concerto è una copia da G. B. Giusti costruito da Luigi Patella. G. B. Giusti, lucchese, fu attivo verso la fine del '600 (epoca di costruzione del cembalo in marmo del duca di Modena 1690); lo strumento del concerto possiede due registri di 8 piedi dalle straordinarie qualità timbriche: potente nei bassi, incisivo negli acuti ma dolce in tutta la sua estensione, esibisce la perfezione della sua meccanica già nei brani di G. B. Ferrini; nella *Trombetta*, brano scritto ad imitazione della battaglia atta a descrivere il clangore delle armi, così come nel ballo di Mantova mostra la dolcezza e l'equilibrio variando il famoso tema prima nella parte acuta e poi nella parte grave. La *Suite sopra la ribellione d'Ungheria* di A. Poglietti, descrive la mancata insurrezione guidata da tre nobili

calvinisti ungheresi contro gli Asburgo i quali, meno tolleranti dei Turchi, non ammettevano 'devianze' protestanti nel loro impero. La ribellione fu annientata nel 1671 con la decapitazione dei tre capi della rivolta. Tutte le danze della suite hanno un titolo ad eccezione della Passacaglia e solo tre hanno elementi chiaramente programmatici. La toccata iniziale apre con il *Galop* (la carica) espressa tramite l'uso di un ritmo dattilo su un arpeggio di mi minore. Il programma termina con uno dei temi più famosi dell'epoca 'la follia' variata da due 'mostri sacri' della tastiera che rispondono al nome di Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti.

Roberto Loreggian

ROBERTO LOREGGIAN

Dopo aver conseguito, col massimo dei voti, il diploma in organo e in clavicembalo, si è perfezionato presso il Conservatorio dell'Aja, in Olanda sotto la guida di Ton Koopman. La sua attività di cembalista e organista lo ha portato ad esibirsi in Italia e nelle sale più importanti d'Europa, collaborando sia in veste di solista che di accompagnatore con numerosi solisti ed orchestre specializzati in musica antica con strumenti d'epoca, ma anche con importanti orchestre moderne. Ha registrato numerosi CD per case discografiche quali Chandos, Tactus, Naxos, segnalati dalla critica internazionale. Le registrazioni dedicate alla musica per clavicembalo di Bernardo Pasquini, pubblicato per l'etichetta inglese Chandos-Chaconne e di Giovanni Battista Ferrini, per la casa italiana Tactus, sono risultate vincitrici del 'Preis der deutschen Schallplattenkritik', prestigioso premio tedesco. Insegna pratica del basso continuo al corso biennale e basso continuo al cembalo ai corsi triennali presso il Conservatorio C. Pollini di Padova.

Giovedì 2 novembre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 21

IL VIOLINO VENEZIANO

IL SETTECENTO NELLA REPUBBLICA DI VENEZIA

BRIXIA MUSICALIS

Elisa Citterio e Alberto Stevanin *violini*
Francesco Lattuada *viola*
Paolo Beschi *violoncello*
Michele Barchi *clavicembalo*

BENEDETTO MARCELLO (Venezia 1686 - Brescia 1739)

Sinfonia à 4 per Archi n.3 in Sol maggiore
Sinfonia - Presto - Staccato - Presto

BENEDETTO VINACCESI (Brescia ca.1670 - 1719)

Sonata op. 1 n. 1 per Due Violini e B.C.

Preludio. Adagio - Allemanda. Largo - Sua variatione. Allegro - Corrente. Adagio - Balletto. Spiritoso - Giga. Allegro - Sarabanda. Prestissimo - Taiheg. Presto - Menuet. Più presto - Pira. Grave - Gavotta. Presto - Chiusa. Adagio

TOMASO ALBINONI (Venezia, 1671 - 1751)

Concerto per clavicembalo e archi in La maggiore
Dalla Sonata IX op.VI per violino e B.C. (Michele Barchi)
Allegro - Adagio - Allegro

GIULIO TAGLIETTI (Brescia ca.1660 - 1718)

Concerto VII in Sol minor, Dai Concerti à 4 con Viola Obbligata op. IV
Posato e Adagio - Presto - Adagio - Allegro - Grave - Presto

PIETRO GNOCCHI (Alfianello 1689 - Brescia 1775)

Concerto Secondo in Mi minore, dai 6 Concerti per Archi
Grave - Canone. Allegro - Andante - Allegro assai

ANTONIO VIVALDI (Venezia 1678 - Vienna 1741)

Concerto alla Rustica in Sol Maggiore RV 151
Presto - Adagio - Allegro

LUIGI TAGLIETTI (Brescia fl. fine XVII sec. - ca. 1715)

Sinfonia IV in Si bemolle Maggiore Dai Concerti à 4 & Sinfonie à 3 op. VI
Presto e Spiccato - Grave - Allegro

BALDASSARRE GALUPPI (Burano 1706 - Venezia 1785)

Concerto a Quattro in Sol Maggiore
Andante/Allegro - Andante - Allegro assai



Rosalba Carriera (1675-1757), *Ritratto di dama*, pastello su carta
Modena, Galleria Estense

IL VIOLINO VENEZIANO

In questo concerto si traccia una linea fra Brescia e Venezia, a indicare l'estensione dell'esperienza musicale veneta del Settecento. Brescia viene considerata giustamente una piccola Venezia di terraferma, e in effetti passeggiando per il centro storico ci si può imbattere in caratteristiche stradine simili alle calli lagunari e a palazzi con bifore e trifore nello stile veneziano, ma è soprattutto Piazza della Loggia che con il suo orologio de "i macc de le ure" (i matti delle ore), copia in piccolo del meccanismo di Piazza San Marco, testimonia un legame antico e duraturo con la Repubblica della Serenissima; persino il tipico aperitivo che si può ordinare in qualsiasi "bacaro" a Venezia, lo spritz, ha una sua variante bresciana: il "pirlo". Anche la musica ha ovviamente risentito dei profondi scambi tra le due città, ne è esempio proprio la scuola violinistica che è oggetto del concerto di questa sera: il violinista Biagio Marini, nativo della città lombarda e allievo del concittadino Giovanni Battista Fontana, dopo avere fatto esperienze oltralpe, portò a Venezia un nuovo gusto strumentale che si sviluppò poi dalla metà del XVII secolo sino a tutto il XVIII, dando origine a uno stile che per la sua immediatezza e fantasia è ancora oggi molto apprezzato in tutto il mondo, soprattutto per merito delle musiche di Antonio Vivaldi, le cui composizioni sono tra le più famose di tutto il repertorio "colto" della musica occidentale. La scelta dei brani ha voluto quindi proporre compositori veneziani e bresciani, e ruota intorno alla nascita della sinfonia per orchestra e anche del quartetto d'archi, che nell'area veneziana trae origine dalla trasformazione del concerto a quattro con basso continuo e vede in Giuseppe Tartini il termine di questo percorso. La fine della Repubblica e l'egemonia italiana nella produzione operistica non permisero infatti una vera affermazione di questo genere che avrà solo in ambito mitteleuropeo una piena consacrazione. Gli autori veneziani

affrontati in questo programma sono tra i più noti del Settecento: Benedetto Marcello, nobile veneziano sepolto nella chiesa di San Giuseppe a Brescia, oltre ad essere un eccellente compositore è ricordato oggi anche per un pamphlet satirico sul mondo del melodramma, *Il teatro alla moda* (Venezia 1720), ove mette in ridicolo i difetti dei cantanti, dei musicisti e degli impresari del mondo operistico con gustose osservazioni valide a tutt'oggi. Tomaso Albinoni e Antonio Vivaldi rappresentano il meglio della scuola violinistica veneziana, fatta di slanci e contrasti molto marcati, ma anche di una vena melodica sincera ed efficace; il brano di Albinoni è una trascrizione – pratica molto comune per tutto il periodo barocco – di una sonata per violino e basso continuo, trasformata da Michele Barchi, per l'occasione, in un concerto per archi con clavicembalo concertante. Il celebre concerto "alla rustica" del Prete Rosso, s'inserisce nel filone di parodie per musica tipiche del Settecento, e prende di mira i musicisti non professionisti ("rustici" appunto) con uno stile volutamente ingenuo sia dal punto di vista melodico che armonico, e che fa riferimento alla musica popolare. Il risultato ha un'energia musicale che ha fatto di questo concerto uno dei pezzi più eseguiti dai gruppi che abitualmente frequentano questo repertorio. Con Baldassare Galuppi, detto il Buranello per via della sua nascita nella graziosa isola lagunare, siamo già in pieno stile galante, e la raccolta di numerosi concerti a quattro (eseguibili anche senza continuo) è già preludio di quella sensibilità estetica che vedrà nel quartetto d'archi la più alta forma di musica pura nel Classicismo e nel Romanticismo. Tra i compositori bresciani che proporremo questa sera, i più famosi sono senza dubbio i due fratelli Taglietti, Giulio violinista e Luigi violoncellista, entrambi appartenenti al Collegio dei Nobili, istituzione che educava alle Arti i rampolli della nobiltà bresciana. Le loro musiche furono pubblicate ad Amsterdam presso Roger,

raggiungendo così tutta l'Europa; nel loro stile brillante è facile riconoscere una evidente applicazione dello stile violinistico veneziano. La sonata a tre di Benedetto Vinaccesi, originario delle terre di Offlaga nella Bassa, è invece il brano più arcaizzante del concerto, e si rifà al periodo in cui il violino era ancora strumento impiegato per la danza: nella prefazione della raccolta infatti, l'Autore avvisa il "Cortese Lettore" di non "meravigliarsi di trovare frammischiati Minuetti" e altri brani per ballare, poiché questa pratica stava gradualmente scomparendo. Una curiosità è data anche da un movimento denominato "Taiheg", che ha dato molto da fare agli studiosi di questo autore: le ultime teorie affermano che sia la traslitterazione della parola di dialetto bresciano "tai ec" (taglio vecchio), e che faccia riferimento a uno stile antico di ballo, ma vi è anche chi sostiene questa parola essere un "criptico" omaggio ai fratelli Taglietti ("Taiec") - nome tutt'oggi molto diffuso nel bresciano. Don Pietro Gnocchi fu invece il Maestro di Cappella del Duomo di Brescia dal 1723 sino alla morte, e compose soprattutto musica vocale e strumentale sacra. Del genere strumentale rimangono manoscritte due raccolte di concerti e quasi una ventina di sonate a tre, che risentono dello stile canonico e serio della musica liturgica, ma non mancano di una certa originalità strutturale. Gnocchi fu inoltre un colto letterato e un insegnante di musica molto apprezzato anche da Padre Martini di Bologna.

Francesco Lattuada

BRIXIA MUSICALIS

L'ensemble è nato dalla collaborazione tra la violinista Elisa Citterio e il clavicembalista Michele Barchi, musicisti tra i più attivi nell'ambito della musica antica in Italia, uniti dalla passione e dall'entusiasmo per l'approfondimento stilistico del repertorio strumentale italiano dei secoli XVII e XVIII. Tra le finalità dell'ensemble c'è la riscoperta e la valorizzazione del repertorio degli autori dell'Italia settentrionale, ove, con la nascita della liuteria moderna, ebbero origine e sviluppo i primi esempi di musica solistica per violino. I musicisti che collaborano con Brixia Musicalis provengono dalle più importanti realtà musicali italiane (Giardino Armonico, Zefiro, Accademia Bizantina, Europa Galante, Teatro alla Scala). Utilizzano strumenti originali o copie moderne di strumenti barocchi, nel più rigoroso rispetto delle fonti e dei contesti musicali affrontati. Dalla sua fondazione Brixia Musicalis partecipa a numerose rassegne concertistiche, tra le quali il Festival Internazionale di Portogruaro, Antiqua 2005, la stagione concertistica del Centro Musica Arti e Spettacolo dell'Università della Calabria. Nel luglio 2004 ha realizzato, in collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala di Milano, lo spettacolo *Il borghese gentiluomo* di J. B. Lully presso il Teatro Litta di Milano. Dal 2003 Brixia Musicalis è il gruppo residente del Festival Nuove Settimane di Musica Barocca in Brescia e Provincia. Nelle prime due edizioni sono stati pubblicati un CD e un DVD che raccolgono due concerti live realizzati all'interno del Festival e - in collaborazione con l'Associazione LIBER di Alfianello - la registrazione di una raccolta di trisonate di don Pietro Gnocchi - maestro di Cappella del Duomo di Brescia dal 1723 al 1775.

Mercoledì 8 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo, ore 21

IL VIOLINO DI AMADEUS

SONATE PER VIOLINO E CEMBALO

TIMOTHY HAIG *violino*
Premio Bonporti 2005

VALERIA MONTANARI *clavicembalo*



Martin Van Mytens (1695-1770), *Giuseppe II d'Este bambino*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto Bandieri)

W. A. MOZART (1756-1791)

Sonata in G major, K. 9, Paris 1764
Allegro spiritoso - Andante - Menuet I and II

Sonata in E flat major, K. 302 (293b), Mannheim 1778
Allegro - Rondeau: Andante grazioso

Sonata in A major, K. 305 (293d), Paris 1778
Allegro di molto - Tema e variazioni: Andante grazioso

Sonata in E minor, K. 304 (300c), Paris 1778
Allegro - Tempo di Menuetto

Sonata in B flat major, K. 378 (317d), Vienna or Salzburg: 1779 or 1781
Allegro moderato - Andantino sostenuto e cantabile - Rondeau: Allegro



Martin Van Mytens (1695-1770), *Leopoldo II con tricorno in mano*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto Bandieri)

IL VIOLINO DI MOZART

Soltanto un padre ambizioso e determinato come Leopold poteva incanalare la straordinaria immaginazione e mente versatile di Mozart verso una prematura abilità compositiva ed esecutiva. Prima di compiere gli otto anni Wolfgang e la sorella Nannerl erano sballottati fra trenta diverse città europee per esibire il loro talento davanti a re, principi, baroni. Se da un lato il continuo viaggiare noioso e talvolta duro metteva a rischio la salute della famiglia, dall'altro il continuo mutamento del paesaggio fisico e umano indubbiamente nutrì di combustibile l'immaginazione dei due fratelli, rendendoli nel contempo flessibili e cosmopoliti. A otto anni troviamo Mozart a Parigi, ai tempi della sonata K. 9, la prima del programma della serata. Leopold fece in modo di ottenere quattro sonate pubblicate a Parigi per la primavera del 1764 (K. 6 e 7 come Opus 1, K. 8 e 9 come Opus 2). Gli studiosi ritengono che Leopold avesse messo mano a queste prime composizioni; in ogni caso, furono le prime pubblicazioni di Wolfgang e una conquista per tutta la famiglia. Poiché Wolfgang era in definitiva un mediocre violinista a otto anni, è assai probabile che nell'esecuzione di queste sonate egli suonasse il clavicembalo, con il violino usato come semplice accompagnamento (ruolo assunto dallo stesso Leopold). Nella seconda sonata del programma, K. 302 (293b), compiamo un salto di 14 anni e troviamo Mozart a 22 anni, al suo attivo 42 sinfonie, 18 concerti, 38 sonate, 13 quartetti per archi, 32 composizioni sacre. Si trova in viaggio a Mannheim con sua madre Anna Maria in cerca di una posizione prestigiosa presso una corte. Fu impossibile a Leopold seguirlo, poiché era al servizio dell'arcivescovo Hieronymus Colloredo, estremamente poco flessibile, che lo trattava alla stregua di servo e non gli concedeva alcun permesso. Se Mannheim non si dimostrò produttiva in termini lavorativi, Mozart s'innamorò di Aloisia Weber ed entrò nelle grazie del circolo

famigliare della famiglia Weber (Wolfgang sposò la sorella di Aloisia, Constanze, solo quattro anni dopo nel 1782). Preoccupato che Aloisia rappresentasse una distrazione per il figlio e limitasse la ricerca d'impiego, Leopold (operando a distanza da Salisburgo) fece del suo meglio per mandare in fretta Wolfgang e Anna Maria a Parigi. Parigi si dimostrò difficile e drammatica; al tempo delle sonate K. 305 (293d) e K. 304 (300c) la madre di Mozart si ammalò e morì. Il 3 luglio 1778, la notte stessa in cui la madre morì, Wolfgang scrisse una lettera in cui tenne nascosto al padre l'avvenuto decesso, dicendo semplicemente di essere preoccupato per la cattiva salute della madre; contemporaneamente, mandò una lettera ad un amico di famiglia, l'abate Bullinger, chiedendogli di preparare Leopold a ricevere la triste notizia. In una lettera del 9 luglio Mozart rivelava al padre il pietoso inganno, dilungandosi poi sulla necessità di accettare la volontà di Dio. Anche se non risulta certo se la K. 378 (317d) sia stata scritta nel 1779 a Salisburgo o nel 1781 a Vienna, rappresenta in ogni caso un chiaro strappo stilistico rispetto alle altre sonate, essendo distintamente una sonata a due, con una scrittura virtuosistica per entrambi gli strumenti. Forse rappresenta anche il limite esecutivo per il cembalo, più di ogni altra precedente sonata. La presentiamo qui come punto di passaggio dal clavicembalo al fortepiano. Il fortepiano, già in voga a Vienna nel 1781, rapidamente sostituirà il clavicembalo come strumento solistico o da camera. La K. 378 ci fornisce un esempio di sonata per clavicembalo e violino pre-classica, che si trasformerà nella più energica sonata classica per fortepiano e violino maturando con Beethoven vent'anni dopo.

TIMOTHY HAIG

Nato a Victoria, British Columbia (Canada) ha iniziato a suonare il violino all'età di 3 anni, studiando con Yasuko Eastman, allieva del M° Suzuki. Ha deciso di dedicarsi al violino barocco all'età di 15

anni, dopo aver ascoltato Jeanne Lamon eseguire Bach al Royal Conservatory of Music di Toronto. Ha studiato sotto la guida di Jeanne Lamon perfezionandosi in Europa con Sigiswald Kuijken, Enrico Onori e Elisabeth Wallfish. Componente della Tefelmusik Baroque Orchestra dal 1999 si è esibito in Canada, Stati Uniti, Giappone e Europa e ha registrato per le case discografiche Sony Classical, CBC e Anakleta. Nel 2004 è stato solista e direttore della Victoria Symphony nelle Quattro Stagioni di Antonio Vivaldi e in diverse composizioni di Bach. Si è esibito in ensemble da camera per importanti Festival dell'America del Nord (tra cui il Vancouver Early Music Festival e il Carmel Bach Festival) ed è membro stabile di vari gruppi di musica antica negli Stati Uniti. Timothy Haig suona un violino costruito da Ekkard Seidl e con un arco barocco realizzato da Luis Emilio Rodriguez. Nell'ottobre 2005 Timothy Haig ha vinto il primo premio del Concorso Bonporti presieduto da Chiara Banchini nell'edizione di violino barocco solista esibendosi come primo violino con l'Orchestra Barocca della Mitteleuropa diretta da Pál Németh. Nell'aprile 2006 si è esibito come violino solista con l'Orchestra Barocca della Mitteleuropa in alcuni concerti in Italia. È stato invitato al Festival Internazionale di Musica Antica di Brezice – Slovenia. Negli Stati Uniti ha suonato come ospite d'onore al Folger Consort, Washington Bach Consort, nell'ensemble dell'Opera Lafayette e al Carmel Bach Festival.

VALERIA MONTANARI

Ha conseguito il diploma di Pianoforte con il massimo dei voti presso l'Istituto pareggiato G. Verdi di Ravenna; ha conseguito poi con il massimo dei voti il diploma in organo e composizione organistica sotto la guida del Maestro F. Tasini e il diploma di clavicembalo con S. Rambaldi presso il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara. Con questo strumento ha partecipato al concorso nazionale Dino Caravita a Fusignano (RA) ottenendo il primo premio assoluto ex-aequo nell'edizione 2002 e il primo premio assoluto in duo con il flautista Gregorio Carraro nella sezione di musica da camera antica della recente edizione 2003. Si è specializzata ai corsi estivi tenuti dai Maestri Claudio Astronio, Gordon Murray e Christophe Rousset. In duo, (Duo Carraro – Montanari) talora si avvale della collaborazione del contraltista giapponese Tadashi Miroku. Dall'agosto del 2004 è cembalista di La Dafne, ensemble dall'organico variabile. Si è laureata al D.A.M.S., indirizzo musica, dell'Università di Bologna. Ha partecipato a diversi concerti in Italia, anche come solista ed ha partecipato ad alcune registrazioni discografiche. Fa parte di "Bal'danza" associazione culturale nata con lo scopo di promuovere l'interesse per il teatro, la musica, il canto e la danza, in particolare del periodo rinascimentale e barocco. È vincitrice del premio internazionale Cleto Tomba edizione 2006 assegnato a giovani talenti dal Lions Club di Castel San Pietro Terme.

Venerdì 10 novembre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 21

AL LUME DELLE STELLE

MADRIGALI a 1. 2. 3. & 4. Voci, Con altri generi de Canti
Di Claudio Monteverdi et varij Eccellentissimi Autori.

ENSEMBLE CONCERTO Roberto Gini

Produzione del Festival

Lavinia Bertotti *soprano*
Antonella Gianese *soprano*
Makoto Sakurada *tenore*
Salvo Vitale *basso*

Maurizio Martelli *chitarrone*
Elena Spotti *arpa doppia*
Roberto Gini *clavicembalo e direzione*



Marco Ricci (1676-1730), 1720-1730, *Capriccio architettonico*, tempera su pelle di capretto
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Campori

PROGRAMMA

Vedrò il mio sol; madrigale a voce sola di GIULIO CACCINI detto Romano
(*Le nuove musiche*; Firenze, 1601)

Vedrò il mio sol; Madrigale à quattro voci sopra l'Aria di Giulio Romano, di PIETRO MARIA MARSOLO, Maestro di Cappella del Duomo & della Musica dell'Illustrissima Accademia d'Intrepidi di Ferrara. (*Secondo libro de madrigali a quattro voci*, Opera V, Venetia, 1614)

O come sei gentile; à doi soprani, del Signor CLAUDIO MONTEVERDE già Maestro della Musica del Ser^{mo} Signor Duca di Mantua.

Se'l vostro cor, Madonna; madrigale a due voci Tenore & Basso del Sud^{mo} Signor Claudio Monteverde. (*CONCERTO*, VII libro di madrigali, Venetia, 1619)

Lungi dal vostro lume; a voce sola di IACOPO PERI, Nobile fiorentino, detti il Zazzerino.
(*La musiche a voce sola*; Firenze, 1619)

O come sei gentile, Madrigale à quattro voci sopra l'Aria di Giulio Romano, di PIETRO MARIA MARSOLO. (*Secondo libro de madrigali a quattro voci*, Opera V, Venetia, 1614)

PARTENZA AMOROSA a voce sola di tenore, in stile recitativo, del Signor CLAUDIO MONTEVERDE. (*CONCERTO*, VII libro di madrigali, Venetia, 1619)

Parlo, miser, o taccio?; madrigale à doi soprani & basso, del Signor CLAUDIO MONTEVERDE.
(*CONCERTO*, VII libro di madrigali, Venetia, 1619)

Ahi che morir mi sento; scherzo musicale a voce sola di FRANCESCO MONTEVERDI, figliuolo del Signor Claudio Monteverdi

Ama pur ninfa gradita; a voce sola di FRANCESCO MONTEVERDI
(IV scherzo Raccolta Milanuzzi, Venetia 1624)

Al lume delle stelle; Madrigale A 4, doi Soprani, Tenor & Basso, del Signor CLAUDIO MONTEVERDI

Ohime dov'è il mio ben, Romanesca A 2. Prima Parte.
Dunque ha potuto sol. Seconda Parte.
Dunque ha potuto in me. Terza Parte.
Ahi sciocco mondo. Quarta et Ultima Parte.
(*CONCERTO*, VII libro di madrigali, Venetia, 1619)

Tirsi morir volea; Dialogo Amorofo a 3.Voci, Filli, Tirsi & Festauro di GIOVANNI FELICE SANCES.
Interlocutori:

Filli; signora Antonella Gianese
Tirsi; signor Makoto Sakurada
Festauro; signor Salvo Vitale

(*Cantade à voce sola, commode da cantarsi sopra Tiorba, Clavicembalo Arpa.*
Libro Secondo; Venetia 1633)

IL FINE

GIULIO CACCINI,
da *Le Nuove Musiche*
PIETRO MARIA MARSOLO
Da *Secondo libro de' Madrigali à quattro voci*
testo Giovanni Battista Guarini

Vedro'l mio sol, vedrò prima ch'io muoia
Quel sospirato giorno
Che caccia'l vostro raggio a me ritorno.
O mia luce, o mia gioia,
Ben più m'è dolc' il tormentar per vui
Che'l gioir per altrui.
Ma senza morte io non potrò soffrire
Un sì lungo martire;
E s'io morrò, morrà mia speme ancora
Di veder mai d'un sì bel dì l'aurora.

CLAUDIO MONTEVERDI
Dal *Settimo libro de madrigali*
PIETRO MARIA MARSOLO
Da *Secondo Libro de Madrigali*
Testo di Giovanni Battista Guarini

O come sei gentile
Caro augellino! O quanto
È il mio stato amoroso al tuo simile!
Io prigion, tu prigion; tu canti, io canto;
tu canti per colei
che t'ha legato, ed io canto per lei:
Ma in questo è differente
La mia sorte:
che giova pur te l'esser canoro ;
vivi cantando, ed io cantando moro.

CLAUDIO MONTEVERDE
dal *Settimo libro di madrigal*
testo Giovanni Battista Guarini

S'el vostro cor, Madonna, altrui pietoso
tanto,
Da quel suo degna al mio non degno
pianto
Tal hor si rivolgesse
E una stilla al mio languir ne desse
Forse nel mio dolore
Vedria l'altrui perfidia e'l proprio errore
E voi seco direste: Ah, sapess'io
Usar pietà come pietà desio!

PIETRO MARIA MARSOLO
Dal *Secondo libro de madrigali a quattro voci*

Lungi dal vostro lume
Luci d'alba gentil de gioir miei
Traggo le notti su l'odiose piume
E nubilosi e rei
Spargo de miei sospiri all'aria i venti
O funesti contenti
O gioie fugacissime d'Amore
Fatte al mio dipartir pianto e dolore

CLAUDIO MONTEVERDI
Dal *Settimo libro de madrigali*

Se pur destina e vuole il cielo,
almo mio sole,
che in tenebre mi viva,
ascolta alma mia diva,
ciò che potrà ridire
fra cotanto martire
di sconcolato amante
lingua fredda e tremante.
O del cor luce e speme,
odi le voci estreme:
odile e dal bel seno
una lagrima almeno
bagni la viva neve.
Rimira ah, come lieve
per l'eterno cammino
s'affretta, e già vicino
splende l'infausto giorno
che dal bel ciglio adorno
mi condurrà lontano.
Deh con più lenta mano
sferza i destrieri ardenti,
Febo, se a' tuoi lamenti
trecce dorate e bionde
tornin l'amate fronde.
O pensier vani e fillo!
Che spero, ohimé, che volli
già dibattendo l'ale
giunge l'ora fatale
dell'aspra dipartita,
vita de la mia vita!
A te non dico addio
ché se l'alma e'l cor mio,
se lascio ogni mio bene
e con cara speme

resta ogni bel desio,
a me vò dire addio:
a me, che triste e solo,
preda d'immortal duolo,
da me medesimo, lasso,
volgo partendo il passo.
Lumi, voi che vedeste
della beltà celeste,
allor ch'arsi e gelai,
splender sì vaghi i rai,
a voi, tremante e muto,
a voi dimando aiuto;
ridite, occhi, ridite
con lagrime infinite,
ridite innanzi a lei
gli affanni acerbi e rei,
ch'io non saprei ridire
di contanto martire
neppur minima parte:
solo dirò che parte
il più leale amante
che mai fermasse piante
nell'amoroso regno;
che di laccio il più degno
incatenato visse
di quanti unqua si ordisse
Amor per altra etade;
che per casta beltade
temprò sì bei lamenti
che'l mar, la terra e i venti
ne sospiraro, e'l cielo
di lagrimoso velo,
pietoso a' suoi sospiri,
sparse gli almi zaffiri;
e potrei dir ancora
ch'unqua non vide aurora
specchiarsi in mar sì bella
né l'amorosa stella
se non oscura e vile,
dopo l'ardor gentile
delle stellanti ciglia,
immollai meraviglia
in cui mirando, avolo
varco le nubi e il polo.
Ma deh, luci serene,
de le mie care pene
dolcissimo conforto,
chi scorgerammi in porto
per questo mar insano,
se da voi m'allontano?

Ahi che mia stanca nave
rimiro, e'l cor ne pave,
fra turbini e tempeste,
e del lume celeste
invano sospiro i rai,
stelle che tanto amai!
Ma qual timor mi punge?
Ove n'andrò sì lunge
ch'io perda il dolce lume?
Qual monte mai, qual fiume,
qual mar farammi eclissi
che nel mio sol non fissi
il cor, l'alma e i pensieri,
se di quei raggi altieri
per entro il cor profondo
la luce e l'oror ascondo?
Partirà ben il piede:
Amor prestami fede:
per te, alma mia diva,
partirà sì ma schiva
de la gravosa salma
farà volando l'alma
-dolcissimo soggiorno-
ai suo bel ciel ritorno.

CLAUDIO MONTEVERDI
dal *VII libro di madrigali*

Parlo, misero, o taccio?
S'io taccio, che soccorso avrà il morire?
S'io parlo, che perdono avrà l'ardire?
Taci; che ben s'intende
Chiusa fiamma tal'hor da chi l'accende.

Parla in me la pietade,
Parla in lei la beltade;
E dice quel bel volto al crudo core,
Chi può mirarmi, e non languir d'amore?

FRANCESCO MONTEVERDI

Ahi che morir mi sento
e tu che sei cagione
de' dolor miei ti curi poco
del mio gran foco
anzi hai contento
del mio tormento
o ingrata, o traditora
non consentir che per amarti io mora

Dhe non più tormentarmi
o mio conforto
non vedi ch'io son morto
da fine omai
a tanti guai
del mio morire
prendi martire
o ingrata, o traditora
non consentir che per amarti io mora

Pietà donna pietade aita aita
all'afflitta mia vita
sai ch'io t'adoro
e per te moro
e che non tegno
altro sostegno
o ingrata, o traditora
non consentir che per amarti io mora

FRANCESCO MONTEVERDI

Ama pur Ninfa gradita
hor che sei nell'età verde
che ben folle è chi si perde
senz'amar l'età fiorita
ama pur Ninfa gradita

Ama pur Ninfa vezzosa
hor c'hai gratie pellegrine
e s'havrai di neve il crine
ad ogn'un sarai noiosa
Ama pur Ninfa vezzosa

Ama pur Ninfa gentile
hor che sei sì pargoletta
perché il tempo vola in fretta
vien l'Inverno e fugge Aprile
Ama pur Ninfa gentile

Ama pur Ninfa mia altera
hor che sei su nel fiorire
pria ch'il fior vedi languire
e passar la Primavera
Ama pur Ninfa mia altera

CLAUDIO MONTEVERDI
Da *Concerto. Settimo libro de madrigali*
Testo di Torquato Tasso

Al lume delle stelle
Tirsi, sotto un alloro,
Si dolea lagrimando in questi accenti;
"O celesti facelle,
Di lei ch'amo ed adoro
Assomigliate voi gli occhi lucenti.
Luci care e serene,
Sento gli affani ohimé, sento le pene,
Luci serene e liete,
Sento le fiamme lor mentre splendete."

GIOVANNI FELICE SANCES
Da *Cantade à voce sola*, Libro Secondo

Tirsi morir volea,
Gl'occhi mirando di colei ch'adora,
Quand'ella, che di lui non men ardea,
Li disse: – Oimè, ben mio,
Deh non morir ancora,
Ché teco bramo di morir anch'io.

Frenò Tirsi il desio
Ch'ebbe di pur sua vit'alhor finire,
Ma sentia morte in non poter morire;
E mentre 'l guardo suo fiso tenea
Ne' begl'occhi divini
E 'l nettare amoroso indi bevea,
La bella Ninfa sua, che già vicini
Sentia i messi d'Amore,
Disse, con occhi languidi e tremanti:
– Mori, cor mio, ch'io moro.
Cui rispose il Pastore:
– Et io, mia vita, moro



Pittore austriaco (fine sec. XVIII), *Ritratto di Ercole III*, olio su tela
Modena, Galleria Estense

IL MADRIGALE

Il termine Madrigale comprende svariate forme e generi di composizione, dal periodo della sua nascita (generalmente collocato nella prima metà del '500) fino alla sua decadenza. Se nella sua prima forma noi riconosciamo la grande scuola madrigalistica di Cipriano De Rore, Arcadelt, De Monte e degli altri grandi compositori, nell'epoca dell'esplosione del Barocco il Madrigale si trasfigura, assumendo quel carattere di *rappresentazione degli affetti umani* che già nei primi anni del '600 aveva portato la parola in musica a vertici espressivi insuperati. Si può dire che il 1638, l'anno in cui Claudio Monteverdi fa stampare il suo VIII Libro di *Madrigali guerrieri et amorosi*, segni il momento di massimo splendore e

quindi il punto finale del genere madrigalistico. Penso che qualunque compositore si fosse reso conto di quanto il sonetto di Petrarca *Hor che il ciel e la terra*, trasfigurato in musica in quella raccolta, non potesse più in alcun modo essere eguagliato o superato. Questa composizione in particolare (quale esempio e modello dello stile madrigalistico moderno immaginato da Monteverdi) nell'immensa profondità della sua ispirazione decreta, di fatto, la sua fine. Il Madrigale, così come viene organizzato dallo stesso Monteverdi dal V libro in poi, è dunque un "teatro degli affetti": non solo la messa in scena di un'azione drammatica bensì, con una concezione teatrale d'assoluta avanguardia, la rappresentazione di una mera situazione

psicologica, di uno stato d'animo amoroso o contemplativo, a volte di una recriminazione amorosa o addirittura di un sogno.

I concetti amorosi non sono di maniera, ma ci stupiscono per il realismo e la modernità che si nasconde dietro i versi poetici. Ecco che questa forma musicale - che si continuava pur sempre a chiamare Madrigale - è diventata un dramma; un dramma che si consuma nello spazio di pochi minuti. Frutto di un'autentica ricerca introspettiva, applicata attraverso "l'investigatione dei più intimi affetti umani", noi rimaniamo sconcertati nel constatare a qual punto fosse giunta, tre secoli prima di Sigmund Freud, l'analisi della psicologia umana. Nascoste in aulici versi barocchi si rivelano a noi le passioni più sfrenate, la più intensa spiritualità, l'erotismo più esasperato: questo "realismo" autentico tracciamo, nel 1643, nell'invettiva di Ottavia, regina, moglie e donna, che grida in scena con scioccante virulenza una situazione d'angoscia senza tempo. Dopo di lei, dovremo attendere secoli prima di ritrovare sulle scene del teatro musicale, o nella nuova invenzione "barocca" che è stata il cinema, un personaggio altrettanto vivo e reale.

Roberto Gini

ROBERTO GINI

E L'ENSEMBLE CONCERTO

Roberto Gini ha studiato violoncello al Conservatorio G. Verdi di Milano con Attilio Ranzato. Si è specializzato nella tecnica degli strumenti antichi studiando viola da gamba a Basilea con Jordi Savall (diplomandosi nel 1980) e frequentando i corsi di musica da camera tenuti a Salisburgo da Nikolaus Harnoncourt. Dopo aver svolto attività come solista e come componente di alcuni tra i più importanti gruppi di musica antica, tra i quali Hesperion XX, ha fondato l'ensemble Concerto, che dal suo esordio ad oggi ha all'attivo una notevole attività concertistica e discografica, ponendosi come gruppo di punta nel panorama internazionale, grazie

soprattutto ad una serie di fortunate produzioni monteverdiane. Con l'ensemble Concerto ha realizzato nel 1991 un numero speciale di *Amadeus* dedicato ad Antonio Vivaldi contenente la registrazione integrale de *L'Estro Armonico* in due CD. Direttore d'orchestra (debutta nel 1991 dirigendo orchestra e coro dei Pomeriggi Musicali di Milano in una rappresentazione semi-scenica di un oratorio di G. F. Haendel nella sala G. Verdi del Conservatorio), è regolarmente invitato a dirigere complessi orchestrali con i quali si dedica al repertorio classico e romantico. Dal 1993 al 1996 è stato direttore artistico del Festival di Cremona, nell'ambito del quale ha diretto e registrato, in occasione delle celebrazioni monteverdiane, la prima esecuzione integrale della *Selva Morale et Spirituale*, pubblicata in 4 CD da Amadeus con un numero della rivista dedicato al Musicista cremonese. È stato direttore artistico, insieme a Enrico Gatti, delle Celebrazioni Estensi di "Modena Capitale" del 1998. È titolare della cattedra di viola da gamba presso il Conservatoire de Musique de Genève e presso il *Centre de Musique Ancienne* del Conservatoire Populaire della stessa città; è inoltre titolare della cattedra di viola da gamba al Conservatorio di Lodi. Con l'ensemble Concerto ha realizzato, insieme alla Società Raffaello Sanzio di Romeo Castellucci, la produzione di teatro musicale "Il Combattimento" (musiche di Claudio Monteverdi e del compositore statunitense Scott Gibbons), ideata dal Kunsten Festival des Arts di Bruxelles ed coprodotta dal Wiener Festwochen (Wien) Holland Festival (Amsterdam) Biennale teatro (Venezia) Festival d'automne (Paris) e ospitata da vari prestigiosi Festival europei. Con questa produzione Roberto Gini conferma, con la caratteristica della sua interpretazione, lo stretto e particolare rapporto che intercorre tra partitura musicale e scena teatrale, elemento portante dell'identità dell'ensemble Concerto.

Domenica 12 novembre, Modena, Palazzo Ducale-Accademia Militare, ore 17.30

BACH & WEISS

EDUARDO EGÜEZ liuto

liuto barocco a 13 cori di Robert Lundberg

SILVIUS LEOPOLD WEISS (1686 – 1750)

Suite in D minor (Manoscritto di Dresda, Mus.2841-V-I)

Prelude - Allemande - Courante - Bouree - Sarabande - Menuet I e II - Gigue

Suite L'Infidele in A minor (Manoscritto di Londra, Add. 30387)

Entrée - Courante - Sarabande - Menuet - Musette - Paysane

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

Suite per violoncello BWV 1007 in Sol maggiore

(realizzazione per liuto di E. Egüez)

Prélude - Allemande - Courante - Sarabande - Menuet I - Menuet II - Gigue

Partita per liuto BWV 1006a in Mi maggiore

Prélude - Loure - Gavotte en Rondeau - Menuet I - Menuet II - Bourrée - Gigue

SILVIUS LEOPOLD WEISS
& JOHANN SEBASTIAN BACH

Silvius Leopold Weiss e il liuto

Nei paesi tedeschi, il liuto godeva ancora nei primi decenni del XVIII secolo di una certa considerazione, ma è a Lipsia, più che altrove che sembra viva questa pratica strumentale. Silvius Leopold Weiss s'iscrive in questa grande tradizione del liuto, sia come compositore sia come virtuoso. Una prova fra tutte è l'epitaffio sulla sua tomba: «Solo a Sylvius è concesso suonare il liuto». Nato il 12 ottobre 1684 a Breslavia, l'odierna Wroclaw in Polonia Pologne, Weiss è nominato nel 1718, al suo ritorno da Roma, musicista da camera di Augusto il Forte, Principe Elettore di Sassonia e re di Polonia, la cui corte si trova a Dresda. Grazie a questa funzione incontrò numerosi membri della famiglia Bach. Oltre alle circa 650 opere per liuto solo, ce ne sono pervenute anche una dozzina per ensemble strumentale di cui ci resta solo la parte del liuto. La parte più cospicua di questo repertorio per liuto, si trova dispersa in Europa, in più di venticinque manoscritti: a Dresda, Londra, Mosca, Salisburgo, Vienna, Varsavia e Parigi. I soli manoscritti di Londra e Dresda contano circa 360 pezzi.

Johann-Sebastian Bach e il liuto.

Anche se Bach non ha quasi mai composto espressamente per il liuto, né lo strumento né i suoi interpreti erano per lui degli sconosciuti. Il suo entourage è zeppo di liutisti: fra loro si ritrova uno dei suoi allievi, il rinomato Johann Ludwig Krebs, o ancora Johann Christian Hoffmann che lascia a Bach una parte di eredità, senza dimenticare Johann Christian Weyrauch che fece di Bach il padrino di uno dei suoi figli. Oltre alle opere in cui Bach fa intervenire il liuto fra gli altri strumenti (per esempio l'*Ode Funebre*, *Trauerode* BWV 198, la *Passione secondo Giovanni*, la *Passione secondo Matteo*, ci sono prevenute sette composizioni espressamente destinate al liuto. Tra queste sette opere, tre almeno sono degli adattamenti di altri pezzi: la *Suite in sol minore* (BWV 995) riprende la

V Suite per violoncello solo (BWV 1011), la *Fuga in sol minore* (BWV 1000) non è che la trascrizione del secondo movimento della *I Sonata per violino solo* (BWV 1001) e la *Suite in mi maggiore* (BWV 1006a), che ascolteremo questa sera, è un adattamento della *III Partita per violino solo* (BWV 1006). *Quando s'incontrarono Bach e Weiss.*

Dal 1719 Bach intensifica i suoi contatti e visite a Dresda, dove Weiss lavora, e più ancora a partire dal 1733, quando suo figlio Wilhelm Friedemann diviene organista della *Sophiekirche* di questa città. Durante una visita di Wilhelm Friedemann Bach ai suoi genitori nel luglio 1739, presenta loro Silvius Leopold Weiss, considerato come il più grande liutista del suo tempo. Inizia allora un'amicizia che si concretizza tra l'altro in alcune visite reciproche a Dresda e Lipsia. Notiamo en passant che Bach e Weiss muoiono entrambi nel 1750. L'incontro a Lipsia nel 1739 di Weiss e Bach valse a Johann Elias Bach, cugino del Cantor e in quel momento suo segretario privato, la seguente testimonianza in una lettera indirizzata a J.W. Koch l'11 agosto dello stesso anno: "... abbiamo avuto dell'eccellente musica quando il signor mio cugino di Dresda [Wilhelm Friedemann], che ha soggiornato qui per quattro settimane, in compagnia dei due famosi liutisti Signor Weiss et Signor Kropffgans [suo allievo] si sono fatti ascoltare più volte a casa nostra". Più di un secolo più tardi, queste serate musicali in cui si fa gara di bravura, rimangono ancora memorabili. Nel 1805, Johann Friedrich Reichardt scrive in proposito: "Chiunque conosca la difficoltà di suonare delle modulazioni e del buon contrappunto al liuto, sarà colpito e stenterà a credere che dei testimoni oculari ci assicurano che il grande liutista di Dresda che era Sylvius Leopold Weiss, gareggiasse con Johann Sebastian Bach, grande clavicembalista e organista, eseguendo delle fantasie e delle fughe."



Ignoto (sec. XVIII), *La peschiera*, tempera su tela, da Villa Sorra
Modena, Museo Civico d'Arte

EDUARDO EGÚEZ

Nato a Buenos Aires, appartiene alla nuova generazione di liutisti argentini. Ha studiato chitarra con Miguel Angel Girollet ed Eduardo Fernandez, e composizione presso l'Università Cattolica Argentina. Si è specializzato in liuto con Hopkinson Smith, alla Schola Cantorum di Basilea. Svolge un'intensa attività concertistica in veste di solista in Argentina, Uruguay, Cile, Spagna, Francia, Olanda, Svizzera, Italia, Austria, Svezia, Germania, Giappone e Australia ricevendo un'ottima accoglienza sia da parte della critica specializzata sia da parte del pubblico. È stato premiato in diversi concorsi internazionali: ("Promociones Musicales", Buenos Aires, 1984; "Circulo guitarrístico Argentino", Buenos Aires, 1984.; 28° Concours International de Guitare", Paris (Radio France), 1986.; V Concurso Internacional de Guitarra, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1989). Ha tenuto numerosi corsi e seminari

in America Latina, Europa, Giappone e Australia. È titolare della cattedra di liuto presso la Musikhochschule di Zurigo (Svizzera), la Musikhochschule di Ausburg (Germania) e Università di Potenza. Collabora regolarmente con Hesperion XXI e La Capella Reial De Catalunya di Jordi Savall, Elyma di Gabriel Garrido, Labyrintho di Paolo Pandolfo, l'Ensemble Baroque De Limoges di Christophe Coin, La Grande Ecurie Et La Chambre Du Roi di Jean-Claude Malgoire, Aurora di Enrico Gatti, Armonico Tributo Austria di Lorenz Dufschmidt, The Rare Fruits Council di Manfred Krämer, Concerto Italiano di Rinaldo Alessandrini, e con Emma Kirkby, Maria Cristina Kiehr, Rolf Lislevand, Victor Torres, eccetera. Ha registrato, sia come solista, sia come continuista, per alcune case discografiche tra cui: Astrée Auvidis, Astrée Naïve, Arcana, Glossa, K617, OP 111, Alia Vox, E lucevan le stelle, MA recordings, Stradivarius, Symphonia, Alpha, Naxos, Flora, Ambroisie.

CARO AMADEUS

BART VAN OORT

fortepiano copia da Anton Walter (ca. 1795), Chris Maene (Ruiselede, Belgio) 2000

Col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Modulating Prelude, K. 624

Sonata in do magg., KV. 279 (1775)
Allegro - Andante - Allegro

Sonata in si bemolle magg. KV. 281 (1775)
Allegro - Andante amoroso - Rondeau: allegro

Dodici variazioni sulla canzone francese
"Ah, vous dirai-je, Maman", KV. 265 (1778)

Variazioni su un Minuetto di J.P. Duport K. 573 (1789)

Adagio in fa magg. KV. Anh. A65 (1772-73)

Sonata in fa magg. K 280
Allegro assai - Adagio - Presto

PARLATO / CANTATO: ESEGUIRE MOZART SU UN PIANOFORTE ANTICO Suonando le opere di Mozart scritte per il fortepiano della fine del XVIII secolo su di un pianoforte moderno, è necessario per così dire fare una operazione di traduzione. Come per qualsiasi traduzione qualcosa dell'originale va fatalmente perduto. Usando invece uno strumento dell'epoca di Mozart o una sua buona copia, non c'è più bisogno di tradurre. Il linguaggio musicale del compositore si può dire venga pronunciato da uno strumento "madrelingua" e molti dubbi su come ricostruire stile e notazione inevitabilmente vengono a cadere. Nel XIX secolo si diede molto spazio alla bellezza della melodia – che in genere portava a esecuzioni dove si privilegiava l'uso del legato. Lo stesso di certo avrebbe fatto l'esecutore della fine del XVIII secolo se si fosse trovato a suonare strumenti come quelli del XIX secolo. Nell'estetica viennese del XVIII secolo la chiarezza era ciò che definiva l'ambito della bellezza. Questo non sorprende visto che stiamo parlando del Secolo dei Lumi. Questo ideale di chiarezza influenzò da vicino anche lo stile pianistico viennese e tedesco che prese dalla retorica, il "ben articolato". Di fondamentale importanza era quindi la chiara e distinta espressione del contenuto della frase musicale, per permettere all'ascoltatore una corretta e puntuale comprensione. Era come pronunciare in modo ben articolato le parole che componevano il fraseggio, facendo sì che ogni parola fosse portatrice di significato, atmosfera, carattere. Questo parlare in tono, declamare (descritto nel caso dei Quartetti come di una sorta di intelligente conversazione tra uomini colti) fu la base dello stile classico. Diversi aspetti del fortepiano viennese del XVIII secolo aiutano a capire questo ideale di estrema articolazione della musica. Era molto importante il rapido smorzarsi dei suoni e il loro attacco piuttosto immediato. Si può dire che il fortepiano sia uno strumento "consonantico", paragonato al moderno pianoforte che è uno strumento "vocalico".

Una seconda caratteristica del fortepiano viennese il suo efficiente meccanismo di smorzamento azionato mediante ginocchielli al posto dei pedali, fino circa al 1800-1810. La risonanza infatti era considerata sgradevole e causa dell'impoverimento dell'articolazione. Nella trasformazione da fortepiano a pianoforte l'uso dinamico dei pedali seguì un gusto assolutamente nuovo che portò a un distacco dallo stile retorico e parlato a uno stile cantato, nel quale le lunghe linee cantabili avevano la preminenza. Questo comportò che lo strumento radicalmente mutato da fortepiano che parlava a pianoforte che cantava, venisse accostato con sensibilità differente anche a proposito di articolazione. Il processo di trasformazione fu irreversibile. Quando si dispone invece di uno strumento contemporaneo a Mozart, diviene immediato recitare le parole in musica della partitura così come vuole lo stile retorico, e grazie a uno strumento in grado di fare ciò l'esecutore stesso può più facilmente prendersi delle libertà. Ben lungi dal voler considerare la notazione mozartiana come una verità inalterabile e assoluta, l'esecutore dovrebbe considerare attentamente i diversi elementi distinguendo tra quelli rilevanti e quelli che lo sono meno. I pianisti di tutti i tempi hanno sempre capito intuitivamente che alla partitura vanno comunque aggiunti elementi di timbro, colore, tempo non scritti. A questo si aggiunga di come siano impoverite le esecuzioni del repertorio classico da quando nei due secoli successivi alla morte di Mozart, non si sia più coltivata la maniera dell'improvvisare così diffusa in precedenza. Questo rinunciare all'improvvisazione ha senz'altro ridotto le possibilità d'interpretazione dei repertori passati.

Bart van Oort

CARO AMADEUS

Il programma, che si compone di 18 Sonate per pianoforte, le prime 9 scritte da Mozart mentre era in viaggio tra il 1775 e il 1778, e le ultime 9, scritte dall'autore dopo che si era stabilito a Vienna nel 1781, documenta un particolare periodo della vita di Mozart e mostra la sua abilità nell'improvvisare, l'acutezza nell'arte delle variazioni, la fantasia compositiva. Durante quegli anni Mozart acquisì un enorme bagaglio di suggestioni, caratteri, tecniche pianistiche, metodi compositivi, e soprattutto maturò spiritualmente oltre che artisticamente, spinto da uno "sovrumano" imperativo espressivo. Mozart imparò anche a conquistare il pubblico facendo tesoro delle centinaia di composizioni che gli furono donate dai compositori di tutta Europa. Le Sonate K. 279 - 280 - 281 Furono composte a Monaco nel 1775 mentre Mozart lavorava alla revisione della prima *La finta giardiniera*. Sembrano essere state scritte interamente a quell'epoca per essere eseguite dallo stesso autore. Mozart ne parla in uno scambio epistolare con la

famiglia, in particolare in una lettera del 17 ottobre 1777 scritta da Amburgo mentre era in viaggio verso Mannheim: "Ho suonato le mie sei sonate a memoria molte volte qui e a Monaco. La quinta in sol, nella fantastica Stube -Academy, l'ultima in re l'ho eseguita magnificamente su un pianoforte Stein". "La Quinta in sol" è in realtà la K. 283 e "una in re" è la K. 284. Queste sonate, definite dallo stesso Mozart come "difficoltose", stupiscono ancor oggi ascoltatori ed esecutori. Spesso omesse dai programmi da concerto perché poco richieste, sono tutt'altro che facili. In esse compaiono frequentemente figurazioni estremamente complesse tecnicamente, che mettono a dura prova la sensibilità e il gusto degli esecutori. A quell'epoca gli editori pubblicavano le composizioni in serie di tre o sei, facendo attenzione a presentare brani in differenti chiavi, caratteri, tonalità, stili compositivi, e come in questo caso difficoltà progressive di esecuzione. Mentre la sonata in Do maggiore, K. 279 è piena di ampi gesti dati dal carattere estroverso del Do maggiore, la

Sonata in Fa maggiore K. 280 è luminosa e piena di spirito, fatta eccezione per il straziante Adagio, un Siciliano in Fa minore. Questo movimento fu probabilmente influenzato dal secondo movimento della Sonata di Haydn in Fa, Hob.XVI:23 (1773) anch'essa con un Siciliano in Fa minore. La Sonata in Si bemolle maggiore K. 281 è esuberante, dalla scintillante scrittura virtuosistica. I movimenti esterni hanno un'alta temperatura emotiva, mentre il secondo movimento, più intimamente in Mi bemolle, è sensuale e vicino al teatro musicale. L'Adagio in Fa maggiore K.6 Anh. A 65 è un curioso brano dai contorni misteriosi. Nel 1990 l'autografo apparve all'asta da Sotheby's e pur essendone riconosciuta l'autenticità non fu possibile andare oltre. La maggior parte degli studiosi pensa, tuttavia, che si tratti di una versione ornata di un brano per tastiera della metà del secolo XVIII, come i piccoli lavori, conosciuti come *Galanterie*, che ebbero, a quel tempo, una incredibile popolarità ed ampia circolazione. In una lettera al padre da Mannheim del 20

dicembre 1777, Mozart scrive: "Devo andare in albergo... per dare lezione di "galanterie musicali" a un ufficiale olandese...". Ancor oggi la data di composizione e l'autore del brano sono al centro un acceso dibattito. Lo stile musicale della piece sembra essere tedesco del nord, e il ritmo armonico lento e gli accordi ripetuti, richiamano la stravagante maniera di ornare le composizioni della scuola violinistica di Corelli, Tartini e Geminiani, stile ancora praticato, ma considerato all'antica. Nell'analisi dei manoscritti fatta da Wolfgang Plath, la piece viene collocata tra il 1772 e il 1775, mentre dall'analisi di una copia in possesso di Leopold insieme ad altri lavori di Mozart, Alan Tyson la fa risalire all'inizio del 1770. Queste elaborate ornamentazioni sono abbastanza distanti dal solito. Alcuni ipotizzano che Mozart le mise su carta dopo averle provate in esecuzioni pubbliche. È certamente un fantastico esempio di una estesa catena di effetti che acquistano espressività nel corso di ricchi passaggi. Neal Zaslaw scrive: "si passa dal lirico all'agitato, al virtuosistico,



Pittore modenese, 1760 ca., *Veduta della Villa delle Pentetorri*, olio su tela
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Campori



Pittore modenese, 1759 ca., *Veduta di fantasia del Palazzo Ducale di Sassuolo e della palazzina di Casiglia*, olio su tela
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Campori

all'estatico". Una edizione della pièce basata sull'autografo sia di Wolfgang che di Leopold, è stata realizzata da Zaslaw nel 1992. Se anche l'originale non è venuto alla luce, l'esecutore di oggi può ricavare dalle ornamentazioni segnate da Mozart, ciò che l'autore voleva comunicare, più che dalla precedente versione originale non ornata. Questa linea interpretativa è stata seguita dallo stesso Bart van Oort sia per la registrazione (è stato il primo a inciderla) che per l'esecuzione in concerto. Il Preludio Modulante, K. 624 è l'ultimo brano e insieme il miglior esempio dell'abilità improvvisativa di Mozart. In origine fu pensato diviso in due parti e solamente di recente ha acquistato una forma unitaria, condensando il preludio modulante e il frammento del preludio in Do maggiore K. 626. I due lavori comparvero spesso in forma separata in diversi luoghi, ma quando vennero pubblicati unitamente si concluse che avevano fatto parte dello stesso momento creativo. La prima sezione è stata scritta come improvvisazione, mentre la seconda è una improvvisazione su una semplice linea di basso, una variante del celebre basso "Goldberg". Come per l'Adagio K. Anh. 65°, Bart van Oort è stato il primo a incidere questa pièce nelle *Opere Complete di Mozart per tastiera* (14 cd) pubblicate lo scorso gennaio in occasione del duecentocinquantesimo compleanno di Mozart. Le sedici Serie di Variazioni di Mozart mostrano uno stile di scrittura per tastiera differente da quello delle sonate. Esse mostrano un'attitudine al virtuosismo, ancor più proprio a questo tipo di composizioni. Mozart ne eseguì senza dubbio alcune personalmente, improvvisando davanti al pubblico. Più tardi le annotò su carta. A proposito delle Dieci Variazioni su *Unser dummer Pöbel Meint* K. 455, Mozart parla delle loro esecuzione in una lettera di un anno prima della loro comparsa nel catalogo tematico. In modo simile, le Fantasie possono essere considerate frutto della notevolissima

capacità di Mozart di esibirsi non solo come esecutore virtuoso, ma anche come abilissimo improvvisatore. Molti dei temi scelti per le improvvisazioni erano motivi popolari o arie d'opera, molto in voga al tempo di Mozart, che i compositori usavano per accattivarsi le simpatie del pubblico, ottenendo nelle esibizioni pubbliche un immediato successo, e un sicuro guadagno con le versioni date alle stampe e destinate all'uso domestico. Il tema delle Dodici variazioni su "Ah vous dirai-je, Maman" K. 265 era un'aria di origine popolare francese di anonimo presa dal repertorio del vaudeville intitolato "Les amours de Silvanore". L'opera nel suo insieme è molto gradevole e fu particolarmente amata dal pubblico inglese perché la melodia proviene a sua volta da una celebre filastrocca infantile "Twinkle, twinkle little star". Altrettanto nota al pubblico questa volta fiammingo era il tema per la Variazione II derivante dalla semplice filastrocca infantile "Altijod is kortjaje ziek" e che inizia con una interessante modulazione cromatica dell'armonia. La penultima variazione è magnifica, con l'Adagio cantabile, seguito da un eccitante Allegro che chiude la serie. Scritte a Potsdam nel 1789 le Nove Variazioni su minuetto di Duport K. 573 si basano su di un tema del famoso violoncellista Pierre Duport (Sonata per violoncello op. 4 n. 6) che Mozart probabilmente ascoltò quando si recò alla corte di Federico di Prussia il Grande per richiedere protezione. L'autenticità di questo lavoro è stata a lungo dibattuta poiché l'autografo è andato perduto e ci sono solamente sei variazioni annotate nel catalogo mozartiano e in un foglio degli spettacoli del 1791 per copie manoscritte. Comunque, esse furono pubblicate a Berlino nel 1791 con nove variazioni. Sono elegantemente virtuosistiche e a dispetto di ogni controversia, eseguite solitamente tutte e nove.

Sylvia Berry

Venerdì 17 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo, ore 21

RONDÒ ALLA TURCA

BART VAN OORT *fortepiano*

Col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Overture to *Die Entführung*, K. 384

Sonata K. 330 in C Major
Allegro moderato - Andante cantabile - Allegretto

Sonata in F major, KV. 332, "Pastorale" (1781-83)
Allegro - Adagio - Allegro assai

Rondo in D major, KV. 485 (1786)

Rondo in A minor, KV. 511 (1787)

Sonata in A major, KV. 331 (1781-83)
Andante grazioso - Theme and six variations - Menuetto - Alla Turca: allegretto

RONDÒ ALLA TURCA

I brani di questo programma risalgono interamente al periodo seguito alla rottura di Mozart con l'arcivescovo Colloredo di Salisburgo. Vennero depositati nel 1791 a Vienna, città della musica per elezione, dove Mozart trascorse un periodo piacevole e pieno di stimoli creativi. Scrisse per dilettanti e professionisti e per sé numerosissimi concerti. Questo anche grazie all'entusiasmo del pubblico viennese sempre curioso e interessato ad ascoltare esecuzioni di tutti i generi e diretto consumatore domestico di musica proveniente dai pubblici concerti. Mozart divenne famoso, movendosi nei quartieri più eleganti, visitando la nobiltà e le classi agiate e producendo gran parte della sua musica migliore. A Vienna Mozart ricevette anche gli onori della comunità musicale e ciò gli permise di sviluppare le sue idee estetiche con una libertà che non avrebbe potuto avere a Salisburgo. Dopo poco che si era stabilito in città gli fu commissionata un'opera *Die Entführung aus dem Serail* (1782) che gli fruttò un successo senza precedenti e forse unico in tutta la sua vita. Si esibì a lungo in concerto nei salotti della media e alta borghesia viennese e per il grande pubblico nei teatri e in serate di sottoscrizione a suo favore. Ebbe anche talentuosi allievi come Barbara von Ployer e Josepha von Auernhammer, per le quali scrisse alcuni dei suoi lavori più famosi e con le quali volle esibirsi in pubblico. Approfondì a Vienna anche la conoscenza del barone Gottfried von Swieten che aveva incontrato sempre in città nel 1768. Fu proprio alle riunioni musicali settimanali da van Swieten che Mozart venne presentato a G.F. Haendel, a J.S. Bach e ai figli G.P. Emmanuel e W. Friedemann: "Ogni domenica alle dodici vado a far visita al barone von Swieten e da lui suoniamo nient'altro che musica di Haendel e di Bach. Ho già messo insieme una collezione di fughe di Bach- sia di Sebastian che di Emmanuel che di Friedeman Bach. Sto raccogliendo anche opere di Haendel..." Risulta chiaro dalle

numerose fughe che Mozart iniziò e poi abbandonò e dalla cura contrappuntistica di altri suoi importanti lavori, che l'influenza su di lui Haendel e di Bach fu notevole. L'arrangiamento dell'ouverture del *Die Entführung aus dem Serail* (K. 384) fu pubblicata dalle edizioni Torricella di Vienna nel 1785. Il *Die Entführung* scritto subito dopo il suo arrivo a Vienna e rappresentato nel 1782 rimane uno dei lavori teatrali di Mozart più popolari in assoluto. Mozart non ebbe modo di tutelare il suo lavoro da arrangiamenti fatti da altri. Terminò per lo meno un arrangiamento per banda di fiati. Ricevette un invito anche da Torricella a ridurre per pianoforte l'intera opera e da una lettera indirizzata al padre sappiamo che cinque mesi dopo la prima dell'opera fu in effetti impegnato in questa fatica. Ma si sa anche, da una lettera che porta la data di due mesi dopo di Leopold a Nannerl (16 dicembre 1785) che Mozart aveva completato solamente due atti. Canon Stark lo battè sul tempo. Nonostante questo Torricella fece uscire un arrangiamento di Mozart dell'Overture. Nell'opera l'Overture termina sulla dominante, che prevale in tutto il Primo Atto. Nella versione proposta in questo programma Bart van Oort ha dovuto riscrivere un nuovo finale che propone la chiusura sulla tonica. Bart van Oort è stato il primo a registrare questo brano nelle Opere complete per tastiera di Mozart (14 cd) uscite lo scorso gennaio in occasione del duecentocinquantesimo compleanno di Mozart. In una lettera del 9-12 giugno 1784 Mozart fa menzione delle Sonate K. 330 - 332: "Le tre sonate per pianoforte solo che ho inviato a mia sorella (la prima in Do, la seconda in La e la terza in Fa) le ho consegnate ora ad Artaria per stamparle". Si è portati a credere, tuttavia, che siano state scritte prima, tra il 1781 e il 1783 e che questo fosse materiale didattico. La prima edizione in Do maggiore K. 330 differisce dall'autografo sotto due aspetti: per prima cosa l'autografo ha ben poche dinamiche, e in secondo luogo c'è una breve coda alla fine del secondo

movimento della prima edizione che in esso non appare. Senza dubbio Mozart fece queste aggiunte che ritroviamo in altri lavori e in particolare nelle Sonate K. 284, 332 e 457. Questi elementi come dinamiche e ornamentazioni probabilmente erano superflue nelle partiture che Mozart scriveva per sé, ma sarebbero state necessarie se fossero state rivolte al pubblico. La Sonata in La maggiore K. 331 è una delle opere più conosciute di Mozart e anche una delle più originali. Tradizionalmente la sonata è divisa in tre movimenti che seguono l'andamento veloce - lento - veloce. Se nella K. 284 Mozart chiude l'opera con una serie di variazioni, qui fa l'inverso iniziando con una variazione. Questa idea fu più tardi adottata da Beethoven per la sua sonata in La bemolle maggiore op. 26 scritta nel 1800-01. Il grazioso tema in 6/8 basato su una canzone popolare cecoslovacca ebbe anche una versione tedesca "Freu dich, mein Herz, denk' an kein". Più introspettivo di molte variazioni a stile libero è di gusto raffinato. Il secondo movimento è un Minuetto e un Trio; degna di nota la scelta di Mozart per il secondo movimento della K.284 che è un'altra danza polacca. Il tema del Rondò "alla Turca" è uno dei temi mozartiani più celebri. Mozart stesso giocò con la fascinazione che il pubblico aveva per la musica "Turca" e che si conservò per tutto il XVIII secolo. Le milizie turche, i Giannizzeri, suonavano tamburi cimbali e triangoli. Questo tipo di strumentario fu copiato dai compositori del tempo e dallo stesso Mozart (si veda *Die Entführung aus dem Serail*, il Concerto per violino in La maggiore, K. 219) da Haydn (sinfonia n.100 "Militare") e da Gluck (*Die Pilgrim von Mekka*). Più che di musica turca, la musica della quale stiamo parlando fu imitazione di temi della tradizione ungherese e gitana, delle aree di confine dell'Occidente con l'Impero Ottomano. L'infatuazione per la

musica giannizzera portò anche a modificare alcuni modelli di pianoforte viennese, dotandoli di un pedale "alla giannizzera" che azionava una percussione posizionata sotto il pianoarmonico e di una campana postavi sopra! Comunque sia questo dispositivo non esisteva ai tempi di Mozart. L'autografo della Sonata in Fa maggiore K. 332 documenta come Mozart (vedi anche K. 330) aggiunse le dinamiche per la sua pubblicazione. Annotò sempre per la pubblicazione anche una versione ornata per la celestiale ripresa del secondo movimento, con un pregevole esempio di abbellimento che Mozart probabilmente adoperava nelle sue esecuzioni e che oggi costituisce una guida per ulteriori e simili opere che egli ci ha lasciato senza indicazioni di ornamentazioni. Il Rondò in Re maggiore K.485 che si presenta abbastanza sregolato fin dal suo inizio è infatti un brano dallo stile ardito. Scritto il 10 gennaio 1786, lo si colloca a parte rispetto agli altri rondò, come dice lo stesso Mozart, che parla di una diversa forma musicale, poiché il tema del rondò è introdotto e poi seguito da un episodio di nuovo materiale che termina sulla dominante. Poi di seguito viene introdotto un altro episodio, e così via. Mozart usa inoltre il tema del Rondò in un susseguirsi di episodi, reintroducendolo in cinque differenti chiavi. È interessante notare che il tema viene dal Quintetto in Re maggiore op. 9 n. 6 di J.C. Bach e che Mozart stesso lo ripropose nel Rondò del Quartetto per pianoforte in Sol minore, K. 478, scritto pochi mesi dopo. Il bellissimo Rondò in La minore K. 511 fu composto l'11 marzo 1787. Solamente un'altra volta usò la chiave di La minore per un lavoro per tastiera, ovvero per la Sonata in La minore K. 310 (1778). Qui Mozart segue la normale procedura del Rondò, impreziosendola con abbellimenti e acrobazie ritmiche.

Sylvia Berry

...QUELLA DOLCE MIA NEMICA ET DONNA

EROINE DEL SETTECENTO MUSICALE EUROPEO

LAVINIA BERTOTTI *soprano*

ENSEMBLE IL FALCONE

Fabrizio H.Cipriani *violino e direzione*

Davide Monti *violino*

Guido de Vecchi *viola*

Marcello Scandelli *violoncello*

Maurizio Less *violone*

Paola Cialdella *clavicembalo*

BALDASSARRE GALUPPI (1706-1785)

Concerto a quattro in sol maggiore n.2

Preludio - Allegro - Adagio - Presto

GIOVANNI MARCO PLACIDO RUTINI(1723-1797)

"Lavinia a Turno"

Cantata a Soprano solo, con violini viola e basso

BALDASSARRE GALUPPI

Concerto a quattro in do minore n.4

Adagio - Allegro - Allegro

MICHEL PIGNOLET DE MONTÉCLAIR (1667-1737)

Cantata "Morte di Lucretia"

Cantata a Voce sola, con due Violini e il Basso

GEORGE FRIDERIC HAENDEL (1685-1759)

dal "Giulio Cesare": Recitativo e Aria di Cleopatra

"Se pietà di me non senti"

Passacaglia

dal "Giulio Cesare": Recitativo e Aria di Cleopatra

"Piangerò la sorte mia"

G. P. RUTINI (1723-1797)

"Lavinia a Turno"

Recitativo

Deh senti o Turno amato, sentimi per pietà:
No, non son io infida qual mi credi;
all'abborrito nodo qual vittima mi tragge
un barbaro dovere. Il Cielo, il Padre, tutti, o
Dio, son congiunti à lacerarmi il Cor.
Perché tu ancora cogli ingiusti sospetti,
accresci alle mie pene un tormento
maggiore? Ah! Forse è questo per me
l'ultimo istante, ch'io ti ragiono o Caro.
Deh soffri almen ch'io possa sperar che di
mia fede più dubbio non avrai, lascia
almen che provando della sorte il rigor,
sicura io sia che mi credi fedele, Anima
mia.

Aria

Placa lo sdegno, oh Dio,
Infida non son io.
Ti lascio ma costante
Pena il mio Cor per tè.

Colpa è del crudo fato,
Bell'Idolo adorato,
Non di quest'alma amante,
che non manco di fé,
Nò, che non manco di fé.

Recitativo

Ma oh Dio! Tu non rispondi? Tu rivolgi da
me l'irato ciglio?
Mirami almen, Crudel, mira quei lumi che
tante volte e tante, interpreti del Cor, il fido
amore ti spiegavan loquaci.
Or di pianto bagnati del mio crudo dolor
prove infelici, essi diran, che a te fida son
io, diran che per te moro, Idolo mio.
Ma che? Fuggi da me? Crudel t'arresta! Odi
un momento ancora prima ch'io sia ad
altro sposo in braccio, morir saprò.
Ma, oh Dio, Fuggi il spietato, più non mi
sente.
E intanto l'ora fatal s'appressa ed io mi
struggo in pianto.
Misera me. Veggo i sacri ministri, veggo la
turba lieta, che al funesto imeneo già
s'incammina. Giunge il Padre, lo sposo:

deggio giurara la fede a chi non amo; l'Idol
mio mi destesta.

Misera me! Che cruda pena è questa!

Aria

M'affretta il Padre all'ara, Turno mi fuggie
irato.
Confuso e disperato mi trema in petto il
Cor.
Qual cruda pena amara, che rio tormento è
questo,
non ho più speme e resto vittima del dolor!

M. P. DE MONTÉCLAIR (1667-1737)

Cantata "Morte di Lucretia"

Recitativo

Ferma, Tarquinio il passo, e già che à
Collatino al gran consorte, ò lascivo
togliesti il proprio honore,
A Lucretia infelice, hor dà la morte e fa che
il crudo acciar la renda esangue,
Servendo alla sua colpa di condegno color
(Ahi Lassa!) il sangue.

Aria

Dove vai crudo Spietato?
Riedi e tornami l'honor.

Tu t'en fuggi,
Ahi! Fiero Fato.
E mi lasci il duol al cor:
Dove vai?

Recitativo

Ma folle! E che vaneggi;
E non t'avvedi ch'el traditor non t'ode,
Anzi te Sola hor prende à Scherno,
Trionfando il felon della sua frode.
E tu infelice, hor spargi al vento le doglie,
le querele et il tormento.
Torna dunque in te Stessa,
E ti ramenta, che già Sei resa infame,
Onde mostrar tu devi à Roma, e al Mondo,
che chi non hà più honor deve morire.
Svenati dunque, e intanto opri la mano,
Ciò che non Sa temer core Romano.

Aria

Coraggio miei Spirti,
La morte incontrate
Se perso è l'honor

Circondani i mirti,
Le membra violate,
Da un perfido amor

Recitativo

Di mortale Sudor già tinto è il volto,
E per l'ampia ferita,
Cerca hormai di Sortir e Spirto, e Vita

Arioso

Assistetemi oh Dei!
E a un infelice, additate la Strada,
A' campi Elisi.
Io manco, oh Cieli!
E già m'assale
Della morte fatale,
Il colpo rio.
O Patria! O Collatino!
Io moro, addio.

Recitativo

Così morì Lucretia, e mostrò al Tebro nove
Strade al trionfo, ed ad onta de' Tarquini e
del orgoglio,
Trionfo ben che morta in Campidoglio.

G. F. HAENDEL (1685-1759)

dal "Giulio Cesare"

Recitativo e Aria di Cleopatra:

Se pietà di me non senti"

Recitativo

Che sento, oh Dio! Morrà Cleopatra ancora.
Anima vile, che parli mai?

DOLCE NEMICA ET DONNA

Eccola, fragile e battagliaiera, dolente e
furiosa, nemica ed amante...donna. Chissà
forse nel Giardino di Epicuro, come
suggerisce la "Teoria del corpo amoroso" di
un filosofo francese, potrà sanarsi l'amore
infelice, il sopruso, la violenza, lì forse
uomo e donna non saranno più nemici,

Deh, taci! Avrò, per vendicarmi in bellicosa
parte,
di Bellona in sembianza un cor di Marte.
Intanto, oh Numi, voi che il ciel reggete,
difendete il mio bene!
Ch'egli è del seno mio conforto e speme.

Aria

Se pietà di me non senti, giusto ciel, io
morirò.
Tu dà pace a' miei tormenti, o quest'alma
spirerò.

G. F. Haendel

dal "Giulio Cesare"

Recitativo e Aria di Cleopatra:

"Piangerò la sorte mia"

Recitativo

E pur così in un giorno perdo fasti e
grandezze?
Ahi fato rio! Cesare, il mio bel nume, è
forse estinto,
Cornelia e Sesto inermi son, né sanno
darmi soccorso.
Oh Dio! non resta alcuna speme al viver
mio.

Aria

Piangerò la sorte mia, sì crudele e tanto ria,
Finché vita in petto avrò.
Ma poi morta d'ogni intorno,
il tiranno e notte e giorno
Fatta spettro agiterò.

sapranno parlarsi, sapranno condividere
l'essenza del proprio essere e della propria
diversità. Ma Lavinia, Lucrezia e Cleopatra,
fra altre, parlano di questa frattura
insanabile e stasera raccontiamo, con la
musica di Rutini, Montéclair ed Haendel,
tre eroine dell'antichità, fissate e descritte,
però, in passaggi molto speciali ed inusuali:



A. Gajani, Tondo con ritratto di Maria Beatrice di Savoia d'Este
Modena, Biblioteca Estense Universitaria



A. Gajani, Tondo con ritratto di Maria Teresa Cybo d'Este
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

non si canta di gelosia, di scortesie, di abbandoni, di ripicche, di liti amorose, ma queste tre donne chiedono di essere riconosciute nella verità e nella sincerità del proprio sentire, nella propria integrità, nella propria fragilità e nel proprio diritto al potere. Lavinia costretta ad unirsi ad Enea (cui è promessa dal padre, re dei Rutuli) e disprezzata dall'amato Turno (cui è stata promessa dalla madre), implora impotente l'uomo che non potrà avere; vittima del destino e della ragion di stato, la futura genitrice della stirpe italica, vorrebbe, testimoniando il proprio dolore, veder almeno compresi il suo amore e la sua sincerità. Lucrezia, quante volte non l'abbiamo vista ritratta in celebri dipinti, si dà la morte affondando nel cuore un pugnale: nella tragedia si consuma il riscatto, e la negatività del proprio vissuto viene riassorbita. Lucrezia è pervasa dal senso del proprio valore e di quello del proprio consorte e preserva questo valore, passando attraverso la morte. Essa chiede la morte al proprio violentatore, che vile fino in fondo, fugge: Sesto, della stirpe dei Tarquinii è un'ombra pallida, mentre Lucrezia diventa sempre più radiosa, pure nel pallore mortale, trionfando su chi l'ha ingannata ed umiliata. Cleopatra, ancora lontana dalla sua tragica fine, nelle due celebri arie proposte, è colta invece nel nascere del suo amore per Cesare e nel risentimento per il fratello Tolomeo che le usurpa lo scettro. La regina, determinata a sedurre il condottiero romano per perseguire i propri scopi, perde invece la sua sicumera e fragile resta di fronte al nuovo sentimento amoroso, senza armi né difese, solo l'idea, della perdita di Cesare (che deciso a vendicare la morte del fido Pompeo, affronta il sanguinario Tolomeo) la smarrisce; più avanti, fatta prigioniera dal fratello e prevedendo la sua condanna, alterna il lamento alla furia vendicatrice. Queste tre donne camminano altere, dolenti e consapevoli, anche quando la storia ha deciso per loro, portando nel loro cuore "Pietà con Amor mista", ma restando sole; lo sguardo di uomo su di loro resterà

incapace di leggere, continuerà a non "vedere" e a viverle come "un bel chiaro polito et vivo ghiaccio", impenetrabili, dolci nemiche e donne, così come le definisce Francesco Petrarca nel suo Canzoniere.

GLI AUTORI

Baldassarre Galuppi (1706-1785) Nato nell'isola di Burano, e perciò detto il *Buranello*, fu uno dei compositori più originali nel genere teatrale comico. Ad appena sedici anni appena, si recò a Venezia come organista e Benedetto Marcello lo fece entrare nella scuola di Lotti, dove apprese il contrappunto e il clavicembalo. Dal 1729 in poi il suo successo nei teatri fu senza interruzioni, fino alla sua morte. Divenuto maestro di cappella della chiesa di San Marco nel 1762, organista di più chiese e maestro del *Conservatorio degli incurabili*, rivestì tutti e tre questi incarichi fino all'età di sessantatré anni, quando fu chiamato in Russia dall'imperatrice Caterina II. Tornò a Venezia dopo tre anni di successi nel 1768. Alla produzione operistica si accompagna una vasta produzione strumentale: sonate per clavicembalo, musica da camera e concerti. Giovanni Marco Placido Rutini (1723-1797) Nato a Firenze, completò la sua formazione musicale al Conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli, dove studiò composizione, clavicembalo e violino. Gli anni della giovinezza sono caratterizzati da frequenti spostamenti: Praga, Berlino, Dresda, Pietroburgo, dove fu attivo anche nelle composizioni clavicembalistiche. Fu insegnante di clavicembalo della futura Caterina II. Nel 1761, si stabilì definitivamente a Firenze e si dedicò alla produzione operistica, mettendo in scena complessivamente una quindicina di opere, alcune delle quali godettero di notevole fortuna. L'insieme delle opere può essere diviso in due grandi gruppi. Nelle prime composizioni Rutini appare uno sperimentatore, la seconda fase è caratterizzata da un singolare ripiegamento stilistico.

Michel Pignolet De Montéclair (1667-1737) Nacque in un villaggio del Nord Ovest della Francia. L'entrata a nove anni alla scuola corale rappresentava per la famiglia una possibilità di aiuto economico, da una situazione di povertà. Nel 1687 si recò a Parigi per unirsi all'orchestra dell'Opera, come suonatore di violone. Si suppone che negli ultimi vent'anni del Seicento abbia assorbito cultura musicale anche italiana. Si dedicò inoltre all'insegnamento: tra i suoi allievi le figlie di François Couperin. La non vasta produzione musicale spazia in tutti i generi, compresa quella teatrale, e fu considerata difficile dai suoi contemporanei ma ebbe una certa influenza su Rameau. George Frideric Haendel (1685-1759) già attivo come musicista, nel 1706 partì per l'Italia, dove rimase per tre anni soggiornando a Venezia, Firenze, Roma e Napoli facendo tesoro dei suoi contatti con l'ambiente musicale. Nel 1710 divenne maestro di cappella alla corte di Hannover, e nel 1713 si trasferì definitivamente a Londra dove fu uno dei personaggi centrali dell'attività musicale. Dopo esser stato a capo della Royal Academy impegnandosi intensamente nell'opera italiana, dal 1741 si dedicò principalmente all'oratorio e alla musica sacra e strumentale. Godette della stima universale e assieme a Bach è considerato il più grande musicista della prima metà del settecento.

LAVINIA BERTOTTI

Vedi biografia concerto di Modena del 7 settembre

FABRIZIO H. CIPRIANI

Nato a Genova, si è diplomato all'età di 17 anni presso il Conservatorio Paganini della città natale, nella classe di M. Trabucco, perfezionandosi nelle antiche prassi esecutive con E. Gatti, A. Bylsma, G. Lavespa, K. Boeke. Si è prodotto in più di 800 concerti come solista o camerista in tutta Europa, Giappone, Israele, Nord e Sudamerica (Filarmonica di Berlino, Musikverein di Vienna, Gewandhaus di

Lipsia, Salle Pleyel a Parigi, Concertgebouw di Amsterdam, Lincoln Center di New York, Oji Hall di Tokio) con un repertorio che spazia dal Medioevo all'Avanguardia, collaborando con formazioni quali Hespérion XX di J. Savall, Les Arts Florissants di W. Christie, Les Musiciens du Louvre di M. Minkowski, Europa Galante, di cui è stato tra i fondatori insieme a F. Biondi. Nel 1994 ha fondato in Italia il Quartetto Aira e l'omonimo ensemble e per sei anni è stato primo violino dell'ensemble Il Seminario Musicale di Parigi, diretto da G. Lesne. Fin dalla più giovane età ha intrapreso un'intensa attività discografica che lo ha portato a realizzare oltre 80 incisioni (Deutsche Grammophon, EMI, Astrée, Cantus, Stradivarius, Dynamic) premiate più volte dalla critica internazionale (Diapason d'Or, Premio Vivaldi della Fondazione Cini, Choc du Monde de la Musique). La prestigiosa *Ontomo Guide for Chamber Music* ha inserito la registrazione delle Sonate di Mozart, in duo con il pianista Sergio Ciomei, tra i più bei dischi di musica da camera di tutti i tempi. Molti fra i suoi lavori discografici sono consacrati al repertorio inedito per violino (M. Mascitti, G. Guido, E. F. Dall'Abaco) della cui ricerca e revisione si occupa personalmente. Invitato da varie istituzioni (tra cui Fondation Royaumont di Parigi e Accademia Musicale Pescarese) in qualità di docente per corsi di perfezionamento, ha recentemente intrapreso l'attività direttoriale, partecipando alla messa in scena di *Peter Grimes* di B. Britten all'Opera di Montpellier. Attualmente collabora con l'ensemble Il Giardino Armonico e con la Jerusalem Baroque Orchestra. Genoano e appassionato di materie ebraiche, svolge intensi studi di storia ed esegesi biblica e talmudica.

ENSEMBLE IL FALCONE

Nel nome dello storico teatro genovese si è riunito un gruppo di strumentisti genovesi attivi nel campo della musica antica, e legati da rapporti di stima e amicizia

reciproche, che hanno voluto condividere le loro esperienze e conoscenze, maturate attraverso la collaborazione con musicisti quali J. Savall, F. Biondi, G. Lesne, E. Gatti, M. Minkovski, J. C. Malgoire, in orchestre specializzate tra le più importanti d'Europa. I singoli componenti dell'Ensemble hanno inoltre maturato esperienze musicali in ambito cameristico e sinfonico, connotando lo stile del gruppo con un'aperta visione interpretativa. L'Ensemble svolge attività concertistica in Italia e all'estero, ottenendo ottimi riscontri di pubblico e critica. A Genova ha

organizzato diverse edizioni della propria stagione di concerti "Musica Ricercata". Dall'anno 2003, la società cooperativa di cui fa parte ha ottenuto il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Di prossima pubblicazione, per Callisto Musica, un CD dedicato a Monteverdi e Carissimi (registrazione dal vivo realizzata nel corso della stagione 2001 di "Musica Ricercata"). L'Ensemble "Il Falcone" si costituisce nell'ambito del Dipartimento di Musica Antica della Cooperativa Orchestra Regionale Ligure.



Francesco Guardi (1712-1793), *L'isola di San Giorgio Maggiore*, olio su tela
Modena Galleria Estense

Il REMA si propone di creare uno spazio d'incontro europeo per gli organizzatori di manifestazioni di musica antica e di creare una sinergia fra quelli che elaborano progetti in questo campo. Il REMA cerca di facilitare la diffusione della musica antica in Europa.

Il REMA raggruppa una ventina di Festival e Teatri europei con una programmazione prevalente di musica antica: dai più grandi ai più piccoli, dall'Europa occidentale all'Europa orientale e centrale. Attraverso la selezione qualitativa dei membri, il REMA persegue il miglioramento delle programmazioni ma senza trascurare l'elemento umano.

Le attività del REMA :

1. Le attività fra gli associati: la comunicazione
 - Organizzazione di incontri informali
 - Organizzazione di Forum
 - Organizzazione di giornate e congressi d'informazione e di formazione
 - Organizzazione di giornate d'incontro e di avvicinamento fra gli operatori dell'Europa occidentale e l'Europa centrale ed orientale
 - Attivazione e sviluppo di strumenti di comunicazione:
 - Sito internet www.rema-eemn.net, dépliant in 5 lingue, catalogo degli associati
2. Azioni di sensibilizzazione verso gli artisti e il grande pubblico
 - Organizzazione di ateliers di formazione per gli artisti e il pubblico
3. Incontri fra gli organizzatori e gli artisti
 - Organizzazione di banche dati di artisti per facilitare il loro inserimento professionale

Il Bureau del REMA, dall'aprile 2006:

Presidente: Jan van den Bossche, Direttore del Festival Oude Muziek di Utrecht, Olanda
 Presidente Onorario: Alain Brunet, Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, Francia
 Vice Presidente: Patrick Lhotellier, Festival Baroque de Pontoise, Francia
 Vice Presidente: Glyn Russ, Early Music Network, Regno Unito
 Segretaria Generale, Anne Hallet, Philharmonique de Namur, Belgio
 Tesoriere: Enrico Bellei, Grandezze & Meraviglie, Festival Musicale Estense, Italia

Il REMA è sostenuto dal Ministero della Cultura - Dipartimento degli Affari Internazionali francese (DDAI) fin dalla sua fondazione

Le domande di adesione devono essere indirizzate a Marie Gouy, Segreteria del REMA :
 REMA / Centre culturel de rencontre d'Ambronay BP 03 – 01500 AMBRONAY
 Tel: 00.33.(0)4.74 387 408 Fax : 00.33.(0)4.74.381 093
 E-mail: marie.gouy@rema-eemn.net
 Sito Internet: www.rema-eemn.net

SOMMARIO

Il calendario	pag.	5
Il festival	»	6
I linguaggi delle arti	»	10
Le immagini	»	11
Il programma dei concerti	»	21