



MODENA
una città nel cuore d'Europa

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

Grandezze & Meraviglie X FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

14 settembre - 29 novembre
2007



MODENA • VIGNOLA • VILLA SORRA
MIRANDOLA • SASSUOLO • CARPI

*Grandezze
& Meraviglie*

X FESTIVAL
MUSICALE ESTENSE

MODENA – VIGNOLA – VILLA SORRA – MIRANDOLA – SASSUOLO – CARPI

14 settembre – 29 novembre 2007

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

X FESTIVAL MUSICALE ESTENSE 2007

Modena – Vignola – Villa Sorra – Mirandola – Sassuolo – Carpi

14 settembre – 29 novembre

Promosso da



Con il contributo di



Sponsor



Con il patrocinio di

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

In collaborazione con

Amuz, Anversa - Arcidiocesi di Modena e Nonantola - Associazione Amici dei Musei -
Circolo degli Artisti - Comune di Castelfranco Emilia - Concertgebouw Brugge - FAI, Fondo per
l'Ambiente Italiano, Delegazione di Modena - Festivalfilosofia - Fondazione Teatro Comunale -
Galleria Estense - Imaie, Istituto per la tutela dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori -
Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli - Museo Civico d'Arte di Modena -
Museo Civico di Carpi - Nuove Settimane Barocche di Brescia - Pro Helvetia - RAI Radio 3 -
RTSI, Radiotelevisione della Svizzera Italiana - Slowfood, Modena - Villa Sorra

Si ringraziano per la disponibilità

Gli enti e le persone che hanno messo a disposizione i luoghi delle manifestazioni;
Libreria Arké - Biglietteria Autolinee di Castelfranco Emilia - Biglietteria del Palazzo dei Musei di Modena
Iat Informazioni e accoglienza turistica di Sassuolo
Rocca di Vignola - l'Ufficio Cultura di Mirandola



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

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

Grandezze & Meraviglie

X FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

MODENA - VIGNOLA - VILLA SORRA
MIRANDOLA - SASSUOLO - CARPI

14 settembre - 29 novembre 2007



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE

PUBLI PAOLINI EDITORE

ORGANIZZAZIONE FESTIVAL

Presidente
Fiorenza Franchini

Direzione artistica e organizzativa
Enrico Bellei

Segreteria e organizzazione
Donatella Stinga

Ufficio stampa e comunicazione
Sara Di Martino

Webmaster
Paolo Alberici

Biglietteria e rapporti col pubblico
Angela Artusi, Chiara Bonanni Pintus, Cosetta Di Cesare, Francesca Gentile

I soci attivi dell'Associazione Musicale Estense
Elisa Abati, Paolo Alberici, Eugenio Artioli, Enrico Bellei, Bianca Bianconi, Rosella Campi, Marco Cadegnani, Sonia Cavicchioli, Elisabetta Dall'Olio, Sara Di Martino, Siona Engel, Fiorenza Franchini, Marco Gherardi, Riccardo Giusti, Silvia Guberti, Gianluigi Lanza, Massimo Malaguti, Francesca Malavolti, Lucilla Mattozzi, Nicoletta Moncalieri, Flavio Pellacani, Leonardo Ronchetti, Donatella Stinga, Mariangela Strippoli

CATALOGO

a cura di
Enrico Bellei

Collaborazione editoriale
Paolo Alberici, Angela Artusi, Chiara Bonanni Pintus, Sonia Cavicchioli, Sara Di Martino, Marco Gherardi, Francesca Malavolti, Flavio Pellacani, Silvia Perrucchetti, Donatella Stinga

Immagini per gentile concessione di
Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Biblioteca Estense Universitaria, Galleria Civica di Modena (foto Maurizio Malagoli), Galleria Estense, Museo Civico d'Arte di Modena, Museo Civico di Carpi, Elisabetta Ferrari Barbolini

In copertina:
Michele Antonio Grandi, *Clavicembalo in Marmo, Carrara 1686-87, Modena, Galleria Estense*

Impianti e stampa
Publi Paolini, Mantova

© Associazione Musicale Estense, 2007

CALENDARIO

Venerdì 14 settembre	MODENA, <i>Oh tu chara Scienza</i> , La Reverdie, ore 21
Giovedì 20 settembre	VIGNOLA, <i>Chitarra & Mandolino</i> , Steidl, Frati, ore 21
Domenica 23 settembre	VILLA SORRA, <i>Domenico Scarlatti</i> , Baiano, 17.30
Giovedì 27 settembre	MODENA, <i>À tre violini</i> , Sonnerie, Huggett, ore 21*
Domenica 30 settembre	VILLA SORRA, <i>Romantico Fortepiano</i> , Guglielmi, ore 17.30
Mercoledì 3 ottobre	MIRANDOLA, <i>Jubilet</i> , Bertotti, Lonardi, ore 21
Sabato 6 ottobre	SASSUOLO, <i>Spagna</i> , La Real Camàra, Moreno, ore 21
Martedì 9 ottobre	MIRANDOLA, <i>Warm up</i> , Cassone (Masterclass)**
Martedì 9 ottobre	MIRANDOLA, <i>Fanfare, marce</i> , Trumpet Ens., Cassone, ore 21
Giovedì 11 ottobre	SASSUOLO, <i>Lo studiolo di marmo</i> , Sarchi, ore 21
Venerdì 12 ottobre	MODENA, <i>Per una poetica delle macerie</i> , Pirazzoli, ore 14.15
Sabato 13 ottobre	SASSUOLO, <i>Concerto all'Italiana</i> , Barchi, ore 21
Martedì 16 ottobre	MODENA, <i>S. Beatrice d'Este</i> , Musica Fiorita, Dolci, ore 21
Giovedì 18 ottobre	SASSUOLO, <i>Palladio e l'antico</i> , Bettini, ore 21
Sabato 20 ottobre	SASSUOLO, <i>Isabella di Castiglia</i> , Odhecaton, da Col, ore 21
Martedì 23 ottobre	VIGNOLA, <i>Bach & Co.</i> , Kuijken, Demeyere, ore 21
Mercoledì 24 ottobre	MODENA, <i>I linguaggi delle arti</i> , Bellei, Cavicchioli, ore 18.15
Sabato 27 ottobre	MODENA, <i>Gesualdo</i> , Cappelletto, La Venexiana, ore 21
Martedì 30 ottobre	MODENA, <i>I linguaggi delle arti</i> , Bellei, Cavicchioli, ore 21
Martedì 30 ottobre	MODENA, <i>Recitar cantando</i> , Bertotti (Masterclass)
Mercoledì 31 ottobre	MODENA, <i>Les délices de la solitude</i> , Gini, ore 21*
Mercoledì 7 novembre	MIRANDOLA, <i>Schubert/Beethoven</i> , La Gaia Scienza, ore 21
Venerdì 9 novembre	VIGNOLA, <i>Showcase I</i> , ore 21
Sabato 10 novembre	MODENA, <i>Il futuro della musica antica</i> , ore 10 (Tavola rotonda)
Sabato 10 novembre	MODENA, <i>Showcase II</i> , ore 16
Sabato 10 novembre	MODENA, <i>Bach Ritrovato</i> , Ensemble Aurora, Enrico Gatti, ore 21
Domenica 11 novembre	MODENA, <i>Showcase III</i> , ore 11
Martedì 13 novembre	MODENA, <i>Tempi dell'Arte</i> , Borsari, ore 21
Giovedì 15 novembre	MODENA, <i>I Fiamminghi dagli Este</i> , Capilla Flamenca, ore 21*
Domenica 18 novembre	MODENA, <i>À la Française</i> , Soly, ore 17.30
Martedì 20 novembre	CARPI, <i>Maria di Modena</i> , Ensemble 415, Banchini, ore 21
Mercoledì 21 novembre	MODENA, <i>Corelli e i suoi discepoli</i> , Banchini (Masterclass)**
Giovedì 22 novembre	MODENA, <i>Bach e l'arte della trascrizione</i> , Barchi (Masterclass)**
Venerdì 23 novembre	MODENA, <i>Quando si cita l'antico</i> , Vettese, ore 21
Martedì 27 novembre	VIGNOLA, <i>Le Quattro Stagioni</i> , Brixia Musicalis ore 11 (Scuole)**
Martedì 27 novembre	VIGNOLA, <i>Le Quattro Stagioni</i> , Brixia Musicalis, ore 21
Giovedì 29 novembre	MODENA, <i>San Nicola</i> , Les Muffatti, van Heyghen, ore 21

2008

<i>La Barca di Venetia per Padova (scuole)*:</i>	
Martedì 12 febbraio	CARPI, ore 11
Mercoledì 13 febbraio	MODENA, ore 11
Lunedì 18 febbraio	MODENA, ore 21 (per tutti)
Martedì 11 marzo	VIGNOLA, ore 11
Mercoledì 12 marzo	MIRANDOLA, ore 11

* Conversazione con i musicisti alle 23 al Café Livre Via Emilia Centro, 103 – Modena

** Informazioni e prenotazioni: tel 059214333 - info@grandezzemeraviglie.it

IL FESTIVAL: 10 ANNI DI GRANDEZZE & MERAVIGLIE

Enrico Bellei

ATTUALITA' DELLA MUSICA ANTICA IN EUROPA

Attraverso Gadda succede che una parte del nostro mondo [...] si esprima quasi da sé, allo stato puro [...] sicché, se per caso questo libro fosse rimasto nel cassetto dell'autore e fosse uscito fra trenta o quarant'anni, la sua qualità sarebbe stata identica, proprio perché in questo momento esso è un po' inattuale, ma si presenta già come un valore assoluto – prodotto di un grandissimo cervello e di un cuore grandissimo [...].

(Pier Paolo Pasolini, *Il Pasticciccio*, 1958, da *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973)

La musica antica gode al massimo grado di un doppio statuto, quello della inattualità (la musica che viene eseguita non è stata scritta per essere eseguita oggi ma in tempi molto lontani da noi) e quello dell'attualità che la fa essere hic

et nunc nella sua esistenza momentanea nel corso dell'esecuzione. Questa fusione un po' sciamanica di passato e presente, di antico e moderno è la stessa dello sguardo di un volto ritratto in un dipinto antico che ci guarda e ci parla: quell'istante nella musica-antica si prolunga, ma in questo caso è il musicista a calarsi nel passato e portarlo vivo a noi. In oltre quarant'anni di riflessione si è evidenziata più in generale la questione della contestualizzazione culturale dell'esecuzione musicale, non confinando la musica antica entro rigidi confini cronologici, ma introducendo il concetto di "esecuzione storicamente informata". Quindi alla musica si accostano diversi fattori determinanti, quali la tipologia degli strumenti musicali impiegati, le tecniche e le prassi esecutive, la conoscenza approfondita della

cultura dell'epoca. La formazione del musicista di musica antica prevede quindi un particolare approccio musicologico, organologico, artistico e, più ampiamente, umanistico. Per rispondere a queste nuove esigenze negli anni in tutta Europa, accanto a manifestazioni concertistiche, si sono create realtà formative nuove, a volte assorbite dalle istituzioni più avanzate grazie a singoli individui che se ne sono fatti paladini, altre volte legate alla tensione innovativa di festival e rassegne musicali, con corsi, concorsi, masterclass, showcase, in risposta a una richiesta sempre maggiore da parte dei giovani musicisti, non evasa dalle istituzioni pubbliche. L'incessante emersione di un immenso patrimonio musicale poco noto o sconosciuto, estremamente ricco e vario, si è sempre più innestato su un altro processo tipico degli ultimi decenni, legato ai luoghi della musica. La musica antica, per la sua necessità e capacità di adattarsi al "contesto" è quasi subito uscita dai teatri e ha fatto risuonare spazi ritenuti inadeguati alle voci e agli strumenti moderni: chiese, sale di palazzi,

abbazie, castelli. Ed è lì che si sono sviluppati festival e rassegne che hanno accompagnato il fenomeno progressivo del recupero degli spazi architettonici e artistici, risultando un valore aggiunto. Specialmente in Italia questo rappresenta una direzione obbligata per la valorizzazione del suo immenso patrimonio artistico, architettonico e musicale, in una visione integrata del bene culturale. Le esperienze europee a confronto evidenziano l'elemento della "modernità" della musica antica, in quanto prevede un costante aggiornamento e induce sempre a nuove letture interpretative. Le proposte di nuovi repertori, rinnovando l'approccio esecutivo, si sposano come si diceva con i luoghi dell'esecuzione, mai elemento neutrale. A suffragare questo successo arrivano i risultati commerciali del mercato discografico, che dimostrano una grande vitalità nell'ambito della musica antica, genere che rappresenta oggi la maggior parte della produzione di cd di musica classica. Se nell'Europa Settentrionale la fase pionieristica



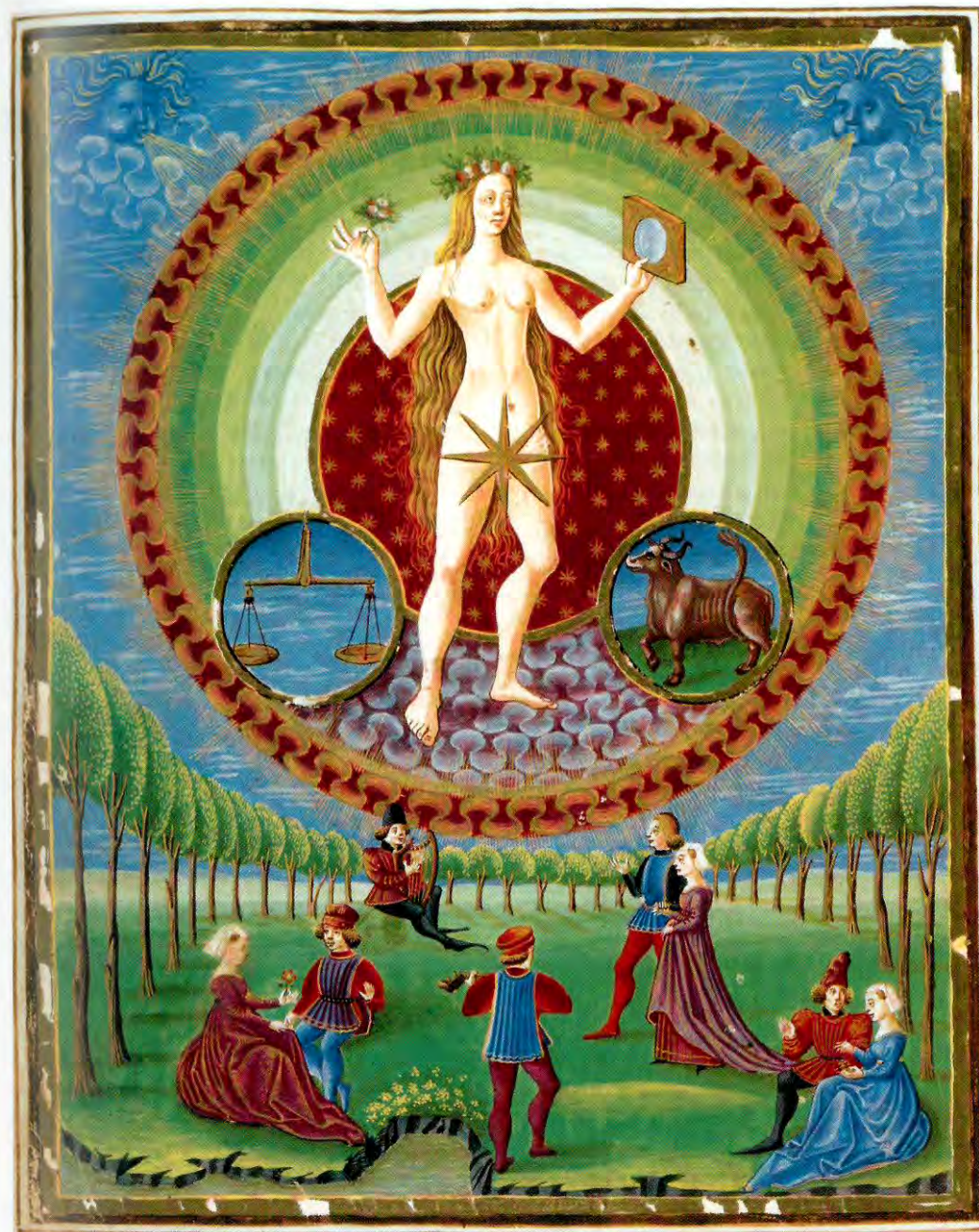
Giovanni Lanfranco, *Il trionfo di David*, olio su tavola, Modena, Coll. Banca Popolare dell'Emilia Romagna

della musica antica si può considerare conclusa, e il suo pubblico è assimilabile in generale a quello della musica colta, si rileva che in Italia (e in Spagna) il pubblico è ancora anagraficamente più giovane. Questo ritardo è dovuto probabilmente a una formazione all'ascolto musicale relegata al privato e non a una convergenza di interventi della scuola e delle istituzioni culturali. L'Europa della musica antica evidenzia che i confini geografici di questo genere non esistono. Infatti da sempre la circolazione dei musicisti, sia per la loro formazione, sia per l'attività artistica ha aiutato gli operatori ai confronti, ai dibattiti e agli scambi, con la necessità di sviluppare vere e proprie reti. Importante fenomeno che ha coinvolto anche i festival e le rassegne musicali, che dal 2000 hanno costituito il REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne – European Early Music Network), che a tutt'oggi conta circa 50 aderenti, di 12 diversi paesi, e che diventa sempre più il riferimento per gli organizzatori allo scopo di conoscere l'attualità e attuare strategie comuni e di scambio.

GRANDEZZE & MERAVIGLIE

Dieci anni di concerti di musica antica. Oltre 150 concerti, con un pubblico sempre in crescita. Programmi sempre diversi, progetti internazionali, musicisti affezionati e musicisti ospiti nuovi. Giunto al traguardo della decima edizione, il *Festival Musicale Estense* costituisce ormai un appuntamento importante della musica antica a carattere nazionale e internazionale, pur testimoniando un forte legame con il territorio, comprovato anche dalla partecipazione degli enti pubblici, delle fondazioni bancarie, degli sponsor tutti fortemente legati al modenese. Si svolge infatti fra Modena, Vignola, Villa Sorra, Sassuolo, Mirandola e Carpi, città storiche che ospitano la rassegna nei loro più importanti monumenti. Dal 2003 il festival *Grandezze & Meraviglie* ai concerti accosta incontri e colloqui dedicati ai "linguaggi delle arti": attorno a un tema principale individuato di anno in anno, in una

prospettiva interdisciplinare. Il Festival è organizzato dall'Associazione Musicale Estense ed è promosso dai Comuni di Modena, Vignola, Sassuolo, Mirandola e Carpi, e dalle Fondazioni Cassa di Risparmio di Modena, Vignola, Mirandola, Carpi con il contributo della Regione e della Provincia, con la sponsorizzazione della Banca Popolare dell'Emilia Romagna, con la collaborazione di alcune fra le maggiori istituzioni culturali italiane e modenesi e dell'Ambasciata d'Olanda, di Svezia, dell'Istituto Cervantes, e di diversi festival italiani e stranieri. *Grandezze & Meraviglie* ha un ruolo attivo all'interno del R.E.M.A. Tutti in questi anni hanno sostenuto con convinzione il nostro lavoro, fornendo suggerimenti o supportandoci nelle necessità tecniche e organizzative. Un ruolo vitale è quello rappresentato dal contributo dei soci volontari che ogni anno, secondo le loro disponibilità personali, si prestano gratuitamente a contribuire alla riuscita della manifestazione, anche semplicemente vidimando l'abbonamento o porgendo un mazzo di fiori per l'artista, o recandosi a pagare un bollettino postale, o applicandosi al sito web. Ma anche il supporto dei sostenitori "moralì" o "materiali" è indispensabile e ammirevole. In questa edizione sono in programma, tra settembre e novembre 2007, 24 concerti, con nuove produzioni e attività collaterali anche di grande rilevanza. La Spagna (in continuità con il tema già iniziato nel 2006), sia in termini di contenuti musicali che di autori, compare in tre concerti. Il clavicembalo è protagonista di più momenti, omaggio reiterato alla recente collocazione presso la Galleria Estense del clavicembalo in marmo appartenuto a Francesco II d'Este, strumento unico al mondo e di eccezionale bellezza, riportato a Modena in seguito all'acquisto da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena. I temi estensi ricorrono nei due sontuosi oratori e nel concerto-progetto dedicato a Maria di Modena, regina d'Inghilterra. Ci si spinge a proporre un'incursione nell'Ottocento con Schubert e Beethoven, e i scintillanti fiati



Intrattenimenti musicali, De Sphaera, ms. sec. 15. Modena, Biblioteca Estense Universitaria

pre-bandistici, la musica da salotto con chitarra e mandolino... e le nuove creazioni, vere prime assolute di musiche perdute come il *Concerto per flauto traverso e archi* di Bach. Ai concerti si aggiunge una dozzina di

incontri su temi interdisciplinari (I linguaggi delle arti) di cui alcuni rivolti alle scuole e quattro masterclass, con Lavinia Bertotti, Gabriele Cassone, Chiara Banchini, Michele Barchi. 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 tema Antico & Moderno intende esplorare il concetto di "modernità" nel passato e oggi, l'uno in giustapposizione all'altro: come in passato si percepiva il moderno, come oggi si recupera l'antico e come questa dinamica si è giocata nei secoli. A cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli gli incontri realizzano l'indirizzo del festival verso una visione trasversale delle arti, per aumentare il dialogo e superare gli steccati. Un elemento eccezionale è dato dall'opportunità di realizzare il *REMA Showcase*, prima vetrina internazionale di giovani gruppi di musica antica, che si terrà a Vignola e Modena dal 9 all'11 novembre, in collaborazione con il REMA (Réseau Européen de Musique – European Early Music Network www.rema-eemn.net). Ne sono stati selezionati sette provenienti da: Belgio, Francia, Italia, Olanda, Russia, Spagna, Svezia. La scelta di svolgere qui la prima edizione di questo importante evento biennale, che cambierà paese a ogni successiva edizione, per il Festival rappresenta un riconoscimento internazionale. La presenza di Rai Radio3 che registrerà e diffonderà i concerti nel mondo renderà senza confini questo primo esperimento di valorizzazione delle nuove esperienze esecutive nella musica antica.

I CONCERTI

Aprire il Festival a Modena, nella Chiesa di San Pietro (14 settembre), in congiunzione con il festival *filosofia* dedicato al "Sapere", l'Ensemble **La Reverdie** con *O tu chara Scienza*, che evidenzia l'indissolubile legame della musica con la filosofia durante tutto il Medioevo, espressione dell'armonia delle Sfere, anello di congiunzione fra Metafisica e Fisica. Apre la sezione vignolese nella Rocca (20 settembre), il concerto Chitarra & Mandolino, affidato al grande chitarrista

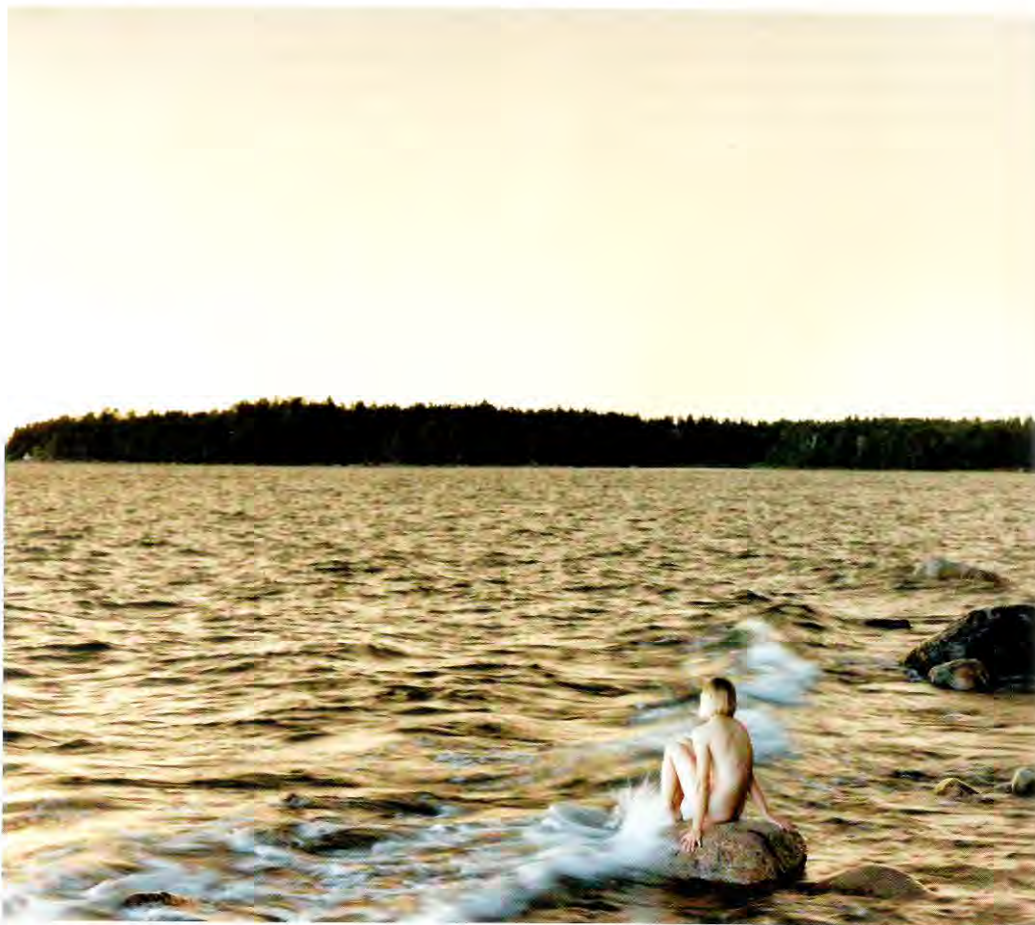
ceco di musiche dell'Ottocento su strumenti d'epoca **Pavel Steidl**, con l'acclamata mandolinista **Dorina Frati**. A Villa Sorra (il 23 settembre), monumento simbolo della campagna modenese, storica congiunzione politico-commerciale fra lo Stato Estense e quello Pontificio, un concerto dedicato a Domenico Scarlatti, di cui ricorre il 250° anniversario della morte, con **Enrico Baiano** al clavicembalo. La grande violinista inglese **Monica Huggett**, con Claudia Combs, Emilia Benjamin, Rodney Prada, Michele Barchi, porta a Modena (il 27 settembre) per la prima volta l'**Ensemble Sonnerie**, celebre in tutto il mondo. Integrato con alcuni fra i migliori musicisti operanti in Italia, propone una ricca antologia di musica europea appositamente preparata per *Grandezze & Meraviglie*: a 3 violini e basso continuo. Ancora a Villa Sorra (30 settembre), dedica il concerto alle anticipazioni settecentesche del romanticismo sul fortepiano suonato da **Luca Guglielmi**. A Mirandola (3 ottobre), nella splendida Chiesa barocca del Gesù, gli apprezzati **Lavinia Bertotti**, soprano, e **Massimo Lonardi**, arciliuto, propongono brani sacri del XVII secolo. Al Palazzo Ducale di Sassuolo (6 ottobre), l'ensemble di musicisti spagnoli **La Real Cámara** presenterà un'antologia di musica iberica del XVIII secolo. All'Auditorium di Mirandola (9 ottobre) una formazione d'eccezione: il **Trumpet Ensemble**, diretta da Gabriele Cassone, propone musica per fiati dell'Ottocento con strumenti d'epoca. A Sassuolo (13 ottobre), **Michele Barchi** al clavicembalo, al celebre "Concerto Italiano" accosta una serie di virtuosistici concerti trascritti da Bach da celebri composizioni italiane, di cui coglieva la vitalità e la "modernità". A Modena, presso la Chiesa di San Pietro (16 ottobre), un raro oratorio di Camilla de' Rossi, dedicato a Santa Beatrice d'Este, viene proposto dall'ensemble svizzero **Musica Fiorita**. A chiudere la serie sassolese nel Palazzo Ducale (20 ottobre), è l'ultimo concerto dedicato alla Spagna con l'**Ensemble Odhecaton** che presenta il suo ultimo lavoro: *Il libro d'ore* di Isabella di Castiglia, sempre di ambito spagnolo. Nella

rocca di Vignola (23 ottobre), un graditissimo ritorno dopo vent'anni di assenza dal modenese di uno dei grandi protagonisti della riscoperta della musica antica: **Barthold Kuijken**, accompagnato dal clavicembalista Ewald Demeyere, per un'antologia di brani per flauto traverso e cembalo, incentrata sulla tradizione familiare bachiana. Nel Teatro San Carlo a Modena (27 ottobre), **Sandro Cappelletto** con l'Ensemble **La Venexiana**, intreccerà con la musica la lettura del suo inedito lavoro su Gesualdo da Venosa, così fortemente legato alla storia estense e al passaggio a Modena della capitale del ducato. Al Teatro San Carlo (31 ottobre), un suggestivo concerto solistico di **Roberto Gini** alle viole da gamba *Les délices de la solitude*. Nell'auditorium del Castello di Mirandola (7 novembre), un'interessante proposta di musica ottocentesca con i più bei trii di Schubert e Beethoven, con fortepiano e strumenti d'epoca, interpretati da **La Gaia Scienza**. Nella Chiesa di San Carlo di Modena (10 novembre), una prima assoluta: la ricostruzione di un *Concerto per flauto traverso, archi e continuo* di Johann Sebastian Bach, da documentazione originale, e l'*Overture n. 2 in si minore* per flauto traverso solo, archi e basso continuo BWV 1067. Si tratta di un importante lavoro musicologico che vedrà la luce editoriale (presso Libreria Musicale Italiana) nel periodo del festival, a cura di Francesco Zimei. Il concerto sarà diretto da **Enrico Gatti** con l'**Ensemble Aurora** e Marcello Gatti al traversiere. Nel Duomo di Modena (15 novembre) la **Capilla Flamenca**, uno dei migliori gruppi vocali belgi, eseguirà musiche della grande tradizione fiamminga collegata alla corte estense, che ospitò molti di questi musicisti. Presso la Galleria Estense (18 novembre) la canadese **Geneviève Soly**, per la prima volta in Italia, presenta un programma incentrato sulla tradizione cembalistica di gusto francese del Settecento. A Carpi, nel Teatro Comunale (20 novembre), si terrà la prima di una delle importanti creazioni del festival proposta all'**Ensemble 415** diretto da **Chiara**

Banchini, che accompagna la vita di Maria Beatrice d'Este, la quale abbandonò Modena nel 1673 per diventare prima duchessa di York poi Regina d'Inghilterra, moglie di Giacomo Stuart. Venne in seguito esiliata assieme a lui a Parigi dal 1689 al 1714, anno della morte: sessant'anni che attraversano tre civiltà culturali, quella italiana, inglese e francese a cui la sovrana partecipò e contribuì. L'ultimo concerto vignolese (27 novembre) porta per la prima volta a *Grandezze & Meraviglie* le *Quattro Stagioni* di Vivaldi, proposte dal brillante ensemble **Brixia Musicalis**, che eseguirà lo stesso programma, ragionato, per le scuole. A chiusura del Festival, nella chiesa di Sant'Agostino (29 novembre), dopo 10 anni dall'inaugurazione, un grande oratorio di Bononcini, che si può accostare per gusto e bellezza alla *Maddalena a' piedi di Cristo* che il 6 maggio 1998 inaugurò il festival: Il San Nicola. A proporlo è l'orchestra belga **I Muffatti**, in collaborazione con Amuz di Anversa e il Concertgebouw di Bruges: la musica estense circola in Europa.

LE MASTERCLASS

Le masterclass sono rivolte ai musicisti del settore proposto, che possono sottoporsi a qualche osservazione sulla propria interpretazione, ai musicisti generici, che approfondiscono la conoscenza dell'argomento che apre prospettive anche generali, al pubblico che sbircia nei "segreti" dell'esecuzione della musica antica. Infatti i docenti sono esperti della pratica con strumenti d'epoca e possono dare le informazioni di stile più attendibili anche a chi suona uno strumento moderno. Per partecipare sono sufficienti l'iscrizione all'associazione e la prenotazione. Inaugura Gabriele Cassone il 9 ottobre a Mirandola, città nota per la sua grande tradizione bandistica, che dà quelle importanti informazioni sulle tecniche di riscaldamento e mantenimento dell'energia e controllo necessari ai musicisti di strumenti a fiato di ottone. Il 30 ottobre a Modena Lavinia



Elina Brotherus, *The New Painting: Baigneuse, orage montant*, 2003.
Galleria Civica di Modena, esposizione, 27 gennaio-6 maggio 2007

Bertotti delinea il pensiero e la pratica intorno al recitar cantando e al repertorio vocale del primo Seicento italiano, caratterizzati dagli "affetti" dell'anima, che vengono pronunciati con chiarezza. Il 21 novembre Chiara Banchini a Modena introduce il grande repertorio violinistico dell'epoca barocca, con un approccio all'analisi degli ornamenti delle scuole di Corelli, Geminiani e Tartini: quella creatività regolata dal gusto dell'epoca che completa la scrittura sulla partitura. Chiude la serie, il 22 novembre a Modena, Michele Barchi il quale, a partire dalla visione bachiana del clavicembalo come una sorta di "orchestra a tastiera", propone una lettura interpretativa che trova applicazione in generale alle

trascrizioni per clavicembalo da concerti per più strumenti, pratica dell'epoca di Bach.

I LINGUAGGI DELLE ARTI: ANTICO / MODERNO

Antico/moderno: è il binomio implicito nel progetto del Festival Musicale Estense e dei Linguaggi delle arti. Come gli antichi greci erano convinti che Mnemosyne, la Memoria, fosse la madre delle Muse, dunque delle arti, alla decima edizione (la quinta per la sezione di incontri e conferenze) abbiamo voluto che il dialogo continuo tra passato e presente, che il festival mette in scena, diventasse nodo cruciale, centro della riflessione. Come Salvatore Settis ha

mostrato nel saggio *il Futuro del classico* (2004), sono innumerevoli non solo le declinazioni dell'uso del passato nell'età moderna e contemporanea, ma anche le implicazioni dello stesso concetto di classico, col quale siamo soliti identificare genericamente il passato che ancora oggi vale, *significa*, per noi. Già da tempo gli studi hanno portato a pensare alla tradizione, a quanto ci proviene dagli antichi, come a qualcosa che è tutt'altro che statico. Il 'dinamismo' della tradizione dipende dalla mutevole fortuna che i cambiamenti del gusto producono, e dal fatto – di per sé entusiasmante – che ogni generazione, e addirittura ogni lettore, ascoltatore, spettatore incontra in modo nuovo e personale testi, opere d'arte, composizioni musicali. La storia dell'interpretazione delle opere passate più o meno antiche e della loro sopravvivenza (*Nachleben*) attraverso i secoli, ha un fascino singolare: i punti di riferimento possono essere gli stessi, ma la sensibilità con cui sono apprezzati o rifiutati, citati, riutilizzati, li rimette in gioco e permette a noi, che veniamo dopo, di ri-vedere e ri-comprendere quelle stesse opere attraverso le nuove prospettive che nel frattempo hanno acquisito. Nel memorabile libro del 1989 *Real Presences* (in italiano *Vere presenze*) George Steiner ragiona su questi tramandi fondamentali per l'umanità e sostiene l'importanza, anzi l'irrinunciabilità, per ciascuno di mettersi di fronte all'opera d'arte in modo diretto e senza intermediari, e la necessità di un discorso critico che tenga assieme la "profonda intuizione estetico-filosofica" e quella "disciplina di attenzione precisa che chiamiamo filologia". Nel farlo si concentra in modo speciale sulla musica, in quanto arte che per eccellenza richiede un interprete coinvolto, che opera scelte e che non può tenersi a distanza dal proprio oggetto. Scrive infatti, fra l'altro, che "l'atto di interpretazione più 'esposto', e perciò più impegnato e responsabile, è l'esecuzione". A questa responsabilità cui il musicista non può sottrarsi, e alla quale è improntata la riflessione appassionata e rigorosa che

Steiner dedica al rapporto fra critica e opere, sono ispirate le nostre scelte. La continuità e coerenza dei "Linguaggi delle arti" 2007 è legata alla volontà di dare voce ancora una volta a metodi di lettura e percorsi di ricerca diversi, accomunati tuttavia da un approccio alla storia (anche la più recente) che pratichi la 'disciplina dell'interdisciplinarietà', senza la quale – è ormai evidente – la comprensione della cultura rischia di essere limitata e di breve respiro.

Sonia Cavicchioli

ANTICO / MODERNO

Le visioni del moderno per gli antichi, il riguardo o lo sguardo di oggi verso il moderno: questo il tema generale. Alessandra Sarchi l'11 ottobre a Sassuolo, svelerà motivi e percorsi dello studiolo di marmo per Alfonso I d'Este, che da Ferrara migrò a Sassuolo, per finire poi a seguito delle razzie napoleoniche a Parigi: segno dell'interesse plurisecolare per un'opera. Il 12 ottobre, alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Modena, Elena Pirazzoli, in una conferenza aperta al pubblico, parlerà del segno della storia attraverso le rovine, fenomeno tipico del '900. Il 18 ottobre, nel Palazzo Ducale di Sassuolo, Sergio Bettini parla del rapporto esemplare di Palladio con gli antichi, nel segno del rinnovamento dell'architettura del suo tempo, prendendo ad esempio il teatro, che diventerà uno degli elementi di innovazione del mondo di allora. Il 24 ottobre alla Facoltà di Lettere e Filosofia e il 30 ottobre nella Sala in Piazza Redecocca, Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli raccontano con letture, immagini e ascolti, il costante intreccio fra le arti (letteratura, pittura, musica... scienza), nella cultura italiana ed europea. Presso la Galleria Estense si tengono due incontri in qualche modo complementari: il 13 novembre, Michela Borsari parla del pensiero relativo alla contemporaneità applicata all'arte in diverse epoche, mentre Angela Vettese illustrerà come l'antico emerga nelle

produzioni contemporanee dei tempi più recenti.

PER LE SCUOLE

Martedì 27 novembre alla Rocca di Vignola l'Ensemble Brixia Musicalis propone *Le quattro stagioni* di Antonio Vivaldi che verranno eseguite con l'aggiunta della lettura dei sonetti che ne "spiegano" i passaggi di carattere naturalistico e imitativo. Si svela così ai giovani il segreto di una delle composizioni musicali più amate e ammirate. Il Festival e il Corso di Didattica della Musica dell'Istituto Vecchi/Tonelli varano una collaborazione che prenderà corpo nei primi mesi del 2008. Il progetto è dedicato alla "Commedia Armonica", un'espressione musicale molto significativa del territorio emiliano del XVI secolo, esemplificata dalla l'opera di Adriano Banchieri, *La Barca di Venetia per Padova*, ma anche dall'opera di Orazio Vecchi. Il video messo a disposizione dalla Radio Svizzera Italiana, sarà affiancato da esecuzioni dal vivo di alcuni brani dell'opera a cura del Coro del Corso di Didattica. Attraverso il racconto del viaggio si svelerà anche l'essenza della musica antica italiana dove l'intima relazione tra parola e musica, la caratterizzazione dei personaggi, la sottile ironia e la comicità dirompente dei testi, l'incanto degli intrecci vocali, rappresentano le peculiarità compositive dell'autore e di molti suoi contemporanei.

REMA SHOWCASE

LA NUOVA MUSICA ANTICA IN EUROPA

Dal 9 all'11 novembre, fra Modena e Vignola, si realizza per la prima volta la Vetrina Europea di Musica Antica, in cui si esibiranno, davanti a una platea di addetti ai lavori italiani e stranieri, sette giovani gruppi di musica antica provenienti da Francia, Spagna, Belgio, Olanda, Svezia, Russia e Italia, selezionati dai vari membri

del REMA. Per l'occasione si organizzerà una tavola rotonda su temi inerenti l'evoluzione della musica antica. La manifestazione, a carattere biennale, si svolgerà ogni volta in un Paese diverso. Saranno presenti decine di direttori di festival di musica antica e non solo, provenienti da varie parti d'Europa, giornalisti, giovani musicisti. Rai Radio3 registrerà i tre concerti e, oltre a diffonderli in Italia, li metterà a disposizione per il Circuito Euroradio, che comprende una grande quantità di paesi di tutti i continenti.

LE IMMAGINI

IL PATRIMONIO MUSICALE ESTENSE: SGUARDO DI SINTESI E PROSPETTIVE

UN BREVE EXCURSUS

L'entità e la formazione del patrimonio musicale estense sono note grazie a numerosi studi, estesi nel tempo e dovuti a musicologi di ogni parte del mondo: circa 2800 mss. e 3000 edizioni tra il XV e il XIX. sec., aggregati per il costante interesse e favore degli Este verso la vita musicale e la corrispondente raccolta. Se i loro molteplici interessi culturali richiamano materiali eterogenei nell'intera collezione libraria, anche in quella musicale entra un patrimonio completo per tipologie, generi e forme, sia come deposito locale sia come aggregazione di fonti esterne. Altra costante è la continua registrazione inventariale che accompagna il fondo fin dai suoi primi nuclei¹. Del patrimonio ferrarese restano fonti importantissime riguardo la storia della Cappella ducale nei secoli XV e XVI, la produzione coeva locale ed esterna, gli aspetti di teoria e notazione musicale del tempo, la circolazione di un vasto repertorio². Come già sinteticamente delineato in altri contributi³, sono soprattutto codici di polifonia sacra e profana dal tempo di Leonello a quello di Alfonso II, prodotti a Ferrara o allestiti per raccogliere il migliore repertorio esterno da

eseguire, oppure procurati per la collezione musicale. I compositori attestati sono tra i più noti come ad es. Antonello e Filippo da Caserta, Johannes Ciconia, Francesco Landini, Bartolomeo da Bologna, Matteo da Perugia e poi ancora Guillaume Dufay, John Dunstable, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Josquin des Prés. Dei notissimi codici sopravvissuti alcuni tra i più famosi sono: alfa.X.1.11 = Lat. 471 contenente composizioni sacre; alfa.M.1.2 = Lat. 457 contenente messe; alfa.M.1.11-13 = Lat. 454-456 contenenti composizioni religiose e messe; alfa.F.2.29 = Lat. 1232 ricostruito di recente grazie al recupero di frammenti utilizzati in varie legature e contenente mottetti in porzioni delle parti di T e B, mentre brani di altre parti si trovano alla British Library, alla Bibliothèque Nationale e all'Archivio Capitolare di Modena; tra le fonti aggregate presso la corte per intenti forse non funzionali, ma collezionistici e culturali, l'esempio più famoso è alfa.M.5.24 = Lat. 568 contenente composizioni vocali sacre e profane. Nel grande centro culturale che è la Ferrara di Alfonso II, oltre alla musica sacra per la cappella (di compositori tra i più accreditati come Giovanni Animuccia, Cristobal Morales, Cipriano De Rore, Philippe Verdelot, Adrian Willaert e conservata in codici come Mus.C.313 e 314, repertori di mottetti di medesimi autori e forse collegati tra loro) è importantissima la produzione di madrigali composti o procurati per le esecuzioni in corte del "concerto delle Dame" (dovuti ad autori di fama come Jacques Arcadelt, Orlando di Lasso, Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio, Claudio Merulo, Claudio Monteverdi, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Carlo Gesualdo da Venosa, Jaches de Wert, il Willaert, attestati da edizioni cinquecentesche tuttora conservate). È altrettanto noto che, con il trasferimento a Modena, l'attività estense si affianca a quella della città (la produzione in Duomo, tuttora nella Biblioteca Capitolare, e le feste di piazza, prima cimenti d'arme di tradizione comunale poi giosre a tema su modello ferrarese, attestate da "cartelli" di

sfida e descrizioni analitiche): Cesare d'Este tenta di allestire un primo *entourage* degno del passato ferrarese, grazie a Orazio Vecchi e soprattutto a Geminiano Capilupi e Giovanni Battista Stefanini. Con il difficile trasporto del patrimonio ferrarese dopo il 1598⁴, notoriamente attestato da liste, elenchi e altri documenti (conservati soprattutto in Archivio di Stato)⁵, arrivano a Modena i codici e le edizioni musicali ancora presenti in Biblioteca. Divenuta stabile l'organizzazione politico-amministrativa e cresciuti del pari l'impulso culturale e la cura del relativo incremento librario, la Modena di Francesco II diviene un centro di prim'ordine e la biblioteca riceve un intenso incremento di deposito locale e di fonti esterne. Della raccolta musicale sono ben noti i nuclei legati alla produzione della cappella di corte, soprattutto: musica per archi (fonti manoscritte e a stampa) assai apprezzabile tra la produzione coeva e in parte di stampa modenese; oratori (partiture manoscritte e libretti a stampa) rappresentati in S. Carlo Rotondo con alcuni testi poetici di Giovanni Battista Giardini, Segretario di Lettere del duca; feste in musica di carattere celebrativo (descrizioni e versi a stampa, con illustrazioni dettagliate) che diventano spettacoli allegorici con versi cantati e con scenografia mobile ed effimera sempre più complessa e fastosa; cantate (musiche manoscritte e a stampa) su testi poetici prodotti per i dibattiti dell'Accademia dei Dissonanti fondata nel 1684, Segretario Giovanni Battista Giardini; tutto con musiche dei compositori più accreditati in loco (come Giovanni Maria Bononcini, Giuseppe Colombi, Giovanni Battista e Tommaso Antonio Vitali) o all'esterno (come Giovanni Paolo Colonna, Francesco De Grandis, Antonio Ferrari, Antonio Giannettini, Bernardo Pasquini, Giacomo Antonio Perti, Alessandro Stradella). Ma tutti conoscono anche le ricchissime aggregazioni esterne, soprattutto drammi per musica di prima veneziana (dei più grandi musicisti coevi, come Francesco Cavalli, Antonio Cesti, il Colonna,

Domenico Gabrielli, Giovanni Legrenzi, i Melani, Carlo Pallavicino, Giacomo Antonio Perti, Bernardo Sabadini Alessandro Scarlatti, lo Stradella, gli Ziani), in parte legati alle repliche date nel Teatro Fontanelli (che avvia stagioni musicali fisse dal 1685) o nel teatro di Reggio (in cui dal 1683 si danno opere durante la fiera), tutte affidate a cantanti di fama spesso al servizio della corte. Tra le provenienze esterne vanno ricordate le composizioni di Stradella e le cantate di scuola romana (dei compositori più noti come Giacomo Carissimi, Bernardo Pasquini, Luigi Rossi), ma anche pezzi donati o dedicati al duca da musicisti modenesi (Mus.C.81, Sonate per violoncello di Domenico Galli, forse in rapporto con gli strumenti conservati nella Galleria Estense, ms. calligrafico con raffinate iniziali dipinte e argentate) o esterni (come Mus.C.312, Cantate di vari donate dal Colonna, con disegni di Carlo Buffagnotti). Nel Settecento, come è noto, prosegue quasi per inerzia l'attività musicale (pur sempre con un organico e un repertorio teatrale di alto livello, dovuto a compositori tra i più noti come Galuppi, Guglielmi, Paisiello, Traetta), ma anche l'aggregazione esterna (con testimonianze dell'opera italiana in Europa nel primo Settecento) e la registrazione inventariale (in particolare quella, accuratissima, di Pellegrino Nicolò Loschi e Giovanni Antonio Panelli prima dell'apertura al pubblico). La Biblioteca resa pubblica da Francesco III, oltre all'ovvio aggiornamento librario riceve anche incrementi esterni: tra questi i libretti per musica sei e settecenteschi già della libreria di Vincenzo Alfonso Fontanelli acquistata al tempo di Tiraboschi; qualche codice liturgico viene da fondi di conventi soppressi; altro materiale settecentesco entra invece nell'Ottocento. Infatti nel sec. XIX vengono accorpate la Raccolta Obizzi (almeno 25 libri corali dal sec. XV al XVII in notazione quadrata, in parte già del monastero olivetano di S. Michele in Bosco a Bologna) e soprattutto la collezione di Maximilian Franz (arciduca d'Austria, Elettore di Colonia, arcivescovo di Bonn e

Münster, morto nel 1801) pervenuta per eredità agli Austria-Este, conservata prima nell'archivio privato ducale e incamerata dopo l'Unità: un migliaio tra mss. ed edizioni, di musica religiosa, strumentale e operistica, tutta del secondo Settecento e di area mitteleuropea (in particolare sinfonie di Haydn e Mozart, opere date a Bonn e a Vienna, un gruppo di produzione boema). Accanto a queste, altre aggregazioni locali: il fondo Asioli (musiche della famiglia correggese, in mss. dal tardo Seicento all'Ottocento); libretti di provenienza Valdrighi, soprattutto di spettacoli locali ottocenteschi; la raccolta di Angelo Catelani (ordinatore della musica nel fondo privato ducale e nella Biblioteca pubblica a metà Ottocento, studioso e compositore apprezzato da Rossini, lascia alla Biblioteca produzione sua e di altri, un epistolario e una piccola raccolta di quadri); la Miscellanea Teatrale Ferrari Moreni (circa 500 libretti d'opera soprattutto del sec. XIX). La più ricca collezione locale è la raccolta Campori, lasciata al Comune di Modena ma in deposito perpetuo presso la Biblioteca; all'interno sono sparsi mss. musicali per lo più settecenteschi con un gruppo risalente al primo Ottocento, contenenti arie, cantate, brani strumentali o musica sacra per piccolo organico; tra i Documenti Campori e nell'Autografoteca, materiali di interesse musicale. All'interno di questi materiali bibliografici la cui valenza sta nell'essere fonti di produzione e di storia della musica, si riscontrano miniature o illustrazioni a stampa, sparse ma in quantità incisiva, di contenuto attinente la musica e quindi suoi testimoni iconografici: scene di musica, strumenti, ritratti di cantanti, ballerine e altri interpreti spesso accompagnati da versi laudativi.

PATRIMONIO, GESTIONE E VALORIZZAZIONE

La raccolta musicale estense è tutta già completamente nota, sia per la costante catalogazione effettuata in passato e confluita in massima parte in cataloghi e repertori a stampa presenti nelle principali Biblioteche, sia per gli studi - vasti e

numerossissimi - condotti da decenni da studiosi di ogni parte del mondo. Si sta ora provvedendo alla catalogazione informatizzata (cfr. sotto). Alla gestione del fondo provvede un Settore Musica che dal 1980 rientra nella fascia delle attività inerenti il patrimonio antico. Infatti il Settore ha provveduto da allora a curare - con l'Ufficio Acquisti - aggiornamenti e incrementi di strumenti bibliografici speciali (all'inizio quasi inesistenti), ma anche la Conservazione e Restauro e il servizio di Informazioni, Riproduzioni e Prestiti per mostra, tutti ovviamente relativi al materiale musicale. Nel tempo, però, è intervenuto qualche mutamento, quando le diverse situazioni logistiche e organizzative hanno indotto la Biblioteca ad affidare alcune attività non più ai singoli Settori preposti alle diverse tipologie di materiali bensì ad un unico Settore specifico appositamente istituito: nel 1999 la conservazione e il restauro ad un Settore Conservazione; nel 2007 le riproduzioni, le informazioni e i prestiti per mostra ad un unico Servizio di rapporti con il pubblico. Restano però al Settore Musica (come agli altri preposti ad altre tipologie di materiali) le informazioni specialistiche e i contatti culturali. Inoltre, la catalogazione informatizzata del patrimonio musicale procede mediante interventi e progetti nell'ambito delle attività del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, coordinati dal citato Settore e attuati secondo gli standards e le procedure informatiche nazionali previsti per il patrimonio musicale: prima la procedura SBN Musica, poi il sistema online in emulazione di terminale, da pochissimo il protocollo speciale Interfaccia Diretta. Si partecipa anche a iniziative sperimentali per la digitalizzazione di parti del patrimonio musicale. Un progetto promosso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, coordinato dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico, facente capo alle attività riferite alla Biblioteca Digitale Italiana e fondato su standards internazionali, con particolare riguardo allo schema MAG dei metadati, ha visto la

partecipazione di 4 biblioteche: Nazionale Universitaria di Torino, Nazionale Marciana di Venezia, Estense Universitaria di Modena, Nazionale Centrale di Roma. 14500 immagini sono dell'Estense Universitaria e derivano da circa 60 manoscritti contenenti musica di Alessandro Stradella e da una ventina di oratori del sec. XVII; i risultati del lavoro sono in parte visibili in Internet Culturale (www.internetculturale.it a Contenuti digitali). Altri progetti rientrano in iniziative della Biblioteca, come la digitalizzazione e archiviazione in via sperimentale di circa 200 filigrane contenute in circa 40 mss. del sec. XVII, per ora collocate su un PC locale e non ancora consultabili. Infine va citata la digitalizzazione e archiviazione secondo il sistema RADAMES (repertorio e archivio multimediale relativo all'opera italiana) di libretti per musica dal sec. XVII al XIX. L'intervento è iniziato da poco, in base a una convenzione con l'Università di Bologna, Dipartimento di Storie e Metodi della Conservazione dei Beni Culturali nel cui ambito è stato messo a punto il sistema; al termine, si concorderanno i modi per la fruizione al pubblico. Altre attività curate dal Settore Musica riguardano la partecipazione a iniziative culturali. Tra quelle interne (soprattutto studi, allestimenti di mostre ecc.) ed esterne, vanno particolarmente ricordate: nel 1991 i "150 anni del Teatro Comunale" (mostra e volume di studi promossi dall'Archivio Storico Comunale e dal Teatro stesso); nel 1994 *I luoghi della memoria scritta* (mostra decentrata in varie sedi e relativo catalogo, organizzati dal Ministero, che dedicano una parte al patrimonio estense anche musicale); nel 1998, le celebrazioni musicali per il IV centenario di "Modena Capitale" (al Settore è stata affidata l'organizzazione delle iniziative per Studi e Ricerche, in particolare del convegno *Fonti e vita musicale della Modena estense*) e la mostra *Gli Estensi la corte di Modena*, organizzata dalla Biblioteca e seguita da un volume di studi (in entrambi una parte è dedicata alla musica); nel 2005 le celebrazioni del IV centenario della morte di

Orazio Vecchi (organizzazione della mostra *Orazio Vecchi musica e cultura tra Modena e gli Estensi*, di cui è in corso la stampa del catalogo, e di un ciclo di conferenze tenuto presso la Biblioteca, di cui è prossima la pubblicazione in un volume che comprenderà tutte le conferenze tenute per l'occasione presso i vari istituti culturali di Modena).

Alessandra Chiarelli

COLLEZIONI DA WUNDERKAMMER ALLA GALLERIA ESTENSE

Le collezioni della Galleria Estense si compongono di variegati manufatti, testimonianza del gusto collezionistico e della cultura di Casa d'Este. Oggetti, suppellettili, curiosità, piccoli gioielli di oreficeria, strumenti musicali e *mirabilia* che nell'insieme richiamano il gusto delle "stanze delle meraviglie o Wunderkammern". Già in epoca rinascimentale il ducato estense fu tra i maggiori centri italiani di cultura, al pari delle grandi casate del nord Italia. In una politica di magnificenza, Ferrara fu glorificata dai suoi principi che si adoperarono nel raccogliere intorno alla corte artisti, letterati, orafi, artigiani, in un fervore di commissioni finalizzate alla ricerca del bello e del nuovo, incrementando con un collezionismo ricercato le raccolte, gli studioli e i luoghi delle meraviglie. La Wunderkammer o "stanza delle meraviglie" era il luogo ove la sorpresa si mescolava all'ammirazione e allo stupore; il luogo in cui il collezionista del passato racchiudeva e custodiva le sue raccolte. Un collezionismo che nel corso del XVI secolo accoglieva, accanto a manufatti di *naturalia*, testimonianze di *mirabilia* nell'intento di realizzare una sintesi grandiosa tra arte, scienza e natura, un incontro tra una natura antropomorfa e creatrice e l'artificio umano; un universo collezionistico che inglobava e racchiudeva l'eredità culturale dei *thesauri* medioevali e degli studioli delle corti rinascimentali e umanistiche; luoghi e spazi

di comunicazione culturale ai quali ammettere, perché ne condividessero il fascino, rari cultori e una ristretta cerchia di conoscitori. La raccolta di questi oggetti dalle più svariate forme e origini riassumeva la cultura e il sapere del tempo, nel quale rientravano ancora le credenze e le superstizioni medievali. Molto spesso infatti ad alcuni di questi oggetti venivano riconosciute virtù e poteri magici e curativi, come nel caso di varie pietre preziose considerate capaci di allontanare le malattie. In queste "stanze", il cui fine era quello di radunare nello spazio di una sola raccolta tutte le testimonianze del sapere umano per realizzare una sintesi dell'intero cosmo, la suddivisione degli oggetti avveniva genericamente per tre grandi classi: *naturalia*, alla quale appartenevano le creazioni della natura; *artificialia*, che comprendeva gli oggetti creati o trasformati dall'uomo; *mirabilia*, che accoglieva tutti gli oggetti curiosi e fantastici, ad esempio noccioli di ciliegia scolpiti, corna di cervo intagliate, amuleti e oggetti dal carattere bizzarro. Anche i duchi d'Este manifestarono un interesse per queste raccolte, avvicinando alle collezioni d'arte e d'antichità oggetti rari, eccezionali o stravaganti in grado di stupire e incuriosire. In un inventario dell'*antichario* del 1584 (una stanza del castello ferrarese che racchiudeva gli oggetti d'antichità, il cui riassetto fu affidato nel 1571 dal duca Alfonso II d'Este a Pirro Lagorio) si ritrovano pezzi come fossili o altri oggetti naturali, riportati però con una certa genericità dal trascrittore che riteneva "le altre cose" indegne di essere classificate come artistiche. Lo stesso apprezzamento dei duchi per quegli oggetti rispondeva più al desiderio di acquisire rarità, lette in un'ottica di collezionismo minore. Dalla lettura degli inventari si evince infatti che la passione per le cose della natura non promuoveva un mecenatismo di tipo scientifico, accademico o di ricerca, ma portava al mero soddisfacimento della curiosità per il bello, l'esotico, il raro. Un'attenzione particolare al mondo naturalistico, in linea con la

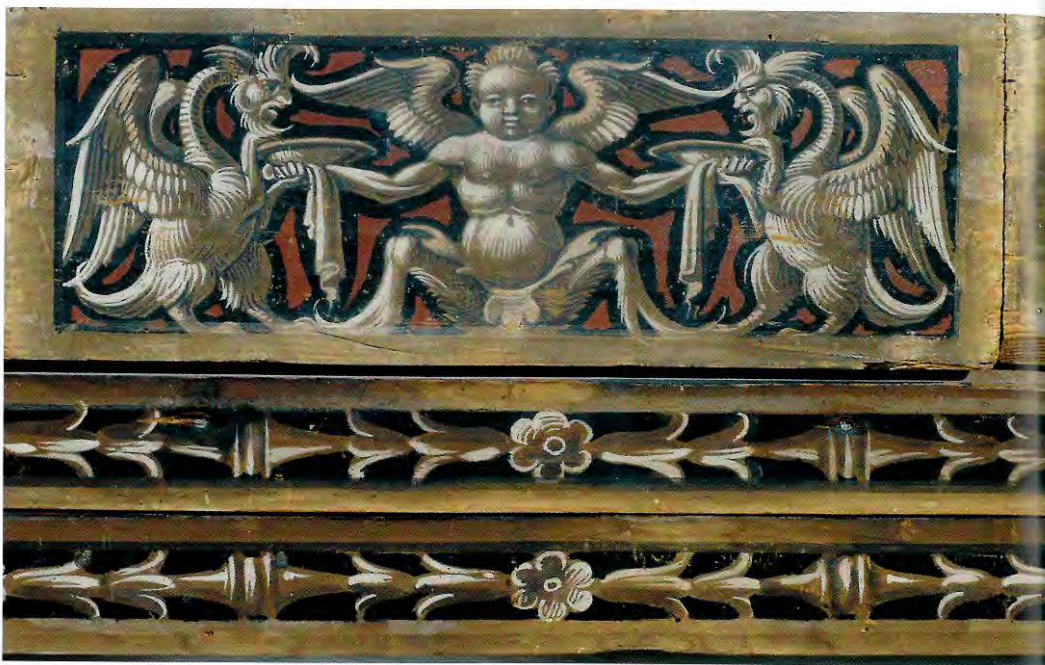
rinnovata ricerca scientifica del tempo, fu evidente negli anni di Alfonso II che dedicò molta cura a orti e giardini, commissionando essenze vegetali, peschiere e uccelliere. Un mondo naturale che si esprime nelle illustrazioni miniate di erbari e in volumi enciclopedici; gusto replicato anche nei manufatti artistici, come nell'Arpa estense commissionata dal duca Alfonso I per la virtuosa Laura Peperara. Eseguita da un liutaio della cerchia di Giovanni Battista Jacomelli, fu decorata da Giulio Marescotti con decorazioni che nella parte anteriore tessono un insieme di motivi naturalistici minati. La raccolta di *anticharia*, ricca di pezzi unici, comprendeva tazze in diaspro verde, lapislazzuli e agata, vetri, cristalli di rocca, coralli, bronzetti e sculture di piccolo formato, esemplari di maioliche (coppe, anfore con le anse a forma di serpente, vasi da pompa), avori, conchiglie, fossili, gemme, cucchiaini in conchiglia e argento, pietre dure incise, uova di struzzo e frutti esotici (testimonianze, questi ultimi, di paesi lontani), erbe, mummie e animali, oltre a mobili e stipi preziosi. Una raccolta cospicua che, al tempo della devoluzione di Ferrara allo Stato della Chiesa, nel 1598, passò a Modena, nuova capitale del ducato, mantenendo nel corso del '600 tutto il fascino di una variegata collezione enciclopedica. Depauperate e in parte disperse dallo scientismo illuminista, le *meraviglie estensi* sopravvivono oggi nelle testimonianze frammentate di noci di cocco, tazze di lapislazzuli, coralli, cammei, gemme, uovo di struzzo, cucchiaini in conchiglie e pietre dure, strumenti nautici e infine un *nautilus*: oggetti e manufatti che evocano gli splendori dell'antica Wunderkammer.

Nunzia Lanzetta

IL PROGRESSO AL MUSEO

All'epoca dell'apertura del Museo Civico di Modena, nel 1871, termini quali *Progresso*, *Civiltà*, *Industria* e *Tecnica* esercitavano un forte potere seduttivo sull'*intelligenza* di

tutta Europa; anche nell'ex capitale estense, città di provincia ma pur sempre forte di un recente passato cortigiano, questo afflato positivista catalizzò forze e pensieri in una ferma fiducia nelle magnifiche sorti dell'umanità. Tali aspettative erano destinate però a essere tradite, soprattutto in quelle prime idee condensate attorno al nuovo museo e alle sue raccolte di archeologia e di materiali geologici; quest'ultima, abbinata a una serie di sperimentazioni, nella mente di Carlo Boni, primo direttore dell'istituzione, avrebbe dovuto influire positivamente sull'edilizia e sulla produzione di materiali da costruzione. Il mancato impatto del "museo industriale" sull'economia cittadina favorì però il potenziamento del versante archeologico e artistico, entro il quale si formarono formidabili repertori di modelli per artigiani e artisti. Anche l'intento didattico non avrebbe tuttavia inciso secondo le aspettative sullo sviluppo economico del modenese, ma qualche risvolto in quel senso ci fu, complice il fatto che i nuovi prodotti non si limitarono a una mera riproposizione estetica, ma cercarono di sfruttare le potenzialità degli antichi processi produttivi. In questa ottica si formò la raccolta delle terrecotte architettoniche in cui si allineavano, l'uno accanto all'altro in eloquente continuità, frammenti storici e pezzi moderni prodotti su modelli antichi dalla fornace Benassati. Anche nella raccolta destinata a documentare l'arte vetraria erano stati radunati vari esempi di fabbricazione modenese ma a questi, quale imprescindibile riferimento, furono aggregati alcuni pezzi muranesi; moderni, è vero, ma sempre capaci di mostrare, in trasparenza tra fragilissime volute, secoli di sapienza artigiana. Così come i minuti intagli di ispirazione rinascimentale di Giovanni Spaggiari, testimoni del perdurare di una tradizione che aveva avuto nella famiglia degli intagliatori Ceccati uno dei momenti più alti. In questo ambiente si colloca assai bene la singolare figura di Felice Riccò (Modena 1817-1894) il cui ingegno, vivace quanto eclettico, spaziò in



Bottega modenese, *Assicella per soffitto*, 1530 ca., tempera su legno, Modena, Museo Civico d'Arte

numerose sperimentazioni che coprivano i campi della fotografia, della stampa in genere e di numerose specializzazioni artigianali. Comune denominatore della sua variegata attività fu tuttavia il procedimento meccanico che, senza mai scadere in qualità, consentiva tempi brevi di esecuzione e notevoli risparmi. Così doveva essere per l'intaglio ligneo, per la stampa "naturale", per l'imitazione della scagliola "carpigiana", del velluto e del cuoio "bollito", invenzioni destinate però, certo a causa degli stravolgimenti politici e delle effettive difficoltà da essi derivati, a non avere applicazione pratica su vasta scala. La tenuta qualitativa delle sue produzioni è ancora sotto ai nostri occhi, così come la loro eccellente capacità imitativa; numerosi esempi di intaglio e di intarsio meccanico, di legno trattato come velluto o lana, di pannelli in cuoio con figurazioni in rilievo e dipinte, di lastre impresse con il procedimento "naturale", cioè direttamente su foglie, piume, ali di insetti e pizzi, fanno mostra di sé nelle vetrine della Sala IX,

quella appunto dedicata alla storia del museo. Oggetti moderni che, nel solco di una secolare tradizione artigiana, dialogano con i loro diretti modelli antichi disseminati nelle varie sezioni dell'istituto.

Lorenzo Lorenzini

LA GALLERIA CIVICA

La Galleria Civica di Modena, attiva dal 1959, nel corso degli anni si è affermata come uno dei centri di produzione culturale più autorevoli nel panorama nazionale dell'arte contemporanea. Nelle due sedi espositive, Palazzina dei Giardini e Palazzo Santa Margherita, ha organizzato importanti personali dedicate ad artisti affermati a livello nazionale e internazionale, come le più recenti di Adrian Paci, Ugo Rondinone, Yayoi Kusama, Katharina Fritsch, Mimmo Paladino e Lewis Baltz e significative ricognizioni nel campo della ricerca artistica contemporanea internazionale, come *Egomania*, e fotografica, come *Sguardi*

da Nord, tutte corredate da pubblicazioni. Dal 2005 promuove *Area Progetto*, uno spazio dedicato a installazioni *site specific* di giovani artisti operanti sul territorio, in collaborazione con l'Ufficio Giovani d'Arte del Comune di Modena. Accompagnano l'attività espositiva diverse iniziative mirate alla divulgazione e alla didattica sull'arte contemporanea e i nuovi media: conferenze, cicli di lezioni e incontri con artisti, visite guidate svolte dai curatori delle mostre, laboratori didattici dedicati ai bambini, laboratori didattici espressivi studiati per i ragazzi delle scuole medie e superiori e corsi di arte terapia per adulti. La Galleria civica possiede inoltre importanti collezioni permanenti, uniche in Italia per ricchezza e varietà: la Raccolta del Disegno Contemporaneo, costituita da oltre 5.000 fogli di autori italiani dal dopoguerra a oggi e la Raccolta Fotografica avviata grazie alla donazione del fotografo modenese Franco Fontana della propria collezione, che riunisce oggi più di 3.000 immagini.

Foto nel catalogo:

Elina Brotherus, *Der Wanderer*, 2004, The New Painting; Baigneuse, orage montant, 2003, The New Painting; Nu Endormi, 2003, The New Painting; dalla mostra Sguardi da Nord, Reflecting with Images, Galleria Civica di Modena, 27 gennaio-6 maggio 2007 Katharina Fritsch, 1. Gartenskulptur (Torso), 1. Postkarte (Essen) allestimento mostra Katharina Fritsch, Galleria Civica di Modena, Palazzina dei Giardini, 20 maggio-22 luglio 2007 foto Maurizio Malagoli Adrian Paci, *Cappella Pasolini*, 2005 (part) allestimento della mostra Adrian Paci. Raccontare, Galleria Civica di Modena, Palazzo Santa Margherita, 14 maggio-16 luglio 2006 foto Maurizio Malagoli Ugo Rondinone, *Neting ground*, 2006 Stanza con giorni felici, 2006; dalla serie *Sunrise* (2004) Allestimento della mostra Ugo Rondinone. Giorni Felici, Galleria Civica di Modena, Palazzo Santa Margherita, 15 settembre - 7 gennaio 2007 foto Maurizio Malagoli



Giovanni Spaggiari, *Tabacchiere* (particolare), metà sec. XIX, legno di bosso intagliato. Modena, Museo Civico d'Arte



Felice Riccò, *Pannello decorativo*, seconda metà sec. XIX, cuoio impresso, dorato e dipinto. Modena, Museo Civico d'Arte

¹ Per un primo sommario cenno alle fasi di formazione della raccolta musicale, viste in rapporto con gli inventari e i cataloghi storici sopravvissuti, sia consentito rinviare a due contributi della scrivente (ovviamente corredati anche dello stato degli studi precedenti): *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987 e *Fonti e vita musicale estense tra corte, collezionismo e accademia. Raccolta bibliografica e tradizione inventariale*, in *Gli Estensi. La corte di Modena*, Modena, Il bulino, 1999, pp.262-309

² Per questo periodo vanno visti soprattutto G. BERTONI, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903; D. FAVA, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico...*, Modena, Vincenzi, 1925, pp.1-131,160-161. Per un profilo sintetico ma completo e per una fondamentale bibliografia sul fondo musicale cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento...*, trad. B. Meini, Bologna, Il Mulino, 1987; ma si vedano anche N. PIRROTTA, *Music and cultural tendencies in 15th. century Italy*, «Journal of American Musicological Society», 19, 1966, pp. 127 segg.; LOCKWOOD, *Music at Ferrara in the period of Ercole I*, «Studi musicali», 1972, pp.101-131; IDEM, *Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the fifteenth century*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10, 1975, pp. 115-133; IDEM, *Jean Mouton and Jean Michel. New evidence on French music and musicians in Italy, 1505-1520*, «Journal of American Musicological Society», 32, 1979, pp.191-246. Per il periodo di Alfonso II, si vedano invece soprattutto A. NEWCOMB, *The*

Madrigal at Ferrara..., Princeton 1980 e, per il 'concerto delle dame', E. DURANTE – A. MARTELOTTI, *Il concerto delle dame principalissime...*, Firenze, SPES, 1979

³ Sia consentito rinviare alla sintesi e alla bibliografia presentate nell'articolo della scrivente inserito nel volume del Festival 2005. Pertanto qui non ci si dilunga su aspetti e dati ivi già più ampiamente riportati.

⁴ Per la ricostruzione delle vicende legate al patrimonio musicale, cfr. soprattutto: DURANTE – MARTELOTTI, *Il concerto delle dame principalissime...*, cit.; NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara...*, cit.; DURANTE – MARTELOTTI, *L'arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense*, Firenze, S.P.E.S., 1982; IDEM, *Un decennio di spese musicali alla corte di Ferrara*, Fasano, Schena, 1982. Inoltre l'argomento è stato affrontato in modo strettamente specifico sempre da IDEM, *La dissoluzione della musica di Ferrara e il trasferimento dei beni musicali a Modena*, relazione, Convegno internazionale *Fonti e vita musicale della Modena estense*, Modena, 6-9-maggio 1998, organizzato dal Settore Musica della Biblioteca Estense Universitaria nell'ambito delle celebrazioni per il IV centenario del trasferimento degli Este da Ferrara a Modena.

⁵ Un elenco delle fonti documentarie relative al trasferimento si trova soprattutto in DURANTE – MARTELOTTI, *Il concerto ...*, cit. e NEWCOMB, op. cit.

⁶ Per una sintesi efficace sulla musica e la collezione musicale al tempo di Francesco II, si veda soprattutto quanto segue. Per la cappella musicale estense almeno i contributi essenziali: L. F. VALDRIGHI, *Cappelle, concerti e musiche di Casa d'Este (dal sec. XV al XVIII)*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», ser. 3, 2, 1883, pp. 415-494; ser. 3, 3, 1885, pp. 507-523; G. RONCAGLIA, *La musica alla corte estense dal 1707 alla costituzione del Regno d'Italia*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi», ser. 10, 1, 1966, pp. 259-278; gli studi più recenti sono di R. Baroncini che su questo argomento ha tenuto una relazione già nel convegno *Fonti e vita musicale della Modena estense*, Modena 6-9 maggio 1998, nell'ambito delle celebrazioni per il IV centenario di Modena capitale estense. Per l'intero periodo di Francesco II, si vedano soprattutto: E.J. LUIN, *Repertorio de libri musicali di S.A.S. Francesco II d'Este nell'Archivio di Stato di Modena*, «Bibliofilia», 38, 1936, pp.419-445; IDEM, *Antonio Giannettini e la sua musica a Modena alla fine del sec. XVII*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi», ser.7, 7, 1932, pp.145-230; per un sintetico quadro storico-culturale e una disamina degli aspetti musicali e della bibliografia pertinente cfr. soprattutto: O. JANDER, *Alessandro Stradella*, cit.; IDEM, *Cantata in Accademia: Music for the Accademia de' Dissonanti and their duke Francesco II d'Este*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10, 1975, pp.519-544; F. GIGLIOLI, *Sonate a due violini con un bassetto viola se piace: op. IV (1676) di Giuseppe Colombi: trascrizione ed analisi storico-compositiva*, tesi di laurea,

Pisa 1975-1976; inoltre sia consentito rinviare agli studi della scrivente e alle bibliografie e fonti lì citate: *Collezionismo musicale nel tardo Seicento: le raccolte manoscritte di arie da opere italiane nella Biblioteca Estense di Modena*, diss. Dottorato di Ricerca in Musicologia, Bologna, 1985-1986, *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, cit., *Fonti e vita musicale estense tra corte, collezionismo e accademie ...*, cit. ⁷ Gli stessi scritti citati alla nota precedente sono un efficace riferimento per l'intera storia musicale modenese, quindi anche per il Sette e Ottocento. Per il sec. 19. va aggiunto, come complemento delle vicende austro-estensi subito dopo l'Unità, A. CATELANI, *La vecchia cappella della Corte estense e la*

commissione incaricata di organizzare una nuova scuola di musica in Modena, «L'Avvenire. Giornale politico, letterario e umoristico». Quindi a tutti i testi finora citati si devono in massima parte le notizie qui riportate, per le quali si rinvia però anche alle voci «Modena» e alle relative bibliografie nei principali dizionari speciali, come *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, nonché *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, questi entrambi nell'ultima edizione.

⁸ Anche su questo periodo cronologico non ci si dilunga oltre, essendo esso stato oggetto di un articolo specificamente dedicato in un precedente volume del Festival.



Felice Riccò, *Pannello decorativo*, seconda metà sec. XIX, cuoio impresso Modena, Museo Civico d'Arte

Grandezze & Meraviglie

X FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

Modena – Vignola – Villa Sorra – Mirandola – Sassuolo – Carpi
14 settembre – 29 novembre 2007

Direzione artistica Enrico Bellei

MODENA

Venerdì 14 settembre, Chiesa di San Pietro ore 21 - *ingresso libero*
OH TU CHARA SCIENZA, Ensemble La Reverdie
In collaborazione con festivalfilosofia

Giovedì 27 settembre, Chiesa di San Carlo ore 21*
À TRE VIOLINI E B.C., Sonnerie, Monica Huggett
Produzione del Festival

Martedì 16 ottobre, Chiesa di San Pietro ore 21
S. BEATRICE D'ESTE, Oratorio di Camilla de' Rossi, Musica Fiorita, Daniela Dolci
In collaborazione con le Nuove Settimane Barocche di Brescia

Sabato 27 ottobre, Teatro San Carlo ore 21
L'AVIDA SETE: GESUALDO DA VENOSA, Sandro Cappelletto & La Venexiana
Produzione del Festival

Mercoledì 31 ottobre, Teatro San Carlo ore 21*
LES DÉLICES DE LA SOLITUDE, Roberto Gini *viola da gamba*
Produzione del Festival

Sabato 10 novembre, Chiesa di San Carlo ore 21
BACH RITROVATO, Marcello Gatti *traversiere*, Ensemble Aurora, Enrico Gatti
Produzione del Festival

Giovedì 15 novembre, Duomo ore 21*
I FIAMMINGHI DAGLI ESTE, Capilla Flamenca, Dirk Snellings
Produzione del Festival

Domenica 18 novembre, Galleria Estense ore 17,30
À LA FRANÇAISE, Geneviève Soly *clavicembalo*
Produzione del Festival

Giovedì 29 novembre, Chiesa di Sant'Agostino ore 21
SAN NICOLA, Oratorio di G. Bononcini, Les Muffatti, Peter van Heyghen
In collaborazione con il Concergebouw, Brugge e Amuz, Antwerp

*Conversazione con i musicisti dopo il concerto al Café Livre, Via Emilia centro, 103

VIGNOLA

Giovedì 20 settembre, Rocca ore 21
CHITARRA & MANDOLINO, Pavel Steidl *chitarra*, Dorina Frati *mandolino*
Produzione del Festival

Martedì 23 ottobre, Rocca ore 21
BACH & CO., Barthold Kuijken *traversiere*, Ewald Demeyere *clavicembalo*

Martedì 27 novembre, Rocca ore 21
LE QUATTRO STAGIONI DI ANTONIO VIVALDI, Brixia Musicalis

VILLA SORRA

Domenica 23 settembre, Villa Sorra ore 17,30
DOMENICO SCARLATTI, Enrico Baiano *clavicembalo*

Domenica 30 settembre, Villa Sorra ore 17,30
ROMANTICO FORTEPIANO, Luca Guglielmi *fortepiano*

MIRANDOLA

Mercoledì 3 ottobre, Chiesa del Gesù ore 21
JUBILET: SEICENTO SACRO ITALIANO, Lavinia Bertotti *soprano*, Massimo Lonardi *arciliuto*

Martedì 9 ottobre, Castello, Auditorium ore 21
FANFARE, MARCE E VIRTUOSE MELODIE, Trumpet Ensemble, Gabriele Cassone
Produzione del Festival

Mercoledì 7 novembre, Castello, Auditorium ore 21
SCHUBERT E BEETHOVEN, TRII, Ensemble La Gaia Scienza

SASSUOLO

Sabato 6 ottobre, Palazzo Ducale ore 21
SPAGNA: LA SUAVE MELODIA, La Real Cámara, Emilio Moreno

Sabato 13 ottobre, Palazzo Ducale ore 21
CONCERTO ALL'ITALIANA: J.S. BACH, Michele Barchi *clavicembalo*
Produzione del Festival

Sabato 20 ottobre, Palazzo Ducale ore 21
ISABELLA DI CASTIGLIA: UN LIBRO D'ORE, Odhecaton, Paolo da Col

CARPI

Martedì 20 novembre, Teatro Comunale ore 21
MARIA DI MODENA, REGINA D'INGHILTERRA
Maria Cristina Kiehr, Romina Basso, Ensemble 415, Chiara Banchini
Produzione del Festival

I LINGUAGGI DELLE ARTI: ANTICO / MODERNO

Incontri e conferenze, a cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

Giovedì 11 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 21
LO STUDIOLO DI MARMO PER ALFONSO I D'ESTE
con Alessandra Sarchi

Venerdì 12 ottobre, Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia ore 14.15
PER UNA POETICA DELLE MACERIE
con Elena Pirazzoli

Giovedì 18 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 21
PALLADIO E L'ANTICO
con Sergio Bettini

Mercoledì 24 ottobre, Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia ore 18.15
Martedì 30 ottobre, Modena, sala Redecocca ore 21
I LINGUAGGI DELLE ARTI
con Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

Martedì 13 novembre, Modena, Galleria Estense ore 21
TEMPI DELL'ARTE: LA QUESTIONE DELLA CONTEMPORANEITÀ
con Michelina Borsari

Venerdì 23 novembre, Modena, Galleria Estense ore 21
L'ARTE CONTEMPORANEA: QUANDO SI CITA L'ANTICO
con Angela Vettese

MASTERCLASS*

Gabriele Cassone - 9 ottobre - Mirandola
WARM UP: TECNICHE DI RISCALDAMENTO E MANTENIMENTO

Lavinia Bertotti - 30 ottobre - Modena
RECITAR CANTANDO E PRIMO SEICENTO ITALIANO

Chiara Banchini - 21 novembre - Modena
CORELLI E I SUOI DISCEPOLI

Michele Barchi - 22 novembre - Modena
BACH E L'ARTE DELLA TRASCRIZIONE

*Informazioni e prenotazioni: tel. 059214333 - info@grandezzemeraviglie.it

PER LE SCUOLE*

Martedì 27 novembre, Vignola, Rocca ore 11
LE QUATTRO STAGIONI DI A. VIVALDI
Brixia Musicalis

11, 12, 18 febbraio; 11, 12 marzo (Mirandola, Modena, Vignola, Carpi)
LA BARCA DI VENEZIA PER PADOVA
Con l'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli
e la collaborazione della RTSI Radiotelevisione della Svizzera Italiana

REMA - SHOWCASE

NUOVA MUSICA ANTICA IN EUROPA
Prima vetrina europea di musica antica
(Belgio - Francia - Italia - Olanda - Russia - Spagna - Svezia)
REMA - Réseau Européen de Musique Ancienne - European Early Music Network

*Con il contributo speciale della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena,
e della Fondazione di Vignola*
Con il patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi e dell'Ambasciata di Svezia

ingresso libero - posti riservati per gli abbonati

Venerdì 9 novembre, Vignola, Rocca ore 21
CONCERTO SHOWCASE I

Sabato 10 novembre, Modena, Teatro San Carlo ore 10,00
Il futuro della musica antica *tavola rotonda*

Sabato 10 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 16,00
CONCERTO SHOWCASE II

Domenica 11 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 11,00
CONCERTO SHOWCASE III

Venerdì 14 settembre, Modena, Chiesa di San Pietro, ore 21 - *ingresso libero*

OH TU CHARA SCIENÇA

MUSICA NEL PENSIERO MEDIEVALE

ENSEMBLE LA REVERDIE

In collaborazione con



LA REVERDIE

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



Androgino, Intreccio, Silvia Guberti, 2005. Coll. privata

Musica ad omnia se extendit (Isidoro di Siviglia, Etymologiae III, 17, 1)

I - ARS MUSICA

*Musicorum et cantorum magna est distantia; Isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica.
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia (Guido d'Arezzo)*

ANONIMO FRIULANO (XIII sec)

En mort d'En Joan de Cucanh - *planctus*
Cividale, Archivio Capitolare

JACOPO DA BOLOGNA (fl. 1335 - 1365)

Oseletto selvaggio - *madrigale*
Firenze, Bibl. Laurenz., MS Squarcialupi

FRANCESCO LANDINI (1335 - 1397)

Musica son/ Già furon/ Ciascun vuoi - *madrigale*
Firenze, Bibl. Laurenziana, MS Squarcialupi

MAYSHUET (fl. 1378 - 1386)

Are post libamina/ Nunc surgunt in populo -
mottetto
Londra, Brit. Library, MS Old Ha

JOHANNES DE PORTA (XIV sec.)

Alma polis religio/ Axe poli cum artica - *mottetto*
Chantilly, Musée Condé, MS 1047

GIOVANNI DA FIRENZE (XIV sec.)

O tu chara scienza - *madrigale*
Parigi, Bibl. Nat. MS 6771

BERNARD DE CLUNY (XIV sec.)

Pantheon abluitur/ Apollinis clipsatur/ Zodiacum
signis - *mottetto*
Strasburgo, Bibl. de la Ville, MS M222C22

II - LAUDATIO DEI

In omnem terram exiit sonum eorum, et in fines orbis terrae verba eorum. (Salmo 18, 5, v. 2)

CAEDMON (VIII sec.)

Nu sculon herigean (inno alla creazione)
Cambridge University Library, Ms. Kk. 5.16, "Moore Codex"

S. HILDEGARD VON BINGEN (1098 - 1179)

Symphonia virginum, O dulcissime amator
Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, MS Cod

ANONIMO FRANCESE (XIII sec.)

Alle psallite cum luya - *mottetto*
Montpellier, Fac. Bibl. Med., MS 196

ANONIMO INGLESE (XIII sec.)

Rosa fragrans, rondellus
Oxford, Christi College MS B 489

ANONIMO ITALIANO (XIII sec.)

Mors & vita duello - brano strumentale
su *Victime paschali laudes*

ANONIMO ITALIANO (XIII sec.)

Sia laudato San Francesco - *lauda*
Cortona, Bibl. Com. e dell' Acc. Etrusca, MS 91

ANONIMO ITALIANO (XIII sec.)

Novel canto Laude novella sia cantata - *lauda*
Cortona, Bibl. Com. e dell' Acc. Etrusca, MS 91

Anonimo friulano: En mort d'En Joan de Cucanh

Quar nueg & jorn trist soi et esbahit/ no sap chantar com se degra davers/ de mieu senher lo pretz que mais falhit/ Mort brisara com l'estat lhi verger/ per sieu valor li mieu chants es trop nutz/ cilh de Cucanh plus non auran la lutz/ quar saup totz temps al mielhs aconselhar/ per lor plorantz no val lo mieu chanta.

Quanto tristi e desolati siano notti e giorni/ cantare non so come si converrebbe/ del mio signore il pregio senza eguali/ la Morte avvizzirà come l'estate i fiori./ Il miglior canto per lui è troppo vuoto, e nel buio languiran quei di Cucanh/ su cui lui un tempo sì bene vegliò:/ nessun canto può lenire il lor cordoglio.

Jacopo da Bologna: Oseletto selvaggio

Oseletto selvaggio per stagione/ dolci versetti canta con bel modo;/ tale che grida forte i' non lodo. / / Per gridar forte non si canta bene, / ma con soav'e dolce melodia/ si fa bel canto, e ci vuol maestria. / / Pochi l'hanno e tutti si fan maestri, / fan ballate, madrigali e versetti, / tutti enfioran Filippi e Marchetti. / / Sì è piena la terra di magistrol/ che loro più non trovan discipoli.

Francesco Landini: Musicha son/ Già furon/ Ciascun vuoi

Musicha son che mi dolgo piangendo/ veder gli effecti mie dolcie profecti/ lasciar per frottol'i vagh'intellectj. / / Perché 'ngnorantia'n viçi ognun' chostuma. / Lasciasi'l buon' e pigliasi la schiuma. Già furon le dolceçe mie pregiate/ da chavalier', baroni e gran signorj, / or sono 'nbastardita 'n gienti chori. / / Ma i' musicha sol non mi lamento/ ch'ancor l'altre virtù lasciate sento. Ciascun vuoi narrar musical note/ et compor madria' chaccie, ballate, / tenend' ognun' in la su' autentic' arte. / / Chi vuol d'una virtù venire in loda/ conviengli prima giugner' alla proda.

Mayshuet: Are post libamina/ Nunc surgunt in populo

TRIPLUM: Are post libamina odas atque carmina laudis jubilemus cujus finis bonus est. Ipsum bonus super est totum ut laudemus vocis modulacio sicut jubet racio, concinat cum corde. Prevalet ignorancia ceca arrogancia involuta sorde. Cantatores sunt plerique quorum artes sunt inique vanam querunt gloriam. Libens cane non inane propter Deum ut in evum ducaris in patriam Armonias melicas demus yperliricas tono cum jocundo nullum nostrum properet aut sonum anticipet sed semper ascoltando. Practicus insignis Gallicus sub Gallicis hemus hunc discantavit cantum, sed post reformavit Latini lingua Anglis sepius fit amena reddendo Deo gracias.

DUPLUM: Nunc surgunt in populo viri mercatores: aurum mutant optimum in stannum et flores odorantes dulciter in pravos fetores. Hi dicuntur ni fallor: plerique cantores cum vident in medio aliquem magnatum cantum querunt optimum sibi valde gratum. Notulas multiplicat et reputant cantatum non amore Domini puto sed magnatum. Vos tales ypocrite numquid aspexistis sanctum evangelium quo perlegistis vere dictum Domini loquentis de istis: amen vobis dicitur mercedem recepistis.

Triplum: Ai piedi dell'altare della salvezza deponiamo offerte e innalziamo lodi gioiose; in ciò consiste il bene supremo: cantare con la voce educata così come la Ragione prescrive, e con tutto il cuore. Ciò è indubbiamente da preferirsi alla cieca ignoranza e all'ottusa e tortuosa pretenziosità. Troppi sono quei cantori il cui virtuosismo è peccaminoso e che perseguono inutili trionfi! Che il canto rivolto al Signore sgorgi dal cuore lungi da ogni frivolezza affinché si possa dimorare nella Patria celeste in eterno. Intoniamo melodie ispirate e dolci come il miele con voce gioconda; nessuno alteri il ritmo e anticipi gli attacchi, ma si presti attenzione all'insieme. Un insigne musico di Francia compose questo canto a più voci, ma dopo che venne tradotto in lingua latina, a Dio piacendo, divenne assai popolare fra gli inglesi. Duplum: In quest'età sorgono fra le genti

uomini schiavi del denaro: mutano l'oro fine in vile stagno e il dolce profumo dei fiori in fetido lezzo. Ce ne sono davvero, di questo non c'è dubbio: quanti sono quei cantori che, quando adocchiavano un potente, si esibiscono in modo sfacciato, sfruttando il loro repertorio più accattivante. Accumulano fioritura su fioritura (in ciò si illudono consista l'essenza del canto), non per piacere a Dio, penso, ma ai potenti. Voi altri ipocriti, non avete mai riflettuto sul Santo Vangelo, là dove è possibile leggere l'autentico verdetto divino in materia? In verità in verità vi verrà detto: "La vostra mercede l'avete ricevuta".

Johannes de Porta: Alma polis religio/Axe poli cum artica

TRIPLUM: Alma polis religio, doctrine pollens ratio fratrum Sancti Augustini ydide sunt hii celibes conti viginti cirices musicique precipui. Uno promo hinc peritos, in neuma doctissimos armonia subpantrana breviter ex quis modulo P. de Sancto Dionisio; melos plures vigent a qui: Johannes Foreastarii, cum Nicholao Biohomui, professores teorici, camena J. Strutevilla, Augustini de Florencia, Johannes Desiderii, Mutuilos Teobaldus, Taxinus de Parisius orpheico fonte poti, ac uterque Ydrolanus modulator Ciprianus, Guillermus Cavalerii, Girardus de Colonia, cum Clemente de Berria, Petrus quoque Amatori, tenorem preminet Gratro, cum Galterio de Gardino, Jeronimus de Parisius. Quam fuit melodia ac dulcior armonia in canore et cantamen, modulamine hec carmina: A solis ortus cardine et usque terre limitem.

DUPLUM: Axe poli cum artica Ydam gerit extatura architipi in figura; antarticus a natura, forma cuius est spherica, vallat vertica diaphana: religio ita ista Zodiaca siderea ambit cosmum industria. Atque antonomasia cunctos cellit armonica, auroatque solercia Egidius de Aurolia, manant a quo cantamina pariter cum hac musica. Carmineus J. de Porta se comendat per omnia: vobis istis jure oda debetur, que ad oria plausa digna cum dulcia canent ergo cum latria voce cuncti dulcisona: O

gloriosa domina, beata nobis gaudia. Triplum: L'electo Ordine sidereo dal quale si irradia lo splendore della dottrina della confraternita agostiniana annovera venti illustri cenobiti, tutti insigni musici: citerò uno ad uno questi virtuosi mirabilmente versati nella teoria neumatica che sottende a una fulgida armonia. Accenno brevemente a Pietro di St. Denis, ed alle innumeri melodie che dobbiamo agli insigni dotti John Forest e Nicholas Beuchamp, all'ispirazione di Jean di Shée, di Agostino di Firenze e di Giovanni di St. Didier, di Muzio il Piccolo e di Tassino di Parigi, abbeveratisi alla fonte di Orfeo come pure Ydrolano, Cipriano il cantore, Guglielmo Cavalerius, Gerardo di Colonia, Clemente di Berry e Pietro Amatore; quanto alla parte del tenor eccellono Gerolamo di Parigi, Gratro e Gualtiero di Gardino. O quale ineffabile soavità d'armonie e melodie nella loro incantevole esecuzione del canto "A solis ortus cardine".

Duplum: L'Ida boreale al culmine dell'asse del mondo è paragone di ogni eccelsa vetta: per sua natura il circolo australe racchiude perfette altitudini; è questa una accolta astrale, siderale la cui solerzia cinge il cosmo intero. Tutto sovrasta con la sua proverbiale armonia, emanando uno splendore mattutino grazie alla perizia di Egidio d'Orléans, autore di carmi e melodie. Giovanni de Porta il musico a costoro di ogni cosa è debitore, e a buon diritto per questi versi è ad essi grato: a loro alta lode si canti dunque tutti con voce sonante solenne e armoniosa "O gloriosa Domina".

Bernard de Cluny: Pantheon abluitur/ Apollonis eclipsatur/ Zodiacum

TRIPLUM: Pantheon abluitur, templum pseudodeorum, construitur ecclesia sanctorum, plus error destruitur mutavi bonorum; prima Sancta Trinitas ibidem veneratur, gratiam divinitas ut plene largiatur, hinc laudum concinitas majestate collocatur ierarchias complete post decem venerari; laus sequitur prophete Johannes tam preclari. Duodecim athlete tunc debent collaudari; martirum vibratio consequentur laudatur, confitens flagratio vicissim decoratur, virginum fragratio laude simul fruatur; nos ubique locorum his festum



Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Apollo e Marsia*. Coll. Banca Popolare dell'Emilia Romagna

celebrare jubemur singulorum. Si non constat servare jus supplent honorum quos contigit peccare; nunc caput deprecentur, istius membra festi corda nostra laventur; sic lavate celesti ne nobis dominantur proditores scelesti.

DUPLUM: Apollonis eclipsatur nunquam

lux cum peragatur signorum ministerio bis sex, quibus armonica fulget arte basilica musicorum collegio multiformibus figuris, e quo nitet J. de Muris modo colorum vario, Philippus de Vitriaco acta plura vernant a quo, ordine multiphario noscit Henricus Helene tonorum tenorem bene Magni cum



Giuseppe Maria Crespi, *David*, Coll. Banca Popolare dell'Emilia Romagna

Dionisio, Renaudus de Tyromonte orpheico potus fonte, Robertus de Palatio actubus petulantia, fungens gaudet poetria Wilhemi de Mascaudo, Egidius de Morino baritonans cum Garino quem cognoscat Suessio, Arnaldus Martini, jugis philomena, P. de Brugis, Gaufridus de Barrolio vox quorum mundi climata penetrat ad algamata, doxe fruuntur bravio! CONTRATENOR: Zodiacum signis lustratibus armonia Phebi fulgentibus musicali palam sinergia Pictagore numerus terquibus adequatur preradiantibus Boetii basis solercia. B de Clugni nitens energia artis practice cum theoria recomendans se subdit omnibus presentia per salutaria; musicorum tripli materia notitiam dat de nominibus.

Triplum: Si purifica il Pantheon, tempio dei falsi Dei, e si edifica la Chiesa dei Santi: il grande errore è emendato e si tramuta in benedizione. Colà si venera innanzitutto la santa Trinità

affinchè il Signore elargisca ogni grazia. Si tiene in alto pregio il canto delle Lodi: si venerino tutte e nove le gerarchie angeliche, si esaltino l'illustre e profetico Giovanni, i dodici atleti, la gloria dei martiri, l'ardore dei confessori e la fragranza delle vergini — si celebri in ogni dove la festa di tutti i Santi! Quand'anche non si sappia osservare i comandamenti, giova la devozione: coloro che sono stati costretti al peccato sono i primi da compiangere. O voi, la cui festa celebriamo, purificate i nostri cuori! Rendeteli mondi, o schiere dei cieli, affinché non ci sopraffacciano le insidie del male.

Duplum: Non si eclissi mai la luce del sole nel suo peregrinare fra le case dei dodici Astri zodiacali, della cui perizia musicale rifulge questa Basilica: un'accolta di musicisti dai molteplici talenti. Fra costoro si distinguono Giovanni de Muris, per la versatilità del suo stile, e Filippo de Vitry, prolificissimo autore. Vi sono poi Enrico di Hellene, esperto nell'arte di spaziare in ciascuno dei modi; Dionigi Magno,

Renato di Tyromonte, dissetatosi alla fonte d'Orfeo; Roberto de Palatio -quando mette mano con zelo ad una nuova opera, la poesia stessa si rallegra - Guglielmo di Machaut, Egidio de Marino, che canta con voce profonda assieme a Guarino di Soissons, ad Arnaldo Martini, l'usignolo delle vette, a Pietro di Bruges e Goffredo di Barrolio, le cui voci permeano il mondo intero: possa ognuno di loro conquistarsi la ben meritata fama!

Contratenor: Il numero tre ben s'addice agli errabondi segni zodiacali, splendenti d'apollinee armonie: e ciò in base ai rapporti musicali pitagorici, ai radiosi fondamenti teorici di Boezio, ed ai ripetuti ammaestramenti dell'assiduo B. de Cluny, che propugna tanto la teoria quanto la pratica della musica, e spicca fra tutti per la sua provvidenziale autorità. Il testo del Triplum rende noti i nomi dei musicisti.

Caedmon: Nu sculon herigean

Nu sculon herigean heofonrices
Weard/Meotodes meahte & his
modgithanc/weorc Wuldorfaeder swa
he wundra gehwaes/ece Dryhten ord
aestelidae./ He aerest sceop eordhan
bearnum/heofen to hrofe halig
Scyppend/tha Middangeard moncynnes
Weard/ece Dryhten aefter teode/firum
foldan Frea aelmihtig.

Ora dobbiamo lodare il Guardiano del regno celeste, la potenza dell'Artefice e i consigli della sua mente, l'opera del Padre della Gloria e i prodigi da lui compiuti. Il Signore di tutto, benedetto Creatore, fece in principio per i figli degli uomini il cielo quale tetto; poi il Protettore dell'Umanità, Sovrano Onnipotente, creò ed adornò la Terra di Mezzo, dimora delle creature.

Hildegard von Bingen: Symphonia virginum, O dulcissime amator

O dulcissime amator o dulcissime
amplexator adiuva nos custodire
virginitatem nostram. Nos sumus orte in
pulvere heu heu & in crimine Ade. Valde
durum est contradicere quod habet gustus
pomi. Tu erige nos salvator Christe. Nos
desideramus ardentem te sequi. O quam
grave nobis miseris est te immaculatum &

innocentem regem angelorum imitari.
Tamen confidimus in te quod tu desideres
gemmam requirere in putredine. Nunc
advocamus te sponsum & consolatorem qui
nos redemisti in cruce. In tuo sanguine
copulate sumus tibi cum desponsatione
repudiantem virum & eligentes te Filium
Dei. O pulcherrima forma o suavissimus
odor desiderabilium deliciarum semper
suspiramus post te in lamentabili exilio
quando te videamus & tecum maneamus
Nos sumus in mundo & tu in mente nostra
& amplectimur te in corde quasi habeamus
te presentem. Tu fortissimus leo rupisti
celum descendens in aulam Virginis &
destruxisti mortem edificans vitam in aurea
civitate. Da nobis societate cum illa &
permanere in te o dulcissime sponse qui
abstraxisti nos de faucibus Diaboli primum
parentem nostrum seducentis.

O Tu il cui amore ed i cui amplessi sono così dolci, aiutaci a custodire la nostra verginità! Siamo nati dalla polvere, ahimè, e nel peccato d'Eva, e per noi è ben duro resistere alla tentazione che ha sapore di mela. Sostienici tu, Cristo redentore: noi desideriamo ardentemente seguirti! Oh, quanto è arduo per noi sventurate imitare Te, immacolato, innocente Sovrano degli Angeli! e tuttavia confidiamo in Te, che vai alla ricerca della gemma celata frammezzo alla lordura. T'invochiamo dunque, Sposo e consolatore che ci riscattasti sulla croce: siamo unite a Te in matrimonio nel Tuo sangue, ed abbiamo respinto gli uomini scegliendo Te, Figlio di Dio. O vaghissime sembianze, o fragranza soavissima, seducenti fra tutte le delizie! In questo lamentevole esilio non facciamo che struggerci di desiderio per Te, e per l'ora in cui Ti contempleremo e Ti staremo accanto. Noi siamo nel mondo, Tu nella nostra mente, ed in cuor nostro ci teniamo strette a Te, come se tu fossi qui. O possente Leone che irrompesti dai Cieli calandoti nella magione viriginea, e debellasti la morte riedificando l'aurea città della vita, fa' che noi vi si possa un giorno dimorare ed essere tutt'uno con Te, o dolcissimo Sposo che ci strappasti dalle grinfie del demonio che già raggirò i nostri progenitori.

Anonimo: Alle psallite cum luya

Alle psallite cum luya, alle concrepando

psallite cum luya, alle cor devoto Deo toto
psallite cum luya, alleluia!
Tutti quanti cantate 'alleluia': con voce sonante e cuore pienamente devoto cantiamo a lode di Dio 'alleluia'.

Anonimo: Rosa fragrans

Rosa fragrans primula vernalis servos tuos
libera a malis. Tu glorie speculum solis
umbraculum, da famulis gaudium post hoc
exsilium.

Rosa profumata, primo fiore di primavera, libera i tuoi servi da ogni male; tu specchio della gloria, ricettacolo del sole, concedi ai tuoi devoti la gioia eterna dopo questo esilio

Anonimo: Sia laudato San Francesco

Sia laudato San Francesco, / / quell[li]
c'aparve en croce fixo, / como redemptore.
A la Verna, al monte sancto, / stava 'l sancto
cum gran pianto; / lo qual pianto li torna in
canto / el sarapyn consolatore. / / Quando fo
da Dio mandato / san Francisco lo beato, / lo
mondo l'era entenebrato / recevette gran
splendore. / / Angelo per
puritade, / apostolo per povertade, / martiro
per voluntade / fosti, per lo grand'ardore. / /
Danne, padre, en donamento / lo tuo
ricordamento, / ke lo nostro
intendimento / te seguisca guidatore.

Anonimo: Laude novella sia cantata

Laude novella sia cantata / a l'alta donna
encoronata / / Fresca vergene donçella /
primo fior rosa novella / tutto 'l mondo a te
s'apella / nella bonor fosti nata. / / Tu se'
verga tu se' fiore / tu se' luna de splendore
/ voluntà avemo e core / de venir te
ornata. / / Tu se' rosa tu se' gillio / tu
portasti el dolce fillio / però donna sì
m'enpillio / de laudar te honorata / / De le
vergin' se' verdore / de le sponse se' honore /
a tutt' gente port' amore / tanto se'
ingratiata. / / Nulla lingua pò contare / come
tu se' da laudare; / lo tuo nome fa tremare /
Sathanas a mille fiata / / Pregot' avvocata
mia / ke ne metti in bona via / questa nostra
compagnia / sia a te sempre commendata.

(traduzioni di Ella de Mircovich)

O TU CHARA SCIENZA: MUSICA NEL PENSIERO
MEDIEVALE

"Senza la musica nessuna dottrina può dirsi compiuta: infatti essa è presente in tutto ciò che esiste. Si ritiene che l'Universo stesso sia composto da un'armonia di suoni, ed il firmamento ruoti secondo una modulazione musicale".

La straordinaria densità simbolica e l'elevatissimo status concettuale della musica nell'Alto Medioevo sono esemplarmente espressi in questo ridotto esempio tratto dalle ampie dissertazioni che Isidoro di Siviglia dedica alla musica nelle sue *Etymologiae*, l'"enciclopedia" per antonomasia di tutto il Medioevo. Già nella civiltà greca la teoria musicale aveva goduto di un altissimo prestigio intellettuale e, nella sua essenza matematica, era stata studiata in quanto manifestazione percepibile ed intelleggibile dell'armonia delle Sfere, anello di congiunzione fra Metafisica e Fisica. La sistematizzazione pitagorica di questa materia si perpetuò pressoché immutata attraverso un'ininterrotta serie di autori che dai neoplatonici a Marziano Capella, a Cassiodoro e a Boezio assicuraronò il trionfale installarsi della Musica in vetta al Quadrivio.

Il cristianesimo, nel fondersi col substrato greco-latino d'Europa, venne a contatto con questa filosofia musicale: secondo Sant'Agostino fonte dell'armonia (ormai diventata "musica divina") non sono più le antiche, pagane Sfere, bensì i Cieli dimora del Dio dell'Antico Testamento, dai quali la musica s'irradia quale espressione del rapporto armonico fra il Signore e le sue creature. Questa nuova componente della dottrina cristiana trovò molto presto un'applicazione "pratica" nel ruolo sempre più indispensabile che la musica assunse nella liturgia, soprattutto monastica. Per San Benedetto *"nella salmodia si è in presenza della Divinità e dei suoi angeli"* (Regola, XIX); l'atto liturgico è intrinsecamente musicale e l'unisono del canto riflette simbolicamente la corallità del creato nella lode al Creatore (Nu sculon herigean). Nulla di più naturale

che, all'interno di comunità religiose la cui vita quotidiana era scandita dai ritmi dell'Ufficio e dalla pratica costante del Salterio, le menti più speculative si dedicassero ad indagare con sempre maggior sottigliezza le infinite valenze spirituali e razionali della Musica (Simphonia Virginum). Un altro dei grandi "enciclopedisti" del Medioevo, Rabano Mauro, dopo aver ribadito l'utilità morale della salmodia, afferma lapidariamente: "*canticum significat scientiam spiritualem*" (*De Universo*, XVIII, 7). Georges Duby, identificando nella musica liturgica "la" forma d'arte dell'epoca aurea del monachesimo occidentale, rileva: "*la musica, e per suo tramite la liturgia, furono i più efficaci strumenti di conoscenza di cui disponesse la cultura dell'XI secolo. Per il loro significato simbolico e per le associazioni mentali suscitate dalle loro combinazioni, le parole consentono di sondare intuitivamente i misteri del mondo, e conducono a Dio: ma ancora più direttamente a Dio conduce la melodia, che lascia percepire gli armoniosi accordi del creato e permette al cuore umano di introdursi nella perfezione delle intenzioni divine*" (*L'arte e la società medievale*, 1977). Fino al XII secolo le energie più vitali della creatività convergono verso il polo d'attrazione della lode al Signore, legata all'essenza squisitamente musicale della liturgia e della devozione, tese a cogliere l'armonia dell'Universo-teofania ed a preparare l'anima alla gioia eterna del Paradiso (Alle psallite cum luya, Rosa fragrans, Sia laudato S. Francesco). Ma la Musica, indissolubilmente legata alla filosofia, con essa si trasforma: esposta alle dottrine aristoteliche da poco riscoperte grazie alla mediazione del mondo arabo, l'unità metafisica in Dio del mondo si frantuma, si suddivide in singole entità che sfidano l'intelletto umano all'indagine razionale. Spingendo sin quasi al limite estremo questa schematizzazione, potremmo affermare che l'evoluzione verificatasi in campo filosofico si rispecchiò automaticamente in quello teorico-musicale: il mistico unisono non mensurale si scisse in polifonia mensurata, ed al contenuto etico

della musica venne ad aggiungersene uno estetico. Non è un caso che l'Anonimo II, parafrasando Oddone di Cluny, introduca una minima ma significativa modifica alla definizione di musica, attribuendole l'appellativo di *Ars* e non più di *Scientia*. L'arte e la musica, non più esclusivamente cornice ed accessorio della preghiera, si fanno portatrici dei nuovi valori della razionalità e di un'estetica disgiunta dall'ethos religioso (peraltro mai rinnegato). Malgrado il musico teorico continui ad essere ammantato d'una dignità incommensurabilmente maggiore del musico pratico, egli ormai abbandona ogni preoccupazione metafisica, e il suo campo d'analisi si focalizza sui problemi più immediati di notazione ed esecuzione (Musica son, Oselleto selvaggio, Are post libamina). D'ora in poi la musica si svilupperà in modo sempre più autonomo, con regole e linguaggi sempre più specifici, e verrà creandosi una classe di "specialisti" i cui adepti - accomunati dal sentimento d'appartenenza ad una sorta di circolo semiiniziatico e da quell'idioma sovranazionale che fu il latino medievale - si scambieranno trattati e si dedicheranno vicendevolmente mottetti celebrativi (Pantheon abluitur, Alma polis religio). La raffinatezza e la complessità delle composizioni diventano attributi nobilitanti: si percepisce un sempre maggior compiacimento dei musici nel comporre strutture astruse ed imponenti, vere e proprie cattedrali sonore, belle in quanto concepite secondo un'idea ordinata e razionale. Scrive Girolamo di Moravia, trattatista del Dodicesimo secolo, nel suo "*Tractatus de Musica*": "*la scienza della Musica è superiore come conoscenza razionale alle opere pratiche nella misura in cui la mente supera il corpo*". Si tende implicitamente a collegare la musica "praticata" alla gratificazione dei sensi, ancora intesi, però, alla stregua di umili appendici materiali della Ragione; ma, meno di cinquant'anni dopo, Marchetto da Padova sottolinea quasi affettuosamente la connaturata ricettività dell'essere umano alla dolcezza della

melodia, affrancando definitivamente il godimento musicale dai precedenti vincoli giustificativi matematico-filosofici. Concetto, questo, in sé piuttosto innovativo ed inquietante, tanto da valere una bolla papale, quella che nel 1322 Giovanni XXII emanò condannando la nuova polifonia sacra, accusata di peccaminosità "*poiché inebria l'orecchio e non edifica l'animo*". Questa "controversia" fra tradizione ed innovazione appassiona - in Italia e non solo - i migliori intelletti dell'epoca, e ha una duplice conseguenza. Da un lato si assiste ad una "discesa" della Musica (un tempo troneggiante nel regno assoluto delle Idee) nel mondo tangibile, in perfetta sintonia con i miniaturisti contemporanei, che trovavano egualmente degni d'interesse le gerarchie angeliche ed i villici al lavoro, i mistici unicorni e gli umili leprotti. Dall'altro lato, simmetricamente, si verifica un "innalzamento" dell'*Ars Musica*, entro la sfera suprema che fino ad allora era stata dominio esclusivo della musica-liturgia. Un cerchio ideale si chiude: la musica del Medioevo romanico era scesa sulla terra dalla sua Fonte prima celeste - per la nuova umanità del Trecento la musica terrestre è assunta in Cielo.

Elisabetta e Ella de'Mircovich

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 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). Unite da un'assidua ricerca musicale comune, hanno fatto de *laReverdie* 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*, massimo riconoscimento di di Musica. Svolge un'intensa attività concertistica presso i più prestigiosi Festivals 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.

CHITARRA & MANDOLINO

PAVEL STEIDL *chitarra*
DORINA FRATI *mandolino*

Mandolino solo

NICCOLO' PAGANINI (1782 – 1840)	Minuetto per l'amandorlino m.s.106 <i>Minuetto, Andantino, Allegro moderato</i>
RAFFAELE CALACE (1863 – 1934)	Notturmo cielo stellato OP.186
RAFFAELE CALACE	Preludio N° 2 Op.49

Mandolino e chitarra

NICCOLO' PAGANINI	Sonata Concertata <i>Allegro spiritoso, Adagio assai espressivo, Rondeau, Allegretto con brio. Scherzando</i>
CARLO MUNIER (1859 – 1911)	Capriccio Spagnuolo Op.276

Chitarra sola

CASPAR JOSEPH MERTZ (1806 – 1856)	Bardenklänge (<i>selezione</i>)
NICCOLO' PAGANINI	Sonate e ghiribizzi (<i>selezione</i>)

CHITARRA & MANDOLINO

Il repertorio originale per mandolino e chitarra di inizio '800, prezioso ma piuttosto esiguo, è stato spesso affiancato da un repertorio preso a prestito da organici formati da chitarra e strumento soprano. L'interscambiabilità era una costante nelle epoche precedenti – che contemplavano addirittura la possibilità esecutiva "...per ogni sorta di strumenti" – ma nella fase di avvicinamento al Romanticismo musicale, andò gradatamente scemando per specializzarsi verso una scrittura che esaltasse le caratteristiche idiomatiche degli strumenti. È ipotizzabile che in un repertorio dedicato all'esecuzione cameristica ad uso privato, questa consuetudine sia sopravvissuta più a lungo, specie nel duo rispetto ad organici più nutriti. Questa tesi è in parte avvalorata dalle numerose edizioni a stampa ottocentesche per flauto o violino e chitarra che testimoniano da un lato l'interscambiabilità tra strumenti soprani, dall'altro il grado di divulgazione che questi vantavano, con la possibilità di attingere ad un ampio mercato editoriale. A cavallo del '900 la pubblicazione di riviste quindicinali servì alla diffusione di numerose composizioni originali dedicate alla chitarra e al mandolino; nei salotti della borghesia italiana si tenevano *soirées musicales* dove, oltre al consueto repertorio cameristico venivano eseguite anche composizioni originali per questo organico. Tra gli autori che hanno composto per chitarra e mandolino spicca Niccolò Paganini; compose 34 opere per "strumento solo": 10 per violino, 23 per chitarra e una per mandolino. Tra le rimanenti cento prevalgono quelle con violino o chitarra. All'età di sette anni imparò dal padre a suonare il suo primo strumento: il mandolino genovese, strumento con sei coppie di corde accordate un'ottava sopra a quella della chitarra; a nove anni passò al violino, più congeniale al suo carattere ed alle aspettative della sua famiglia. Contemporaneamente si diffondeva la *Chitarra francese* e Paganini, grazie alla

tecnica mandolinistica, divenne ben presto virtuoso chitarrista, mentre il mandolino genovese andava scomparendo in favore di quello napoletano, strumento accordato come il violino. Queste circostanze giustificano sia la familiarità e la predilezione di Paganini per la chitarra, sia lo scarso numero di opere composte per mandolino. In questo concerto viene presentato il Minuetto per l'amandorlino M.S.106 (manoscritto autografo conservato a Bologna, Accademia Filarmonica); si tratta di tre pezzi apparentemente indipendenti tra loro. Può darsi che Paganini abbia trascritto su un unico foglio tutte le sue composizioni giovanili per mandolino solo. Le altre due composizioni che vengono eseguite per mandolino sono di Raffaele Calace, compositore napoletano di fecondo ingegno e natura creativa, che sentì il bisogno di svincolare il mandolino dalla necessità di utilizzare la musica creata per altri strumenti e riuscì, nelle proprie composizioni, a mettere in rilievo le peculiarità e le capacità sonore dello strumento. Fra le sue innumerevoli composizioni oltre al dolce e melanconico *Notturmo cielo stellato*, si evidenzia il *Preludio N°2 op.49*, brano tra i più belli e riusciti del compositore napoletano, in cui l'esecutore ha l'opportunità di esprimere la propria maestria tecnica e interpretativa. Nel repertorio per mandolino e chitarra, oltre alla famosa *Sonata Concertata* del già citato Niccolò Paganini, si esegue il *Capriccio spagnolo* di Carlo Munier, autore tra i più importanti della letteratura mandolinistica, nonché apprezzato didatta e valoroso concertista. Le sue opere riflettono una musicalità limpida, lineare e cristallina, come nel *Capriccio spagnolo*, dove il mandolino raggiunge vette virtuosistiche strabilianti, mentre la chitarra lo asseconda con discrezione senza però rinunciare a piccoli ed intensi dialoghi: il tutto permeato da seduzioni iberiche accattivanti, come nel finale, dove ai violenti "rasgueados" della chitarra si contrappone il tocco forte e vitale del mandolino. Niccolò Paganini, violinista di fama straordinaria, fu anche un eccellente



Ugo Rondinone, dalla serie *Sunrise*, 2004
Galleria Civica di Modena, Palazzo Santa Margherita, esposizione 15 settembre – 7 gennaio 2007

chitarrista, anche se preferì gustare questo strumento in una dimensione privata e non di concerto pubblico: la Grande Sonata in La maggiore, composta nei primissimi anni dell' '800, è prova lampante della bravura di Paganini chitarrista, con la sua scrittura virtuosistica fortemente innovativa, frutto di geniali intuizioni da parte del compositore. Le Sonate e i Ghibibizzi sono miniature ovvero composizioni di respiro meno ampio: le prime esplorano le possibilità tecniche ed espressive della chitarra, comportando un alto impegno da parte dell'interprete; i secondi, nati a scopo didattico, rielaborano temi operistici o semplici motivi con grazia ed eleganza esemplare. La raccolta dei "Bardenklänge" di J. K. Mertz è una delle opere più rappresentative del Romanticismo chitarristico: l'abilità di Mertz nell'utilizzare stilemi e formule tecniche di grande effetto, che amplificano e valorizzano le qualità virtuosistiche dello strumento, fa pensare a

ciò che Listz aveva fatto con il pianoforte. I titoli dell'intera raccolta e dei singoli brani, spesso molto suggestivi, si rifanno ai miti dell'antico popolo dei Bardi, in linea con il gusto tipicamente romantico del recupero del passato.

DORINA FRATI

Mandolinista considerata fra i più grandi virtuosi del panorama mandolinistico internazionale, ha compiuto gli studi musicali con Giuseppe Anedda diplomandosi, prima in Italia, presso il Conservatorio C. Pollini di Padova. Svolge un'intensa attività concertistica sia in formazioni cameristiche, sia con orchestre quali: Filarmonica della Scala, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Nazionale della RAI, l'Orchestra da camera di Mantova, la Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester, i Wiener Philharmoniker. Con i Solisti Veneti diretti da C. Scimone ha suonato nelle sale più

importanti del mondo, partecipando a numerose tournée e festivals. Collabora con i più prestigiosi teatri italiani e, stabilmente dal 1987, con il Teatro alla Scala di Milano. È stata diretta da C. Kleiber, C. M. Giulini, R. Muti, L. Maazel, G. Sinopoli, Z. Mehta, D. Gatti, R. Chailly. È spesso ospite di trasmissioni radiofoniche e televisive. Ha effettuato numerose incisioni discografiche: per Dynamic ha registrato l'Opera Omnia per Mandolino di J. N. Hummel, i Concerti barocchi napoletani per mandolino e archi, con il cembalista Daniele Roi la raccolta "Domenico Scarlatti ed il Mandolino nelle capitali europee" e recentemente con la chitarrista Piera Dadomo le trascrizioni per mandolino e chitarra di J. S. Bach. Nel 1981 ha fondato l'Orchestra a plettro del Centro Musicale "Mauro e Claudio Terroni" di Brescia, che tutt'ora dirige. È stata interprete di diverse prime esecuzioni mondiali di composizioni contemporanee per mandolino anche a lei dedicati. È docente di Mandolino presso il Conservatorio A. Casella dell'Aquila e tiene seminari di interpretazione per enti e associazioni musicali.

PAVEL STEIDL

Nato in Cecoslovacchia nel 1961, si è trasferito in Olanda nel 1987, dove ha trovato un'accoglienza umana e artistica che gli ha consentito di intraprendere un'importante carriera solistica. Dal 2004 ha deciso di

rientrare in Repubblica Ceca. Ha vinto il primo premio alla Radio France International Competition di Parigi ed è diventato uno dei più apprezzati chitarristi della sua generazione. Ha approfondito la conoscenza dell'interpretazione del repertorio ottocentesco su chitarra d'epoca, qualità che gli viene riconosciuta in tutto il mondo. Le sue interpretazioni altamente espressive della rara letteratura chitarristica del 19° secolo con strumenti originali consentono di apprezzare appieno le composizioni. Ha suonato in oltre 30 Paesi del mondo, tra i quali: Canada, Cuba, Spagna, Polonia, Austria, Costa Rica, Mexico, Guatemala, Australia e Giappone. All'esecuzione musicale accosta la didattica e tiene regolarmente seminari e masterclass in tutta Europa. Pavel Steidl è inoltre compositore e spesso nei suoi concerti propone brani inediti. Ha inciso diversi cd sempre in coerenza con questo repertorio. «...sa dare al repertorio della chitarra un incomparabile e solenne stile: è abile nel sottolineare le dissonanze e ci dà l'opportunità di goderle, facendoci partecipi dell'esperienza vitale presente in questo modo di suonare. Ci conquistano: l'armonia, le melodie ferme, l'originale e stimolante ritmo, un tempestoso ed entusiastico virtuosismo, dove la gioia e il buonumore sono parte di esso e lo rendono così brioso nella sua eccezionalità. Una prelibatezza!» *Les Cahiers de La Guitare*.

DOMENICO SCARLATTI

ENRICO BAIANO
clavicembalo

DOMENICO SCARLATTI
(1685 – 1757)

SONATE

K 3 in la minore (*presto*)
K 113 in la maggiore (*allegro*)
K 232 in mi minore (*andante*)
K 233 in mi minore (*allegro*)
K 46 in mi maggiore (*presto*)
K 426 in sol minore (*andante*)
K 240 in sol maggiore (*allegro*)
K 213 in re minore (*andante*)
K 214 in re maggiore (*allegro vivo*)

K 118 in re maggiore (*non presto*)
K 120 in re minore (*allegrissimo*)
K 208 in la maggiore (*larghetto e cantabile*)
K 209 in la maggiore (*allegro*)
K 132 in do maggiore (*cantabile*)
K 115 in do minore (*allegro*)
K 516 in re minore (*allegretto*)
K 295 in re minore (*allegro*)
K 119 in re maggiore (*allegro*)



Felice Riccò, Elemento decorativo in legno intagliato meccanicamente, seconda metà sec. XIX.
Modena, Museo Civico d'Arte

LE SONATE DI DOMENICO SCARLATTI

"Lettore non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo. Né viste d'Interesse, né Mire d'Ambizione, ma Ubidiienza mossemi a pubblicarli. Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile: Mostrati dunque più umano, che critico; e sì accrescerai le proprie Dilettazioni. Per accennarti la disposizione delle mani, avvisoti che dalla D. vien indicata la Dritta, e dalla M. la Manca: Vivi felice."

Con questa prefazione umile e arguta Domenico Scarlatti licenzia quella che sarà l'unica sua opera pubblicata: gli *Essercizi per Gravicembalo*. Titolo banale e senza pretese per una produzione artistica destinata ad avere un'influenza decisiva sull'evoluzione della musica per tastiera. Questa contraddizione è un po' l'emblema dell'uomo: Scarlatti godeva in tutta Europa di una fama quasi mitica, ma rimase sempre in disparte, restio ad approfittare delle occasioni di visibilità offerte da una corte come quella di Spagna. Scarlatti è ancora oggi una figura enigmatica. Grazie all'apporto di insigni studiosi conosciamo per sommi capi le fasi della sua formazione e le principali tappe della sua carriera, e tuttavia quasi nulla sappiamo della sua vita privata, della sua personalità, del suo mondo interiore. Permane il mistero sul percorso artistico di un uomo che, dopo aver trascorso la prima metà della propria vita all'ombra del padre Alessandro - producendo musica di ottima fattura ma non particolarmente originale - crea nella maturità il *corpus* più stupefacente della letteratura clavicembalistica, le cui caratteristiche formali, espressive e stilistiche sono tali da farne un *unicum* nel panorama musicale dell'epoca. La formazione italiana è ben chiara soprattutto nella produzione del primo periodo; sonate in forma di danza, di concerto all'italiana, toccate virtuosistiche mostrano chiaramente



Felice Riccò, Elemento decorativo in legno intarsiato meccanicamente, seconda metà sec. XIX.
Modena, Museo Civico d'Arte

le suggestioni romane e veneziane intervenute nella formazione del giovane Mimo. Inoltre non bisogna dimenticare che Domenico, figlio del grande Alessandro, era nato e vissuto tra gente di teatro: cantanti, strumentisti, compositori, scenografi, registi, librettisti erano sempre in giro per casa, intenti a prove o discussioni. Lo spirito teatrale è elemento fondamentale del suo pensiero musicale; le sonate sono scene teatrali, i temi sono personaggi. Le evoluzioni armoniche e formali di ciascun brano il dipanarsi di un intreccio sapientemente organizzato. L'influenza del folklore musicale iberico sull'evoluzione stilistica di Scarlatti è poi ben nota. Stabilitosi alla corte di Lisbona intorno al 1719 per curare l'educazione musicale dell'Infanta Maria Barbara, trasferitosi alla corte di Spagna allorché l'Infanta andò sposa a Ferdinando delle Asturie, egli si trovò improvvisamente a contatto con nuovi mondi melodici, ritmici, timbrici ed espressivi; immaginiamo lo strabiliato stupore col quale andò scoprendo la musica,

la danza, la gestualità di un popolo per alcuni versi così diverso da quello napoletano... Un'attenta analisi della struttura formale, del materiale musicale e della tecnica strumentale rivela quanto profondamente Scarlatti abbia assimilato le istanze formali ed espressive del *Cante Jondo* (canto 'spiegato', 'appassionato'). Quest'ultimo era un canto popolare andaluso, risultato dalla fusione di elementi bizantini, arabi, ebraici e gitani, che nel tardo XVIII secolo si sarebbe evoluto nel *Flamenco*. Nel folklore musicale andaluso canto appassionato e danza vorticoso si alternano o si sovrappongono, sottolineati da improvvisazioni virtuosistiche della chitarra, dal *Taconeo* (il battere dei tacchi sull'impiantito) e dal crepitare delle nacchere. Un altro suo tratto caratteristico è l'iniziare lentamente, per poi aumentare la velocità fino al massimo possibile; la tensione viene ulteriormente aumentata da improvvise interruzioni, durante le quali gli esecutori si bloccano come paralizzati. In realtà Scarlatti non si ferma alla sintesi degli stili acquisiti: gli elementi italiani e spagnoli, colti e popolari, arcaici ed innovativi, vengono assimilati e metabolizzati, diventando i 'mattoni' costitutivi di un linguaggio completamente nuovo, che esplora e sfrutta a fondo tutte le possibilità tecniche, coloristiche ed espressive del clavicembalo. Un linguaggio sorprendente, che affascina l'ascoltatore e a volte lo spiazza per la mescolanza di elementi diversissimi tra loro: nella stessa sonata è possibile imbattersi in melodie raffinate degne di un'opera seria, accordi aspramente dissonanti, momenti lenti e distesi o improvvisi passaggi virtuosistici; brani lirici e distesi possono essere interrotti da esplosioni di violenza; sonate brillanti e virtuosistiche possono contenere episodi meditativi o melanconici. È un linguaggio che si serve del cembalo per evocare realtà 'extracembalistiche': suoni, gesti, canti, colori, storie, interi mondi. In questo senso la scrittura di Scarlatti esaurisce le possibilità dello strumento e rimane insuperata fino al *Continuum* di György Ligeti.

LE SONATE IN PROGRAMMA

A dispetto della denominazione, le *Sonate* sono per lo più assimilabili alla forma della toccata italiana, della quale una delle caratteristiche salienti è senz'altro la *varietà*. D'altronde solo l'abitudine all'improvvisazione e la familiarità con i salti logici ed emotivi della toccata secentesca potevano permettere di gestire una miriade di materiali eterogenei in maniera così spregiudicata, per non dire temeraria! La maggior parte delle sonate non comincia nemmeno con un tema vero e proprio, ma con un abbozzo melodico - l'equivalente di un veloce schizzo a matita - che, una volta abbandonato, quasi mai viene ripreso: una specie di 'anticamera' nella quale l'ascoltatore sosta prima di entrare nel particolare mondo di ciascuna sonata; o, forse, il sipario che si alza sulla scena ancora vuota. Subito dopo, invece, cominciano le sorprese: è negli episodi di transizione che si esplicano le sconfinite possibilità inventive di Scarlatti. Egli organizza il discorso musicale secondo una concezione retorica dell'eloquio, tesa a catturare l'attenzione dell'ascoltatore e a stimolarne la fantasia con tutti i mezzi possibili. Frequente è la giustapposizione di elementi contrastanti, il passaggio violento ed impreveduto da una situazione espressiva ad altra opposta, l'interruzione improvvisa del discorso. Per ottenere un'espressività sempre più intensa, Scarlatti introduce elementi ritmici, armonici e melodici che portano la tensione a livelli spasmodici: ritmi ossessivi, cromatismi, modulazioni ardite, *acciaccature*. Queste ultime consistono in suoni dissonanti aggiunti ad un accordo per enfatizzarlo (provengono dalla prassi del basso continuo italiano a cavallo dei secoli XVII-XVIII e furono codificate tra gli altri da Francesco Gasparini, di cui Scarlatti era stato allievo); Scarlatti trasforma degli accordi in veri e propri *clusters*, grappoli di note che la sonorità violenta del 'tutti' del clavicembalo rende a dir poco esplosivi! Particolarmente impressionante, in K 119, la violenta e rapida percussione di accordi dissonanti composti in certi momenti anche

da quattordici note sovrapposte: si tratta di uno dei passi più violenti e fragorosi della letteratura cembalistica. Questa sonata, insieme a K 46, 113, 118 e 120, è anche esemplare dello Scarlatti virtuoso, che si lancia con gioia nelle più mirabolanti acrobazie, lasciando gli astanti strabiliati... e qualcuno anche un po' depresso, come apprendiamo da questo gustoso episodio accaduto al clavicembalista irlandese Thomas Roseingrave e riportato da Charles Burney: *"...giunto a Venezia, mi raccontò lui stesso, fu invitato, in quanto forestiero e virtuoso, ad un'Accademia che si teneva in casa di un nobile, dove gli fu chiesto insieme ad altri di sedere al cembalo e dare prova della sua virtù in una toccata. 'Trovandomi più in forma e meglio esercitato del solito - dice Roseingrave - mi diedi da fare, caro amico, e l'applauso ricevuto mi fece credere che la mia esecuzione avesse fatto un certo effetto sulla compagnia'. Dopo [...] fu la volta di un giovane d'aspetto severo, vestito di nero e con una parrucca nera, che se ne era rimasto in un angolo della stanza, silenzioso ed attento mentre Roseingrave suonava; pregato di sedere al cembalo, bastò che cominciasse a suonare perché Rosy avesse la sensazione che mille diavoli stessero allo strumento: mai prima di allora aveva ascoltato passaggi così efficacemente realizzati. L'esecuzione era tanto superiore a quella sua e a qualsiasi grado di perfezione che avrebbe mai potuto raggiungere, che si sarebbe mozzato le dita, se avesse avuto a portata di mano un qualsiasi strumento con cui farlo. Avendo chiesto chi fosse lo straordinario esecutore, gli fu risposto che si trattava di Domenico Scarlatti, figlio del celebre Cavalier Alessandro. Roseingrave disse di non aver potuto toccare strumento per un mese..."*

ENRICO BAIANO

Nato a Napoli nel 1960, dopo essersi brillantemente diplomato in Pianoforte e Composizione presso il Conservatorio

S. Pietro a Majella di Napoli, Enrico Baiano si è specializzato in clavicembalo con Emilia Fadini presso il Conservatorio G. Verdi di Milano. Ha suonato per i più importanti festival di musica antica (Vienna, Londra, Versailles, Ratisbona, Bonn, Utrecht, Melk, Ambronay, Innsbruck, Bruges, Barcellona, Beaune, Segovia, Santiago de Compostela, Brema). I suoi recitals nelle ultime due stagioni hanno incluso piazze quali il South Bank di Londra, la Cité de la Musique, l'esecuzione integrale del *Clavicembalo ben Temperato* di J. S. Bach presso Musica e Poesia a San Maurizio, gli amici della musica di Padova e di Perugia, l'Associazione Scarlatti di Napoli, oltre a programmi di sonate di Domenico Scarlatti presso il Teatro Massimo di Palermo. Ha registrato otto CD per l'etichetta Symphonía, tutti accolti entusiasticamente dalla critica e più volte premiati (iniziando dal Premio della Critica discografica tedesca 1996 al più recente Diapason d'or nel 2001 e 2004). Finora Enrico Baiano ha collezionato entusiastici commenti suscitati dai concerti e dalle incisioni discografiche, ed è considerato uno dei più completi ed interessanti clavicembalisti. Nel suo approccio interpretativo si combinano sapientemente rigore storico-stilistico, libertà espressiva e grande virtuosismo; una non comune capacità di sfruttare le risorse timbriche ed espressive del clavicembalo gli permette di realizzare crescendo, diminuendo, cantabilità ed effetti orchestrali che rendono ogni concerto un evento. Il suo repertorio spazia dal primo '500 ai nostri giorni. Collabora con l'ensemble di musica contemporanea 'Dissonanzen' e con 'Piccolo Concerto Wien'. Dal 1986 al 2000 ha suonato con il gruppo vocale-strumentale 'Cappella della Pietà dei Turchini', con il quale ha registrato dieci CD per le etichette Symphonía e Opus 111. È docente di Clavicembalo presso il Conservatorio di Avellino.

À TRE VIOLINI E B.C.

SONNERIE

MONICA HUGGETT

Produzione del festival

* *Conversazione con i musicisti dopo il concerto al Café Livre, Via Emilia centro, 103*

SONNERIE

Monica Huggett *violino*

Emilia Benjamin *violino*

Claudia Combs *violino*

Rodney Prada *viola da gamba*

Michele Barchi *clavicembalo*

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (15?-1630) Sonata XVI a tre violini

DARIO CASTELLO (sec. XVI-sec. XVII) Sonata à Tre
da Sonate concertanti in stil moderno

BIAGIO MARINI (1587-1665) Sonata IV.op.8 (1629) *per suonar su due corde*
Sonata a tre violini in Eco

GIOVANNI BATTISTA BUONAMENTE
(sec. XVI-1642) Sonata a tre violini

HENRY PURCELL (1659-1695) Three Parts upon a Ground

CHRISTOPHER SIMPSON (1610-1669) Division on a Ground per viola da gamba e b.c.

JOHANN HEINRICH SCHMELZER
(ca. 1620-1680) Sonata à tre violini

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707) Toccata in sol maggiore BuxWV 165
per cembalo solo

JOHANN PACHELBEL (1653-1706) Canon
Gigue

À TRE VIOLINI

Il progetto nasce dal desiderio di riunire all'interno di Sonnerie, oltre a Monica Huggett, fondatrice e conduttrice, e a Emilia Benjamin, componente fisso, musicisti operanti in Italia, costruendo un raro concerto per tre violini che racconti un viaggio musicale verso l'Europa, a partire dall'Italia. La sonata barocca appare fin dagli esordi un prodotto indigeno della musica italiana: nonostante numerosi centri tedeschi, inglesi e francesi avessero successivamente accolto ed elaborato il genere, i primi grandi gruppi di sonate giunsero da Venezia, e in seguito da Mantova, Brescia, Cremona, Modena e Bologna; per tutta la prima metà del secolo XVII la sonata venne coltivata quasi esclusivamente nell'Italia settentrionale, diffondendosi specialmente in quei centri in cui la chiesa o la corte potevano conferirle un ruolo di rilievo, oppure nelle accademie e nei *Collegia musica* di studiosi e dilettanti. Declinate in molte forme differenti (a solo, a due, a tre, oppure con più strumenti all'acuto o per la parte del basso), inizialmente le sonate venivano scritte per ogni sorte d'istromenti, e i compositori si limitavano a suggerire i registri delle varie parti mediante i segni di chiave: così infatti il bresciano Biagio Marini sottotitola le sue *Sonate, Sinfonie, Canzoni, Passemmezzi, Balletti, Correnti, Gagliarde, & Ritornelli* (Opera VIII, 1629), anche se in realtà i titoli dei singoli brani mostrano l'indicazione di una possibile destinazione strumentale, unitamente alla dicitura o altro strumento simile. Successivamente le designazioni strumentali si fecero più specifiche, e violino e violoncello divennero gli strumenti per eccellenza della sonata barocca – un ruolo destinato a perdurare in tutto il successivo periodo classico. Inoltre, dalle sonate scritte per un maggior numero di strumenti (retaggio della polifonia rinascimentale) si giunse a un tipo di scrittura incentrata soprattutto sullo strumento solista, e quindi caratterizzata dal cosiddetto stile *idiotomico* (ovvero fortemente legato alle potenzialità sonore ed espressive di quel determinato

strumento). I centri dell'Italia settentrionale di cui si è parlato sono pienamente rappresentati nel percorso concertistico di questa sera: Giovanni Battista Buonamente, mantovano, aveva alle spalle una solida formazione musicale, in quanto fu cantore, maestro di cappella, compositore e violinista. Quest'ultimo tipo di formazione sarà comune alla maggior parte dei compositori di sonate per violino, poiché solo la profonda conoscenza delle potenzialità del proprio strumento rendeva possibile la composizione di opere, come si è detto, dal carattere *idiotomico*. Insieme a G. B. Fontana, G. P. Cima, C. Farina, Salomone Rossi e Marini, Buonamente fu uno dei primi compositori di musica prettamente violinistica, nonché uno dei responsabili della diffusione nei territori d'Oltralpe dello stile strumentale italiano. Dario Castello proveniva invece da Venezia, dove in San Marco aveva diretto un *ensemble* di strumenti a fiato; non avendo alle spalle studi violinistici, le sue sonate si mostrano meno *idiotomiche* rispetto a quelle di altri compositori, ma egualmente virtuosistiche. Escludendo un mottetto vocale, le uniche opere di Castello pervenute fino a oggi sono costituite dai due libri di *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo spineta con diversi instrumenti* (Venezia, 1621 e 1629); queste rispecchiano il gusto del tempo per gli accostamenti contrastanti di tempi e affetti, e riscosero notevole successo, tanto da essere ristampate in più occasioni. Con le opere del violinista bresciano Biagio Marini vedono la luce innovazioni stilistiche destinate a costituire tappe importanti nell'evoluzione della tecnica violinistica e del repertorio strumentale seicentesco: la raccolta pubblicata nel 1629 – della quale ascolteremo la *Sonata IV per sonar con due corde* per violino solo e la *Sonata con tre violini in eco* – è la più cospicua di tutta la prima parte del XVII secolo. In essa troviamo il primo esempio a stampa di *scordatura*, nonché dell'uso di triple e doppie corde, prassi già presenti in area tedesca ma nuove in Italia; due sonate rappresentano inoltre il primo esempio di brani scritti

appositamente per tromboni o fagotti solisti. Lo stesso Marini era ben conscio delle novità che stava introducendo: nel frontespizio della raccolta egli esplicita il contenuto del suo lavoro come *sonate ... con altre curiose & moderne inuentioni*. La sonata a tre violini si inserisce invece nel filone, già florido nel Rinascimento, delle composizioni 'in eco', filone che vantava numerosi esempi innanzitutto in campo vocale: la ripetizione delle ultime sillabe di parole a fine verso – sillabe che costituivano un altro termine di senso compiuto, inserito coerentemente nel testo letterario – rappresenta un artificio riscontrabile sia nei madrigali che nel repertorio laudistico, per poi approdare alla letteratura strumentale. Per rafforzare l'effetto sorprendente delle ripetizioni in eco, Marini inserisce nel titolo del brano anche il significativo avvertimento *Il Primo Violino deve esser visto, & gli altri due no*. Un altro autore di provenienza bresciana fu il violinista Giovanni Battista Fontana, autore di una raccolta di sonate (pubblicata postuma nel 1641) che spaziano da quelle per violino solo a quelle per due violini e fagotto. La sedicesima della raccolta, a tre violini, è costruita secondo il principio del contrasto, accostando nervose strutture imitative a blocchi omoritmici; sovente gli strumenti superiori eseguono rapidi e lussureggianti passi ornamentali, a loro volta seguiti da sezioni a valori lunghi. La seconda parte del programma è invece dedicata a compositori stranieri che raccolsero l'eredità sonatistica italiana, proseguendo lo sviluppo delle tecniche compositive strumentali. *Three Parts upon a Ground* di Henry Purcell prevede un organico di tre violini e basso (anche se ne esiste una versione alternativa per tre flauti); *ground* è il termine inglese che identifica un *basso ostinato* (ovvero, un modulo ritmico-melodico ripetuto costantemente nella parte più grave), sul quale solitamente si realizzano variazioni (*divisions*) con gli strumenti più acuti. Il *ground* utilizzato da Purcell, corrispondente al modulo di *ciaccona*, sarà inoltre lo stesso basso ostinato del Canone di Pachelbel (seppur con minime variazioni melodiche),

ed entrambi verranno reiterati 28 volte nel corso del pezzo. La destinazione di *Three Parts upon a Ground* fu probabilmente il *consort* musicale di corte, composto da strumentisti che lavoravano a diretto contatto con la famiglia reale. Anche *Division on a Ground* di Christopher Simpson, per viola da gamba e continuo, appartiene dunque al medesimo genere del brano di Purcell; la forma del basso ostinato con variazioni era così diffusa nell'Inghilterra seicentesca da spingere lo stesso Simpson a scrivere nel 1659 il trattato *The Division violinist or an Introduction to the Playing upon a Ground*. Johann Heinrich Schmelzer diede a sua volta un fondamentale contributo allo sviluppo della sonata nella Germania meridionale e nella nativa Austria, precorrendo Biber; noto e stimato ai suoi tempi, Schmelzer divenne *Kapellmeister* alla corte degli Asburgo, dove ebbe occasione di comporre sia sul versante strumentale che in quello vocale e operistico. La sua produzione conta più di cento sonate, e ugualmente alto è il numero delle *suites*. Concludono il concerto la toccata in sol maggiore BuxWV 165 per clavicembalo solo di Dietrich Buxtehude – uno dei massimi organisti con cui la musica barocca per tastiera, dai tempi di Sweelinck, riuscì a segnare una decisiva svolta stilistica –, e il celebre Canone a tre violini e continuo di Johann Pachelbel, seguito dalla Giga. Il Canone e la Giga appartengono al filone strumentale della produzione di Pachelbel, filone di gran lunga responsabile della fama di cui il compositore godeva (a riprova di ciò, le opere vocali superstiti si trovano in gran parte conservate esclusivamente allo stato manoscritto, e non vennero quasi mai edite a stampa). Come si è detto, anche in questo caso assistiamo all'utilizzo del basso ostinato di *ciaccona*, che Pachelbel espone nelle due battute di apertura del Canone; le strutture ritmiche nelle voci superiori ora si intensificano, ora si semplificano, simili a un inarrestabile flusso in continua trasformazione che sfocia poi nella vivace Giga conclusiva.

Silvia Perucchetti

MONICA HUGGETT

La violinista e direttrice inglese Monica Huggett, è ritenuta a livello internazionale uno dei maggiori violinisti di oggi. Nata e cresciuta a West London, ha iniziato con lezioni di violino all'età di sei anni, su uno strumento piccolo. All'età di 16 anni era già certa la sua aspirazione alla carriera violinistica, quindi si è perfezionata in violino moderno alla Royal Academy of Music. Adolescente, ha scoperto il violino barocco, strumento che l'ha subito conquistata e del quale è da allora una delle più grandi interpreti. Monica Huggett svolge concerti in tutto il mondo sia come solista sia in ensemble da camera, sia come direttrice d'orchestra. Le sue numerose registrazioni, apparse sotto l'etichetta EMI, Harmonia Mundi, Philips, Virgin, Erato et Decca, testimoniano delle collaborazioni con ensemble fra i quali la Hanover Band, i Raglan Baroque Players, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Academy of Ancient Music, l'Orchestra Barocca di Amsterdam. Quest'ultima fu fondata da lei stessa nel 1980 assieme a Ton Koopman, che allora lavorava per la Portland Baroque Orchestra, e l'ha diretta fino al 1987. Le sue ultime registrazioni comprendono l'integrale dei concerti di Mozart, di Beethoven e di Mendelssohn con l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Con Sonnerie, Monica Huggett ha eseguito il più delle volte repertorio barocco francese, mentre con l'ensemble Hausmusik, si è occupata delle opere cameristiche di Schubert, Beethoven e Mendelssohn. Negli anni passati è stata inoltre a capo di diverse orchestre: Norwegian Chamber Orchestra, Swedish Chamber Orchestra, Israel Camerata, Los Angeles Chamber Orchestra e degli ensemble Arion di Montreal e Tafelmusik di Toronto. Oltre alla sua intensa attività concertistica, insegna al Conservatorio Reale dell'Aja ed è direttrice artistica della Portland Baroque Orchestra nell'Oregon. Monica Huggett suona su un

violino costruito a Cremona nel 1618 dai fratelli Girolamo e Antonio Amati.

SONNERIE

Sonnerie è uno tra i più celebri e apprezzati ensemble musicali su strumenti d'epoca al mondo. Fondato da Monica Huggett nel 1982, e con sede a Londra, il gruppo è stato acclamato per le sue performance in tutto il mondo. Il nucleo fisso di Sonnerie è composto da quattro musicisti, di cui sono presenti questa sera Monica Huggett, violino ed Emilia Benjamin, violino. Dal nucleo minimo si sviluppa una più grande ensemble da camera, che grazie alla sua versatilità, si presenta anche con una formazione più ristretta per l'esecuzione di trio sonate, quartetti e simili. Il gruppo ha inciso per la Virgin Classics, ASV, Harmonia Mundi USA, Teldec e CPO, con la quale ha registrato un disco con le Trio Sonate op. 1 di Vivaldi. Si è inoltre cimentato nel repertorio più tardo registrando per la ASV i quartetti per pianoforte di Mozart. Le produzioni più recenti comprendono il disco delle sonate per violino di Biber del 1681 e Nisi Dominus con Thomas Guthrie (che nel 2002 ha vinto il Gramophone Award); l'incisione delle trio sonate di Handel e il primo concerto al mondo per pianoforte con David Owen Norris. In passato l'ensemble ha partecipato all'Early Music Festival di Boston, al Gulbenkian Early Music Days di Lisbona, al Vantaa Baroque Festival in Finlandia, al Kothen Bachfest in Germania, all'Early Music Festival di Glasgow. Ha tenuto inoltre concerti ad Aldeburgh, Birmingham, St. Petersburg e fatto tournée negli Stati Uniti e in Canada. Gli impegni più recenti includono l'Halle Handel Festival, l'Ansbach Festival, il Nordic Baroque Festival in Svezia e lo Spitalfields Festival di Londra. Di recente Sonnerie si è inoltre esibita al Tudeley Festival, allo Snape Proms, al Theatre Royal Bath di Oxford, alla Wigmore Hall e in St John's Smith Square.

ROMANTICO FORTEPIANO

LUCA GUGLIELMI

"gravecembalo col piano e forte"

di Bartolomeo Cristofori, Firenze 1726 (Musikinstrumenten Museum Leipzig)

copia di Kerstin Schwarz, Vicchio (Firenze) 1997

GIOVANNI B. PLATTI (1692?- 1763)

Sonata in do maggiore (Torrefranca XIV)

Allegro, Andantino, Allegro

Sonata in la minore (Torrefranca X)

Allegro, Adagio, Allegro assai

GIOVANNI B. SAMMARTINI (1700/01 - 1775)

Sonata in do maggiore

Allegro, Grazioso, Allegretto

(Walsh, Londra 1762)

BALDASSARRE GALUPPI (1706 - 1785)

Sonata III in do minore

Allegro moderato, Allegretto

(Passatempo al Cembalo, 1781)

GIOVANNI M. RUTINI (1723 - 1797)

Sonata in fa minore op.V nr.5

Andante, Allegro, Presto, Minuetto, Presto da capo

(Haffner, Nürnberg 1758-1759)

ANDREA LUCHESI (1741 - 1801)

Sonata in Re Maggiore op.I nr.6

Allegro molto, Andante, Menuetto con Variazione

(Sei Sonate per il Cembalo, Bonn 1772)



Elina Brotherus, *Der Wanderer*, 2004. Galleria Civica di Modena, esposizione 27 gennaio-6 maggio 2007

LE ORIGINI ITALIANE DEL
ROMANTICISMO MUSICALE E LA
CREAZIONE DELLA SONATA
DRAMMATICA MODERNA
RIVENDICATA ALL'ITALIA
Ovvero Omaggio a Fausto Torrefranca

Dagli anni dieci del Novecento alla sua morte, il musicologo Fausto Torrefranca (Monteleone Calabro, oggi Vibo Valentia, 1883 - Roma, 1955) è stato instancabile ricercatore di musiche dimenticate, soprattutto del periodo barocco e classico, e fervido sostenitore delle origini italiane del Romanticismo musicale. Grazie al suo lavoro di trascrittore è stato possibile far rinascere a nuova vita pagine di Giovanni Benedetto Platti, Baldassarre Galuppi,

Giovanni Marco Rutini (molto ammirato da Mozart), Giovanni Battista Sammartini (fornitore di musiche per tutta Europa tra cui i principi Esterazy) e Andrea Luchesi (ultimo maestro di cappella a Bonn negli anni 1773-1794 e vero maestro di Beethoven), che costituiscono il "nocciolo" di questo programma. Accusato ingiustamente di "nazionalismo" in un'epoca in cui si è spesso peccato di esterofilia, Fausto Torrefranca ha operato un'analisi del periodo classico e delle origini del Romanticismo che è quanto mai attuale, nonché avallata da innumerevoli recenti studi, soprattutto di musicologi d'oltralpe, che confermano la sua tesi e che sono giunti a risultati ammirevoli, partendo dai suoi "rivoluzionari" lavori. Ridimensionando di molto la cosiddetta "scuola di Mannheim",

decisamente sopravvalutata da Hugo Riemann e seguaci, Torre Franca restituisce dignità a un gran numero di originalissimi compositori italiani, ingiustamente relegati tra i "minori", che in tutto il Settecento hanno posto le basi per il linguaggio che sarà poi di Haydn, Mozart e Beethoven. Un grande fiume ha sempre bisogno di ricchi affluenti... Il concerto è dedicato alla sua memoria.

Luca Guglielmi

LUCA GUGLIELMI

Attivo dal 1993 in vari settori della professione musicale, alterna al concertismo solistico in tutto il mondo (clavicembalo, organo, clavicordo e fortepiano), la collaborazione con noti strumentisti, cantanti ed ensembles (fra cui Jordi Savall, Cecilia Bartoli, Il Giardino Armonico), l'attività di assistente alla direzione e maestro sostituto in vari teatri d'opera (Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcelona), l'attività didattica (stage di musica antica di Pamparato, San Feliu de Guixols in Catalogna e Barbaste in Francia), la composizione, la direzione di coro e la direzione d'orchestra. Menzione d'Onore al XII Concorso Internazionale d'Organo di Bruges (1997), Guglielmi si è formato grazie agli insegnamenti di Vittorio Bonotto, Ton Koopman, Patrizia Marisaldi, Eros Cassardo, Fausto Caporali, Sergio Pasteris e Alessandro Ruo Rui. Dal 1997 è collaboratore stabile e assistente di Jordi Savall, con cui suona regolarmente in trio con Rolf Lislevand e nei suoi tre ensembles Hesperion XXI, la Capella Reial de Catalunya e Le Concert des Nations.

Altrettanto feconde sono le collaborazioni con l'Ensemble La Fenice di Jean Tubery, l'Ensemble Zefiro di Alfredo Bernardini, l'Accademia Strumentale Italiana di Alberto Rasi, Ricercar Consort di Philippe Pierlot, Armonico Tributo Austria di Lorenz Duftschmid. Nel 1999 ha accompagnato Cecilia Bartoli al fortepiano nelle sale da concerto più importanti d'Europa. È stato partner di solisti quali Sara Mingardo, Monica Groop, Gabriele Cassone, Ottavio Dantone, Katia e Marielle Labèque e Bruno Cocset. Come direttore ha debuttato nel 2001 con la *Petite Messe Solennelle* di Rossini (Coro della RAI di Torino) e l'anno successivo ha diretto il *Requiem* di Mozart (Bologna, Cappella Musicale di Santa Maria dei Servi). Compositore di notevole talento, ha al suo attivo diversi lavori per coro misto a cappella, organico che predilige; sue composizioni sono state eseguite in Italia e all'estero dal Torino Vocalensemble diretto da Carlo Pavese, dal Coro Filarmonico "Ruggero Maghini" e dal St Jacobs Chamber Choir diretti da Gary Graden. Ha fondato recentemente Concerto Madrigalesco, ensemble vocale e strumentale a organico variabile con strumenti originali, per l'esecuzione storicamente informata della musica dal 1400 al 1800, con particolare riferimento al Seicento italiano e al repertorio con tastiera obbligata. Ha al suo attivo più di quaranta incisioni discografiche fra cd e dvd, sia come solista che in qualità di continuista in ensemble, per Decca, Teldec, Sony Classical, naïve, Alia Vox, Alpha, cpo, Stradivarius e Orf, tutte assai lodate dalla critica specializzata.



Katharina Fritsch, 1. Gartenskulptur (Torso)
Galleria Civica di Modena, Palazzina dei Giardini, esposizione 20 maggio-22 luglio 2007

JUBILET

SEICENTO SACRO ITALIANO

LAVINIA BERTOTTI *soprano*
MASSIMO LONARDI *arciliuto*

ALESSANDRO GRANDI (1577-1630)	O quam tu pulchra es
CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)	Exulta Filia Sion
ANTONIO TERZI (sec. XVI-XVII)	Toccata
GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)	Canto spirituale in stile recitativo Ipsi sum desponsata Maddalena alla croce Toccata
CLAUDIO MONTEVERDI	Nigra sum Jubilet (a voce sola in dialogo) O quam pulchra
MICHELANGELO GALILEI (1575-1631)	Toccata
GIOVANNI FELICE SANCES (1600-1679)	Stabat Mater
ALESSANDRO PICCININI (1566-1638 ca.)	Toccata
FRANCESCA CACCINI (1587-1640)	Maria, dolce Maria
CLAUDIO MONTEVERDI	Laudate Dominum

JUBILET

Il programma è dedicato alla musica sacra o spirituale per voce e basso continuo del primo Barocco italiano. I compositori di quest'epoca applicano alle musiche destinate agli oratori o all'uso liturgico alcune delle grandi novità che caratterizzano lo stile della musica profana tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. La monodia e il recitar cantando, che costituirono le premesse principali per la nascita del teatro musicale, vennero utilizzate anche per sottolineare i valori e i concetti espressi dai testi di argomento spirituale, con chiarezza ed efficacia, coniugando il precetto di comprensibilità delle parole, affermato dal Concilio di Trento, e sostenuto durante tutto il periodo della Controriforma, con le nuove istanze stilistiche del dramma in musica. Accanto alle composizioni di autori rinomati come Claudio Monteverdi e Girolamo Frescobaldi, capisaldi della musica a cavallo fra XVI e XVII secolo, si propongono brani di autori meno noti, ma di grande valore come Giovanni Felice Sances e Francesca Caccini. Sances, nativo di Roma e figlio del cantante Lorenzo Sances, fu egli stesso cantante, oltre che compositore e insegnante, fu educato presso il Collegio Germanico a Roma, operò a San Petronio a Bologna, a Venezia ed infine fu maestro di cappella presso la corte imperiale di Vienna. Di lui s'apprezza l'arte melodica, testimoniata dalle sopravvissute raccolte di composizioni ad una, due o tre voci. Fu tra i primi compositori ad utilizzare estensivamente per le sue composizioni il termine "Cantata". Francesca Caccini, figlia maggiore del celebre Giulio Caccini, fu una famosa e ricercata cantante, oltre che liutista e clavicembalista; a queste arti unì quella della composizione musicale, raccogliendo pienamente l'eredità paterna: le sue Musiche costituiscono un importante contributo alla prima letteratura delle arie a voce sola.

I brani strumentali di compositori liutisti come Antonio Terzi, Michelangelo Galilei, (figlio di Vincenzo Galilei, uno dei fondatori

della Camerata de' Bardi, e fratello del grande scienziato) e di Alessandro Piccinini testimoniano l'importanza e la continuità dello stile liutistico e della scuola contrappuntistica di derivazione tardo rinascimentale, nell'ambito dell'età Barocca.

Lavinia Bertotti

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, Les Muffatti. 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 Bruxelles, producendosi in vari teatri d'Europa. Con la Societas ha collaborato anche negli anni seguenti con le



Girolamo Sellari, detto da Carpi, *Santa Cecilia*. Coll. Banca Popolare dell'Emilia Romagna

successive produzioni. Ha cantato in numerosi festival di musica antica italiani e 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 e uscito presso Amadeus e 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.

MASSIMO LONARDI

È nato a Milano. Ha studiato composizione con Azio Corghi e si è diplomato in chitarra classica con Ruggero Chiesa presso il Conservatorio della sua città. In seguito si è specializzato nella prassi esecutiva del liuto rinascimentale, frequentando seminari di

studio tenuti da Hopkinson Smith. Ha pubblicato lavori dedicati a Claudio Monteverdi (*Scherzi Musicali a voce sola*, ed. S. Zerboni) e a Girolamo Frescobaldi (*Canzon Seconda*, ed. S. Zerboni), elaborazioni di musiche tradizionali (*Canti popolari tedeschi*, ed. Sedimus), e uno studio dedicato alla prassi esecutiva liutistica del basso continuo nella musica del '600 italiano per la rivista *Il Fronimo*. Svolge intensa attività concertistica in Italia e all'estero, sia come solista sia collaborando con vari gruppi di musica antica. Ha effettuato numerose registrazioni per la radio della Svizzera Italiana e collaborato a più di trenta incisioni discografiche (per le case Ricordi, Erato, Teldec, Tactus, Jeklin, Nuova Era, Stradivarius, Edelweiss, Agorà e Amadeus-Paragon). Come solista ha registrato cd dedicati a Francesco da Milano e Petro Paulo Borrono, a Joan Ambrosio Dalza e Vincenzo Capirola e un'antologia dedicata ai liutisti del Barocco italiano. Il suo cd, dedicato alle opere per liuto di John Dowland (Agorà) ha vinto il primo premio per la musica strumentale indetto dalla rivista *Musica e Dischi* e ha inciso con Amadeus. Con il gruppo Consorto Vago, da lui fondato nel 1977, sta registrando tutte le cantate di Antonio Vivaldi per la casa Agorà. Insegna liuto e musica d'assieme presso il Civico Istituto Musicale di Pavia e presso la Scuola di Musica Antica di Venezia.

SPAGNA: LA SUAUE MELODIA

LA REAL CÁMARA

EMILIO MORENO



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico
ed etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia

EMILIO MORENO *violino*
JOSEPH BORRÀS *bajón e bajoncillo*
EDUARD MARTÍNEZ *cembalo & organo*

ANDREA FALCONIERO (1586-1656)	<i>La suaue Melodia</i> (de II Primo Libro di Canzone... Napoli, 1650)
ANONIMO	<i>Tiento Ytaliano a dos triples</i>
TOMAS LUIS DE VICTORIA (1548-1611) <i>diminutus</i>	<i>"Vadam et citcuibo civitatem", moctetus</i>
BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE (ca.1580-ca.1640)	Sonata per fagotto solo (da <i>Canzoni, fantasie et correnti...</i> Venecia 1638) Canzon Seconda à 2 per Violino y Basso <i>Correntas a 2</i>
JUAN BAUTISTA CABANILLES (1644-1712)	<i>Obra de 8º tono de Contras</i> <i>Due Tientos de mano derecha, uno lleno</i> <i>e uno de izquierda</i>
ANDRES LORENTE (1624-1703)	<i>Obra de 1º tono</i>
JUSEPE XIMENEZ (ca. 1600-1678)	<i>Obra de 8º tono de mano izquierda</i>
FRAY CRISTÓBAL DE SAN JERÓNIMO (1ª metà s.XVII)	<i>Tiento de 2º tono</i>
ANDRÉS DE SOLA (1624-1696)	<i>Registro alto de 1º tono</i>
PABLO BRUNA (1611-1679)	<i>Tiento de 2º tono Sobre la letanía de la Virgen</i>
ANÓNIMI	<i>Danças glossadas para finalizar</i>

LA SUAUE MELODÍA. MUSICA STRUMENTALE SPAGNOLA DEL SEICENTO

La musica strumentale spagnola del XVII secolo racchiude da sempre in sé un mistero di difficile soluzione. Appena cento anni dopo il favoloso *Siglo de Oro* dei Victoria, Guerrero, Morales e tanti altri compositori ammirati universalmente, la Spagna produsse quasi esclusivamente musica per tastiera, per organo principalmente, e per corda pizzicata, per lo più chitarra e vihuela, a inspiegabile discapito di altri strumenti, soprattutto del violino che invece in Italia, fu il principe indiscusso delle composizioni strumentali. Il musicologo D.Boyden nel suo capitale saggio *"Violin playing from his origins to 1752"* non manca di sottolineare quanto risulti singolare la scomparsa del violino dalla letteratura strumentale spagnola seicentesca, soprattutto se messa a confronto con la fortunata presenza nel mondo iberico dei suoi immediati precursori (ribeca, fidula e altri tipi di viola). Accanto a questo dato sorprendente è però d'obbligo porne un'altro. Il mancato interesse da parte dei compositori spagnoli per gli strumenti non polifonici non ne scoraggiò, tuttavia, la produzione solistica e la raffinata fioritura, soprattutto nel Primo Barocco. La spiegazione di ciò è probabilmente da rintracciarsi nel fatto che il violino, e così gli altri strumenti, derivarono prassi esecutive e repertori direttamente dalla musica scritta precipuamente per organo e per vihuela. Probabilmente gli esecutori presero a modello l'organo iberico che possedeva una tastiera "ripartita" o divisa in modo da poter produrre contemporaneamente i due registri di acuto e grave. Le raffinate raccolte di *canzonas, sonadas y tocadas* del secolo XVII, vennero così indifferentemente eseguite tanto all'organo che al violino, seguendo anche la maniera di Frescobaldi che non scrisse le trascrizioni per strumenti dei suoi lavori composti per tastiera. Sulla base dei *tientos* per organo (in castigliano *tentar* significa suonare) La Real Cámara ha condotto la sua ricerca esecutiva e timbrica

per far rivivere questo repertorio. Ascolteremo *tientos, obras y registros* sia *de mano derecha* (per la mano destra, per i registri di soprano) che *de izquierda* (per la mano sinistra, per i bassi) di diversi autori, molti dei quali violinisti. Nell'esecuzione il violino suonerà insieme agli strumenti a tastiera e a uno degli strumenti più tipicamente spagnoli, il *bajón* (dulciana), indispensabile per la musica liturgica spagnola fino al XIX secolo, che ha diviso col più recente fagotto fortuna e repertori. La presenza di Selma e Falconiero nel programma testimonia l'italianismo della musica spagnola del Primo Barocco. Selma, monaco agostiniano, figlio di un artigiano costruttore di *bajones* alla corte madrilenia, visse in Italia rivendicando sempre orgogliosamente la sua origine tanto da venir detto Bartolomeo de Selma lo *Spagnuolo*. Pubblicherà a Venezia le sue Canzoni, *Fantasie* nelle quali i frequenti spagnolismi della sua musica tradiranno lo stile italiano. La *Sonata per il Fagotto* è curiosamente la prima sonata pubblicata nella storia per questo strumento, e in questa esecuzione è interpretata con il *bajón*. Andrea Falconiero, musicista napoletano al servizio del viceré spagnolo della città, contribuisce non poco allo sviluppo della musica spagnola con il suo *Primo Libro di Canzone* (1650), considerato un mirabile esempio della vita musicale della corte. La *suave melodía* è una bella canzone spagnola di finissima scrittura polifonica che Falconiero trascrive magistralmente per l'ideale semplicità del violino su di un basso di fattura schietta. A completamento del programma di *tientos*, canzoni spagnole e brani alla maniera italiana, come quelli di Selma, ascolteremo brani da due opposti ambiti della musica spagnola del Primo Barocco. Da una parte le danze d'improvvisazione del repertorio profano che chiuderanno il concerto, dall'altra un brano dal repertorio sacro, nella colta trascrizione diminuita, di uno dei più bei mottetti mariani del grande Tomás Luis de Victoria: *Vadam et circuibo civitatem*.

Emilio Moreno



Manifattura fiamminga, *Pannello decorativo* (frammento), sec. XVII, cuoio impresso a matrice e dipinto. Modena, Museo Civico d'Arte

LA REAL CÁMARA

Fondato nel 1992 da Emilio Moreno, con l'intento di eseguire e valorizzare il repertorio della musica antica spagnola, il prestigioso ensemble La Real Cámara ha partecipato ai più rinomati festival e alle più note rassegne nazionali e internazionali. Ha inciso per l'etichetta Glossa ricevendo i più importanti premi della critica, tra i quali il Diapasón d'Or e "10 Du Repertoire" in Francia, il Premio Vivaldi in Italia, il "Mejor Disco del Año" in Spagna.

EMILIO MORENO

Considerato uno dei più autorevoli specialisti di musica antica spagnola, si è formato al Conservatorio Superior di Madrid e si è specializzato in violino storico alla Schola Cantorum Basiliensis sotto la guida di Jaap Schröder. Ha seguito, in parallelo agli studi musicali studi filosofici

presso la Universidad Complutense di Madrid. Si esibisce abitualmente come solista in tutto il mondo: come parte del concertino di numerose orchestre barocche internazionali, come collaboratore di prestigiosi gruppi e come direttore del repertorio spagnolo. Emilio Moreno è anche Viola Solista dell'Orchestra del Settecento di Amsterdam. Premiato più volte con importanti riconoscimenti a livello internazionale per le sue incisioni, è fondatore e direttore artistico dell'etichetta discografica spagnola Glossa. È fondatore e direttore anche dell'orchestra barocca El Concierto Español. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli, saggi musicologici ed edizioni di musica spagnola. Insegna al Departamento de Música Antigua de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) a Barcellona e tiene master class in tutto il mondo.

JOSEP BORRAS

Diplomatosi in fagotto a Barcellona, e perfezionatosi nella prassi esecutiva antica dello strumento alla Musikakademie der Stadt di Basilea, ha da sempre collaborato con i più importanti gruppi di musica antica tra i quali il Concentus Musicus Wien (N. Harnoncourt), La Chapelle Royale (P. Herreweghe), La Grande Ecurie (J. C. Malgoire). Attualmente è direttore del Dipartimento di Musica Antica de La Escola Superior de Música de Catalunya presso la quale tiene la cattedra di "fagotto storico". Come strumentista è primo fagotto dei gruppi Hesperion XXI e Le Concert des Nations (J. Savall), dell'Orchestra de Cambra Teatre Lliure e collaboratore abituale dei gruppi Zefiro e La Real Cámara. Da diversi anni è impegnato in un appassionato studio sul *bajón hispánico*, sia da un punto di vista organologico che nella ricerca del repertorio.

EDUARD MARTÍNEZ

Diplomatosi al Conservatorio Superior di Barcellona, ha conseguito numerosi e prestigiosissimi premi, come il Premio de honor de clave (Conservatorio Superior - Barcelona) e il Prix de Perfectionnement

(Conservatoire National de Région - Toulouse), perfezionandosi con Jan Willem Jansen. Collaboratore di rinomate orchestre da camera e sinfoniche, ha preso parte al tour internazionale della ECBO (European Community Baroque Orchestra). Ha partecipato a prestigiose incisioni quali *Gloria e Magnificat di Vivaldi*, con il Concerto Italiano, diretto da Rinaldo Alessandrini per l'etichetta Opus 111, la registrazione del Trio Unda Maris dedicata ad Antonio de Cabezón, e il cd di sonate spagnole del secolo XVIII per violino e basso continuo con Emilio Moreno. È docente presso il Conservatorio de Granollers e tiene corsi di musica antica in tutta la Spagna. Come direttore dell'orchestra barocca La Cetra di Barcellona ha diretto le Cantate Profane di Bach, curato la pubblicazione delle sonate di Joan Pla in collaborazione con il musicologo Josep Dolcet per Editorial Tritó, e per l'etichetta Glossa. Ha inciso musiche di F. Corselli. Si esibisce abitualmente con i più noti gruppi del panorama della musica antica spagnola come La Real Cámara, Orquesta Barroca de Sevilla, Los Músicos del Buen Retiro, El Concierto Español, Al Ayre Español.



Felice Riccò, *Elemento decorativo in legno intarsiato meccanicamente*, seconda metà sec. XIX. Modena, Museo Civico d'Arte

FANFARE, MARCE E VIRTUOSE MELODIE

LA TROMBA NELL'800

TRUMPET ENSEMBLE

GABRIELE CASSONE

Gabriele Cassone
Guido Guidarelli
Matteo Frigè
Simone Telandro

Tromba naturale, tromba a chiavi, tromba a cilindri e cornet à pistons

RICHARD WAGNER (1813-1883)	3 fanfare (trombe naturali)
JULES CERCLIER (1823-1897)	3 marce "pour trompette d'ordonnance" (trombe naturali)
FRANÇOIS GEORGES AUGUSTE DAUVERNÉ (1799-1874)	Duetto su Guglielmo Tell Trio Quartetto (trombe naturali)
G. ARALDI (? - ?)	Esercizio per tromba a chiavi
FRANÇOIS GEORGES AUGUSTE DAUVERNÉ	Duetto per trombe a cilindri
KRESSER (? - ?)	Suite per 3 cornet à pistons Suite per 4 cornet à pistons
JOSEPH JEAN-BAPTISTE LAURENT (1825-1889)	Carnevale Venezia 12 per cornet à pistons solista

LA TROMBA E LA CORNETTA NELL'800
In questo secolo vennero utilizzate trombe di varie tipologie, tra cui: naturali, a chiavi, a coulisse, di forma circolare, a macchina (pistoni o cilindri). La prima parte del programma di questo concerto comprende brani per insieme di trombe naturali, ovvero strumenti che erano in tutto simili a quelli di epoca barocca; oltre che in queste tre fanfare R. Wagner si servì di questi "arcaici" strumenti anche nelle sue opere accanto alle trombe a macchina. F.G.A. Dauverné e J. Cerclier furono entrambi insegnanti presso il Conservatorio di Parigi. Nei brani scritti per tromba naturale si denota sempre una certa monotonia armonica, dato che questo strumento può produrre una scala cromatica solo in un registro estremamente acuto, pratica esecutiva tipica nel registro di Clarino del barocco ma ormai dimessa nell'800. Dauverné nel suo quartetto (tratto dal suo metodo del 1857) aggira questa limitazione utilizzando trombe in 3 diverse tonalità; alternandole abilmente crea modulazioni altrimenti ineseguibili su strumenti nello stesso tono. Ascolteremo quindi la tromba a chiavi con un breve studio dell'italiano G. Araldi, tratto da un suo metodo (Milano 1835). Questo fu lo strumento per il quale J. Haydn scrisse il suo famoso concerto per tromba nel 1796. Mediante le chiavi era finalmente possibile ottenere scale cromatiche veloci in tutta l'estensione, ma con una certa perdita di sonorità. Tale strumento non ebbe larga diffusione, salvo che in Italia, ove questa tradizione resistette fino a metà '800. Il metodo per tromba di Dauverné comprende anche una sezione per tromba a macchina, da dove è tratto il duetto per due trombe. Il sistema della macchina (quello utilizzato nelle trombe di oggi più comunemente conosciute è con pistoni Périnet-) permette di allungare istantaneamente il tubo sonoro di una o più porzioni. Ciò rende possibile l'esecuzione veloce di una scala cromatica in tutta l'estensione dello strumento con omogeneità e senza perdere sonorità e brillantezza. Tale innovazione venne

brevettata nel 1818. Il sistema era attuato con diverse meccaniche; per citarne alcune: pistoni Stoelzel, pistoni Viennesi, cilindri, pistoni Périnet. Le composizioni più elaborate di questo concerto vedono come protagonista la Cornetta a Pistoni. Tale strumento, seppur usualmente suonato da trombettisti, non è parente della tromba, ma appartiene alla famiglia dei corni e più precisamente è un discendente del corno da postiglione. Da quest'ultimo ha ereditato una forma del tubo prevalentemente conica, e una ridotta lunghezza del canneggio. Queste caratteristiche donavano agilità e una calda sonorità adatte ad assumere parti tecnicamente più impegnative rispetto alle trombe coeve ottocentesche tagliate in tonalità più gravi (in seguito anche queste ultime, sull'esempio della cornetta, seguiranno la tendenza di accorciare il canneggio per acquisire più sicurezza e brillantezza di esecuzione). I trii e quartetti di Kresser sono tra i più antichi brani per cornet à pistons in ensemble, che ascolteremo oggi in queste due Suites. J.J.B.L. Arban fu un celeberrimo solista di cornet à pistons, direttore d'orchestra, compositore, didatta e autore di un importante metodo (Parigi 1864) ancora oggi punto di riferimento nei Conservatori di tutto il mondo; un'attenzione alla varietà dell'articolazione, abbondanza di cromatismi e diteggiature elaborate e complicate, controllo dinamico nei vari registri, un raffinato uso del doppio e triplo staccato (di quest'ultimo artificio egli si vantava di essere l'inventore) resero il suo metodo da subito celebre ed efficace. Nell'ultimo brano di questo concerto, le variazioni sul Carnevale di Venezia, si notano le differenti articolazioni con un ampio uso di veloci cambi di registro, unitamente ad un uso delicato e cantabile della melodia.

IL TRUMPET ENSEMBLE

Il trumpet Ensemble di Gabriele Cassone è formato dai migliori trombettisti formati nella sua classe presso il conservatorio di Novara. Il gruppo si prefigge di proporre il

repertorio per trombe dal barocco a oggi con strumenti copie d'epoca con particolare rilievo per il repertorio ottocentesco e le relative tipologie di strumenti (trombe naturali, a chiavi, a cilindri, trombe e cornetti a pistoni).

GABRIELE CASSONE

Gabriele Cassone si è diplomato in tromba con il Maestro Mario Catena e in composizione con il Maestro Luciano Chailly. Concertista riconosciuto in tutto il mondo, è apprezzato sia nell'interpretazione della musica su strumenti d'epoca (tromba naturale barocca, tromba classica a chiavi, tromba romantica a cilindri e cornet à pistons), sia nell'esecuzione del repertorio contemporaneo. Luciano Berio lo ha scelto per eseguire suoi brani con tromba solista: Sequenza X per tromba sola e, in prima assoluta, Kol-Od, sotto la direzione di Pierre Boulez con l'Ensemble Intercontemporain. Successivamente ha suonato in scena con il trombonista C. Lindberg, nell'opera di Berio Cronaca del Luogo, commissionata dal Festival di Salisburgo. Famosi direttori lo hanno chiamato per eseguire i brani più virtuosistici del repertorio solistico: Sir John

Eliot Gardiner lo ha nominato tromba principale degli English Baroque Soloists per l'esecuzione dell'integrale delle Cantate di J.S.Bach e per il Secondo Concerto Brandeburghese. Ton Koopman, direttore dell'Amsterdam Baroque Orchestra, lo ha voluto per registrare la Cantata BWV 51 di J.S.Bach. Sempre nell'ambito della musica barocca, ha fondato insieme ad Antonio Frigé (con il quale suona anche in duo) l'Ensemble Pian & Forte. Si è esibito come solista nei maggiori teatri del mondo: Concertgebouw di Amsterdam, Cité de la Musique di Parigi, Scala di Milano, Mozarteum di Salisburgo, Carnegie Hall di New York, Queen Elizabeth Hall a Londra e Wiener Konzerthaus. Ha pubblicato più di 20 Cd con brani dal repertorio barocco fino al contemporaneo. Gabriele Cassone è docente presso il Conservatorio di Novara e tiene corsi annuali di alta specializzazione presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma nonché seminari negli Stati Uniti d'America e in tutta Europa ed è sovente nominato membro di giurie nei più prestigiosi concorsi internazionali. È autore del libro *La tromba*, edito da Zecchini. Gabriele Cassone suona trombe Curtois.



Jean Boulanger, *Allegoria della Fama*
Modena, Coll. Banca Popolare dell'Emilia Romagna

Sabato 13 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21

JOHANN SEBASTIAN BACH

CONCERTO ALL'ITALIANA

MICHELE BARCHI

Clavicembalo copia da Christian Zell, Hamburg 1728 costruito da Otero Lusetti,
Petr Zejfart e Michele Barchi, Parma 2005



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico
ed etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 - 1750)

Concerto in do minore BWV 981

(dal concerto in mi min. op 1 n°2 di Benedetto Marcello)

Adagio-Vivace-[Grave]-Prestissimo

Concerto in re minore BWV 974

(dal concerto in re minore n° 2 da 'La Cetra' di Alessandro Marcello)

[Andante spiccato]-Adagio-Presto

Concerto in do maggiore BWV 976

(dal concerto in mi maggiore op. 3 n° 12 di Antonio Vivaldi)

[Allegro]-Largo-Allegro

Concerto in si minore BWV 979

(da un concerto per violino di Giuseppe Torelli)

[Adagio]-Allegro-Adagio-Allegro-Andante-Adagio-Allegro

Concerto nach italienischem Gusto BWV 971

[Allegro]-Andante-Presto

CONCERTO ALL' ITALIANA

I concerti per violino, da poco pubblicati, di Vivaldi, lo avevano stupito talmente che gliene venne la felice ispirazione di trascriverli per la tastiera. Studiò la condotta dei temi, le loro relazioni, il susseguirsi delle modulazioni e molto altro ancora... Le modifiche che operò per trasferire alla tastiera idee e passaggi nati per il violino e, perciò non adatti a questa, gli insegnarono anche a pensare 'in musica', a tal punto che, quando ebbe compiuto questo lavoro, non dovette più attendere che le idee sortissero dalle dita, ma apprese liberamente a prenderle dalla sua fantasia. Johann Nikolaus Forkel

Quanto emerge da questa descrizione ci rende anche un'idea di quanto fosse considerata da Bach la produzione strumentale italiana della sua epoca. La grande diffusione di tali opere attraverso editori e librai d'oltralpe è la prova che la musica proveniente dall'Italia godeva di particolare favore presso i musicisti e le Cappelle musicali europee. Non solo, ma garantiva all'editore un sicuro successo che ne decretava anche la prestigiosa professionalità editoriale. Sicuramente stimolato anche dal cugino Johann Gottfried Walther, che già si era occupato di trascrizioni di concerti appropriandoli all'organo pure prima del suo arrivo a Weimar (1708), Bach fece tesoro degli stili e dei modelli che Walther andava traducendo per tastiera durante il suo servizio presso il duca Johann Ernst von Sachsen-Weimar, anch'egli eccellente compositore e cultore dello stile italiano nella forma del concerto. Nuove idee, nuove scritture, nuove maniere confluiscono dal violino italiano alla tastiera tedesca.... Notevole è il numero di composizioni trascritte: ventuno compiute da Bach e quattordici da Walther. Il trasferimento alla tastiera di effetti e tecniche proprie del violino era già praticata all'inizio del '700: Johannes Mattheson, osservando l'efficace adattabilità alla tastiera di generi strumentali come Concerti, Sonate e Sinfonie, parla di un famoso organista di Amsterdam, che egli chiama De Grave (Jan Jakob de Graaf), il quale

conosceva a memoria le novità italiane in fatto di Concerti e Sonate, e si era reso famoso eseguendole nella sua Chiesa delle Dune. Del resto uno dei maggiori editori di musica italiana dell'epoca risiedeva proprio ad Amsterdam (Etienne Roger). Organo e clavicembalo, con la loro dinamica 'a terrazze', con la netta distinzione contrapposta di piani sonori, offrono una efficace e suggestiva stilizzazione di quello stesso principio che fonda il concerto barocco: concertino-tutti, solo – tutti, trasformando le tastiere in orchestre 'virtuali'. L'elaborazione del concerto op. 1 n° 2 di Benedetto Marcello mette in evidenza la stesura del concerto a 5 tipicamente veneziano, con maggior rilievo nei movimenti veloci. La scrittura a tratti contrappuntistica del 'tutti' dialoga con i brevi passi solistici in modo concertante, lasciando poco spazio al continuo. Appare sul cembalo con un effetto di pienezza armonica densa ma sempre agile e comprensibile. Va ricordato che la parte del *violino principale* dell'op.1 di Marcello è andata perduta e solo attraverso la versione di Bach si presenta l'unica fonte attendibile, purtroppo però solo per il concerto secondo. Unica eccezione nelle trascrizioni di tutti i concerti, che solitamente sono destinati al violino, risulta essere il concerto in re minore di Alessandro Marcello, che contrappone all'orchestra l'oboe solista. Il celeberrimo Adagio è un esempio meraviglioso di abilità del Bach trascrittore nell'arte della ornamentazione melodica: riconosceremo questa mano nell'Andante del *Concerto nach Italienischem Gusto*, peraltro nella medesima tonalità, ma creato e sviluppato con sublime eleganza. L'opera Terza (Estro Armonico) di Antonio Vivaldi è stata la maggiore fonte di attenzione per le trascrizioni. Oltre ai concerti tradotti al cembalo solo sono da ricordare il concerto in re minore a 2 violini e violoncello (n°11) e quello in la minore a 2 violini (n° 8) entrambi elaborati per l'organo, mentre il n°10 in la minore (originale si minore) riappare nella geniale veste a quattro cembali e orchestra. Il n°12 concepito per



Bottega modenese, Elemento di cornice in terracotta, ultimo quarto sec. XV / primo quarto sec. XVI.
Modena, Museo Civico d'Arte

violino in mi maggiore viene adattato al cembalo in do maggiore: le tonalità originarie sono spesso modificate per meglio sfruttare l'estensione e le possibilità tecniche dei cembali dell'epoca. La ricca scrittura a 'ripieni' del tutti, con accordi spesso a 4 parti rende bene efficace l'alternanza delle dinamiche grazie al contributo dei cambi di tastiera, lasciando le parti virtuosistiche al solo, sostenuto quasi sempre dal semplice basso. L'aggiunta spesso di figurazioni in semicrome alla mano sinistra conferisce ai due 'allegro' una fluidità che ottimamente il cembalo può rendere, diversamente la scrittura risulterebbe scarna e lo strumento faticerebbe a sostenerla adeguatamente. A Giuseppe Torelli viene attribuita la paternità del concerto in si minore Bwv979. Si tratta sicuramente di un concerto per violino; composizione estesa e di ampio respiro, ricca di tematiche molto interessanti nel loro sviluppo. L'alternanza di brevi 'adagio' tra un movimento veloce e l'altro placa, a tratti, l'energia esuberante che già si impone dalle prime battute. L'elaborazione è magistrale, il livello tecnico ed esecutivo è, sotto certi aspetti, tra i più complessi. I soli sono estesi e pulsano di quella energia ritmica e

incalzante che ricorda molto lo stile di Vivaldi. Il punto di arrivo di questo incessante lavoro di ricerca e di elaborazione cui Bach ha dedicato non pochi anni impossessandosi sempre più dello stile italiano e della tecnica compositiva è, per quanto riguarda il cembalo, il *Concerto nach Italienischem gusto*, pubblicato nel 1735. L'esposizione del primo movimento, che non reca indicazione di tempo, ma si presume un 'allegro', appare subito nella sua stesura costruito con grande maestria, spontaneo e nobile nel contempo. Lo stile italiano, quello che anni prima era solo un'imitazione, è ora assorbito da Bach e restituito come se ne avesse sempre avuto il possesso. Non è facile individuare in questo concerto tematiche e procedimenti attribuibili ad altri autori, si possono scorgere piccoli frammenti di figurazioni violinistiche consuete agli italiani quali Vivaldi, Albinoni, Bonporti... ma il miracolo è ormai compiuto, la dimensione è ora un'altra: una sorta di congedo dal 'tirocinio' senza più trascrivere da alcun originale, è il concerto immaginario 'all'italiana' frutto del genio creatore.

Michele Barchi

MICHELE BARCHI

Ha svolto gli studi musicali presso il conservatorio G. Verdi di Milano, diplomandosi in pianoforte nella classe di Maria Isabella De Carli. In seguito ha conseguito il diploma in clavicembalo. Ha approfondito le proprie conoscenze organologiche sulla costruzione di strumenti a tastiera, costruendo copie di clavicembali, spinette, virginali e organi secondo modelli storici, sui quali spesso esegue i concerti. Ha fatto parte per alcuni anni dell'ensemble Il Giardino Armonico suonando, come continuista e solista, nei più importanti festival di musica, rassegne e stagioni musicali, in tutto il mondo. Con la direzione di Claudio Abbado, è stato invitato al Festival di Lucerna come solista e continuista nella esecuzione dei *Concerti Brandeburghesi* di J. S. Bach. Ha partecipato come maestro al cembalo all'esecuzione dell'*Oratorio a Quattro Voci* di A. Scarlatti per il Festival di Salisburgo 2007 con la direzione di Riccardo Muti. Assieme alla violinista Elisa Citterio ha fondato il gruppo di musica barocca Brixia Musicalis nel quale suona come continuista e solista. Come cembalista svolge attività concertistica sia come solista che in formazione da camera

collaborando con Chiara Banchini (Ensemble 415), Gaetano Nasillo, Enrico Gatti (Ensemble Aurora), Monica Hugget (Sonnerie) e Diego Fasolis (I Barocchisti). Ha effettuato registrazioni radiofoniche e televisive per RAI, Radio France Classique, Radio Svizzera, West Deutsche Rundfunk, ORF Austria e per varie emittenti statunitensi. Oltre ad aver partecipato a numerose registrazioni discografiche in ensemble, come solista ha realizzato 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 l'etichetta francese Fugatto ha pubblicato nel 2007 un dvd dedicato alla musica per clavicembalo nel Settecento veneziano, includendo anche autori inediti, ricalcando il concerto tenuto a Villa Sorra nel 2006 nell'ambito del festival. Si dedica inoltre alla ricerca e alla trascrizione di musiche manoscritte e inedite di compositori bresciani del Settecento. Alla passione per la musica affianca quella della pittura e della decorazione plastica (stucchi), realizzando quadri, soffitti e pareti, eseguendo laccature, dorature e decorazioni su mobili e strumenti a tastiera.



Fornace Benassati, Saliceta San Giuliano (Modena), Elemento per cornice in terracotta, 1876
Modena, Museo Civico d'Arte

L'AVIDA SETE: GESUALDO DA VENOSA

SANDRO CAPPELLETTO
&
LA VENEXIANA

SANDRO CAPPELLETTO
Legge testi originali
LA VENEXIANA

Francesca Cassinari *soprano*
Claudio Cavina *alto e direzione*
Giuseppe Maletto *tenore*
Raffaele Giordani *tenore*
Daniele Carnovich *basso*

CARLO GESUALDO, PRINCIPE DI VENOSA (1566 - 1613)

Luci serene e chiare (IV° Libro)
T'amo mia vita (V° Libro)
Merce' grido piangendo (V° Libro)

Poiche' l'avida sete (IV° Libro)
Moro, lasso (VI° Libro)
Tal hor sano desio (IV° Libro)

Itene o miei sospiri (V° Libro)
Occhi del mio cor (V° Libro)
Gioite voi col canto (V° Libro)

Se vi duol il mio duol (V° Libro)
Cor mio deh, non languite (IV° Libro)
Sparge la morte (IV° Libro)

Luci serene e chiare
(Ridolfo Arlotti)
Luci serene e chiare,
voi m'incendete, voi, ma prova il core
nell'incendio diletto, non dolore.
Dolci parole e care,
voi mi ferite, voi, ma prova il petto
non dolor nella piaga, ma diletto.
O miracol d'Amore!
Alma ch'è tutta foco e tutta sangue
si strugge e non si duol, more e non langue.

T'amo mia vita
(Giovanni Battista Guarini)
«T'amo mia vita» la mia cara vita
mi dice, e in questa sola
dolcissima parola
par che trasformi lietamente il core
per farsene signore.
O voce di dolcezza e di diletto!
Prendila tosto Amore,
stampala nel mio petto!
Spiri solo per te l'anima mia.
«T'amo mia vita» la mia vita sia.

Mercè grido piangendo
Mercè grido piangendo,
ma chi m'ascolta? Ahi lasso, io vengo meno;
morirò dunque tacendo.

Deh, per pietade almeno,
dolce del cor tesoro,
potessi dirti pria ch'io mora: «Io moro».

Poichè l'avida sete
Poichè l'avida sete
c'hai del mio tristo e lagrimoso umore
non è ancor spenta, o dispietato core,
spengala il sangue mio,
c'or verserà dal mio trafitto petto
un doloroso rio.

Moro, lasso, al mio duolo
Moro, lasso, al mio duolo,
E chi può dar mi vita,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può,
Ahi, mi dà morte!

Tal'hor sano desio
Tal'hor sano desio
vuol che morendo ancida ogni mia doglia;
ma io di pianger vago, ho fiera voglia,
amo la vita solo
perchè il mio pianto eterni eterno duolo.
spengala il sangue mio,
c'or verserà dal mio trafitto petto
un doloroso rio.



Girolamo Martinelli, sec. XVII, *Concerto in casa Lazzari*, olio su tela, Carpi, Museo Civico

Ma tu, cagion di quella atroce pena
Che a morte mi mena,
mira, mal grado tuo, pietoso effetto
de la tua crudeltà, del mio tormento,
chè morendo al mio duol morte non sento.

Itene o miei sospiri

Itene, o miei sospiri,
precipitate 'l volo
a lei che m'è cagion d'aspri martiri.
Ditele, per pietà, del mio gran duolo
c'ormai ella mi sia
come bella ancor pia,
che l'amaro mio pianto
cangerò, lieto, in amoroso canto.

Occhi del mio cor vita

(Giovanni Battista Guarini)
Occhi del mio cor vita,
voi mi negate, oimè, l'usata aita.
Tempo è ben di morire, a che più tardo?
A che serbate il guardo?
Forse per non mirar come v'adoro!
Mirate almen ch'io moro!

Gioite voi col canto

Gioite voi col canto,
mentre piango e sospiro,
nè dal mio lagrimar punto respiro.
Ahi, misero mio core,
nato sol al dolore;
piangi, ma piangi tanto

L'AVIDA SETE

RACCONTO PER CARLO GESUALDO, PRINCIPE DI VENOSA

"Musicista senza padri e senza figli, pianeta
senza satelliti nella storia della musica".
Così Igor Stravinskij parlava di lui. L'intera
vita di Carlo Gesualdo sembra in verità
enfatica, eccessiva. La musica – implorante e
ruvida, visionaria di cromatismi e sensuale
– quanto la privata biografia. Compositore e
principe; assassino della prima moglie e del
suo amante, Fabrizio Carafa, così bello da
venir chiamato "l'angelo di Napoli", poi
deciso a espiare il delitto facendo costruire

che vinta dal tuo pianto
sia la mia donna e poi rivedi in lei
gli affanni e i dolor miei.

Se vi duol il mio duolo

Se vi duol il mio duolo,
voi sola, anima mia,
potete far che tutto gioia sia.
Deh, gradite il mio ardore,
ch'arderà lieto nel suo foco il core;
e quel duol che vi spiace
in me sia gioia, in voi diletto e pace.

Cor mio, deh, non piangete

(Giovanni Battista Guarini)

Cor mio, deh, non piangete,
ch'altra pena non sento, altro martire,
che'l veder voi languir del mio languire.
Dunque non m'offendete
se sanar mi volete,
ché quell'affetto che pietà chiamate
se è dispietato a voi non è pietate.

Sparge la morte

Sparge la morte al mio signor nel viso
tra squallidi pallori
pietosissimi orrori;
poi lo rimira e ne divien pietosa,
geme, sospira, e più ferir non osa.
Ei, che temer la mira,
inchina il capo, asconde il viso, e spira.

chiese, raccogliendo reliquie, vere e fasulle,
del santissimo zio Carlo Borromeo.
Commissionando a un pittore una tela – *Il
perdono di Gesualdo* – in cui ogni cosa veniva
mostrata, narrata. Perché tutti sapessero la
sua colpa. Due volte sposo, con la
splendente Maria d'Avalos, poi con
Eleonora d'Este: meno bella di Maria, anche
meno traditora, decisa a salvarlo, a portarlo
con sé, a sottrarlo ai suoi incubi. Invano. E
lui, verso di loro, come verso gli affari di
famiglia, sempre troppo distratto dalla
passione predominante, la musica. Ricco
uomo di mondo, nel palazzo magnifico di

San Domenico Maggiore a Napoli; poi
misantropo e masochista – i servi e le loro
fruste, le cacce notturne a sfiancare i cavalli,
a ferirsi nei rovi – quando si ritira nel
castello in Irpinia, nel paese che ancora reca
il nome di famiglia. Qui, licenzia tutti; i
poeti – Torquato Tasso aveva scritto molto
per lui – e i musicisti, e rimane solo, in
compagnia di una obbediente macchina per
stampare musica. Intrattabile di carattere,
meraviglioso di creatività. Malato di
stomaco, in piena salute artistica, compone
gli ultimi libri dei suoi madrigali. Qui,
Eleonora e il figlio Emmanuele – suo figlio,
forse – vengono a cercarlo, un'ultima volta.
Ma non si farà persuadere, non accetterà
l'invito a recarsi a Modena. Gli agi di corte
non lo divertono più, non placano l'ansia.
Resterà – davvero come "un pianeta senza
satelliti" – nella sua stanza della musica,
tentando invano di spegnere l' "avida sete"
che lo brucia. Per sua disgrazia, per nostra
fortuna, in compagnia dei cari,
indistruttibili fantasmi.

Sandro Cappelletto

**GESUALDO DA VENOSA QUARTO E
QUINTO LIBRO DEI MADRIGALI**
Il 19 febbraio del 1594 Carlo Gesualdo
arriva a Ferrara per le sue nozze con
Eleonora d'Este. Il cattivo carattere
attribuito al principe napoletano non aveva
costituito un ostacolo per gli Estensi al
momento di pianificare l'unione, così
neppure i suoi sinistri precedenti
matrimoniali: quattro anni prima, Gesualdo
aveva assassinato la sua prima moglie, la
bella Maria d'Avalos, dopo averla sorpresa
in flagrante adulterio. In realtà, il nuovo
matrimonio faceva parte di una disperata e
a posteriori infruttuosa manovra politica
della casa d'Este per impedire che, in
assenza di discendenza diretta, Ferrara
tornasse in potere del Papato. Ferrara
nell'ambito musicale ha rappresentato la
rivelazione di un nuovo modo di far
musica. Attraverso Luzzasco, Ferrara si
offriva a lui come uno straordinario
laboratorio per la sperimentazione di
soluzioni innovatrici e audaci nel campo del

madrigale. È attiva a Ferrara una cerchia
esclusiva di musicisti impegnati nelle più
esoteriche alchimie sonore. Ma l'esoterismo
della cappella ferrarese ha anche un volto
visibile e sensuale nel «trio di dame», uno
straordinario gruppo di cantanti ammirate
tra gli altri da Wert e Monteverdi, e capaci
delle più sorprendenti meraviglie vocali.
Il *Quarto Libro di Madrigali* costituisce
possibilmente il punto di maggior contatto
tra Gesualdo e l'anima di Ferrara.
Attraverso gli artifici armonici e melodici
dei madrigali di Luzzasco, Gesualdo
penetra il segreto della Ferrara silenziosa.
«Io tacerò, ma nel silenzio mio le lagrime e i
sospiri diranno i miei martiri», dice uno dei
più bei madrigali del *Quarto Libro*. Il *Quarto
Libro* mostra un'accresciuta tendenza al
cromatismo, ma senza raggiungere
l'estremo sperimentalismo delle due
raccolte successive. In mezzo alla
tormentata e pungente intensità di pagine
come *Sparge la morte* o *Moro, e mentre sospiro*,
c'è ancora posto per fugaci accenti di
morbidezza e leggerezza, spiragli di
luminosità e un certo tono arioso nel
movimento delle parti acute (eco, forse,
delle seduzioni vocali del «trio di dame»)
il *Quinto Libro* dovrebbe essere ascritto al
periodo del soggiorno di Gesualdo a
Ferrara. Per un periodo era tornato al feudo
di famiglia vicino a Napoli. Tra le mura
della sua residenza, il temperamento schivo
e solitario dell'artista non fa altro che
accentuarsi. Si parla di maltrattamenti del
principe alla sua seconda consorte, la
duchessa Eleonora d'Este. Si racconta che
Gesualdo è perseguitato da orrende visioni
e da incubi, vive isolato, in uno stato di
autoreclusione. È difficile sottrarsi alla
tentazione di vedere nei madrigali di
Gesualdo il riflesso tormentato della sua
personalità, a cominciare dall'uxoricidio
perpetrato anni prima la dissonanza, il
cromatismo esacerbato, le concatenazioni
armoniche audaci e imprevedibili, la
tensione quasi espressionistica non sono
tratti esclusivi del compositore napoletano.
Sono codici espressivi comuni a una più
ampia corrente «manierista» che si afferma

nell'ambito del madrigale alla fine del secolo XVI. Esempi analoghi si trovano in Wert, Luzzaschi, Monteverdi e perfino nell'olimpico Marenzio (*Nono Libro di Madrigali*). Tuttavia chiunque ascolti la musica di Gesualdo percepisce qualcosa di distinto e unico. Ascoltiamo per esempio *Mercè grido piangendo*, una delle vette del *Quinto Libro*, al di là delle considerazioni tecniche e musicologiche, gli urti dissonanti e gli attriti prodotti dagli scorrimanti cromatici delle parti evocano uno spazio affollato: come se le voci si trovassero pressate in una cella stretta e angusta senza possibilità di uscire, e al minor movimento urtassero tra di loro o si calpestassero le une con le altre. Ma quest'impressione di saturazione si accompagna a un'altra di segno opposto. Le frequenti pause aprono tra un suono e l'altro spazi vuoti. Come succede nei quadri di Caravaggio, dove il fondo sparisce come estensione continua e omogenea e come elemento di unione tra le figure. La musica di Gesualdo insiste con accanimento sull'accumulazione di sensazioni contraddittorie senza cercare di trovare un punto intermedio d'equilibrio. Il dolore richiama l'allegria, il suono il silenzio, la costruzione la distruzione, l'armonia la dissonanza, l'oscurità la luce. E viceversa, l'impulso iniziale di *Gioite voi col canto*, con i suoi floridi madrigalismi sulla parola «canto», si stampa repentinamente contro la staticità del verso seguente, «mentre piango e sospiro». In *Itene miei sospiri*, ciascuno dei primi tre versi riceve un trattamento distinto per colore e velocità come se si trattasse di tre blocchi separati. In *Mercè grido piangendo*, l'estenuato «Io moro» conclusivo assume invece i tratti di una *douce pourriture*. I madrigali del *Quinto* e *Sesto Libro* rappresentano per Gesualdo lo stesso che per Goya le pitture nere: opere generate in una condizione di solitudine, senza porre limiti all'immaginazione dell'artista, nate in spazi chiusi e abituate a muoversi nella loro oscurità.

Stefano Russomanno

SANDRO CAPPELLETTO

Scrittore e storico della musica, Sandro Cappelletto è nato a Venezia. Laureato in Filosofia, ha studiato Armonia e Composizione con Robert Mann. Tra le sue principali pubblicazioni, la prima biografia critica di Carlo Broschi Farinelli (*La voce perduta*, EDT, 1995), un'analisi della Turandot di Puccini (Gremese Editore, 1988), una biografia di Beethoven (Newton Compton, 1986), un saggio su Gaetano Guadagni (Nuova Rivista Musicale Italiana, 1993), un'inchiesta politica sugli enti lirici italiani (*Farò grande questo teatro!*, EDT 1996). Per la *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Einaudi, 2001) ha scritto il saggio *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*. Nel 2002, ha curato, con Pietro Bria, *Wagner o la musica degli affetti* (Franco Angeli), raccolta di scritti wagneriani di Giuseppe Sinopoli. Autore di programmi radiofonici e televisivi per le frequenze Rai (crea nel 2001 la trasmissione *La scena invisibile*), ha scritto alcuni lavori teatrali (*Solo per archi*, *Poiché l'avida sete*, *Vostro devotissimo Wolfgang Amadé*). *Quel delizioso orrore*, spettacolo ispirato alla vita di Farinelli, per attore, sopranista, piccolo ensemble, è stato invitato in Messico dal Festival di Puebla, dopo aver ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali. Nel maggio 2005 debutta a Sassari Ludwig contro Karl, 'dialogo drammatico' in un atto dedicato al rapporto conflittuale tra *Ludwig van Beethoven e il nipote Karl*. I suoi testi per il teatro musicale sono nati dalla collaborazione con numerosi compositori italiani. Dal 2000 è professore a contratto al corso di laurea in "Economia e gestione delle arti" dell'Università di Ca' Foscari. Nel 2004 vince il Premio d'Arcangelo per la critica musicale indetto dal festival di Martina Franca. Giornalista professionista, collabora ai quotidiani "La Stampa" e "Le Monde". Dal giugno 2001 è vice-direttore artistico della Scuola di Musica di Fiesole.

LA VENEXIANA

Il nome dell'ensemble si richiama alla celebre commedia di anonimo che si pone

come cardine del teatro rinascimentale italiano, sia per l'uso della lingua, un misto di dialetto e di italiano, sia per il suo carattere "d'avanguardia" per l'epoca, in quanto opera per eccellenza rappresentativa di una società e di un costume, antesignana della Commedia dell'Arte. Nel rifarsi a questa tradizione, La Venexiana intende eleggere a componente distintiva della propria interpretazione musicale la teatralità, l'attenzione alla parola in tutte le sue sfumature, l'esaltazione dei contrasti tra colto e popolare, sacro e profano, caratteristica della nostra cultura. La prima incisione del gruppo, in formazione da camera (i *Duetti da Camera* di Agostino Steffani: Glossa, Madrid), è stata accolta da critiche entusiastiche su molte riviste specializzate di tutta Europa, così come il secondo cd realizzato per Opus 111 di Parigi, *la Stravaganza*, con musiche di Benedetto Marcello, a cui sono seguiti i *Duetti Madrigali* di Francesco Gasparini, sempre per Opus 111 e i *Duetti Italiani* di G.F. Haendel, prodotti da Cantus di Madrid. Per quanto riguarda invece il repertorio madrigalistico, per l'etichetta Cantus, La Venexiana ha realizzato il *Primo Libro di Madrigali* di Barbara Strozzi. La nuova collaborazione con l'etichetta Glossa ha dato vita nel 1997 alla collana *Il Madrigale Italiano*, che prevede la pubblicazione di 12 cd dedicati al repertorio madrigalistico italiano del Cinquecento e Seicento. Il debutto affidato alla pubblicazione del *Terzo Libro di Madrigali* di Sigismondo D'India ha immediatamente ricevuto il prestigioso Diapason d'Or della critica francese. Si sono succeduti poi il *Settimo Libro di Madrigali* di

Claudio Monteverdi, il *Quinto Libro di Madrigali* di Luzzasco Luzzaschi e il *Nono Libro di Madrigali* di Luca Marenzio (Diapason d'Oro francese, Disco del mese delle riviste Répertoire, Luister e Goldberg, Premio Della Fondazione Cini 1999, Prix Cecilia 1999): con questi prestigiosi riconoscimenti La Venexiana è stata proclamata Nuovo Orfeo del repertorio madrigalistico italiano. Con l'incisione del *Quarto Libro di Madrigali* di Gesualdo da Venosa La Venexiana ha ricevuto il Premio Amadeus 2001 e i prestigiosissimi Gramophone Award 2001 e Cannes Classical Award 2002. Recentemente sono apparsi anche il *Primo Libro di Madrigali* di Sigismondo D'India (10 di Répertoire e Gramophone Editor Choice) e il *Sesto Libro di Madrigali* di Luca Marenzio. Di prossima uscita il *Terzo Libro di Madrigali* di Claudio Monteverdi. Nella formazione madrigalistica La Venexiana si avvale della collaborazione di alcuni tra i più qualificati cantanti italiani per l'esecuzione del repertorio antico. La Venexiana si è esibita nei più prestigiosi Festival internazionali: dal Musik Verein di Vienna a DeSingel di Anversa, a Barcellona, Valladolid, Strasbourg, Amiens, Parigi, Karlsruhe, Melk, Fribourg, Utrecht, Bruxelles, Brugge, Tokyo, Bogotá, New York, San Francisco, Tucson, San Diego, Seattle. I componenti da anni cantano insieme e hanno creato un nuovo stile per la musica antica italiana, che va al di là di una semplice interpretazione musicale, ma unisce alla retorica, al testo, alla declamazione, un gusto tutto mediterraneo.

Mercoledì 31 ottobre, Modena, Teatro San Carlo, ore 21*

LES DÉLICES DE LA SOLITUDE

ROBERTO GINI
viola da gamba

*Conversazione con il musicista dopo il concerto al Café Livre, Via Emilia centro, 103

Recerchar Secondo; Recerchar Terzo,
de SILVESTRO GANASSI dal Fontego (1492ca – 1550 ca)
(Regola Rubertina; in Venetia M D XLII)

Fantasia (recercata) terza,
de DIEGO ORTIZ Toledano (1510 ca – 1570 ca)
(De Diego Ortiz Toledano Libro secondo; Roma 1553)

Recercar Secondo,
de SILVESTRO GANASSI dal Fontego
(Lettione Seconda della pratica di sonare il violone; in Venetia M D XXXX III)

Recercata Quarta, di GIOVANNI BASSANO. (ca1558 ca.1617?)
(Ricercate, Passaggi & Cadentie per potersi esercitar... con ogni sorte d'istrumento; in Venetia 1585)

Captaines HUMES Pavan; The Spirit of Gambo;
Duke John of Polland his Galiard; Touch me lightly;
A Souldiers Galiard,
Composed by TOBIAS HUME (1569 – 1645) Gentleman
(MUSICALL HUMORS. The First Part of Ayres, French, Polish, and other together...; London 1605)

Prélude, Courante avec Double. & Chaconne pour la Basse,
Par le SIEUR DE SAINTE COLOMBE. (1640ca - 1700 ca)
Manuscrit (ca 1690) M.3 de la Bibliothèque municipale de Tournus)

Sonata à Viola di Gamba senza Cembalo, durch TELEMAN N (1681-1787):
Andante; Vivace; Recitativo – Arioso Andante; Vivace
(Der getreue MUSIC-MEISTER; Hamburg, Ao. 1728)

Cinque pezzi per la Viola da Gamba senza Basso, del Signor KARL FRIEDRICH ABEL:
(1723 – 1787)
(Prélude); s.t.; Allegro; Adagio; s.t.
(MS, ...: ca 1750)

LES DÉLICES DE LA SOLITUDE

Mi sono ricordato del divertente titolo di questa raccolta di sonate per violoncello, pubblicata da Michel Corrette intorno al 1739, mentre raccoglievo idee sparse per farne l'articolo di presentazione di questo concerto: trovo infatti che questo "delizie della solitudine" si addica bene ad un programma per viola sola, programma di musiche "solitarie" estratte dalla non vasta letteratura conosciuta per viola da gamba senza accompagnamento. Alla richiesta di un recital di viola sola, i miei primi pensieri percorrono il repertorio e immagino ciò che io vorrei e potrei suonare, ma penso anche alla comprensione e al gradimento di quelle musiche da parte del pubblico. Subito i primi problemi: ritengo che ciò che sto suonando sia "troppo lungo", "troppo corto", "troppo criptico forse difficile da capire", "bello ma per un pubblico può essere troppo prolisso": mai però la sensazione di una musica che possa essere "troppo noiosa". Nutro tanti timori che nascono dalla constatazione del fatto che la viola da gamba sia stata – per un periodo che arriva almeno fino al XVIII secolo – uno strumento introspettivo, espressione di un linguaggio poetico musicale intimistico e solitario. Da quest'ultima considerazione e dalla difficile scelta dei brani da suonare e presentare al pubblico, nasce il tentativo, da parte mia, di descrivere a chi mi ascolterà l'anima e l'espressività dello strumento, piuttosto che i singoli brani che costituiscono il programma. La viola da gamba è uno strumento che non ha mai amato né il chiasso né i grandi spazi né tanto meno la grande massa: si può dire che quella delle viole da gamba fosse una famiglia "casalinga": generalmente assente dalle chiese (salvo presenze in area protestante d'Oltralpe, in contesti liturgici e in spazi molto diversi da quelli cattolici), non presente nei teatri d'opera secenteschi (a parte ovviamente le prime esperienze nelle corti di Firenze e Mantova di inizio secolo). Mai suonata all'aperto e non mischiata agli strumenti dell'orchestra, la viola da gamba ha lasciato parlare a voce

alta il violino, strumento che Francesco Rognoni definiva già a inizio Seicento "istrumento in se stesso crudo e aspro, se dalla soave arcata non vien temprato e raddolcito" in paragone alla viola da gamba che diceva "istrumento delicato". Il sostegno degli organici di chiesa era affidato piuttosto al violoncello (basso da braccio), strumento più rozzo ma funzionale a grandi spazi, e anche le masse orchestrali vedevano l'efficace utilizzo della famiglia delle viole da braccio per un repertorio che diventava man mano più spettacolare. Per tutto il Cinquecento il virtuosismo colto della viola da gamba si esprimeva in musiche estemporanee o speculative: le brevi composizioni che due grandi virtuosi e geniali musicisti quali Silvestro Ganassi e Diego Ortiz ci hanno lasciato a titolo di esempio della pratica di quel tempo, sono piccoli poemi in musica, brani che nella loro vita effimera lusingano l'orecchio di chi ascolta accompagnandolo in un viaggio verso la propria interiorità. In questa musica riflessiva si può dire che il dolce suono della viola – che è sempre stato considerato a ragione quello più vicino alla voce –, usando le parole di Gian Battista Guarini, "penetrando per l'orecchie al core" lo risvegli sollecitando l'animo agli affetti della bellezza e della poesia: un universo espressivo che ci fa ritrovare l'unione dell'intelletto con le passioni, gli affetti. Così è anche per le composizioni più lunghe ed elaborate quali i ricercari di Giovanni Bassano o Aurelio Virgiliano, scritti per un tipo di viola, la viola bastarda, che in virtù della sua particolare accordatura dispone di un'estensione particolarmente ampia. Questa sensualità dei suoni per me è l'elemento più importante nella musica del Cinquecento, al di là delle considerazioni formali e stilistiche. Penso che per voi ch'ascoltate sia più importante, ai fini di un maggior godimento, comprendere l'estetica e la poetica di questi capolavori, l'espressione della loro solitudine e il linguaggio di un mondo in cui si ascoltava il suono della viola in stanze piccole, segrete e riservate, in una sorta di intimità intellettuale

nella quale le lettere e la musica erano strumenti di formazione ed elevazione dello spirito. All'inizio del nuovo secolo, in Inghilterra, la viola da gamba, nel suonar *à solo*, esplora il gusto di accompagnarsi da sé: il suono melodico di una sola voce unito alla capacità di far risuonare da due fino a sei corde insieme, offre ad un solo violista la possibilità di eseguire pavana, gagliarde e musiche di vario genere e stile complete della loro armonia, quasi un *consort* di viole che sia racchiuso in un solo strumento. In questa nuova *delizia della solitudine* TOBIAS HUME è grande virtuoso, e pubblica a Londra nel 1605 un libro di pezzi nel quale mostra la sua particolare capacità di temprare la *Gambo Violl* (come lui la definisce) in sfumature e artifici straordinariamente espressivi. Bizzarro personaggio, Hume non faceva della viola la gamba la propria professione e si dice "*never Mercenarie*": parlando di sé egli infatti scrive "*My Profession being, as my Education hath beene, ARMES*", aggiungendo la bella frase "*the onely effeminate part of me hath beene MUSICKE*". Hume riassume bene lo spirito della viola da gamba (*The Spirit of Gambo*) così: "*For here I protest the Trinitie of Musicke parts, Passion and Division, to be a gracefully united in the GAMBO VIOLL...*". Nel suo solitario viaggio attraverso l'Europa musicale del Seicento, ritroviamo la viola da gamba fatta voce del più solingo e affascinante virtuoso, violista e compositore, vissuto nella seconda metà del secolo: quel SIEUR (JEAN) DE SAINTE COLOMBE che dai tempi della sua riscoperta solletica la fantasia di musicisti e romanzieri per l'alone di mistero che circonda la sua figura. La sua musica era sconosciuta fino al 1966, quando a Ginevra fu rinvenuto il manoscritto dei suoi 65 *Concerts à deux violes esgales*, ma dal quel momento la personalità di Sainte Colombe è venuta sempre più imponendosi agli occhi degli studiosi. Maestro dei massimi esponenti del virtuosismo violistico francese (Danoville, Desfontaines, Marin Marais, Méliton e Jean Rousseau) la sua estetica esprime al massimo livello il concetto di "solitudine" legato alla viola da

gamba: la sua musica non era destinata al pubblico così come pubblico non era il suo alto virtuosismo e pubblica non era la sua persona. Tra le mura domestiche Sainte Colombe ha dedicato alla viola da gamba la sua vita. A lui si deve il perfezionamento dello strumento che, con l'aggiunta della settima corda grave, a ripresa della profondità del suono della viola praticata in Italia, raggiunge la forma e le caratteristiche della viola da gamba a sette corde che resterà in uso fino al suo declino, lo strumento che maggiormente si ascolta oggi in sede concertistica. Anche la nuova viola francese esprime, nella sua soavità e risonanza, i sentimenti introspettivi e intimistici dei secoli precedenti, se pur con un'idea estetica del suono affatto differente. Se – come dovrebbe essere – collocassimo la musica all'interno del più ampio contesto della storia dell'arte, non sarebbe difficile vedere quanto simili siano i colori e i movimenti della musica ai colori, ai gesti e alle espressioni delle pitture di Alexandre-François Desportes, Hyacinthe Rigaud o Jean-Marc Nattier, o alle forme dell'architettura o i movimenti delle sculture di quel tempo. In Francia la viola da gamba, fatalmente legata al declino di quel mondo estetico ed estetizzante, rappresenta forse, insieme al clavicembalo di François Couperin e d'Anglabert, la massima espressione della solitudine sorridente e melanconica dipinta sui visi ritratti dai pittori. Il tramonto della viola da gamba inizia infatti all'apice della sua gloria, nel momento in cui questo strumento entra, per così dire, in competizione col violino e col violoncello, appropriandosi del gusto estrovertito e dei generi musicali propri di quegli strumenti. Accadeva che, in un certo qual modo, la viola da gamba volesse abbandonare la sua natura introspettiva e che i virtuosi violisti cercassero una nuova, diversa espressione dello strumento. Ecco infatti, in Germania soprattutto, l'uso di suonare musiche violinistiche oppure pensate originariamente per altri strumenti, testimoniato ad esempio dall'indicazione



Domenico Galli, Violino e violoncello, Modena Galleria Estense

autografa di Händel "Per la viola da gamba" alla sonata per violino in sol minore, così come dalle prime due sonate di Johann Sebastian Bach (la prima ridotta per viola e cembalo obbligato dall'originale per 2 flauti e continuo, la seconda trascritta sicuramente da una sonata per violino e cembalo obbligato) ma anche dalla sonata in do maggiore di Carl Philipp Emanuel Bach

che è un brano anch'esso scritto per violino. In Francia, peraltro, l'invaso gusto italiano non contagiava solo i violinisti bensì gli stessi violisti, i quali volentieri adattavano al loro strumento le sonate di Corelli o di altri compositori italiani dei quali si studiava e si amava l'esuberante virtuosismo. D'altro canto però si creavano composizioni espressamente pensate per la

viola, anche se ammiccanti agli strumenti ad arco "cugini". È il caso della sonata di GEORG PHILIPP TELEMANN, che vede la luce nello stesso periodo delle suites per violoncello solo e delle sonate e partite per violino senza basso di Bach padre. Pubblicate in una raccolta di musiche destinate ad un pubblico vasto, in una edizione a sottoscrizione, le musiche di Telemann incluse nel Getreue Music-Meister sono, secondo me, l'ideale del Settecento musicale, la sintesi dell'estetica e di quel gusto nella bellezza delle armonie, nella grazia delle melodie e nella perfetta proporzione dei movimenti. È in tutte le composizioni di Telemann che massimamente il *Rococò* si esprime in musica. La sonata di Telemann non è più musica "riservata" bensì, pur nella sempre presente solitudine dello strumento senza accompagnamento, un vero brano da concerto pubblico, affatto diverso dalle musiche ascoltate nelle epoche precedenti. Questo nuovo modo di sentire la viola da gamba si percepisce immediatamente, soprattutto in un recital che, come nel programma che propongo, pone la bella musica di Telemann subito dopo l'affascinante musica di Sainte Colombe. L'ultimo bagliore del virtuosismo strumentale della viola da gamba nonché di un ultimo e nuovo slancio estetico avviene in pieno Classicismo e si incarna nella musica di KARL FRIEDRICH ABEL. Nel 1777 (Mozart aveva 21 anni e Haydn 45) a 54 anni Abel si lascia ritrarre dal pittore Thomas Gainsborough: seduto ad un tavolino in atto di scrivere musica, lo sguardo sorridente perso nei suoi pensieri creativi, un cagnolino accucciato sulla destra, a lato della poltroncina su cui sta seduto e, appoggiata sulla gamba sinistra, la viola da gamba, il suo strumento. Abel è stato compositore prolifico di musiche scritte per gli organici più disparati ed era assai conosciuto come virtuoso di viola da gamba. Di lui, a differenza degli altri compositori citati, vale la pena di ripercorrere in sintesi la biografia, per capire il contesto nel quale le sue composizioni per

viola da gamba sono nate. Figlio di Christian Ferdinand Abel, gambista e violoncellista nell'orchestra di Johann Sebastian Bach e di questi intimo amico di famiglia, Karl Friedrich nacque a Cöthen nel 1723 ed ebbe Bach come padrino di battesimo. Di Johann Sebastian fu la lettera di raccomandazione che gli permise di essere assunto presso la corte di Dresda, nell'orchestra di Johann Adolph Hasse, dove entrò in chiaro contatto col gusto musicale nuovo che volgeva al Classicismo. All'età di 36 anni, nello stesso anno della morte di Haendel, Abel raggiunse Londra, dove divenne musicista da camera della Regina Carlotta, moglie del Re Giorgio III. Nella fertile Londra musicale, dove si pubblicavano le musiche del sinfonista Sammartini di Milano e le musiche da camera di Boccherini, approdò anche, nel 1762, il ventisettenne Johann Christian Bach, undicesimo figlio dell'amico di famiglia Johann Sebastian, il quale, insieme all'affermato Abel, creò la famosa associazione dei concerti *Bach-Abel*, la prima stagione pubblica di concerti a sottoscrizione nella quale si esibivano i più grandi cantanti e solisti da tutta Europa: fu in questi concerti che vennero ascoltate a Londra per la prima volta le composizioni di un bravo compositore austriaco di nome Joseph Haydn. Negli stessi anni, precisamente tra il 1764 e il 1765, il violinista Leopold Mozart accompagnava a Londra il proprio figlioletto, il promettente Wolfgang Amadeus, il quale compose e fece eseguire nella capitale del Regno Unito le sue prime sinfonie e suonò il pianoforte a quattro mani con Johann Christian Bach, seduto sulle ginocchia del figlio dell'organista di Lipsia. L'insieme dei nomi che (solo alcuni fra tanti altri parimenti illustri) accompagnano questa parte dell'attività musicale di Abel dall'inizio a Cöthen con Bach padre fino alla comparsa del piccolo Mozart, sembrerebbe non aver nulla a che vedere con la viola da gamba: saremmo più inclini ad associare quest'epoca al pianoforte, al virtuosismo vocale all'italiana, al violino e al violoncello piuttosto che ad uno strumento ormai, in

fondo, considerato fuori moda. Eppure Abel, il sinfonista, il fertile compositore di musica da camera per archi con pianoforte, affidava alla viola da gamba le sue composizioni più personali, cogliendo ancora, nel suono dello strumento, nuove sfumature applicate ad uno stile musicale capriccioso ed eclettico. I suoi brani per viola sola, conservati manoscritti e mai pubblicati, non sono concepiti nella forma di sonata o di suite, ma formano un insieme di pezzi liberi: preludi, minuetti, una fuga, fantasie; un manoscritto ad uso personale che egli suonava per sé, un genere di brani che Abel stesso disse non destinato al pubblico, lasciando a questo sonate con basso continuo che egli considerava più semplici, che oggi potremmo definire "alla portata di tutti". Pare, ascoltando le atmosfere dei pezzi di Abel, di ritrovare nella viola da gamba trasfigurata attraverso l'estetica del Classicismo, l'interiorità di Sainte Colombe e di Ganassi insieme, ovvero quell'intimità solitaria, propria dello strumento, che ne ha contraddistinto il carattere durante il corso della sua storia. La viola da gamba si spegnerà con la morte di Abel nel 1787, due anni prima dell'inizio di un'era diversa nella quale il suo suono malinconico non troverà più posto, tramontato insieme ai colori tenui dei volti ritratti da Jean-Martial Frédou (l'autore del ritratto di Jean-Baptiste Forquerai) morto nel 1795 e nei quadri di Jean-Honoré Fragonard, cacciato da Parigi dai rivoluzionari nel 1793 e morto dimenticato da tutti, dopo essere ritornato a Parigi, nel 1806.

Roberto Gini

ROBERTO GINI

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 Societas 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.

Mercoledì 7 novembre, Mirandola, Castello, Auditorium, ore 21

SCHUBERT E BEETHOVEN, TRII

ENSEMBLE LA GAIA SCIENZA

Stefano Barneschi *violino*
Paolo Beschi *violoncello*
Federica Valli *pianoforte*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Trio con pianoforte n.5 "Gli spettri" in re maggiore op. 70 n.1
Allegro vivace e con brio, Largo assai espressivo, Presto

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Trio con pianoforte n.2 in Mi bemolle maggiore op.100 D 929
Allegro, Andante con moto, Scherzo, Allegro moderato



Adrian Paci, *Cappella Pasolini*, 2005
Palazzo Santa Margherita, esposizione 14 maggio-16 luglio 2006

SCHUBERT E BEETHOVEN

Dieci anni dopo il *Trio op. 11* per pianoforte, violino e violoncello, del 1798. Ludwig van Beethoven ritornò a comporre per la stessa formazione: risalgono infatti al 1808 la stesura e la prima esecuzione dei due *Trii op. 70*. In quell'occasione fu proprio il trentottenne Beethoven, concertista ben conosciuto nella capitale austriaca, a sostenere la parte pianistica; sede del concerto fu la residenza viennese della contessa Marie von Erdody, dedicataria dei due brani. Questa giovane signora ungherese fu amica affezionata, sostenitrice e confidente di Beethoven, che arrivava a definirla "il mio confessore". Il primo *Trio* dell'*op. 70*, quello che ascolteremo oggi, porta il curioso titolo *Geister-Trio* ("Gli spettri" in italiano), origine del nome è il tempo centrale, un "Largo assai espressivo" in Re minore dalle dimensioni insolitamente ampie. Dura da solo, infatti, quasi quanto gli altri due movimenti insieme. La nascita di questa pagina si lega al progetto beethoveniano di mettere in musica il *Macbeth*. A questo scopo il compositore si accordò con Josef Heinrich von Collin, un drammaturgo austriaco quasi esattamente suo coetaneo, per la stesura di un libretto ispirato alla tragedia shakespeariana (rammentiamo che, per il *Coriolano* dello stesso Collin, il compositore aveva scritto nel 1807 la celebre *ouverture*). Il progetto su *Macbeth* non andò in porto, ma quando vi rinunciò Beethoven aveva già composto qualche abbozzo, in particolare per un coro di streghe; sulla stessa pagina di questo si trovano anche abbozzi del *Largo* del nostro *Trio*; tale vicinanza e, insieme, il clima teso, incantato e malinconico del *Largo*, determinarono il caratteristico titolo del *Trio op. 70 n. 1*. Il notturno e umbratile "Largo" è incorniciato da due movimenti pieni di vivacità e di slancio: il primo tempo, "Allegro vivace e con brio", è leggiadro e festoso, e altrettanto brillante è il movimento finale: un "Presto" in re maggiore che conclude la pagina con un'irresistibile affermazione di vitalità. Franz Schubert si dedicò soltanto in due casi

al trio con pianoforte, ed entrambe le volte nell'ultimo anno di vita. Non è del tutto risolta la questione della cronologia dei *Trii op. 99 e op. 100*, ma sembra che il primo risalga all'estate del 1827, il secondo la novembre successivo. Schubert sarebbe scomparso, appena trentunenne, nel 1828; il *Trio op. 99* fu pubblicato solo alcuni anni dopo la sua morte, nel 1836. Il *Trio op. 100* era invece in corso di stampa quando la sifilide uccise il musicista, che non fece neanche in tempo a vedere le bozze della sua ultima pubblicazione. Entrambi i *Trii* con pianoforte schubertiani sono in quattro movimenti, con il tempo lento in seconda posizione. Il secondo di questi capolavori, quello che ascolteremo oggi, è percorso inoltre, fra tempo un tempo e l'altro, da una rete di legami tematici che lega tutto il brano in una sottile unità. Il primo tempo del *Trio op. 100* è un vigoroso "Allegro" in forma sonata. Vi si possono riconoscere tre temi principali: il primo, risoluto, è enunciato all'unisono dai tre strumenti; il secondo è di carattere più fragile e sfumato, il terzo più lirico. L' "andante con moto" è una pagina piena di malinconia: pare che fonte di ispirazione del mesto tema sia stato un Lied- altrettanto mesto- del compositore svedese Isaac Berg (per evocarne l'atmosfera, basti citare il titolo del Lied. *Guarda, il sole declina*). In terza posizione sta lo "Scherzo", con il suo vivace tema che nasce dal dialogo a canone fra i due archi da un lato e il pianoforte dall'altro; il *Trio* è basato su un tema sanguigno, dalle venature popolari. L' "allegro moderato" finale ha proporzioni molto ampie; il clima di quest'ultima pagina varia, dopo il lieto primo tempo esposto dal pianoforte, e ci porta, a tratti in zone più tragiche e cupe; ma la gioia riprende il predominio nelle ultime battute.

Patrizia Luppi

LA GAIA SCIENZA

Fondata a Como nel 1981, è considerata una delle formazioni più significative e inconsuete del panorama musicale italiano e

riassume anni di esperienze individuali che vanno dal barocco alla musica contemporanea. Lo studio degli strumenti e del repertorio di musica antica, la collaborazione con importanti personalità del concertismo internazionale (Cathy Berberian, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma, Christophe Coin) hanno stimolato ne "La Gaia Scienza" la rilettura della musica classica e romantica su strumenti originali. Il gruppo, i cui archi fanno parte de "Il Giardino Armonico", tiene concerti per importanti stagioni e festivals italiani ed esteri. Incide per l'etichetta Winter & Winter di Monaco per la quale ha registrato i *Trii* di Schubert riportando unanimi consensi della critica internazionale. Questa incisione è

stata premiata dalla rivista svedese Svenska Dagbladet quale miglior CD di musica romantica dell'anno 1998. Inoltre ha registrato il Quartetto per pianoforte ed archi op. 47 di R. Schumann nel C.D. 'Love fugue' in collaborazione con Uri Caine; il Quintetto op. 34 e il Quartetto op. 60 di J. Brahms e il Quintetto op. 44 di R. Schumann. Recentemente il programma con i quintetti di Schumann e Brahms è stato registrato dalla WDR in occasione di un concerto a Koln. I musicisti della Gaia Scienza hanno inoltre un'intensa attività individuale come solisti, come prime parti di orchestre internazionali e come insegnanti di Conservatorio.

BACH RITROVATO

MARCELLO GATTI *traversiere*

ENSEMBLE AURORA

ENRICO GATTI *violino e direzione*

Marcello Gatti *traverso*

Enrico Gatti Rossella Croce *violini*

Joanna Huszcza *viola*

Judith Maria Becker *violoncello*

Riccardo Coelati *contrabbasso*

Michele Barchi *cembalo*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto in si minore per flauto traverso, archi e basso continuo

(Ricostruzione da opere vocali di Francesco Zimei)

[Allegro] [Andante] [Allegro]

Ouverture in si minore BWV 1067 per flauto traverso, archi e basso continuo
Ouverture, Rondeau, Sarabande, Bourrée I/II, Polonaise – Double, Menuet, Badinerie

(Il Concerto è preceduto da una breve prolusione del curatore)



Intaglio ligneo con tre caravelle, sec. XVII, Modena, Galleria Estense

BACH RITROVATO

Il Signor [Bach], infine, è il più eminente fra i musicanti attivi a [Lipsia]. [...] Questo grand'uomo costituirebbe la meraviglia di tutte le nazioni se avesse maggiore attrattiva e non togliesse naturalezza ai suoi pezzi con modi ampollati e ingarbugliati, offuscandone la bellezza con un'eccessiva artificiosità. Poiché giudica secondo le proprie dita, le sue composizioni sono estremamente difficili da eseguire, giacché esige che i cantanti e gli strumentisti eseguano, con la gola o con gli strumenti, ciò che egli va facendo sulla tastiera. Questo celebre passo di Johann Adolph Scheibe, parte di uno scritto apparso il 14 maggio 1737 sul periodico *Der critische Musicus*, e passato alla storia come un duro e pretestuoso libello antibachiano, contiene in realtà un'attestazione molto precisa su una delle applicazioni peculiari nell'ambito dei procedimenti parodistici adottati da Bach: la trasformazione di opere strumentali in opere vocali. Il fenomeno, da ascrivere non solo a ragioni di opportunità, come si è spesso sostenuto, ma anche estetiche, denotando un'evidente volontà di adesione a già sperimentate formule dello stile galante, si riscontra in misura più frequente durante i primi anni di Lipsia, allorché il Thomaskantor, dovendo concentrare la sua

attività quasi esclusivamente nella produzione di cantate, ricorse spesso al 'travestimento' di movimenti tratti da concerti e ouvertures del proprio repertorio dotandoli di testi lirici appositamente concepiti. Ciò veniva ottenuto principalmente in due modi: sovrapponendo al brano originario parti vocali indipendenti, oppure integrando le voci all'apparato strumentale preesistente mediante diretta trascrizione delle relative parti solistiche – con la conseguenza, denunciata appunto da Scheibe, di costringere spesso soli e cori a impervi ruoli concertanti. Si trattava, ad ogni modo, di soluzioni sempre coerenti con le ragioni dell'eloquenza poiché consentivano di trasferire alla nuova destinazione i significati 'linguistici' della precedente conservandone intatta l'efficacia motivica. Nei casi in cui il passaggio di genere è consistito in una semplice sovrapposizione o in una sostanziale equazione tra voce e strumento, in grado di rivelarne gli elementi musicali primigeni, si può dunque tentare di isolare tali 'stratificazioni', in modo da aprire la strada – sia pur con le dovute cautele – a interessanti esperimenti di recupero di pagine orchestrali di Bach pervenute nella sola veste vocale. È il caso

dell'aria per tenore «Zieht euren Fuß nur nicht zurück» BWV 207/3, parte di una composizione – il «Dramma per musica» *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* – che già di per sé potrebbe essere definita un campionario di *Galanterien*, visto che al suo interno sono confluiti anche materiali tratti da un'opera strumentale d'immediata intelligibilità come il primo *Concerto Brandeburghese*. Varie ragioni inducono infatti a riconoscerli il movimento conclusivo di un concerto per strumento solista, archi e basso continuo: il brano, nella tonalità di si minore e dal carattere agogicamente vivace, presenta al riguardo una nitida scrittura solistica, in cui la rigorosa organizzazione del dualismo solotutti trova riscontro in una struttura basata non già sul modello col 'da capo', tipico delle arie del periodo, ma sulla forma 'concerto-allegro' d'ispirazione vivaldiana, con la quale Bach ebbe confidenza fin dagli anni di Weimar. Muovendo da tali rilievi si è presa in considerazione la sua stringente complementarità tematica con una pagina poco nota, la sinfonia di apertura – manifestamente estrapolata da un perduto concerto per flauto traverso, archi e basso continuo – della cantata *Non sa che sia dolore* BWV 209, che l'Autore compose su un testo italiano ottenuto mescolando, non sempre in modo appropriato, citazioni da opere di Guarini e Metastasio al fine di rendere omaggio a un non meglio identificato amico in procinto di lasciare Lipsia. Accostando i due brani si coglie in modo palpabile la loro appartenenza a un disegno musicale unitario, in cui le ragioni stilistiche offrono plausibili indizi alla cronologia: dal momento che la cantata BWV 207 fu eseguita l'11 dicembre 1726, mentre Bach sarebbe tornato a coltivare un regolare interesse per la musica strumentale solo dall'aprile 1729 – dopo aver assunto, cioè, la direzione stabile del Collegium Musicum –, è infatti assai probabile che il concerto risalga agli anni di Cöthen, periodo oltretutto fertile per quanto concerne la produzione di opere per flauto traverso solista – si pensi alla *Partita in la minore*

BWV 1013, alle quattro sonate comprese tra il BWV 1030 e il 1035 e al quinto *Concerto Brandeburghese*. Proprio quest'ultimo, a fronte di notevoli affinità metriche e tonali (con tempi binari e impianto confrontabile a *contrario*, poiché basato sulla relativa re maggiore, con il movimento centrale in si minore), ha fornito parametri utili per un'indagine sistematica nel repertorio vocale del periodo, sortendo, ai fini del completamento del concerto, una più che plausibile soluzione: quella dell'aria «Göldner Sonnen frohe Stunden», secondo numero della cantata d'auguri *Durchlaucht'ster Leopold* BWV 173a, composta in occasione di un compleanno del Principe di Anhalt-Cöthen; pagina perfettamente coerente sia nello stile che nell'organico, peraltro accomunata ai movimenti esterni anche dal ruolo preminente affidato al violino primo, destinatario di frequenti episodi di dialogo con lo strumento solista. Questo carattere, tipico di molti lavori bachiani, ne suggerisce un'esecuzione a parti reali in grado di contribuire senz'altro a un ascolto consapevole: donde l'auspicio che, oltre a essere percepita nella sua originaria unità creativa, l'opera riesca a suscitare lo stesso entusiasmo che si potrebbe provare nel veder ricomposto un grande trittico smembrato. Alla ricerca di un debito *pendant* del concerto, anzitutto per motivi di contesto, la scelta è caduta sulla ben nota *Ouverture in si minore* BWV 1067, destinata ugualmente al flauto traverso, agli archi e al basso continuo. La sua stessa natura, al di là della dichiarata identità tonale e di organico, permette infatti di attuare quella raffinata dicotomia fra *Concerto* «nach italienischen Gusto» e *Ouverture* «nach französischer Art» sulla quale Bach fondò uno dei suoi paradigmi stilistici, sintetizzato dalla formula sotto cui apparirà, alla stregua di un manifesto programmatico, la seconda parte della *Clavierübung*. La data di composizione di quest'opera è tuttora dibattuta: malgrado alcuni studiosi siano ancora propensi ad assegnarla agli anni di Cöthen, la maggior parte della

Bachforschung è ormai decisamente orientata verso il periodo lipsiense, in coincidenza cioè con le attività del menzionato Collegium Musicum, complesso di organico variabile (ma in grado di arrivare anche a dimensioni considerevoli) il quale si esibiva con cadenza settimanale nei locali del Caffè Zimmermann, ritrovo a la page della migliore borghesia cittadina. La sequenza dei brani, scandita dal consueto modulo *ouverture-suite*, con un'ampia introduzione tripartita e un'articolata successione di danze, presenta una distribuzione solistica sapientemente contrastata: negli episodi di carattere grave – dal solenne e malinconico *Lentement* iniziale alla densa e meditativa *Sarabande* – prevale infatti la tendenza all'omofonia, mentre nei movimenti vivaci il flauto si libra in appassionate figurazioni concertanti, in un brillante e impegnativo crescendo virtuosistico con esiti di forte impatto emotivo, come la spiritosa e travolgente *Badinerie*.

Francesco Zimei

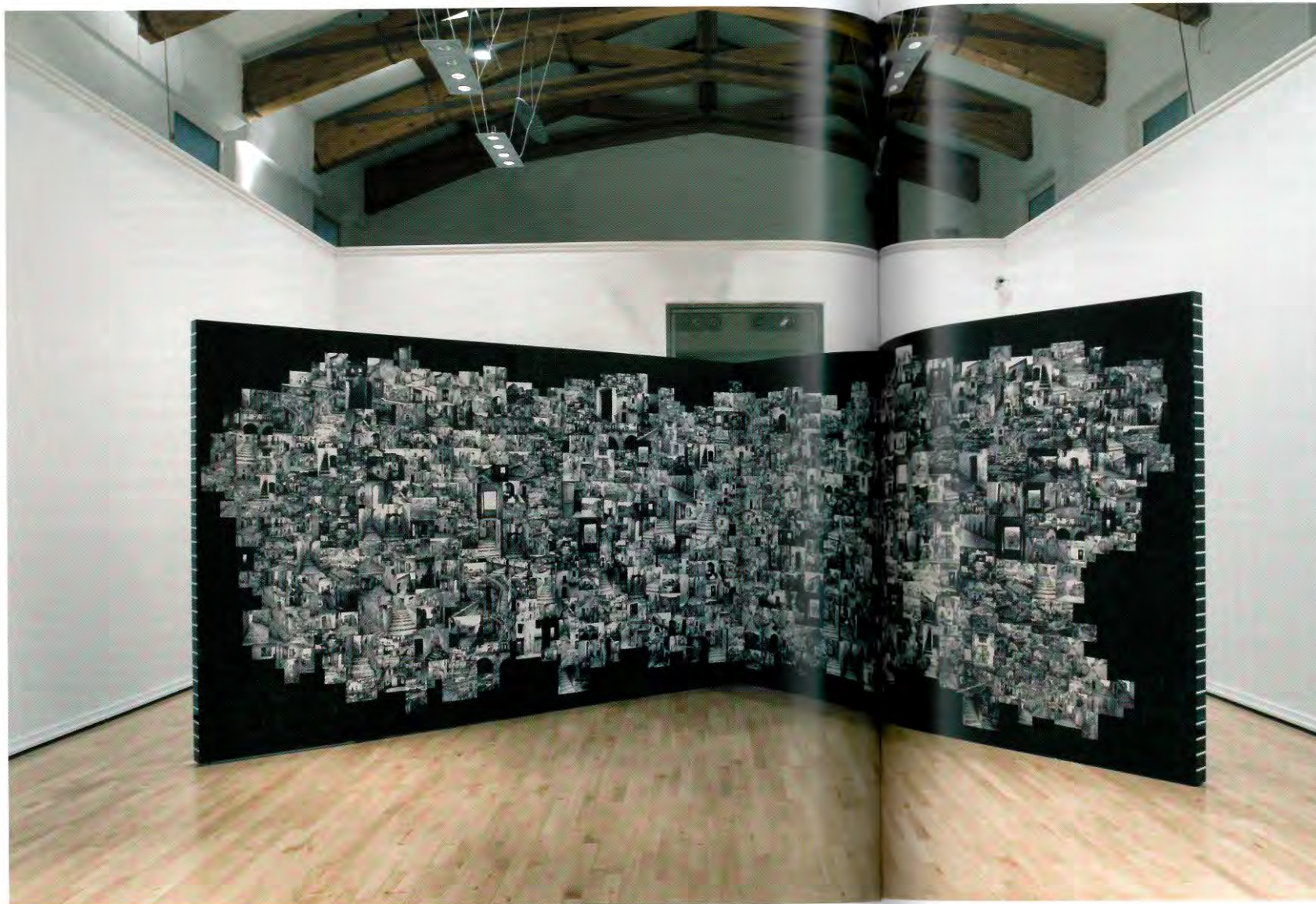
MARCELLO GATTI

Ha intrapreso gli studi musicali presso il Conservatorio "F. Morlacchi" di Perugia, diplomandosi in flauto nel 1986 con Carlo Morena. Seguendo la passione per la musica antica eseguita con gli strumenti originali ha cominciato lo studio del flauto traverso barocco a Roma con Claudio Rufa e a Verona con Marcello Castellani; nel 1991 è stato invitato a frequentare il Conservatorio Reale dell'Aia in Olanda per studiare con Barthold Kuijken. Nel 1997 ha ottenuto il diploma di solista con menzione speciale e nel 1998 il diploma di musica da camera, dedicato interamente al repertorio rinascimentale. Svolge da anni un'intensa attività concertistica che lo ha portato ad esibirsi in tutta Europa, Stati Uniti, Messico, Giappone, Australia e Medio Oriente presso le più prestigiose istituzioni musicali e collabora con orchestre e ensembles internazionali quali: Amsterdam Baroque Orchestra, Attaignant Consort, Cantus Coelln, Rheinische Kantorei, Armonico Tributo, Ensemble Elyma, Le Concert de

Nations, The Bach Players, Risonanze. Oltre allo stretto legame con l'Ensemble Aurora in Italia suona regolarmente con l'Accademia Montis Regalis, l'Accademia Bizantina, la Cappella della Pietà de' Turchini e l'Orchestra Barocca Italiana, La Corte Ideale. Ha partecipato a numerose registrazioni discografiche per Opus 111, Arcana, Erato, Symphonia, Tactus, Dynamic, Bongiovanni, Agorà. Tra le incisioni solistiche recenti sono da annoverare la "Musicalisches Opfer" di J.S. Bach, i "Divertimenti op.16" di L. Boccherini e il "Concerto RV 533 per due flauti e archi" di A. Vivaldi con B. Kuijken. Si dedica con entusiasmo all'attività didattica presso istituzioni quali la Scuola Musicale di Milano, Corsi di Musica Antica di Urbino, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini di Napoli.

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



Ugo Rondinone, *Neting ground*, 2006, Stanza con giorni felici
Galleria Civica di Modena, Palazzo Santa Margherita, esposizione 15 settembre – 7 gennaio 2007

Grandezze & Meraviglie, le Cantate di Natale di Alessandro Stradella (Edizioni Arcana e Amadeus, 1999) e l'oratorio "La Susanna" (Glossa, 2004). Noto anche per la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouse, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basiliensis, 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.

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

perfezionato e qualificato la sua preparazione presso le più prestigiose scuole europee quali il Conservatorio Reale dell'Aja, la Schola Cantorum di Basilea, il Centro di Musica Antica del Conservatorio di Ginevra, il Mozarteum di Salisburgo, il Conservatorio Superiore di Parigi. In un'epoca in cui le sonorità della musica antica stanno acquistando una fisionomia sempre più nervosa e ritmata l'Ensemble Aurora ha basato la ricerca della propria emissione sonora sulla caratteristica più costante dell'estetica sei-settecentesca: l'imitazione della natura, e quindi della voce umana, con le sue dinamiche, pronunce ed articolazioni. Su questa base l'impiego di strumenti originali ed un loro adeguato uso in relazione al repertorio affrontato non viene concepito come un fine, bensì come un mezzo prezioso per il recupero della tradizione italiana, contraddistinta da quella nobiltà e raffinatezza che solo un equilibrio fra rigorosa preparazione e fantasia interpretativa permette.

L'ensemble si è formato con un approfondito lavoro sulla letteratura del XVII secolo e sulle sonate a tre di Corelli, considerando ciò come cifra stilistica di fondo necessaria per poter poi affrontare il repertorio successivo senza il pericolo di anacronistiche interpretazioni. Oltre a quelli strumentali sono stati realizzati anche programmi di cantate profane e sacre. Il gruppo è stato ospite dei più importanti festival e stagioni concertistiche europee.

L'Ensemble Aurora ha inciso per Tactus e Symphonia ed EMI, con cui ha realizzato varie prime registrazioni mondiali. È stato insignito, fra gli altri riconoscimenti, del Premio Internazionale del disco "Antonio Vivaldi" per la migliore incisione di musica strumentale italiana del 1993 e del 1999, e del "Diapason d'or".

Dal 1995 registra per la casa discografica francese ARCANA. Dal 2004 anche per la casa discografica spagnola Glossa.

I FIAMMINGHI DAGLI ESTE

CAPILLA FLAMENCA

DIRK SNEELLINGS

*Conversazione con i musicisti dopo il concerto al Café Livre, Via Emilia centro, 103

Marnix De Cat *contratenore*

Tore Denys *tenore*

Lieven Termont *baritono*

Dirk Snellings *basso e direttore artistico*

Jan van Outryve *liuto*

Loco Introitus: Salve Maria

JACOB OBRECHT (ca. 1450 - 1505)

Ave regina coelorum

Beata es Maria / Ave Maria

MARCO DALL'AQUILA (ca. 1480 - ca. 1538)

Recercar

Loco Alleluia

JOSQUIN DES PREZ (ca. 1450 - 1521)

Qui velatus facie fuisti

FRANCESCO DA MILANO (1497 - 1543)

Ricercar

Loco Offertorium: Anima mea liquefacta est

GASPAR VAN WEERBEKE (ca. 1445 - ca. 1516)

Anima mea liquefacta est

LOYSET COMPERE (ca. 1445 - 1518)

Plaine d'ennuye / Anima mea liquefacta est

Loco ad Elevationem

JOHANNES GHISELIN [VERBONNET]
(attivo tra 1491 - 1507)

O gloriosa domina

LUYS DE NARVAEZ (attivo tra 1526 - 1549)

O gloriosa domina

Loco Deo gratias: Tota pulchra es

Tota pulchra es [Canto Gregoriano]

ALEXANDER AGRICOLA (ca. 1446 - 1506)

Belles sur toutes / Tota pulchra es

GASPAR VAN WEERBEKE

Tota pulchra es

HANS JUDENKÜNIG (ca. 1445 - 1526)

Tota pulchra es

HEINRICH ISAAC (ca. 1450 - 1517)

Tota pulchra es

JACOB OBRECHT

Benedicamus

JACOB OBRECHT

Ave regina caelorum

*Ave regina Caelorum,
Mater regis angelorum,
O Maria flos virginum,
Velut rosa vel lilium.*

*Funde preces ad Filium,
Pro salute fidelium,
O Maria, flos virginum,
Velut rosa vel lilium.
Beata es Maria*

JACOB OBRECHT

Beata es Maria

*Virgo clemens et pia
Candore vincis lilia.
Es rosa sine spina,
Sanctorum melodia.
Kyrie eleyson.
Christe eleyson.
O Christe audi nos,*

Sancta Maria ora pro nobis ad Dominum.

*O Christe audi nos,
Ave Maria. Ave Maria
Virgo Clemens et pia.
Gratia plena,
Dominus tecum, virgo serena.
Benedicta tu in mulieribus,
Et benedictus fructus ventris tui.
O Christe audi nos
Sancta Maria ora pro nobis peccatoribus.
O Christe audi nos*

MARCO DALL'AQUILA

Recercar

JOSQUIN DESPREZ

Qui velatus facie fuisti

Prima pars

*Qui velatus facie fuisti,
Et penurias sustinuisti
Sol justitiae,
Flexis illusus genibus
Caesus quoque verberibus
Te petimus attentius
Esto nobis propitius
Et per tuam clementiam*

Perducas nos ad gloriam

Secunda pars

*Hora qui ductus tertia
fuisti ad supplicia
Christe ferendo humeris
crucem pro nobis miseris
Fac sic te nos diligere
sanctamque vitam ducere
Ut valeamus requie
frui coelestis patriae*

Tertia pars

*In flagellis potum fellis
Bibisti amarissimum
Omni genti recolent
Tuae mortis supplicidum
Da virtutem et salutem
Christe redemptor omnium
Honor et benedictio
Sit crucifixo Filio
Qui suo supplicio
Nos redemit ab inferno*

Quarta pars

*In amara crucis ara
Fudisti rivos sanguinis
Jesu Christe, rex benigne
Consors paterni luminis
Sanguis Christe qui fuisti
Redemptor hostis invidi
Fac nos ire et venire
Ad coenam Agni providi
Quinta pars
Qui jacuisti mortuus
In petra rex innocuus
Fac nos in te quiescere
Semperque laudes reddere*

F. DA MILANO

Ricercar

GASPAR VAN WEERBEKE

Anima mea liquefacta est

*Anima mea liquefacta est,
ut dilectus meus locutus est.
Quaesivi, et non inveni illum;
vocavi, et non respondit mihi.
Invenerunt me custodes civitatis:
percusserunt me
et vulneraverunt me;
tulerunt pallium meum
custodes murorum.
Filiae Jerusalem,*

nuntiate dilecto meo
quia amore langueo.

LOYSET COMPÈRE P

laine d'ennuy-Anima mea liquefacta est

Plaine d'ennuy, de longue main atteinte
de desplashir en vie langoureuse,
diz a par moy que seroy bien heureuse,
se par a mort estoit ma vie estainte.

Ne pensez pas que le dye par fainte,
car sans cela me tiendray maleureuse.

Sans Dieu ne puis venir à mon attrainte:
auquel je fais pryère douloureuse
de non me voir en forme rigoureuse,
se je demeure a tousjours de noir tainte.

Anima mea liquefacta est.
Filiae Jerusalem,
nuntiate dilecto meo
quia amore langueo.

J. GHISELIN - VERBONET
O gloriosa domina

Prima pars
O gloriosa domina,
Sanctissima Virgo Maria,
in sinum tuae pietatis
commendo hodie corpus meum,
cogitationes meas et omnes sensus meos
locutiones meas et omnes actus meos
omnem dolorem cordis mei
et omnes angustias animae meae
et omnem consolationem meam
et finem vitae meae
ut per tuam intercessionem
dirigatur secundum clementiam
dilectissimi filii tui

Secunda pars
O domina sanctissima,
O piissima,
O dulcissima,
O benignissima,
O misericordissima,
O gloriosissima maris stella,
ne derelinquas me,
miserum peccatorem
ad te clamantem

sed eripe me ab omni malo
ut perducas me in loco refrigeri
ubi ego benedicam Jesum
fructum ventris tui in aeternum

Tertia pars

O virgo virginum, pia mater,
in hora exitus animae meae a corpore
memor esto peccatorum meorum,
veniam impetrare quando prae morte
nequiter se movere ad invocandum
contenebrescent oculi
et aures nulli voci patescunt
in illa hora ultimae necessitatis
ut liberes animam meam a ministro
malignitatis

L. DE NARVAEZ
O gloriosa domina

Strumentale

GREGORIANO
G. VAN WEERBEKE - H. ISAAC
Tota pulchra es

Tota pulchra es, amica mea,
et macula non est in te.
Favus distillans labia tua,
mel et lac sub lingua tua;
odor unguentorum tuorum
super omnia aromata.
Jam enim hiems transiit,
imber abiit et recessit.
Flores apparuerunt,
vineae florentes odorem dederunt
et vox turturae audita est
in terra nostra.
Surge, propera, amica mea,
et veni de Libano,
veni, coronaberis.

ALEXANDER AGRICOLA
Belle sur toutes-Tota pulchra es

Belle sur toutes et sans quelque macule,
je vostre serf, ma divine maistresse,
a vous seule humblement je m'adresse,
vous suppliant que penches me macule.

Enfer me point et peche me macule,
mais vous poues moster de ceste presse.

A vos vertus jamais n'aproucha nulle;
don't vous presente mon ame pecheresse,
que vous requiert que luy soies adresse,
tant que bien faire et vertus ne recule.

I FIAMMINGHI DAGLI ESTE

L'età aurea della cosiddetta «polifonia fiamminga», databile tra gli anni 1470-1560, affonda le sue radici nella confluenza stilistica di fine Trecento, quando la libertà melodica italiana e la prassi compositiva dei maestri inglesi 'continentali' e di quelli francesi si fusero in uno stile del tutto nuovo. Con le innovazioni introdotte nel campo della scrittura vocale da Guillaume Dufay (Beersel, 1397 - Cambrai, 1474?) - compositore sorprendentemente moderno sia per senso armonico che per la sapiente dosatura dei volumi sonori - si apre dunque il periodo di maggior sviluppo della musica fiamminga: la sua sintesi artistica, fortemente debitrice dell'esperienza italiana, avrebbe dato luogo allo stile di base di tutta la musica del tardo Rinascimento, retroterra imprescindibile fino a Lasso e Palestrina. Ma al di là delle influenze stilistiche e delle considerazioni relative all'estetica musicale, anche altri fattori si rivelano fondamentali per comprendere la straordinaria fioritura musicale di queste regioni: tra questi, l'estrema importanza assunta dalla vita musicale nella realtà quotidiana cittadina, l'ottima organizzazione delle scuole corali, nonché il peso economico e politico raggiunto, nel corso del Quattrocento, dai Paesi Bassi, unificati dai duchi di Borgogna in una 'confederazione' di ricche e fiorenti province indipendenti. Tornando alla formazione musicale, la sua solida conoscenza (sia dal punto di vista esecutivo che da quello contrappuntistico-compositivo) era considerata indispensabile per i giovani allievi delle *scholae cantorum*, che suscitavano così l'attenzione degli 'agenti reclutatori' italiani, spagnoli e

H. JUDENKÖNIG

Tota pulchra es - *Strumentale*
JACOB OBRECHT
Benedicamus

Benedicamus in laude Jhesus, qui sue matre
Marie benedixit in eternum Domino.

tedeschi, i quali percorrevano continuamente le città fiamminghe assumendo cantori grandi e piccoli, a seconda del tipo di voce richiesto presso la propria cappella musicale. Ecco dunque spiegata la spiccata predilezione negli altri centri europei per i cantori provenienti dalle Fiandre, la conseguente espansione dello stile contrappuntistico fiammingo, nonché il vero e proprio esodo di centinaia di musicisti tra i più valenti verso le corti italiane, francesi, imperiali, inglesi e spagnole - non a caso la cappella musicale fondata a Madrid da Filippo II (1556 - 1598) era denominata *Capilla Flamenca*, ovvero composta soprattutto da cantori fiamminghi. In Italia la corte ferrarese non fece eccezione, accogliendo numerosi maestri fiamminghi: successo a Niccolò III, Leonello e Borso d'Este - i quali finanziarono e appoggiarono le iniziative artistiche e musicali a corte - il duca Ercole I d'Este (1471-1505) riuscì a trasformare Ferrara in un centro musicale di rilievo internazionale, circondandosi di musicisti la cui attività presso la cappella musicale cittadina si trova ben documentata nei fondi posseduti presso la Biblioteca Estense di Modena. Il concerto di questa sera si incentra su di un gruppo di compositori accomunati non solo dalla provenienza fiamminga, ma anche dall'esperienza italiana, sia essa presso la corte estense, sia presso gli altri centri della Penisola; il confronto tra i vari compositori avviene accostando brani dal medesimo testo liturgico-letterario, collocati in alcuni dei *loci* del Proprio della Messa (Introito, Alleluia, Offertorio), all'Elevazione e al *Deo gratias* che conclude la celebrazione. Jacob Obrecht

(Gand, 1457 - Ferrara, 1505) apparteneva ad una famiglia originaria di Bergen op Zoom, in Olanda. Fu attivo presso la cattedrale di diversi centri nordeuropei, tra cui Bruges, Cambrai, Anversa e forse Utrecht; nel 1487 accettò l'invito di Ercole I e si recò a Ferrara, dove rimase solo per alcuni mesi. Nel 1504 la profonda ammirazione del duca estense riuscì a riportare il compositore nella città emiliana, succedendo così a Josquin nella carica di maestro di cappella; tuttavia solo l'anno seguente Obrecht moriva, stroncato dalla peste. Il concerto di questa sera si apre e si conclude proprio due mottetti e il *Benedicamus* del maestro olandese, la cui statura compositiva viene sovente considerata 'seconda solamente a Josquin', anche se quest'ultimo in realtà deve molto alle conquiste stilistiche dell'Obrecht maturo. Il mottetto a quattro voci *Ave regina coelorum* è costruito con struttura aBcB, identica a quella utilizzata da Walter Frye (ca. 1450 - 1475) per un mottetto dal medesimo titolo; Obrecht sceglie inoltre di utilizzarne anche lo stesso *tenor*, combinandolo con allusioni alla melodia gregoriana dell'omonima antifona mariana. *Beata es Maria / Ave Maria* [...] *Virgo serena*, un altro mottetto a quattro voci, si segnala invece (come si può dedurre dal titolo) per la politestualità, non rara nelle opere di Obrecht: nella seconda sezione del mottetto infatti la voce dell'*Altus* non continua con la prosecuzione del testo *Beata es Maria*, bensì con quello della sequenza *Ave Maria* [...] *Virgo serena*, intonato sulle note della rispettiva melodia in canto gregoriano. Infine, ecco il *Benedicamus in laude*, realizzato sul testo tropato (ovvero 'ampliato' con sezioni testuali nuove) del *Benedicamus Domino*, versetto che nei periodi penitenziali conclude la Messa al posto dell'*Ite missa est*. Un altro dei grandi polifonisti accolti presso la corte ferrarese fu Josquin Des Prez (vicino a Saint Quentin, c1450-5; Condé-sur-l'Escaut, 1521), autore della messa *Hercules dux Ferrariae* e attivo infatti presso la corte estense per il biennio 1503-4, in qualità di maestro di cappella. Come avvenne nel caso degli altri compositori di tale levatura, lo stile

compositivo di Josquin, che abbraccia tutto il periodo transitorio fra tardo Medioevo e pieno Rinascimento, divenne un vero e proprio paradigma per gran parte del Cinquecento, e la stima di cui egli godette in vita è pienamente confermata dal numero relativamente vastissimo di edizioni e manoscritti contenenti sue composizioni. Il suo mottetto *Qui velatus facie fuisti*, a quattro voci, costituisce un ciclo di sei *partes*, il cui testo è attribuito a S. Bonaventura: tra le varie *partes* possiamo osservare il reimpiego del medesimo materiale melodico, riutilizzato come finale per le sezioni I e II, IV e VI. Anche Alexander Agricola (Gand, ca. 1446 - Valladolid, 1506), come molti altri maestri della sua epoca, sfruttò il munifico mecenatismo delle corti italiane: venne infatti assunto in un primo tempo a Firenze, Mantova e probabilmente Milano, per tornare nuovamente a Firenze e poi a Napoli (insieme alla compagnia di Johannes Ghiselin) dal 1491 in poi. Il brano a tre voci intitolato *Belle sur toutes / Tota pulchra es* è un esempio di *motet-chanson*, un genere frequente in tutto il Quattrocento franco-fiammingo: esso impiega un testo sacro (in questo caso *Tota pulchra es*) nella parte più grave, e uno profano in francese (*Belle sur toutes*) nelle due voci superiori. Lo stile di Agricola, simile a quello di Ockeghem, si segnala per l'energia delle linee melodiche, spesso di libera invenzione, e per gli arabeschi ornamentali che impreziosiscono il discorso musicale, avvicinandolo a quel gusto 'gotico' di lì a poco destinato a soccombere e semplificarsi. 'Collega' di Agricola a Firenze fu Heinrich Isaac (Fiandre o Brabante, ca. 1450 - Firenze, 1517), del quale ascolteremo un altro mottetto sul testo *Tota pulchra es*, a quattro voci. Attivo in svariati ruoli all'interno cerchia artistica di Lorenzo de' Medici (1449-1492, detto 'il Magnifico'), Isaac divenne membro della confraternita fiorentina di S. Barbara, detta significativamente 'dei Fiamminghi', a causa della provenienza di molti dei suoi membri. Dal 1496 fu invece attivo in area tedesca e presso la cappella imperiale di Vienna, ma tornò in Italia temporaneamente nel 1502, prima a Firenze

e poi a Ferrara (dove sperava di essere assunto, mentre ottenne il posto Josquin). Nel 1514 tornò nuovamente a Firenze, impiegato presso il capitolo della Cattedrale, dove morì tre anni più tardi. Anche Loyset Compère (Hainaut, ca. 1445 - Saint Quentin, 1518) occupa un posto di rilievo tra i compositori rinascimentali: dedito soprattutto alle *chanson* e ai mottetti, Compère risulta attivo a Milano negli anni '70 del Quattrocento e a Roma verso il finire del secolo, mentre è noto un incontro con Ferrante d'Este nel 1494. Il suo *Plaine d'ennuye / Anima mea liquefacta est* costituisce un altro *motet-chanson* a tre voci. Tra i polifonisti meno esplorati ecco invece Johannes Ghiselin (*alias* Verbonnet, attivo tra 1491-1507), Luys de Narvaez (Granada, attivo tra 1526-1549), Gaspar van Weerbeke (Oudenaarde, ca. 1445, morto dopo il 1516) e Hans Judenkünig (Schwäbisch Gmünd, ca. 1445 - Vienna, 1526). Strettamente legato all'ambiente ferrarese, Ghiselin compose soprattutto messe e mottetti, ricercando soprattutto nuove soluzioni formali. Il suo *O gloriosa Domina* a quattro voci viene accostato all'omonimo brano per liuto dello spagnolo Narvaez, brano costituito da sei brevi *fantasias*, ognuna delle quali è costruita sulla melodia gregoriana dell'inno *O gloriosa Domina* (in analogia con il genere del *tema con variazioni*). Anche i due *Tota pulchra es* di Judenkünig e Weerbeke permettono di mettere a confronto scrittura liutistica (nel primo caso) e polifonia vocale: il mottetto di Weerbeke, in particolare, rielabora con notevole ingegno un gran numero di spunti melodici. Completano il concerto due ricercari per liuto di Marco dall'Aquila (ca. 1480 - dopo il 1538) e Francesco da Milano (?Monza, 1497 - 1543). Il primo, poco noto oggi ma molto famoso nella sua epoca, costituisce la fase stilistica appena precedente Francesco da Milano, il quale portò invece a paradigma del nuovo stile liutistico le acquisizioni di dall'Aquila in termini di struttura imitativa e stile 'dialogico' tra le varie parti del contrappunto. Il secondo, celebre come esecutore ma anche come compositore, ebbe a sua volta contatti con gli Este; la fama

raggiunta in vita si riflette nel numero impressionante di stampe musicali a lui dedicate, alcune delle quali venivano ancora vendute nel 1662.

Silvia Perrucchetti

CAPILLA FLAMENCA

Il nome dell'ensemble trae origine dalla Cappella di Corte dell'Imperatore Carlo V che, lasciato il suo paese nel 1517, portò con sé in Spagna i suoi migliori musicisti. L'attuale Capilla Flamenca è costituita da musicisti fiamminghi che intendono ridare vita al repertorio musicale del XV e XVI secolo. Raffinate ricerche condotte con i più importanti musicologi, sono alla base dei programmi che coniugano il repertorio musicale con l'espressività teatrale e coreutica. Il personale contributo dei musicisti a elementi di interazione, genera una prassi esecutiva di vivace autenticità e spontaneità. L'organico base dell'ensemble è costituito da quattro voci maschili e si può ampliare con altre voci, con una "alta capella" (strumenti a fiato), con una "bassa capella" (strumenti ad arco) o con un organo. Recentemente è stato attribuito a Capilla Flamenca il prestigioso Premio Internazionale Filarmonico (fra l'altro già assegnato ad artisti del calibro di Messiaen, Gardiner, Mehta, Boulez, Leonhardt) per l'alto livello raggiunto dal gruppo nel campo della interpretazione musicale e della ricerca. Numerosissimi i concerti tenuti in Belgio, Olanda, Francia, Germania, Austria, Svizzera, Polonia, Italia, Portogallo, Spagna, Svezia, Finlandia, Canada, e oltreoceano negli Stati Uniti, Hong Kong, Sud Corea, Nuova Zelanda. Più che lusinghiere le critiche raccolte dalla stampa e degni di rilievo i numerosi premi attribuiti tra i quali: 5 stelle di Diapason D'Or per il cd *Missa pro Defunctis* (Eufoda 1349) di Johannes Prioris; Diapason D'Or, Répertoire 10, 5 stelle del Goldberg Magazine, Premio Caecilia della stampa belga per il cd *Missa de Septem Doloribus* di Pierre de la Rue (Eufoda 1232); Diapason D'Or per *Viva l'amore*, Bassano (OPS 30-239).

À LA FRANÇAISE

GENEVIEVE SOLY
clavicembalo



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico
ed etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632 - 1687)

trascrizione per clavicembalo di Jean Henri D'ANGLEBERT

Passacaille d'Armide

Estratto dalla tragedia lirica *Armide* (1686)

FRANÇOIS COUPERIN (1668 - 1733)

L'Arlequine

Quarto Libro di *Pièces de clavecin* (1730), ventitresimo ordine

ARMAND-LOUIS COUPERIN (1727 - 1789)

de J.B. LULLY trascrizione per clavicembalo di J.H. D'ANGLEBERT

L'Arlequine

Menuet. Dans nos bois Silvandre s'écrit

Estratto di *Trios pour le coucher du Roi*

MARIN MARAIS (1656 - 1728)

Trascrizione di anonimo di una pièce per viola del Secondo Libro (1701), riprese dal compositore per l'opera *Alcyone* (1706); estratti dalle *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs*, Parigi, Christophe Ballard, 1707

(Bibliothèque nationale de France)

La Polonoise

MARIN MARAIS (1656 - 1728)

Trascrizione di Charles Babel della *Deuxième Suite des Pièces à une et à trois violes* (1686-1689) di Marin Marais;

estratto dal manoscritto intitolato *Recueil de Pièces choisies pour le clavecin* 1702

(Ms. Babel, Londres, British Library)

Rondeau Redoublé

CHRISTOPH GRAUPNER (1683-1760)

Partita in re

Allemande – Courante (GWV 104), *Sarabande – Double* (GWV 103)

Menuet (GWV 107), *Loure – Chaconne* (GWV 103)

Partien auf das Clavier, Darmstadt, 1718

Partita IV en ré mineur (GWV 104), *Partita VIII en fa majeur* (GWV 107)

Partita III en ré majeur (GWV 103)

À LA FRANÇAISE

In questo concerto si evoca lo stile francese apprezzato dai compositori europei nel XVIII secolo: quello grandioso e nobile del Grand Siècle, il secolo XVII, qui

rappresentato dalle trascrizioni originali dell'epoca di due esponenti dello stile di Luigi XIV: Lully e Marais. Le forme dei tre pezzi sono caratteristiche: una *passacaille* – serie di variazioni di otto misure (due volte

quattro) su un basso dato (qui, il comune tetracordo discendente); un *rondeau* composto da ritornello e cinque coppie (da cui il suo nome di "redoublé" che si applica alla similare forma poetica); e infine una *polonoise*, danza celebre in Europa come lo era il minuetto tipicamente francese, proveniente dalla corte di Dresda. All'epoca, la passione e il talento dei francesi per la danza erano celebri in tutta Europa. I due brani intitolati *L'Arlequine* rendono omaggio ad Arlecchino, personaggio della Commedia dell'Arte tra i più conosciuti, molto amato alla corte di Francia. Armand-Louis Couperin fu cugino del più famoso François, detto il Grande, e aveva sposato Élisabeth-Antoinette, figlia del celebre costruttore di clavicembali per la corte di Francia François Étienne Blanchet. Ecco quindi un insieme di movimenti e danze, estratti dalla collezione di Christophe Graupner *Partien auf das Clavier*, che stampò da sé e pubblicò nel 1718 a Darmstadt, raccolta monumentale, ancora inedita. I brani scelti della *Partita in re minore* rendono omaggio ai clavicembalisti del Grand Siècle, di cui Graupner conosceva lo stile alla perfezione. Il *Minuetto in fa maggiore* potrebbe essere stato scritto da Lully, ad eccezione di qualche incursione galante nel suo sviluppo. Si avvicina al celebre minuetto *Dans nos bois Silvandre s'écrit*, al tempo conosciuto in tutta la Francia, ed eseguito in numerosi récital. Esso aveva oltrepassato i confini e doveva essere noto a Graupner, la cui composizione è un vero capolavoro di stile e delicatezza. La *loure*, danza tipica francese, è infatti una giga lenta. La ciaccona che conclude la partita si apre nel segno del puro spirito francese. Successivamente, ci accompagna attraverso tutte le sfumature possibili della tecnica del clavicembalo e degli stili musicali esistenti, per poi sfiorare una variazione scritta in ottave, eseguita con la mano sinistra, e in accordi pesanti sincopati, con la mano destra – un po' di Haendel e un po' di Schumann! – e una variazione che prefigura il concerto per due mandolini di Vivaldi. La penultima variazione è di un virtuosismo "funambolico", per citare il musicologo Alberto Basso, che definisce così la cadenza del quinto *Concerto Brandeburghese* di Johann

Sebastian Bach, datato 1721. Essa costituisce certamente uno dei passaggi virtuosi meglio riusciti nella storia della musica per clavicembalo.

Geneviève Soly

GENEVIEVE SOLY

Allieva di Bernard Lagacé al Conservatoire de musique du Québec à Montréal, ha ottenuto all'età di diciotto anni il primo premio d'organo conferitole all'unanimità. Si diploma in clavicembalo l'anno seguente. Prosegue la sua formazione in Europa con Gustav Leonhardt, Luigi Ferdinando Tagliavini e Kenneth Gilbert. Nel 1992 l'*Université de Montréal* le conferisce il titolo del Dottorato in interpretazione (clavicembalo). Geneviève Soly corona la sua passione per il clavicembalo e per la musica barocca, con la creazione, nel 1987 a Montreal, del complesso *Les Idées heureuses*. Ha suonato in duetto col gambista Jay Bernfeld e il cembalista Andreas Staier. Nel 2007 si è esibita da organista con il National Ballet of Canada e come cembalista in Canada e negli Stati Uniti con la violinista Viktoria Mullova, in recital al *Festival d'Utrecht*, a Versailles, Basilea e Berlino. Quale musicologa è la principale scopritrice delle opere per clavicembalo di Christoph Graupner, insigne contemporaneo di J.S. Bach. Si è incaricata dell'edizione del repertorio cembalistico di Graupner lavorando inoltre sull'immensa raccolta della musica religiosa di questo stesso autore. Già dal febbraio del 2001 si possono annoverare fra le sue produzioni musicali, oltre alle nove registrazioni incise per la casa discografica *Analekta*, tirocini e conferenze in vari conservatori tra i quali *les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Paris et de Lyon*, dei recital e dei concerti con *Les Idées heureuses*, presentati in America e in Europa. Con questo stesso complesso, nell'ottobre 2006 ha diretto con successo la prima tournée europea (Ambronay, Pontoise, Bruxelles), nel 2007 a Utrecht. La critica internazionale ha premiato le registrazioni della musica di Graupner con i riconoscimenti di *Classicstodayfrance.com*, *Classicstoday.com*, *Diapason*, *Classica/Répertoire*, *Gramophone*, *BBC Music Magazine* e il *New York Times*.

MARIA DI MODENA, REGINA D'INGHILTERRA

MARIA CRISTINA KIEHR *soprano* – ROMINA BASSO *contralto*

ENSEMBLE 415 – CHIARA BANCHINI

Chiara Banchini *violino e direzione*

Eva Borhi *violino*

Peter Barczy *violino e viola*

Gaetano Nasillo *violoncello*

Michele Barchi *clavicembalo*

ITALIA

GIOVANNI BATTISTA VITALI (ca. 1644 - 1692)

Cantata per Soprano, 3 violini e basso continuo,
Sopra la nascita di S.A.S.

GIOVANNI LEGRENZI (1626 - 1690)

Sonata a quattro *La Cetra*.

GIOVANNI BATTISTA VITALI

Cantata per Alto, 2 violini e basso continuo,
Per l'incoronazione di Maria Beatrice d'Este a Regina d'Inghilterra.

INGHILTERRA

HENRY PURCELL (1659-1695)

Ouverture et rondò della suite *Abdelazer*.
Lamento per Soprano, violino e basso continuo, *Oh, let me weep*.
Fantasia a 4 in fa maggiore.

FRANCIA

ELISABETH JACQUET DE LA GUERRE (1665-1729).

Bruits de guerre (rumori di guerra), tempête (tempesta), ed aria per Soprano con sinfonia,
Revenez régner sur les ondes (estratti dalle cantate, *La traversée de la mer rouge* e *Jonas*).

FRANÇOIS COUPERIN (1668 - 1733).

Sonata a quattro, *La sultane* (estratta da *Les Nations*, manoscritto di Lione)

ANDRÉ CAMPRA (1660 - 1744).

Aria per Alto, *Quam pulcher es dilecte mi !* (estratta dal motetto, *Elèvation*)



Anonimo emiliano, ca. 1680, *Maria Beatrice d'Este*
Modena, Coll. Elisabetta Ferrari Barbolini

Recitativo

Coronata d'Applausi di Francesco il Natale,
Già portato alle stelle havea la fama,
Quando il grido immortale,
Per celebrare il giorno di sì eccelsa memoria,
Frà i pianeti destò gare di Gloria.

Aria

Per fregiare un sol che nasce,
s'indoraro il crin le stelle,
A infiorar l'argentea fasce
scintillarono più belle.

Recitativo

Dopo lieve contesa ad illustrar la cuna
all'Auriga del dì sorti l'impresa
onde dal quarto giro così lieto parlò oltre il
costume
con accenti di gloria il Dio del lume.

Aria

Si bel giorno
più splendido, e adorno
chiaro il sole ne indori fedel,
celebrare sia vanto immortale
d'un Alcide il Natale
di chi i mostri calpesta sul ciel.

Recitativo

Già l'Invidia e la sorte,
fin là bambino in fasce,
strozzò vinse e confuse,
e più ch'a un Idra il suo natal preluse.

Aria

Godan li astri e rida il Sole,
l'Azio Eroe se al mondo uscì,
sol mi duole
ch'à illustrar un sì gran nome,
spledin poco le mie chiome
entro il giro di un sol di.

Recitativo

Si disse e fe ritorno sul'oriente a far più
vago il giorno.

Recitativo

D'onde avvien che tutt'ebro di vera gioia
l'universo inonda,
per qual cagion del Tebro, con guibilo
sincero esulta l'onda.
Ah si manda il Tamigi a gli angoli del
mondo al Vaticano istesso
di più chiaro splendor vivo riflesso.

Aria

Nell'anglica sede,
vessillo di Fede,
già dispiega la Pietà,
ed un Rege à le vittorie
qual trofeo di belle glorie
oggi di non s'ergerà.

Recitativo

Maria Germe Real del tronco Estense
or che cinta è la chioma
d'ingemmato diadema,
preme l'augusto soglio
à le glorie di Roma
alza nel cor di Londra un Campidoglio.

Aria

Frema l'Erebo adirato
e dagli angui lacerato
porti Aletto il proprio cor,
se già vinto e lagrimante
à la fede trionfante
ceda Averno il suo vigor.

Recitativo

Ma di fatti, si degni
voi ridite gli applausi ò dotti ingegni.

Aria

Se nuzia fedel
con tromba sonante,
la fama volante
rimbomba nel Ciel,
giust'è ben ch'à tanti honori,
offra i lauri per messo, e Pindo i fiori.

O LET ME WEEP!

O let me weep! forever weep!
My Eyes no more shall welcome sleep:

I'll hide me from the sight of Day,
and sigh my Soul away.
He's gone, his loss deplore;
and I shall never see him more.
O let me weep! forever weep!

Oh, fatemi piangere! Piangere per sempre!
I miei occhi non conosceranno più sonno:
Mi nasconderò dalla vista della luce,
e spingerò lontana la mia anima.
È andato, piango la sua perdita;
e non lo rivedrò mai più.
Oh, fatemi piangere! Piangere per sempre!

REVEVEZ REGNER

Revevez regner sur les ondes
Zéphirs qu'il avoit ecartez,
Rentrez dans vos grottes profondes,
Vents, contre luy seul irritez.

Taisez-vous, bruyante Tempête,
Foudres, Eclairs éteignez-vous ;
Le coupable meurt, & sa tête,
Suffit au celeste courroux.

MARIA DI MODENA, MARY OF
MODENA, MARIE DE MODÈNE
REGINA DELLA MUSICA

La cerniera tra il XVII e il XVIII secolo
corrisponde a un periodo essenziale per lo
sviluppo della cultura e dell'arte occidentali:
le innumerevoli correnti, scuole e tendenze
dei diversi paesi europei sono messi sempre
più spesso a confronto, e se questo rapporto,
se non questo tentativo di unificazione, è
inizialmente assai prudente e riguarda
solamente qualche zona geografica, esso
genera poi una tensione creatrice che
diviene, poco a poco, un movimento di
grande respiro su tutto il continente. L'Italia
gioca un ruolo a parte, ma essenziale: la
penisola, indubbiamente molto più
frammentata politicamente rispetto agli altri
regni o imperi europei, presenta un'identità
culturale più confusa, caratterizzata in
ugual misura da precise tendenze locali e da

Tornate a regnare sulle onde
Zefiri che egli aveva allontanato,
Rientrate nelle vostre grotte profonde,
Venti, adiratevi contro lui solo.

Taci, fragorosa Tempesta,
Fulmini, Lampi, spegnete vi;
Il colpevole è morto, e la sua testa,
E sufficiente al dispiacere celeste.

QUAM PULCHER ES

Quam pulcher es dilecte mi !
Quam suavis, indeliis tuis !
Accende cor meum divinis Charitatis tuae
flammis.
Tu solus Rex meus, gaudium et desiderium
meum.

Quanto sei bello, o mio diletto !
Quanto soave, nei tuoi godimenti !
Accendi il mio cuore con le divine fiamme della
tua Carità
Tu solo, mio Re, sei gioia e mio desiderio.

una notevole capacità di adattamento, da
una tendenza alla sperimentazione,
all'invenzione e alla mescolanza di dotte
tradizioni, sacre e popolari. In campo
artistico, è facile capire come questo
esempio complesso, ricco e in continua
evoluzione attiri l'attenzione delle correnti
straniere; tutti si interessano all'Italia,
elevandola allo status di "punto di incontro"
europeo; ogni movimento ha un
atteggiamento particolare, che svela
indirettamente le diverse inclinazioni
estetiche. L'Italia, troppo occupata nel suo
processo di cambiamento, prende in
considerazione le influenze europee solo
marginalmente, e anche se assorbe parecchi
elementi, soprattutto francesi, spagnoli,
tedeschi, perfino di origine orientale, essi
sono, tuttavia, troppo particolari, localizzati,
e rapidamente assimilati, perché si possa
parlare di una reazione culturale

pienamente definita. Maria di Modena osserva da un punto di vista privilegiato l'intreccio di influenze che interessa il campo musicale. Non solo questa regina fu notevolmente melomane (come testimoniano le centinaia di manoscritti legati alla sua corte), avendo vissuto in diversi paesi europei, ma la sua personalità e la sua sorte riflettono alla perfezione la luminosità, il fasto, il dramma, l'apertura, così come la tensione, il dubbio, l'incomprensione, l'abnegazione e la convinzione che caratterizzano le culture europee in generale. *"Si può affermare che avesse tutte le virtù reali. Il suo unico difetto (nessuno è perfetto) è di avere spinto la devozione all'estremo, ma l'ha pagata cara, perché è la causa di tutti i suoi mali!"* Maria Beatrice d'Este, futura Regina d'Inghilterra, sempre descritta di buon umore, elegante, di bell'aspetto, affabile ed estremamente bigotta, nasce a Modena il 5 ottobre 1658, figlia di Laura Martinuzzi (nipote del Cardinale Mazzarino, Mazarin) e di Alfonso IV, duca di Modena. Fin dalla sua giovinezza è sensibile al fascino della musica, grazie all'importante attività musicale che vede coinvolta questa corte di provincia. Allevata secondo una morale cattolica molto rigida, Maria desidera prendere i voti, ma Luigi XIV e il Papa vedono in lei la sposa ideale per Giacomo, duca di York, della famiglia Stuart, fratello di Carlo II, re d'Inghilterra. Essendo quest'ultimo piuttosto anziano, tutto porta a credere che Giacomo sarà il suo successore, ed è quindi importante assicurarsi che sua moglie, futura Regina, sia cattolica. Maria dapprima rifiuta il matrimonio, ma, dal momento che le pressioni vengono soprattutto dal Papa, finisce per accettare. Maria, dunque, sposa il Duca di York, vedovo e di 25 anni più vecchio, il 30 settembre 1673; il matrimonio si celebra a Modena senza cerimonia, quasi in segreto, visto che Giacomo non è presente. Giovanni Battista Vitali è stato un compositore molto vicino alla corte estense a Modena, come dimostra il numero di composizioni legate a questa famiglia; delle sue cantate, conservate ancora oggi alla Biblioteca Estense di Modena, due illustrano

rispettivamente la nascita di Francesco, fratello di Maria, e l'incoronazione di quest'ultima, quando diviene Regina d'Inghilterra. Le due opere fanno parte di questo programma e abbiamo deciso di aggiungervi, nel quadro del periodo *italiano* di Maria, una sonata di Giovanni Legrenzi, compositore che la futura Regina apprezzava particolarmente. Le sue composizioni sono un esempio perfetto della scrittura sofisticata dell'Italia settentrionale dell'epoca: un contrappunto elaborato si accompagna a una grande ricchezza di accenti, con numerosi contrasti sonori e di ritmo, con un trattamento virtuosistico della voce teatrale. Quando Maria giunge a Londra, vi trova, oltre a un marito poco disponibile, libertino e adultero, una corte ostile che non smette di calunniarla, chiamandola "la papista": *[Maria] si fa odiare [...] tanto per la sua statura morale, quanto per la sua religione, che professa in italiano; ciò significa che aggiunge un'infinità di piccole, inutili pratiche dappertutto, a maggior ragione mal collocate in Inghilterra"*. Inoltre, dei cinque figli che dà alla luce, solo Isabella non muore in tenera età. La situazione di Maria, tuttavia, migliora alla morte di Carlo II nel 1685, poiché diventa regina d'Inghilterra e suo marito, divenuto Giacomo II, dovendo assumersi nuove responsabilità, cambia il proprio comportamento nei suoi confronti. L'incoronazione si tiene nell'abbazia di Westminster il 23 aprile 1685, giorno di San Giorgio. Contrariamente al loro matrimonio, la festa è monumentale: un'immensa tavola con 144 coperti, 1500 piatti utilizzati per il banchetto, numerosi pittori convocati per immortalare dal vivo l'avvenimento; infine, diverse processioni hanno luogo, così come concerti e fuochi artificiali. A quest'epoca, i musicisti più famosi della cappella Reale sono certamente John Blow e Henry Purcell; siccome l'ensemble ha il compito di cantare in occasione delle funzioni ordinarie, ma anche di accompagnare i monarchi nelle cerimonie di Stato e in altri avvenimenti ufficiali, Maria intrattiene un rapporto assai stretto con loro e la loro musica. Le tre opere di Purcell, comprese in questo programma, mettono in risalto il genio e la versatilità

straordinari del loro autore e quanto quest'ultimo, per nulla esperto delle correnti francesi, italiane e tedesche, è capace di unirle in uno stile del tutto innovativo e personale. La salita al trono di Giacomo II provoca nondimeno un problema all'interno della comunità protestante d'Inghilterra: *"Era da molto tempo che i protestanti d'Inghilterra avevano preso una posizione ben precisa a proposito della protezione che il re Giacomo II accordava ai cattolici: temevano che questo principe, dopo aver abolito poco a poco i vari editti emanati nel tempo contro la comunione romana, la rendesse quella principale all'interno del Regno. Del tutto decisi a evitare che ciò accedesse, inviarono segretamente i loro deputati per trattare con il Principe d'Orange (genere di Giacomo II) e per offrirgli il trono di Gran Bretagna, in cambio di protezione."* Inoltre, Maria dà alla luce, nel 1688 un figlio, futuro erede al trono; anche la rivoluzione è imminente: *"Nessuno ignora ciò che accadde durante questo importante avvenimento: non dirò che due parole, e solamente quel tanto che basta per comprendere ciò che dirò in seguito. [...] Il principe [Orange] partì per mare con una flotta numerosa, e inalbera la bandiera d'Inghilterra con questa iscrizione: Per la religione e per la libertà. [...] sbarcò con successo nei porti di Dartmouth e di Torbay, dove fu accolto dalla popolazione come un liberatore inviato dal cielo"*. Giacomo II, non sentendosi più al sicuro, decide di lasciare l'Inghilterra alla volta della Francia, che lo protegge. Incarica il futuro duca di Lauzun, che si trova in Inghilterra, di fare espatriare prima la Regina poi il Principe di Galles. *"In questo modo terminava questa grande rivoluzione, che diede inizio alla guerra che il Re [Luigi XIV] dichiarò subito all'Imperatore e agli Olandesi"*. Luigi XIV mette a disposizione della corte degli Stuart, in esilio, il magnifico castello di Saint-Germain, vicino a Versailles; egli *"venne a riceverli con tutta la gentilezza di un signore che sa come stare al mondo, e tenne con loro la stessa condotta fino alla sua morte."* Giacomo II tenta di recuperare il trono, ma *"soffriva con difficoltà per il poco segreto che era riservato ai loro affari: non erano, infatti, mai stati fatti progetti per il loro ritorno che non fossero stati immediatamente scoperti in Inghilterra e*

immaginati a Versailles; ma ciò non era colpa di queste infelici maestà: essi erano circondati, a Saint-Germain, da gente che li tradiva, perfino la dama di compagnia della Regina."

Il fallimento della "spedizione d'Irlanda", nel 1690, sembra mettere fine alle speranze per recuperare il trono. Giacomo II muore nel 1701 e suo figlio viene proclamato Re a Saint-Germain l'anno successivo, divenendo così Giacomo III. Nel maggio 1707, quando la regina Anna (seconda figlia protestante di Giacomo II) porta a termine l'unificazione dell'Inghilterra e della Scozia, un malcontento piuttosto diffuso lascia credere che ci siano le basi per il ritorno di Giacomo III in Inghilterra. Maria esercita delle pressioni su Luigi XIV affinché l'aiuti nella riconquista: *Il re ordina a seimila uomini di accompagnare il re d'Inghilterra in Scozia, dove una parte considerevole dei suoi seguaci ben intenzionati non aspetta che il suo arrivo per dichiararsi"*. Il Cavaliere de Forbin, incaricato di allestire la flotta che deve accompagnare quest'esercito, rende esplicito il suo scetticismo a proposito della riuscita di questa spedizione, ma Maria si reca *"a Versailles, dove presenta nuove istanze al Re, che le accorda tutto ciò che desidera"*: *preparatevi ad eseguire gli ordini che vi sono dati, senza preoccuparvi dell'esito*. Forbin obbedisce: *Fui costretto ad ormeggiare in mezzo a degli scogli. A partire da quella stessa notte, un forte vento mise tutto l'esercito in pericolo. Il re, per quanto giovane fosse, vinse la paura con una fermezza e un sangue freddo insoliti per la sua età; ma i suoi seguaci erano terrorizzati. [Gli Inglesi] erano tutti ammalati; tutti vomitavano fino alle lacrime, e insistevano perché abbandonassimo i nostri propositi. Provavo troppa soddisfazione nel vederli soffrire per accordare loro ciò che mi chiedevano. Anche quando la flotta viene attaccata, la gioia di Forbin non cessa: È difficile credere quanto la vista di questo bastimento, per quanto isolato e distaccato dal resto dell'esercito nemico, [...] allarmasse tutti gli Inglesi che si trovavano a bordo con me. Si guardavano come fossero già spacciati: il loro terrore mi rallegrava molto. In sostanza, la flotta di Luigi XIV non può sbarcare, e torna in Francia, abbastanza volentieri, a onor del vero, senza troppi danni. È l'ultimo tentativo di riconquista da parte degli*

Stuart. A Giacomo III sarà proposto di tornare a regnare in Inghilterra, a condizione di convertirsi al Protestantismo, ma egli si rifiuterà categoricamente. Durante l'esilio quasi trentennale in Francia, Maria, godendo sempre della protezione e del rispetto del re e della corte piuttosto velenosa di Versailles, coltiva l'attività musicale costantemente a Saint-Germain. Il suo consigliere musicale, Innocenzo Fede, in stretti rapporti con Louis Couperin, si incarica di farvi suonare sia musica francese che italiana. Inoltre, questo fermento, che porterà alla luce dei pezzi di Legrenzi e le prime opere di Vivaldi, permette a numerosi compositori francesi di scoprire lo stile transalpino a tutto tondo. La compositrice Elisabeth Jacquet de la Guerre, figura musicale tra le più dotate dell'epoca, ne fa parte: gli estratti delle sue cantate presentate nel programma evidenziano l'elaborazione dello stile francese, caratterizzati da una vivacità, una figuratività e una sensualità del tutto insoliti. Anche François Couperin è assai legato alla corte degli Stuart: nelle centinaia di manoscritti musicali da mettere in relazione con quest'ultima, si trova una grande quantità di fonti uniche delle sue opere, copiate dall'enigmatico "copista Z". Il suo stile, più fedele alla tradizione francese rispetto a quello di Jacquet de la Guerre, sottolinea tutta l'ambiguità espressiva che può provocare una costruzione essenzialmente retorica. Il presente programma si conclude con un'aria di mottetto di André Campra (pezzo contenente diversi passaggi che mostrano attenzione alla vocalità italiana nel trattamento della voce) per ricordare quanto il destino di Maria sia indissolubilmente legato alla sua profonda fede cattolica. Capace di pregare per ore genuflessa sul marmo duro e freddo, Maria dà prova, giorno dopo giorno, di una fede incrollabile, che certamente l'aiuta a superare la solitudine, la nostalgia, il rifiuto, il dolore e l'esilio. Questa forza di carattere, questa passione, sono sicuramente gli elementi che le permettono di essere convincente nell'espone i suoi gusti musicali eclettici in Francia, Inghilterra, ma anche in Italia (un esemplare delle cantate di Jean-Baptiste

Morin è custodito alla Biblioteca Estense di Modena), facendo di lei un motore efficace, se non fondamentale, del dinamismo culturale europeo. Maria muore a Saint-Germain il 7 maggio 1718, all'età di 59 anni, in seguito a un cancro al seno. Sepolta nell'abbazia di Chaillot a Parigi, nel 1793, durante la Rivoluzione, la tomba è profanata e i suoi resti vanno perduti. Come se, anche in vita, non avesse dovuto legarsi a un unico luogo.

Olivier Fourès

ROMINA BASSO

Nata a Gorizia, è diplomata in Canto al Conservatorio di Venezia e laureata in Lettere Moderne-Discipline dello Spettacolo presso l'ateneo di Trieste. Vincitrice di concorsi nazionali e internazionali (*Toti dal Monte*, *Plácido Domingo's Operalia*, *Seghizzi*, *As.Li.Co*, *Città di Conegliano*, *Palma d'Oro*, *Modena Musica*) è abitualmente ospite dei palcoscenici italiani ed esteri. Interpretando soprattutto repertorio del Seicento e Settecento, è stata diretta, tra gli altri, da personalità di spicco quali P. Maag, M. Viotti, V. Jurowsky e Sir Charles Mackerras, G. Ferro, J. Savall, P. Pierlot, R. Alessandrini, A. Curtis, E. Haim, F. Brüggén, A. Marcon, O. Dantone, F. M. Sardelli, A. Florio e F. Biondi e ha collaborato con Le Concert des Nations, Chorus Musicus, Concerto Italiano, Europa Galante, Il Complesso Barocco, Venice Baroque Orchestra, Accademia Bizantina, Modo Antiquo, Cappella della Pietà de' Turchini, La Venexiana, Ricercar Consort, ORT, The Age of Enlightenment Orchestra, Birmingham Symphony Orchestra, Bayerisches Rundfunk. È stata più volte registrata da RadioTre Suite, BBC3, ABC Classic, ORF1, AVRO, Radio France e Arte. Ha inciso per Bongiovanni, Mirare, Dynamic (B. Galuppi, *L'Olimpiade*), per FugaLibera & Ricercar (A. Porpora, *Notturmi per i defunti*), per Deutsche Grammophon il *Moteczuma* di Vivaldi e il *Tolomeo* di Haendel con Il Complesso Barocco e, per Naive, *l'Atenaide* di Vivaldi con Modo Antiquo.

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. Nella sua carriera ha registrato innumerevoli cd come solista o protagonista, in particolare con Harmonia Mundi France.

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 a 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 di numerosi successi (Corelli, Boccherini, Sammartini, Muffat...), con Harmonia Mundi France, vincitori di premi e segnalazioni lusinghiere. 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. Una discografia importante (più di 50 cd) testimonia la ricchezza delle sue attività musicali, coronate dai massimi riconoscimenti della critica.

Martedì 27 novembre, Vignola, Rocca, ore 21

LE QUATTRO STAGIONI DI ANTONIO VIVALDI

BRIXIA MUSICALIS

ELISA CITTERIO - *violino e direzione musicale*

Barbara Altobello, Rossella Borsoni, Fabio Ravasi, Alessandro Di Vona, Elena Telò
violini

Sebastiano Airoidi
violino e viola

Francesco Lattuada
viola contralto

Marco Frezzato, Matteo Fus
violoncelli

Davide Nava
contrabbasso

Daniele Caminiti
tiorba

Michele Barchi
clavicembalo

ANTONIO VIVALDI (Venezia 1678-Vienna 1741)

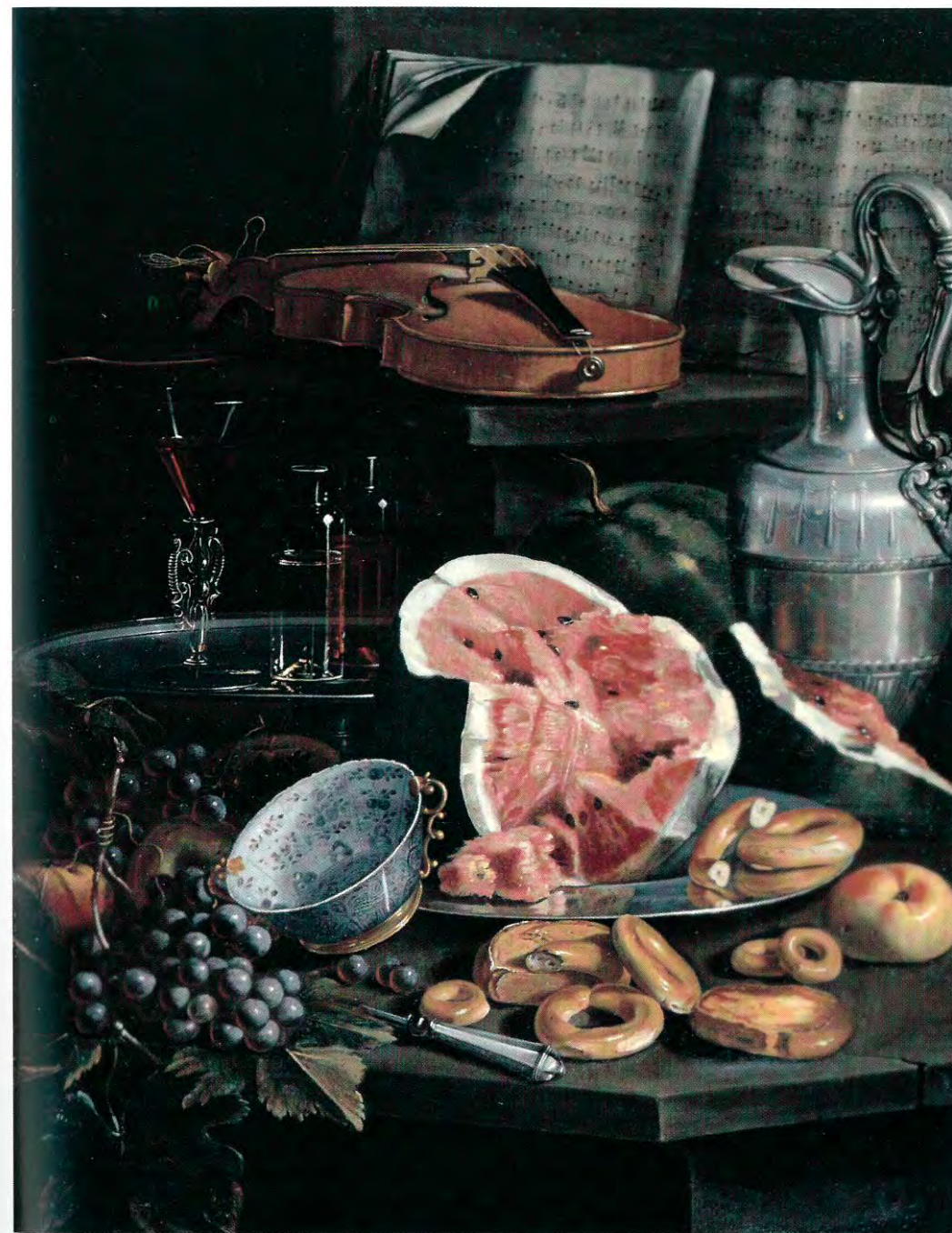
Le quattro stagioni da *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op.VIII:

Concerto in mi maggiore "La primavera"
per violino principale, archi e b.c. op.VIII n.1 RV269
allegro - largo - allegro

Concerto in sol minore "L'estate"
per violino principale, archi e b.c. op.VIII n.2 RV315
allegro non molto - adagio - presto

Concerto in fa maggiore "L'autunno"
per violino principale, archi e b.c. op.VIII n.3 RV293
allegro - adagio molto - allegro

Concerto in fa minore "L'inverno"
per violino principale, archi e b.c. op.VIII n.4 RV297
allegro non molto - largo - allegro



Cristoforo Munari (1667 - 1720), *Natura morta*
Modena, Coll. Banca Popolare dell'Emilia Romagna

La raccolta dei dodici concerti che formano *Il Cimento*, pubblicata per la prima volta ad Amsterdam presso Le Cène e dedicata al conte Wenzel von Morzin (cugino del futuro protettore di Haydn), deve la sua straordinaria popolarità ai primi quattro concerti, dedicati ciascuno a una delle quattro stagioni. Nella prefazione, Vivaldi stesso notava che molto tempo prima dell'anno di pubblicazione, il conte Morzin aveva ascoltato "con benevolenza" questi concerti, a conferma della grande celebrità di cui già allora godevano, soprattutto *La Primavera*. In questi concerti, notevole è l'uso strumentale e coloristico che Vivaldi fa degli archi. La sua ingegnosità nell'inventare nuovi timbri e nuovi accostamenti sembra non avere limiti. Tutte le tecniche d'arco sono presenti: gli energici unisoni per la tempesta, la sordina per gli uccelli, il contrasto frequente tra arco e pizzicato, le corde pizzicate. I sonetti che introducono i singoli concerti sono di autore ignoto e furono composti forse in un periodo successivo, con l'intento di fissare le immagini descritte da Vivaldi attraverso la musica.

PRIMAVERA

La "Primavera" è un concerto in mi maggiore per violino, archi e cembalo. I tre movimenti descrivono tre momenti della stagione: il canto degli uccelli (*allegro*), il riposo del pastore con il suo cane (*largo*) e la danza finale (*allegro*). Il violino solista rappresenta un pastore addormentato, le viole il latrato del suo fido cane mentre i restanti violini le foglie fruscianti

Allegro

Giunt' è la Primavera e festosetti
La Salutan gl' Augei con lieto canto,
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio Scorrono intanto:

Vengon' coprendo l' aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
Indi tacendo questi, gl' Augelletti;
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:

Largo

E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.

Allegro

Di pastoral Zampogna al suon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all' apparir brillante.

ESTATE

L'Estate è un concerto in sol minore per violino, archi e cembalo. Il concerto per i suoi toni accesi e violenti riflette con maggiore efficacia rispetto agli altri la carica esplosiva della stagione. La tempesta viene descritta passo passo nella sua manifestazione al pastore: dapprima si avvicina da lontano nella calura estiva (*allegro non molto allegro*), quindi il pastore che si spaventa per l'improvviso temporale (*adagio presto*) e infine la virulenza sprigionata dalla tempesta in azione (*presto*)

Allegro non molto

Sotto dura staggion dal sole accesa
Langue l' huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;
Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa
Canta la Tortorella e 'l Gardellino.

Zeffiro dolce Spira, mà contesa
Muove Borea improvviso al Suo vicino;
E piange il Pastorel, perche sospesa
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;
Adagio e piano - Presto e forte
Toglie alle membra lasse il Suo riposo
Il timore de' Lampi, e Tuoni fieri
E de mosche, e mosconi il Stuol furioso!

Presto

Ah che pur troppo i Suo timor Son veri
Tuona e fulmina il Ciel e grandioso
Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.

AUTUNNO

L'Autunno è un concerto in fa maggiore per violino, archi e cembalo. Vivaldi descrive la figura del dio romano: un'iniziale panoramica della vendemmia (*allegro allegro assai*) è seguita dalla magistrale riproduzione dell'ebbrezza provocata dal

vino (*adagio molto*), movimento dal titolo *I dormienti ubriachi*, in un clima trasognato e sereno. L'ultimo movimento (*allegro*) coincide con i martellanti ritmi della caccia.

Allegro

Celebra il Vilanel con balli e Canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor de Bacco accesi tanti
Finiscono col Sonno il lor godere

Adagio molto

Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti
L' aria che temperata dà piacere,
E la Staggion ch' invita tanti e tanti
D' un dolcissimo Sonno al bel godere.

Allegro

I cacciator alla nov' alba à caccia
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Fugge la belua, e Seguono la traccia;

Già Sbigottita, e lassa al gran rumore
De' Schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, mà oppressa muore.

INVERNO

L'Inverno è un concerto in fa minore per violino e archi. Il concerto era stato concepito da Vivaldi perché fosse eseguito in chiesa, tant'è che i toni pastorali costringevano l'orchestra a suonare quasi in sordina, come a non voler disturbare i fedeli in preghiera. L'Inverno viene descritto in tre momenti: l'azione spietata del vento gelido (*allegro non molto*), il secondo movimento, tra i più celebri de Le quattro stagioni, della pioggia che cade lenta sul manto ghiacciato (*largo*) e la serena accettazione del clima rigido invernale (*allegro*).

Allegro non molto

Aggiacciato tremar trà neri argenti
Al Severo Spirar d'orrido Vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel Soverchio gel batter i denti;

Largo

Passar al foco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

Allegro

Caminar Sopra 'l ghiaccio, e à passo lento
Per timor di cader gersene intenti;

Gir forte Sdruzzolar, cader à terra
Di nuove ir Sopra 'l ghiaccio e correr forte
Sin ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;

Sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra
Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporta.

LE QUATTRO STAGIONI

La proposta di un concerto così "conosciuto" vuole anche esplorare la vocazione barocca alla musica a programma attraverso l'esemplare più noto, compatto e coerente, di alcuni concerti per violino di Antonio Vivaldi: un unico strumento solista, un unico genere, un unico autore e persino un unico libro al servizio di una straordinaria varietà rappresentativa, di quella sorprendente facoltà di tradurre nel segno grafico della partitura un intero microcosmo: una *palette* in grado di animarsi dei più diversi suoni della natura, come del riflesso arcano dei moti interiori. Tale atteggiamento rappresenta una delle risorse specifiche della scrittura strumentale del Barocco, sofferente di una condizione d'inferiorità estetica rispetto alla musica vocale, sacra e operistica: per dirla con Cesare Fertonani, che a questo tema ha dedicato pagine fondamentali, «bandita dal Parnaso o relegata ai suoi confini, la musica strumentale ha allora una sola via per esservi accolta: il ricorso ad assunti programmatici, descrittivi, allusivi, ossia l'intento dichiarato di sottomettersi al canone di mimesi: imitare, coi suoni, la "natura"». Titolo per antonomasia di tale produzione a programma sono *Le quattro stagioni*, pubblicate da Vivaldi ad apertura dell'op. VIII *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, ad Amsterdam nel 1725, ma probabilmente già composte tra il 1718 e il '20. Com'è ampiamente noto, i quattro concerti sono associati ad altrettanti sonetti: bozzetti pittoreschi dedicati a ciascuna stagione e adeguatamente dotati di particolari descrittivi agevolmente disponibili alla traduzione musicale. Nella versione a stampa dei concerti, Vivaldi si premurò d'inserire nelle parti citazioni poetiche puntuali in corrispondenza della



Michele Antonio Grandi, *Chitarra in marmo*, 1680 ca., Modena, Galleria Estense

musica che tali passi trasfigura, nell'intento razionalistico di provvedere una «distintissima dichiarazione di tutte le cose che in esse si spiegano»; in tal modo, inoltre, il compositore conferiva una veste nuova a composizioni già circolanti manoscritte e realizzate probabilmente per il nobile boemo Wenzel von Morzin, dedicatario anche della versione a stampa. Nella traduzione della messe di sollecitazioni testuali, Vivaldi mantiene un funambolico equilibrio tra le strutture del concerto solistico, con la caratteristica alternanza di ritornelli

orchestrali ed episodi solistici, e l'esigenza di aderire al decorso narrativo imposto dall'avvicinarsi delle immagini naturalistiche. Le quattro strofe dei sonetti vengono variamente suddivise tra i tre tempi di ciascun concerto, con la tendenza a limitare quello centrale, che corrisponde sempre a un'unica stanza, salvo che nell'*Inverno*, dove è ulteriormente ridotto a un solo distico («passar al fuoco i dì quieti e contenti / mentre la pioggia fuor bagna ben cento»).

Raffaele Mellace

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.



G. B. Casarini (attrib.), *Violino in marmo*, 1680 ca., Modena, Galleria Estense

Giovedì 29 novembre, Modena, Chiesa di Sant'Agostino, ore 21

SAN NICOLA DI BARI

ORATORIO DI G. BONONCINI

LES MUFFATTI

PETER VAN HEYGHEN *direzione*

In collaborazione con il Concergebouw, Brugge e Amuz, Antwerp

S.NICOLA (*soprano*) Lavinia Bertotti
GIOVANNA (*soprano*) Elena Cecchi Fedi
EPIFANIO (*baritono*) Furio Zanasi
CLIZIO (*contralto*) Gabriella Martellacci

LES MUFFATTI

Primi violini

Sophie Gent (concertino), Tuomo Suni, Catherine Meeùs, Marie Haag, Tami Troman

Secondi violini

Marcin Lasia (concertino), Laurent Hulsbosch, Ingrid Bourgeois, Sandrine Dupé

Viola

Wendy Ruymen, Julie Vermeulen

Bassi

Marian Minnen (concertino), Corentin Dellicour, Marc Vanscheeuwijck

Contrabbasso

Benoît Vanden Bemden

Arciliuto

Bernard Zonderman

Clavicembalo

Kris Verhelst

Organo

Bart Jacobs

Peter Van Heyghen *direzione*

SAN NICOLA DI BARI
Libretto Silvio Stampiglia

Interlocutori:

S.NICOLA DI BARI
GIOVANNA, sua madre
EPIFANIO, suo padre
CLIZIO, suo condiscipolo

PARTE PRIMA

Gio:

Figlio, la via del Cielo
È alpestre, è ver, ma bella;
Ne' sentieri di quella,
Se fissi i lumi tuoi,
L'orme vedrai di numerosi eroi.
Tu con piede anelante,
Già per angusto calle i passi alterni;
Non rivolger le piante,
Se vago sei di godimenti eterni.
Del principio il sudore,
La fatica del mezzo a nulla giova,
Se non si giunge al glorioso fine.
S'a coronarti il crine
Co i luminosi rai d'accese stelle
Dell'immortalità tu corri al Regno,
Non t'avvilir; che non è lungi il segno.

Augellino, che levassi a volo
Dal gran Mare sull'alte procelle,
S'allontana dall'affrico suolo,
Per desio di campagne più belle.

Benchè miri lontana la sponda,
In cui vola à godere del prato,
Non si ferma temendo dell'onda,
Se non giunge in quel lido bramato.

S.Nic:

Mia Genitrice, o quanto
Dalla tua lingua ad operare apprendo!
E perchè bene intendo,
Che in te favella un efficace amore,
Mi son gli accenti tuoi norme del Core;
Che in sì giusto consiglio
Il voler d'una madre è legge al figlio.

È fiorito il sentier dell'errore,

Ma un' inganno dell'alme si fa.
Cela un' angue ogni vago suo fiore,
Che veleno di morte ne dà.

Epif:

Nicola?

S.Nic:

À cenni tuoi
Eccomi pronto, o Padre.

Epif:

Dell'unica Fenice
Già t'è noto il costume;
Là sù gli arabi monti
Perchè s'avvampa al' bel fulgor del Sole,
Sorge più bella, e di se stessa è prole.

S.Nic:

Intesi: Vuoi, che impari
A non ardere il core,
Che nelle fiamme d'un Celeste ardore.

Epif:

Sì: dell'eterno Sole
All'increato lume
D'ogni vano pensiero ardi le piume.

Per godere un diletto, che fugge,
Ben spesso si strugge
L'umano pensier.
Ma sparisce quel vano contento;
E grave tormento
Succede al piacer.

Per l'acquisto d'un ben, che non more,
La tempra d'un core
S'avvezzi a soffrir.
Che poi sente, con pace gradita,
Che gioia infinita
Succede al martir.

S.Nic: Padre *Epif:* Che chiedi?

S.Nic:

Oh Dio!
Mentre l'anima mia
Sollecita desia varcar le Sfere;
Al suo fragile velo
Par, che rincesca il sollevarsi al Cielo.

Ma da Forza Divina
Sento spronarlo; e in tanto
Si riscuote la salma,
Cede all'impulso, ed acconsente all'alma.

All'uomo fan guerra
L'Inferno, la Terra,
La propria sua spoglia.
Dell'alma
È la palma,
E basta, che voglia.

Epif:
Di sì degna vittoria,
Il tuo spirito fedele,
Per ottenere la gloria, armi se stesso
Contro i nemici tuoi di forti tempre;
E se basta il voler, voglia per sempre.

Se cinto di costanza
Combatte un fido cor;
Allora la Speranza
Coll'armi della Fede
Più forza gli concede,
E lo soccorre Amor.

Giovanna? *Gio:* Mio consorte?

Epif:
Da voi, per breve istante,
Involarmi degg'io.

Gio: Vanne Epifannio. *Epif:* Addio.

Gio:
È già vicino a quella meta il Sole,
In cui gir ti conviene
Di saggie scuole a ricalcar l'arene.

S.Nic:
Tardar non deggio.

Gio:
Ferma:
Non è ben giunta l'ora;
Puoi meco star più d'un momento ancora.

S.Nic: M'incateni, e se mi sciogli,

Il mio piè si partirà;

Che mi doni, e mi ritogli,
Quando vuoi, la libertà.

Gio:
Sempre madre amorosa
Con vere leggi ad operar t'insegno;
Tu non prendere a sdegno
Di questo cor gli affettuosi accenti.
Sì giusti documenti
Odi, e gradisci, e dall'esempio altrui
Poi saggiamente impara,
O di questo mio sen parte più cara.

A girar sul prato ameno
Spesso v'è l'ape ingegnosa;
E fedele
Sugge il miele,
Sì da' fior, c'hanno il veleno,
Che dal giglio, e dalla rosa.

S.Nic:
Scolpisce il tuo desio
Indelebili note al pensier mio.

Gio:
Più dimorar non lice;
Portati omai sull'onorate soglie
D'erudita palestra.

S.Nic:
Mentre men vado a secondar tue voglie,
A benedirmi omai stendi la destra.

Gio:
Il Ciel con lampo luminoso, e degno
Ti doni luce al cor, lume all'ingegno.

Un dolce affetto,
Che all'alma stà,
Del mio diletto
Temer mi fa.
Ma poi la speme
Dice al mio petto,
Che s'egli teme,
È vanità.

Stelle, deh non ardeti
Con maligne scintille;
Ma tutte a suo favor belle splendete.
Sò ben, che a un petto fido

Sempre assistono gli astri.
Io del Ciel non diffido;
Ma paventando ognora
Di qualche rio periglio,
L'amor di madre ha gelosia del figlio.

Cliz:
Tutto fiamme, e tutto amore
Vò seguendo una beltà.
Chi degli anni in su l'Aurora
Un bel volto non adora,
O nel sen di gelo ha il Core,
O nel petto il cor non ha.

ma qui giunge Nicola.
Amico, e perché sempre
La gioventude offendi?
E in così bella età piacer non prendi?

S.Nic:
Spesso il piacer diviene
Un grave error, che poi si cangia in pene.

Cliz:
S'inganna il tuo pensiero:
Fallo di gioventù sempre è leggiere.

S.Nic:
Lieve non è; mà benchè fosse lieve,
Peccar mai non si deve,
Che peccar mai non lice;
Sconsigliato sei tu, Clizio infelice.

Il diletto è una sirena,
Che lusinga, e uccide un Cor.
È un bel lampo, che balena,
Ma da Morte il suo splendor.

Entro a dotto liceo

Se co' passi del vizio
Al segno di Virtù giunger t'affanni,
Quanto, ah! quanto t'inganni!
Con benefico raggio
Il timore del Cielo è scorta al saggio.

Cliz:
Pietà di nostre colpe
Hà l'eterno Signore;
Con attento sudore,

Sotto maestra mano
Chi ben fatica, non fatica invano.

S.Nic:
Erra, chi haver presume
E perdono, e mercede a' falli suoi,
Quando il proprio peccar divien costume.

Cliz:
Anche il Cielo dimostra il perdono,
Quando irato co i lampi s'accende.
Gran vendetta minaccia col tuono,
E poi raro co i fulmini offende.

S.Nic:
Al misero Vivente
Certa non è della sua Morte l'ora;
O quanti nel peccar moiono ancora!

Cliz:
D'un sì temuto scempio,
Qual di cometa in ciel, strano è l'esempio.
Se tu solo provassi
Una favilla degli incendi miei.

S.Nic:
Morir prima vorrei.

Cliz:
Ah non dirai così,
Se ti saetta un dì
Co i suoi fulgidi rai
Un ciglio arciero.

S.Nic:
Nò, non sarà mai.

Io non vò dentro al mio Core
L'empio stral di cieco Amore.
Perchè amare non si può
Lo splendor di luci belle
Senza offendere le stelle,
Il penar per un sembiante
È follia di vano amante.
Non si possono adorar
Due pupille lusinghiere,
Senza oltraggio delle Sfere.

FINE DELLA PRIMA PARTE

PARTE SECONDA

Cliz: Il diletto? *S.Nic:* È un momento.

Cliz: La beltade? *S.Nic:* È un balen.

Cliz: La vita? *S.Nic:* È un vento.

Cliz:

Ma quel momento è amato,

È caro quel balen, quel vento è grato.

S.Nic:

Ma perder non si deve

L'eterno Ben per un piacer sì breve.

Cliz: La gioia?

S.Nic: Ti deride.

Cliz: Un bel volto?

S.Nic: T'inganna.

Cliz: Amor?

S.Nic: T'uccide.

Cliz:

La gioia, un volto, e l'amorosa face,

Deride, inganna, uccide, è ver; ma piace.

S.Nic:

O d'empio genio avidità feroce!

E ti può diletta ciò, che ti nuoce?

L'April degli anni tuoi,

Per così gravi errori,

È fertile di spine, e non di fiori.

Cliz:

All'acceso rubino

Di due labra amorose,

Di pupille vezzose a i vaghi sguardi,

Tu favelli così, perché non ardi.

S.Nic:

Taci, Clizio, deh taci;

Ragione, e libertà t'hanno già tolta

Due labra, e due pupille? Anima stolta!

D'un bel ciglio l'ardente splendore

Nelle ceneri termina il vanto.

Se gli sguardi son vezzi d'Amore,

Sono gli occhi le porte del pianto.

È rossore, e non pompa del viso

Il vermiglio d'un vago cinabro;

Se la bocca è la cuna del riso,

Il sospiro pur nasce dal labro.

Cliz:

Più d'ogni vizzo, e d'ogni riso, o quanto

Vale il sospiro, e prezioso è il pianto!

S.Nic:

Sì, se presso al Giordano

Al gran Motor Sovrano

Gli scioglie un core in sù dolente cetra,

Che chiedendo pietà, pietade impetra.

Nò, se presso a un bel volto

Gli servono a far noto il proprio affanno,

Che pria diventa impuro, e poi tiranno.

Cliz:

Ma qual gelo, qual foco,

Qual tremor, qual spavento a poco, a poco,

Serpeggiando mi vada di vena in vena?

Che tormento! che pena!

Anima infida,

Il ciel ti sgrida

D'infedeltà,

Fiera saetta

Par, che m'uccida;

Giusta vendetta

Questa sarà.

Son gl'interni disastri

Degno tormento a tanti falli miei.

La pietà, che vorrei

Chieder non sò.

S.Nic:

Non disperar degli Astri.

Cliz:

Il pentimento mio

È un pentimento, oh Dio,

Che maggior non si dà;

Bramo d'aver pietà,

Ma penso alle mie colpe, e non la spero.

S.Nic:

Questa per te risplende.

Cliz:

Ah fosse vero!

S.Nic:

Non niega il Ciel sì glorioso dono;

E già nell'Alma tua giunto è il perdono.

Gio:

Clizio, perchè tu piangi?

Cliz:

Perchè troppo peccai;

Ed ora, se pentito

Conosco un ben, che non conobbi mai,

È divino portento, e molto devo

Di Nicola al consiglio.

Gio:

Tergi'l pianto su gli occhi, e asciuga il ciglio.

Tanto non gode il Cielo

D'una schiera fedel d'Alme innocenti,

Quanto di te, che d'ogni error ti penti.

Di tue flebili pupille

Son le stille

Ricche più di pioggia d'oro;

Sembran lagrime in vederle,

Ma son perle,

Che t'acquistano un tesoro.

Epif:

Clizio, non far, che torni

Ad inciampar tra nuove colpe il piede;

Che offende la pietade,

Chi pentito risorge, e poi ricade.

Cliz:

Mio pietoso Giesù,

Vibrarmi i dardi tuoi,

Se torno ad oltraggiarti un'altra volta.

Epif:

Cauto apprendi, e m'ascolta.

Un mare è'l mondo, e sempre

Con periglioso assalto

Contro di noi s'avanza;

Sol chi non ha costanza

Paventa i flutti suoi; Ma un cor di smalto

Non vede mai le sue speranze absorte;

Tu nelle tue tempeste opra da forte.

Fan temer l'Onde, che fremono

Agitata navicella;

Ma gli Scogli mai non temono

Il rigor d'empia procella.

Cliz:

Sento dentro al mio petto

Un non sò che, ma parmi

Che mi ristori, e che mi dia diletto.

E quanto in me più cresce il pentimento,

Tanto più grande io sento

Un interno piacer nell'Alma mia.

Io non sò dir, che sia;

Più quel, che fu, non sono;

Ah che questo non è,

Che un effetto, o mio Dio, del tuo perdono.

Raggio eterno, che giunge al mio Core,

Fà che il mal prenda forma di bene;

Come il Sol con ardente splendore

Fà, che in oro si cangia l'arene.

S.Nic:

O come la tua fronte

Splende con certi rai,

Che pria negli occhi tuoi non vidi mai!

Oh come veggio ancora

Col bel sembiante, onestamente adorno,

Mille grazie del Ciel scherzarti intorno.

Gli Astri, che in Ciel scintillano,

Vaghi per te risplendono;

Più d'ira non sfavillano,

Ma di pietà s'accendono.

Cliz:

Se in età così acerba

Dell'Alme altrui sai riparare a' danni,

E che farai col maturar degli anni?

Un'incognita voce

L'opre tue mi predice;

E con presaghi accenti

Odo, che al Cor mi dice,

Che sarà tuo costume oprar portenti.

Gio:

Figlio, deh, se tu brami

Del mio petto la pace,

Non permetter, che sia

Il suo labro fallace, Anima mia.

Sò, che sdegna il tuo pensiero

Di tradir la mia speranza;

Vanne lungi dal mio Core,

O timore menzognero;
Ch'ha valor la sua costanza.

S.Nic:

Sempre del mio desio
Scorta saranno i degni sensi tuoi;
E mai non fia, che volga il passo mio,
Dove l'orma non è di giusti Eroi.

Epif:

Clizio, nel bel sentiero,
Che ne conduce à la beata mole,
Dell'amata mia Prole
Al consiglio t'affida,
Che ti sarà, se vuoi, compagno, e guida.

Ancor nel primo albore
Gran luce Ei ti darà.
Non ha pupille Amore,
E chiari lampi arreca;
La fede ancora è cieca,
E pur guidar ne sà.

S.Nic:

Madre? Mio Genitor?

Gio: Che vuoi? Epif: Che brami?

S.Nic:

Di terreni legami
Mentre lo spirto è cinto,
Spesso vien combattuto, e spesso è vinto.

GIOVANNI BONONCINI

San Nicola di Bari è un oratorio particolare sotto diversi punti di vista. Innanzitutto è l'unico oratorio barocco dedicato a un episodio della vita di San Nicola. L'agiografia del Santo Nicola è in realtà un mélange delle biografie di due figure storiche: quella del "vero" Sain-Nicola, San Nicola di Mira, con quella del più recente San Nicola di Pinara. Questa vicenda confusa e queste inesattezze sono secondo il mio parere all'origine della ritrosia da parte della Chiesa di riconoscere ancor oggi il 6 dicembre come la data di nascita di San

D'ogni occulto nemico
Provo sovente anch'io,
Gl'interni assalti; ma'l trionfo è mio.

Al pensiero

Lusinghiero

Sempre torno a dir di nò.

Se m'invita a un bel del Mondo,

Gli rispondo che nol vò.

Gio:

Figlio, se in tanta pugna è tuo l'Alloro,

Non far, che man rubella,

Da te già vinta, al crine tuo lo svella.

Perdita vergognosa

È la perdita, oh Dio, che fan quell'Alme,

Che sono avvezze a riportar le palme.

E tu, Clizio, riserba

L'acquistata pietà, per cui ti rendi

All'Umanato Amor caro, e gradito;

Che più colpe non ha, chi è ben pentito.

S.Nic: & Gio:

Quando il Cielo alle colpe s'adira,

Si mitiga l'ira,

Lo sdegno si frange

Da un Cor, che sospira,

Da un'Alma, che piange.

FINE DELL'ORATORIO

Nicola di Bari e di festeggiare ufficialmente la ricorrenza. San Nicola di Mira fu probabilmente ribattezzato San Nicola di Bari poichè le sue spoglie furono traslate dalla Turchia alla città di Bari nel secolo XI. Contrariamente alle aspettative il libretto non narra dei famosi miracoli del celebre santo protettore dei bambini. Viene invece messo in scena un giovane santo, con i suoi genitori Epifanio e Giovanna e con il suo condiscipolo Clizio. In questo libretto ritroviamo un tema tipico della controriforma: si raccomanda ai giovani di salvare la propria anima seguendo una vita

pietosa ed esemplare e di assoluta obbedienza ai genitori. La scelta del soggetto dell'oratorio e il luogo della sua prima rappresentazione (la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli di Piazza Navona a Roma) furono senz'altro dovute alle funzioni, titoli e relazioni del committente dell'opera Filippo Colonna, e della sua sposa spagnola Doña Lorenza de la Cerda, sorella di Luis de la Cerda, ambasciatore di Spagna a Roma e qualche anno più tardi vicerè di Napoli. Nel Regno di Napoli, vassallo della Corona di Spagna, la città di Bari era il porto più importante dell'Adriatico. Tuttavia *San Nicola di Bari* è un oratorio particolare per ragioni puramente artistiche ed estetiche. Fu composto da due giovani promettenti autori, all'alba di ecclatanti carriere internazionali: il librettista Silvio Stampiglia e il compositore Giovanni Bononcini. Stampiglia, di allora 27 anni et Bononcini, di 21, si incontrarono per la prima volta nel 1691, due anni prima del *San Nicola di Bari*, presso i Colonna a Roma, essendo entrambe a servizio della nobile e prestigiosa famiglia. Un anno dopo vennero alla luce i primi frutti della loro collaborazione: l'opéra *Eraclea*, un primo arrangiamento del testo di Nicolò Minato, e la serenata *La Nemica d'Amore*. Nel 1693 crearono il loro primo e unico oratorio *San Nicola di Bari*, una versione rivisitata della serenata *La Nemica d'Amore*, con il titolo *La Nemica d'Amore fatta amante*. La collaborazione del periodo del loro servizio presso i Colonna a Roma (1691-1697) produrrà ben sei serenate, un oratorio e cinque opere. Entrambe come i loro committenti Colonna e De la Cerda furono membri dell'*Accademia dell'Arcadia*, un'associazione romana che si era prefissa il compito ambizioso di riformare e "purificare" la poesia italiana. La loro ultima opera scritta presso i Colonna *Il trionfo de Camilla* (1696), può essere considerata come una creazione arcadica per eccellenza. L'opera suscitò un clamore internazionale senza precedenti e fu considerata in tutta Europa come la pietra miliare del gusto italiano. Dopo il 1706



Uovo di struzzo, sec. XVII, Montatura in bronzo
Modena, Galleria Estense

Stampiglia et Bononcini si rincontreranno nuovamente e nuovamente collaboreranno a Vienna questa volta al servizio della corte imperiale. Con ben quattro riprese fino al 1721, *San Nicola di Bari* è senza dubbio il più popolare dei sette oratori di Bononcini. Stilisticamente *San Nicola di Bari* si differenzia ben poco dal precedente oratorio *La Maddalena a' piedi di Cristo* (1690), ed è leggermente più elaborato. Nuovamente, Bononcini riscopre la medesima dignità, la medesima vocalità, la medesima ricca tavolozza armonica. I temi musicali delle arie del *San Nicola di Bari* sono ancora di più ammalianti, le alternanze tra il basso continuo e l'orchestra ancora più equilibrati, i contrasti tra gli effetti più sviluppati e i dialoghi nei recitativi più agili, in gran parte grazie al libretto più leggero di Stampiglia. Questa leggerezza si traduce d'altra parte

con l'aggiunta del personaggio Clizio, il condiscipolo di San Nicola. Questa figura non appare nell'agiografia di San Nicola, ma è molto probabilmente ispirato dal celebre *Adone*, nel quale il giovane pastore Clizio, guardiano del giardino di Venere, è stato messo in scena nel 1623 da Giambattista Marino. *San Nicola di Bari* è senza dubbio di indiscutibile valore letterario e musicale, luogo privilegiato dove la voce e in generale il teatro musicale assumono un posto centrale. Questa versione è basata su quattro fonti storiche, due manoscritti della partitura (*B-Br* et *GB-Lcm*) e due versioni stampate del libretto *A-Wn* et *I-Fn*. Paradossalmente conosciamo questo periodo molto meglio per la musica strumentale di un più celebre contemporaneo di Bononcini, Arcangelo Corelli. Les Muffatti spera di contribuire, a far conoscere anche questi repertori meno frequentati.

Peter Van Heyghen

PETER VAN HEYGHEN

Peter Van Heyghen ha studiato flauto a becco e canto al Koninklijk Conservatorium di Gand. È un rinomato specialista di livello internazionale di musica rinascimentale e barocca. Si è esibito in concerto in tutto il mondo come solista e come parte di formazioni di musica da camera come More Maiorum o il consort di flauti a becco Mezzaluna, come co-direttore artistico dell'ensemble di musica vocale del Rinascimento Cappella Pratensis e direttore dell'orchestra di musica barocca Les Muffatti. È regolarmente invitato ai più rinomati festival di musica antica di livello internazionale, e ha ricevuto prestigiosi premi. Dal 2007 al 2009 è stato con i suoi ensemble artista stabile al Centre de musique Augustinus di Anversa. Ha inciso per numerose e importanti etichette come Passacaille, Eufoda, Accent, Opus 111, Klara et Ramée. Peter Van Heyghen conduce anche un'intensa attività come musicologo, redattore di riviste, conferenziere e insegnante. Tiene corsi di flauto a becco e di interpretazione nei Conservatori di

Bruxelles e di La Haye e master class e workshop in tutto il mondo. Da qualche tempo la sua attenzione si è rivolta all'approfondimento e l'esplorazione dei repertori dell'opera barocca. Dal 2003 in collaborazione con la coreografa Sigrid T'Hooft dirige l'opera atelier della Haendel-Akademie al Badisches Staatstheater di Karlsruhe per la rappresentazione nel febbraio 2009 del *Ramisto* di Handel.

LES MUFFATTI

L'orchestra d'archi di musica barocca Les Muffatti nacque dal desiderio di un gruppo di giovani musicisti di Bruxelles di unire rigore nell'interpretazione e piacere esecutivo. L'entusiasmo di questi artisti, il loro impegno e il loro idealismo venne raccolto da Peter Van Heyghen, che completò la loro formazione divenendone preparatore e direttore d'orchestra. Les Muffatti ha partecipato dal 2004 ai più prestigiosi festival internazionali di musica antica. L'orchestra deve il suo nome Georg Muffatti (1653-1704), compositore cosmopolita e raffinato studioso degli stili musicali francese e italiano, tra i primi a ne evidenziò caratteristiche e differenze. A questo compositore è dedicata emblematicamente la prima incisione dell'ensemble. L'elemento centrale della ricerca interpretativa e della prassi esecutiva di Les Muffatti è l'aspirazione costante di restituire quella gestualità musicale che tutta l'arte barocca deve alla teatralità. Questa ambizione, di una semplice e corretta esecuzione di una partitura, trova la sua ispirazione nella convinzione che il linguaggio gestuale e quello teatrale, impregnati per così dire di effetti e di procedimenti retorici, non sono una caratteristica esclusiva dell'estetica barocca ma possiedono dignità universale. La pratica costante dei diversi stili, la padronanza delle tecniche di suono appropriate, l'adozione ponderata dello strumentario più consono ai singoli repertori, sono la cifra distintiva di Les Muffatti. Questo rigore nella resa del repertorio antico si sposa tuttavia con il

profondo desiderio degli esecutori di avvicinarsi al pubblico contemporaneo, di divertirlo e di emozionarlo.

LAVINIA BERTOTTI

Vedi concerto di Mirandola, 3 ottobre

ELENA CECCHI FEDI

Elena Cecchi Fedi si è diplomata in canto e musica da camera al Conservatorio L. Cherubini di Firenze e in organo al Conservatorio G. B. Martini di Bologna. Come solista si è esibita nei più importanti teatri d'opera italiani e in concerto sotto la direzione dei più noti specialisti di musica barocca del panorama internazionale tra i quali F. Bruggen, A. Curtis, R. Alessandrini, C. Rossel. Ha partecipato ai principali festival internazionali di musica antica e inciso per Virgin Classics, Opus 111, Astrée e numerose altre.

FURIO ZANASI

Ha iniziato la sua attività dedicandosi alla musica antica con un repertorio completo che comprende il Madrigale, la Cantata, l'Oratorio e l'Opera barocca. Nel corso degli anni ha collaborato con importanti associazioni e festival in tutta Italia e nel mondo. Le collaborazioni artistiche con maestri e direttori quali René Jacobs, Jordi Savall, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Maurizio Pollini, Ivor Bolton, Reinhard Goebel, Philippe Herrewége lo hanno posto tra i più richiesti cantanti nell'interpretazione del repertorio barocco e classico. Contemporaneamente la sua carriera si è sviluppata nei teatri quali l'Opera di Roma, il Bellini di Catania, il Massimo di Palermo, la Dresden Semper Opera, il Liceu di Barcellona, la Zarzuela de Madrid, il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli, la Bayerische Staatsoper, la Niedersächsische Staatsoper di Hannover, il Teatro Colon di Buenos Aires ecc.

Collabora regolarmente come solista con la Radio Svizzera Italiana e ha registrato per RAI, BRT, BBC. Le sue collaborazioni discografiche sono con le principali etichette quali Opus 111, Stradivarius, Nuova Era, Amadeus, K617, Virgin, Harmonia Mundi.

GABRIELLA MARTELLACCI

Nata a Roma, si è formata come flautista studiando con Arrigo Tassinari e diplomandosi presso il Conservatorio S. Cecilia. Successivamente all'attività in gruppi da camera e come didatta, si è dedicata allo studio del canto sotto la guida di Anna Di Stasio, Isabel Gentile, Paola Leolini. Ha approfondito in particolare il repertorio antico, barocco e preclassico con Cristina Miatello, Rossana Bertini, Gloria Banditelli, Rinaldo Alessandrini, Sergio Balestracci. Lavora con formazioni quali Cantar Lontano, Sacro e Profano, La Stagione armonica, Karalis Antiqua Musica, l'Orchestra di Padova e del Veneto, La Risonanza, l'Accademia del Santo Spirito, Concerto Italiano, I musicali affetti, collaborando con i direttori Marco Mencoboni, Dario Luisi, Sergio Balestracci, Howard Shelley, Fabio Bonizzoni, Jean-Claude Malgoire, Rinaldo Alessandrini, Fabio Missaggia. Ha partecipato a prestigiose rassegne come il festival Cantar Lontano (Ancona), Il Trigonale Festival der alte Musik, Festival Monteverdi, l'Holland Festival Oude Muziek, Settembre Musica, il Festival Musica Sacra St. Pölten, il Festival di Ambronay, Otoño en Clave e Allegro, la Semana de Música Religiosa di Cuenca, Música Sacra en las Catedrales Españolas. Si esibisce con il clavicembalista e organista Francesco Cera nell'ambito del repertorio solistico sacro e da camera. Per la Brilliant ha inciso madrigali di Carlo Gesualdo e l'Incoronazione di Poppea di Monteverdi sotto la direzione di Sergio Vartolo.



Giovanni del Segna (sec. XVI), *Musa all'organo*, affresco
Carpi, Palazzo dei Pio

GLI INCONTRI

LINGUAGGI DELLE ARTI: ANTICO/MODERNO

a cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

Giovedì 11 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21

LO STUDIOLO DI MARMO PER ALFONSO I D'ESTE

con ALESSANDRA SARCHI

IL CLASSICISMO DI ANTONIO LOMBARDO DA FERRARA A PARIGI

Antonio Lombardo, scultore di origine e di formazione veneziana attivo all'interno della più prolifica e affermata bottega di lapicidi lagunari a cavallo tra Quattro e Cinquecento, si trasferisce a Ferrara nel 1506. A corte, nell'ambiente raffinato che la curiosità di Alfonso I promuove, lo scultore viene subito incaricato di allestire uno studiolo completamente rivestito di candidi marmi. Il risultato di quest'impresa è un insieme singolare per tipologia e iconografia: l'araldica estense si dispiega nei magnifici intagli insieme alla reviviscenza di simboli e figure legati all'esaltazione del sapere e del buon governo. Un olimpo miniaturizzato e alabastrino nello spazio ristretto di un luogo destinato alla meditazione privata si affaccia accostante e quasi umano, nella caratterizzazione dei volti e nella tensione psicologica che li animano, mentre le forme sono quelle pure e idealizzate di un mondo perfetto, di anatomie impeccabili e sentenze eterne. Lo studiolo di marmo di Alfonso I d'Este dopo la devoluzione faentina allo stato pontificio, venne portato nei primi anni del '600 a Sassuolo nel Palazzo Ducale, dove rimase e probabilmente fu confuso con altre anticaglie fino alle invasioni napoleoniche, quando, a seguito dell'espropriazione del palazzo i marmi vennero spediti a Parigi. Solo con l'Esposizione Universale del 1878 i marmi ritornarono visibili e ne fu riconosciuta la paternità ad Antonio Lombardo.

ALESSANDRA SARCHI

Ha studiato alla Scuola Normale Superiore di Pisa dove si è laureata, ha poi conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte all'Università Cà Foscari di Venezia dedicandosi alla scultura veneziana di fine Quattrocento. Ha pubblicato numerosi saggi sulla scultura di ambito estense, sul Duomo di Modena e il Romanico emiliano, è in corso di stampa per i tipi dell'Istituto veneto di arti lettere e scienze una monografia sullo scultore Antonio Lombardo. Attualmente lavora alla Fondazione Federico Zeri di Bologna.

Venerdì 12 ottobre, Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia, ore 14.15

PER UNA POETICA DELLE MACERIE

con ELENA PIRAZZOLI

A partire dalle due catastrofi di metà Novecento, Shoah e Hiroshima, e allargando lo sguardo all'intero secolo, le rovine degli edifici e le macerie delle città sembrano essere il residuo più diffuso, ma anche il segno più eloquente, dei passaggi della storia. Le rovine o le macerie? Spesso confusi, questi due termini attestano uno stadio differente di ciò che resta di un edificio: se la rovina è spesso una condizione dettata da una scelta, la maceria è il primo

stadio del distrutto, ovvero il ritorno alle secche pietre di costituzione. In un movimento ciclico, il costruito torna al materiale di composizione. Nel 1945 l'Europa è in macerie: questa nuova condizione, fatta di "quello che resta", diviene il paesaggio delle città con cui si confrontano le pratiche artistiche e letterarie, accanto a quelle – volte alla necessaria ricostruzione – architettoniche e urbanistiche. Ma sullo sfondo è ancora forte il segno degli edifici voluti da Hitler per rendere eterno il Reich, progettati da Albert Speer secondo la "teoria del valore delle rovine" e fatti del granito e dei mattoni lavorati dai prigionieri del sistema concentrazionario. Segni ingombranti e imbarazzanti, contraltare delle deperibili macerie dei campi. Artisti tedeschi come Joseph Beuys e Anselm Kiefer, poeti e scrittori come Paul Celan, Heinrich Böll, W.G. Sebald hanno riflettuto e lavorato sulle ambiguità di queste "reliquie" del Moderno, sul loro carico emotivo, identitario, memoriale. Riprendendo le parole di Walter Benjamin, si potrebbe dire che le macerie sono l'allegoria del Novecento, secolo che, nella sua fine, vede due nuovi crolli – e le seguenti macerie – a segnarne un doppio finale: il crollo del Muro di Berlino e quello del World Trade Center a New York. Nelle parole dell'architetto giapponese Arata Isozaki, *The City of the Future is the Ruins*: "con un movimento ciclico, ogni costruzione rinascerà sempre dalle macerie di ciò che c'era prima".

ELENA PIRAZZOLI

Laureata in Lettere moderne, è dottore di ricerca in Storia dell'Arte. Riflette sul nesso arte e memoria dal Novecento all'attualità, attraverso ricerche postdisciplinari nell'ambito della cultura visuale, soffermandosi in particolare sul tema della distruzione e ricostruzione urbana. Ha recentemente svolto una ricerca post-dottorato in scienze storico-artistiche con un progetto sull'archivio come forma di rappresentazione e pratica del display. Collabora alla didattica di Storia dell'architettura contemporanea presso il Dams di Bologna.

Giovedì 18 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale, ore 21

PALLADIO E L'ANTICO

con SERGIO BETTINI

IL TEATRO "ALL'ANTICA" NEL RINASCIMENTO

Nel descrivere i teatri greci e romani Vitruvio (*De architectura*, V, 3-9) ha fornito varie indicazioni sui luoghi dove edificarli, sulle loro diverse forme, su come "accordarli" per amplificare la voce degli attori. Alcune delle sue indicazioni, riguardanti il palcoscenico, luogo d'azione degli attori, e il disegno degli scenari, posti dietro a questi, furono alla base di una prima fase di rinascita del teatro antico nel corso del Rinascimento. Solo sul finire del Cinquecento e l'inizio del Seicento, con Andrea Palladio (Teatro Olimpico di Vicenza) e Vincenzo Scamozzi (Teatro all'antica di Sabbioneta), l'attenzione si spostò sull'edificio teatrale e sulla sua ricostruzione archeologica.

SERGIO BETTINI

Architetto e studioso, bolognese, esercita attività professionale nel restauro dei beni storico-Architettonici e nell'allestimento d'interni. Svolge inoltre attività di docenza presso la Facoltà di architettura di Parma. Nel 2002-03 ha curato il restauro della Cappella Ghisilardi in San Domenico a Bologna. Nel 2005-2006 ha curato l'allestimento degli arredi della nuova sede della Fondazione Federico Zeri, nel convento di S. Cristina a Bologna. Dal 2005 coordina un gruppo di ricercatori afferenti al DAPT della Facoltà di Ingegneria di Bologna e l'ENEA nelle attività ricerca del centro di eccellenza NEREA (Network per il Restauro Avanzato), finanziato dalla Regione Emilia-Romagna, con sede a Ravenna. Come studioso si è occupato

di effimeri barocchi, di tecniche costruttive antiche e di terminologia architettonica, di Sei-Settecento modenese. Negli ultimi anni i suoi interessi si sono specificatamente rivolti all'architettura del Rinascimento bolognese.

Mercoledì 24 ottobre, Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia, ore 18.15

Martedì 30 ottobre, Modena, sala Redecocca, ore 21

I LINGUAGGI DELLE ARTI

con ENRICO BELLEI E SONIA CAVICCHIOLI

Da Galileo lettore e critico di poesia (sono note la sua predilezione per Ariosto e la 'stroncatura' di Tasso) e amico di pittori che da lui traggono notizie sulle scoperte astronomiche per aggiornati ritratti del cielo, prende il via questo percorso che mira a illustrare, con esempi, il costante intreccio fra le arti, e non solo, nella cultura italiana e europea. Lettura di versi, ascolti musicali e immagini si alternano nel corso della conferenza: ne vengono messi in luce le reciproche influenze e i legami, e attorno alla *Gerusalemme liberata*, poema dalla clamorosa fortuna e straordinario 'segno dei tempi', si osserva il nascere di un nuovo stile anche in musica e nelle arti figurative. Dal gusto per la rappresentazione della notte e dall'interesse per l'espressione degli 'affetti' e delle emozioni umane, che vedono fra l'altro protagonista il teatro di Monteverdi, scaturiscono forme d'arte che rivoluzionano i linguaggi precedenti.

ENRICO BELLEI

Laureato in Lettere, progetta e realizza il Festival Musicale Estense *Grandezze & Meraviglie*, fin dalla prima edizione del 1998. Assieme a Sonia Cavicchioli ogni anno costruisce percorsi paralleli intorno ai "Linguaggi delle Arti". Ha partecipato alla progettazione e alla creazione del REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne, 2000) e fa parte del Bureau e del Consiglio d'Amministrazione. Collabora con diversi enti per l'ideazione e l'organizzazione di eventi musicali, rassegne e convegni.

SONIA CAVICCHIOLI

È ricercatrice di Storia dell'Arte moderna e insegna questa materia alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna. Fino al 2006 è stata storica dell'arte della Soprintendenza per il Patrimonio storico e artistico di Modena e Reggio Emilia. Si occupa di storia dell'arte italiana specialmente dal Cinque al Settecento, e di storia della tradizione classica. Ha studiato la committenza e il collezionismo estensi a Ferrara e Modena (decorazione del palazzo dei Diamanti di Ferrara; della chiesa di Sant'Agostino a Modena, fra l'altro), la decorazione d'interni a Bologna nel Cinquecento (fregi dipinti da Nicolò dell'Abate in palazzo Poggi; dai Carracci in palazzo Fava). Nel 2002 ha pubblicato presso Marsilio, Venezia, il volume *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*; una versione di questo studio destinata a un pubblico più vasto è stata tradotta in francese e inglese (*Amour et Psyché*, Paris, Flammarion, 2002; *The Tale of Cupid and Psyche*, New York, Braziller, 2002).

Martedì 13 novembre, Modena, Galleria Estense, ore 21

TEMPI DELL'ARTE: LA QUESTIONE DELLA CONTEMPORANEITÀ

con MICHELINA BORSARI

Nell'epoca dell'accelerazione della storia, si cercherà di articolare una distinzione tra attualità e contemporaneità, che consenta di misurare la pertinenza al tempo della creazione artistica e la sua capacità di presenza.

MICHELINA BORSARI

Nel suo percorso professionale coniuga la ricerca con la progettazione e la realizzazione di nuovi strumenti istituzionali, editoriali, performativi per la valorizzazione delle discipline umanistiche. Ha partecipato alla fondazione di riviste, collane editoriali, premi letterari, facoltà universitarie. Dal 1987 è direttrice scientifica delle attività di ricerca, formazione e diffusione della cultura della fondazione Collegio San Carlo di Modena. In questa veste ha realizzato la Scuola Internazionale di Alti Studi « Scienze della cultura » e il Festival *filosofia*. Ha curato importanti convegni e ha tradotto, tra i tanti, testi di Pierre Rosenstiel, Christoph Wulf, Irving Lavin, Marc Augé.

Venerdì 23 novembre, Modena, Galleria Estense, ore 21

L'ARTE CONTEMPORANEA: QUANDO SI CITA L'ANTICO

con ANGELA VETTESE

L'arte visiva occidentale ha un codice che si tramanda da secoli, pur presentando forti apparenze di discontinuità. Questo codice è fondato su simmetrie e disposizione dei pesi compositivi dal punto di vista formale, ma anche di alcuni testi di riferimento - dai testi sacri ai classici del razionalismo logico-scientifico - che si ripresentano "sotto pelle" anche quando gli aspetti tecnici e formali dell'opera sembrano rivoluzionari o inediti. Ci sono casi in cui questo fenomeno emerge maggiormente (da Giulio Paolini a Jannis Kounellis) e altri in cui occorre cercare la citazione (Sol LeWitt, Robert Morris); difficilmente, però, l'opera appare svincolata da un passato troppo forte per essere dimenticato. Questa eredità tende a passare anche, in qualità di canone condiviso, all'arte orientale che sta affacciandosi sempre di più alla ribalta.

ANGELA VETTESE

Angela Vettese si è laureata in Filosofia presso l'Università degli Studi di Milano, conseguendo poi il perfezionamento in Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Ha insegnato Storia dell'Arte presso le Accademie di Belle Arti a Milano, Venezia e Bergamo. Insegna dal 2000 Arti Visive presso il CLEACC (Corso di Laurea in Economia per le Arti e la Comunicazione) dell'Università Bocconi di Milano. Ha progettato insieme a Marino Folin, Marco de Michelis e Germano Celant la Facoltà delle Arti presso l'Università Iuav di Venezia, dove dal 2001 dirige il CLASAV (Corso di Laurea Specialistica in Arte Visiva) in qualità di professore associato di Teoria e Critica dell'Arte Contemporanea. Ha fatto parte (1995 -1997) del Comitato Scientifico della Fondazione Sandretto Rebaudengo per l'Arte Contemporanea; è membro del Comitato Scientifico del Museion di Bolzano e

della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano. È consulente del Fondo Ambiente Italiano per l'Arte Contemporanea. È Presidente della Fondazione Bevilacqua la Masa dal 2002 ed è Direttrice della Galleria Civica di Modena dal 2005. Ha curato numerose mostre di artisti contemporanei e ha pubblicato, tra gli altri, i volumi: *Capire l'arte contemporanea* (Allemandi, Torino, 1996 e 2006), *Investire in arte* (Sole 24 ore, 1991 e 1993, Universidad Politécnica di Valencia, 2002), *Artisti si diventa* (Carocci, Roma, 1998), *A cosa serve l'arte contemporanea* (Allemandi, Torino, 2001), *Ma questo è un quadro* (Carocci, Roma, 2005). Ha redatto saggi per cataloghi di istituzioni italiane e straniere (tra queste *Whitechapel*, Londra, *Moca*, Los Angeles, *Magasin*, Grenoble). Ha tenuto lectures presso la Tate Modern di Londra, presso la Biennale di Mosca, presso il CCA di Kitakyushu (Giappone). Dal 1986 collabora all'inserito domenicale de Il Sole 24 Ore.



Elina Brotherus, The New Painting; Nu Endormi, 2003
Galleria Civica di Modena, esposizione 27 gennaio-6 maggio 2007

MASTERCLASS*

Con la collaborazione dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli

GABRIELE CASSONE - 9 ottobre - Mirandola

WARM UP: TECNICHE DI RISCALDAMENTO E MANTENIMENTO

Per molti trombettisti riveste grande importanza il momento in cui si eseguono le prime note nella giornata chiamato riscaldamento. Pur variando molto da persona a persona nella modalità e durata (alcuni trovano sufficiente solo qualche minuto; altri necessitano di un'ora o più di esercizi prima sentirsi in grado di eseguire il proprio repertorio con agio), è interessante conoscere diversi tipi di approcci e metodologie, scegliere quelle che meglio valorizzano il proprio potenziale, per poi affrontare in modo più agevole la cosa più difficile: fare musica! Durante la master ci sarà anche spazio per qualche lezione individuale. Orario 15 - 17.30. Sponsor Antoine Courtois

LAVINIA BERTOTTI - 30 ottobre - Modena

RECITAR CANTANDO E PRIMO SEICENTO ITALIANO

"Due son le Potentie dell'Anima" ...onde perché prima s'imagina quello che s'ha da dire, e poi si muove il pecto à far la Voce....

Meditazioni e pratica intorno al recitar cantando e al repertorio vocale del primo seicento italiano. La Teoria degli Affetti prende corpo nel lavoro paziente del cantante-artigiano che cura e affina la propria tecnica vocale per poterne trarre tutti i colori e le sfumature, e insieme investiga ed interroga la parola che dovrà cantare, in un gioco continuo di rimandi: la voce scolpisce il testo e la parola modella la voce. E ancora di più: la voce parla al di là della parola, racconta storie nell'intonare il singolo fonema. Partendo da alcune pagine particolarmente significative del repertorio a voce sola del primo barocco italiano, verrà esplorato, insieme ai partecipanti, un metodo per affrontarne la lettura, l'interpretazione e l'esecuzione, considerando tutti gli strumenti di cui un cantante può disporre: la voce, il testo, il gesto.

CHIARA BANCHINI - 21 novembre - Modena

CORELLI E I SUOI DISCEPOLI

Il grande repertorio violinistico dell'epoca barocca:

Analisi degli ornamenti delle scuole di Corelli, Geminiani e Tartini.

L'interpretazione del repertorio dell'epoca barocca, legato all'improvvisazione e all'ornamentazione, lascia spesso a desiderare per mancanza di informazioni proprie sulla maniera di eseguire gli ornamenti. Le scuole italiane di Geminiani e Tartini, ci aiutano a capire l'arte dell'articolazione, del "cantabile", dell'ornamentazione e la loro conoscenza dovrebbe essere indispensabile a ogni violinista.

MICHELE BARCHI - 22 novembre - Modena

BACH E L'ARTE DELLA TRASCRIZIONE

La rilettura bachiana dei concerti nello stile italiano rivela una visione del clavicembalo come una sorta di "orchestra a tastiera". In queste composizioni il basso continuo può contribuire, con la funzione di "ripieno", a rendere più evidente l'alternanza orchestra/solista. Si propone quindi una lettura interpretativa, che trova applicazione in generale alle trascrizioni dell'epoca di Bach. Sarà possibile esaminare alcune brevi esecuzioni proposte dai partecipanti.

*Informazioni e prenotazioni: tel. 059214333 - info@grandezzemeraviglie.it



Bernardino Loschi (sec. XVI), *Musa con violino*, affresco
Carpi, Palazzo dei Pio

PER LE SCUOLE*

Martedì 27 novembre, Vignola, Rocca ore 11

LE QUATTRO STAGIONI DI ANTONIO VIVALDI

con BRIXIA MUSICALIS

L'ascolto di un episodio capitale della storia della musica di tutti i tempi è un pretesto per avvicinare i ragazzi di età scolare alla musica attraverso una strada facilitata, dove essa è veicolo narrativo, coinvolgente e facile, ma anche estremamente complesso e ardito nella sua valenza virtuosistica. La musica "a programma" di Vivaldi, grazie ai sonetti che verranno letti con esempi in parallelo alla musica, farà notare questa densità di significati che riesce ad attraversare la musica. L'ensemble Brixia Musicalis diretto da Elisa Citterio, grazie alla sua freschezza ed energia potrà dare un'aggiunta comunicativa a una musica già carica di capacità evocative. (vedi la descrizione completa nel concerto del 27 novembre). Consigliato alle medie inferiori e superiori.

Martedì 12 febbraio – Carpi ore 11

Mercoledì 13 febbraio – Modena ore 11

Lunedì 18 febbraio – Modena ore 21 (per tutti)

Martedì 11 marzo – Vignola ore 11

Mercoledì 12 marzo – Mirandola ore 11

LA BARCA DI VENETIA PER PADOVA

con l'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli
e la RTSI Radiotelevisione della Svizzera Italiana

L'incontro illustra la Commedia Armonica, un genere molto in voga alla fine del '500, il cui tratto caratteristico è un legame narrativo che collega e dà unità ai madrigali di ogni raccolta. L'argomento è generalmente lieve: nella "Barca di Venetia per Padova" si raccontano con realismo e vivacità vicende di vita quotidiana durante una gita in barca nella laguna veneta. Quasi tutti i testi dei madrigali sono di carattere popolaresco, privi di eleganze poetiche ma con un impiego ingente di dialetti, quali il veneziano e il bolognese e di parodie linguistiche come il tedesco o l'ebraico. Durante l'incontro verranno eseguite alcune parti dell'opera, altre verranno proiettate da una registrazione video gentilmente concessa dalla Radiotelevisione Svizzera Italiana. Attraverso il racconto del viaggio si svelerà l'essenza della musica antica del nostro paese, dove l'intima relazione tra parola e musica, la caratterizzazione dei personaggi, la sottile ironia e la comicità dirompente dei testi, l'incanto degli intrecci vocali rappresentano le peculiarità compositive dell'autore e di molti suoi contemporanei, come il modenese Orazio Vecchi. Consigliato alla medie e medie superiori

*Informazioni e prenotazioni: tel. 059214333 - info@grandezzemeraviglie.it

REMA - SHOWCASE

NUOVA MUSICA ANTICA IN EUROPA

Prima vetrina europea di musica antica

(Belgio - Francia - Italia - Olanda - Russia - Spagna - Svezia)

REMA - Réseau Européen de Musique Ancienne - European Early Music Network

Con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, della Fondazione di Vignola e il patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi e dell'Ambasciata di Svezia



Venerdì 9 novembre, Vignola, Rocca ore 21

CONCERTO SHOWCASE I: CLEMATIS (Belgio), FORMA ANTIQUA (Spagna)

Sabato 10 novembre, Modena, Teatro San Carlo ore 10.00

Il futuro della musica antica conferenza

Sabato 10 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 16.00

CONCERTO SHOWCASE II: CORDEVENTO (Olanda), ALARD-LAZAR (Francia)

Sabato 10 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 21.00*

CONCERTO FESTIVAL: ENSEMBLE AURORA, *Bach ritrovato*

Domenica 11 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 11.00

CONCERTO SHOWCASE III: TRIO STRAVAGANTE (Svezia/Danimarca), SOLISTI DI CATERINA LA GRANDE (Russia), GRUPPO SEICENTO (Italia)

ingresso libero - posti riservati per gli abbonati

* concerto a pagamento

BELGIO: ENSEMBLE CLEMATIS

L'Ensemble è stato creato nel 2001, con lo scopo di divulgare le opere meno conosciute del XVII secolo. Il suo repertorio spazia tra la musica francese, tedesca e italiana. A Modena, sotto la direzione di Stéphanie de Failly e con la partecipazione del soprano Céline Scheen, esegue un programma comprendente, fra gli altri, musiche di Kempis, compositore belga spesso dimenticato, Correa de Arancio, Cavalli e Salazar.

SPAGNA: FORMA ANTIQUA

Il quartetto, formato da Xavier Sabata, Daniel Zapico, Pablo Zapico e Aaron Zapico, esegue un programma strumentale e vocale di musica italiana e spagnola del XVII secolo: Benedetto Ferrari, Claudio Monteverdi, Pablo Bruna e Santiago de Murcia. È una sorta di *recital* con una struttura simile a quella di una composizione unica, vale a dire sviluppato senza interruzioni.

OLANDA: ERIC BOSGRAAF E L'ENSEMBLE CORDEVENTO

I Paesi Bassi sono rappresentati dal giovane flautista Eric Bosgraaf, nato a Drachten nel 1980, e dall'ensemble Cordevento. Il primo disco, in cui esegue composizioni di Jacob Van Eyck, è già uscito. L'ensemble presenta un'antologia di musiche legate al periodo e all'ambiente di Rembrandt, di autori fiamminghi ma anche italiani.

FRANCIA: BENJAMIN ALARD ET BENJAMIN LAZAR

Il primo è clavicembalista, formatosi a Rouen e Basilea. Vincitore di premi prestigiosi, collabora a progetti e partecipa a numerosi festival in Francia. Il secondo è attore e regista. Fin dai primi anni della sua formazione ha approfondito l'arte della declamazione e della gestualità tipiche del XVII secolo. Tuttavia, i suoi studi comprendono anche il violino, presso la Schola Cantorum di Parigi. I due presentano una serie di testi alternati a composizioni barocche; gli autori sono Antoine de Saint-Amant, Tristan L'Hermite, Froberger, Louis Couperin.

SVEZIA - DANIMARCA: TRIO STRAVAGANTI

Si tratta di un ensemble composto da Anna Petrini, flauto a becco, Johan Lindström, clavicembalo e Tore Eketorp, viola, che esegue musica da camera rinascimentale e barocca. Nel 2007 il trio ha vinto il premio "Ung och Iovande", uno dei riconoscimenti musicali svedesi più ambiti, al quale seguirà una tournée nel 2008. Tutti di nazionalità svedese, si sono formati musicalmente a Stoccolma, Basilea e Amsterdam.

RUSSIA: "SOLOISTS OF CATHERINE THE GREAT": I SOLISTI DI CATERINA LA GRANDE
È il primo ensemble professionale di musica barocca in Russia, fondato nel 2001. A seconda delle occasioni il duo, quartetto, o quintetto, è diretto da Andrey Reshetin, violinista. Con il supporto di esperti e musicologi, si dedica in particolare alla riscoperta del repertorio russo del XVIII secolo, riportando alla luce capolavori di Khandoshkin, Jarnovich, Tietz et Facies, eseguiti con strumenti originali o copie.

ITALIA: GRUPPO SEICENTO

L'ensemble, nato nel 2002, è composto da sei musicisti diplomati al Conservatorio di Milano. Tutti sono interessati in modo particolare alla musica italiana del XVII secolo; solitamente si avvalgono di strumenti originali. L'ensemble ha partecipato a numerosi festival in Italia, Spagna, Regno Unito e Sud America, ottenendo successo di pubblico e critica. A Modena esegue musiche di Rossi, Castello, Marini, Fontana e Falconiero.

BELGIO

ENSEMBLE CLEMATIS

CÉLINE SCHEEN *soprano*
STEPHANIE DE FAILLY *violino*
ANDREA DE CARLO *viola da gamba*
FRANCISCO GATO *tiorba e percussioni*
LEONARDO GARCIA-ALARCÓN *organo e direzione*

- NICOLAUS A KEMPIS (ca. 1600-1676) *Symphonia Quarta per violino & viola
Symphoniae unius, duorum, trium vioninorum.
Antwerpiae, Apud Heredes Petri Phalesii ad insigne
Davidis Regis, 1644*
- GUISEPPE ZAMPONI (? - 1662) *Arie dall' Opera Ulisse Nell' Isola di Circe
Dramma musicale, Rappresentato nella Sala
Regia di Bruxelles, L'Anno 1650*
- FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (1576/7 - 1654) *Tiento y discurso de segundo tono
Facultad orgánica, Alcalá de Henares 1626*
- FRANCESCO CAVALLI (1602 - 1676) *Lamento de Procri
Extrait de l'opéra «Gli amori d'Apollo et Dafne»*
- ANONIMO *Espagnoletta
Napoli sec. XVII*
- ANTONIO DE SALAZAR (ca. 1650 - 1715) *Tarará que yo soy Antón
Archivo de la catedral de Oaxaca, México*
- ANONIMO *Jácara
Biblioteca Nacional de Madrid, sec. XVII*

SPAGNA

FORMA ANTIQVA

XAVIER SABATA *contratenore*
DANIEL ZAPICO *tiorba*
PABLO ZAPICO *arciliuto e chitarra spagnola*
AARÓN ZAPICO *clavicembalo, organo e direzione*

- ANONIMO SPAGNOLO (ca. 1700) *Sinfonia de Batalla*
- CLAUDIO MONTEVERDI (1567 - 1643) *Lamento d'Arianna*
- GIOVANNI GIROLAMO KAPSPERGER (1580 - 1651) *Arpeggiata*
- ANONIMO SPAGNOLO *¿A quién me quejaré?*
- SANTIAGO DE MURCIA (1685 - 1732) *Fandango*
- BENEDETTO FERRARI (1603 - 1681) *Amanti io vi so dire*

OLANDA

ENSEMBLE CORDEVENTO

ERIK BOSGRAAF *flauti*
IZHAR ELIAS *chitarra barocca*
ALESSANDRO PIANU *clavicembalo*

'La Ronda di Notte': Musica al tempo di Rembrandt

- CORNELIS THYMANSZOOM PADBRUÉ (1592 - 1670) *Pavaen & Gaillarde
Symphonia in Nuptias Joannis Everswyn et Luciae
Buys (Nono Calendas May MDCXII, Harlemi Batavorum)*
- FRANCESCO CORBETTA (1616 - 1681) *L'Anturluru
Da: Scherzi armonici (Bologna, 1639)*
- JACOB VAN EYCK (ca. 1590 - 1657) *Lanterlu
Da: Der Fluyten Lust-hof (Amsterdam, 1644-ca. 1655)*
- GASPAR SANZ (1640 - 1710) *Lantururu*
- JOHAN SCHOP (1590 - 1667) *Courant; Ballet
Da: 't Uitmement Kabinet (Amsterdam, 1646/1649)*
- ANTONIO CARBONCHI (notizie nel 1640 e 1643) *Sarabanda
Da: La dodici chitarre spostate (Firenze, 1643)*
- ANONIMO *Sarabanda
Da: Leningrad manuscript, QN 204
(The Netherlands, ca. 1650)*
- FRANCESCO CORBETTA (1616 - 1681) *Sarabanda
Da: Scherzi armonici (Bologna, 1639)*
- JOHAN SCHOP (1590 - 1667) *Pavaen Lachrimae
Da: 't Uitmement Kabinet (Amsterdam, 1646/1649)*
- PHILIPPUS VAN WICHEL (1610 - 1675) *Sonata Quarta
Da: Fasciculus dulcedinis (Antwerp, 1678)*
- JAN PIETERSZOOM SWEELINCK (1562 - 1621) *Fantasia Chromatica*
- JACOB VAN EYCK (ca 1590 - 1657) *Repicavan; Bocxvoetje; Boffons
Da: Der Fluyten Lust-hof (Amsterdam, 1644-ca. 1655)*

FRANCIA

BENJAMIN ALARD *clavicembalo*
BENJAMIN LAZAR *recitazione*

Poesie e composizioni barocche
LE RENDEZ-VOUS DES ENFANTS SANS SOUCY
Testi di ANTOINE DE SAINT-AMANT (1594 - 1661), TRISTAN L'HERMITE (1601 - 1665)
Musiche di:
JAQUES FROBERGER (1616 - 1667)
LOUIS COUPERIN (1626 - 1661)
E compositori barocchi francesi del primo Seicento.

SVEZIA / DANIMARCA

TRIO STRAVAGANTI

ANNA PETRINI *traverso*
 JOHAN LINDSTRÖM *clavicembalo*
 TORE EKETORP *viola da gamba*

- ANTONIO VIVALDI (1678 - 1741) Sonata No. 12 in re minore Op. 1 RV 63
 "La Follia"
- JACQUES MOREL (ca 1690 - 1740) Chaconne en trio
- ARCANGELO CORELLI (1653 - 1713) Sonata in mi maggiore nr 11 op. 5
Preludio adagio, Allegro, Adagio, Vivace, Gavotta allegro
- DIEGO ORTIZ (ca. 1525 - 1570) Recercada primera
 Recercada segunda
Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones

RUSSIA

I SOLISTI DI CATERINA LA GRANDE

ANDREY RESHETIN *violino e direzione*
 FATIMA LAFISHEVA *violino*
 ANDREY PENYUGIN *viola*
 ALEXANDER LISTRATOV *violoncello*
 ALEXEI SHEVCHENKO *clavicembalo*
 GLEB FIRSOV *presentatore*

- BALDASSARRE GALUPPI (1706 - 1785) Concerto per archi in do minore
Grave; Allegro; Andante
- LUIGI MADONIS (ca 1690 - ca 1767) Sonata per violino e basso continuo in re
 minore, dedicata all'imperatrice
 Anna Ioannovna
Adagio, Fuga, Allegretto
- IVAN KHANDOSHKIN (1747 - 1804) Variazioni per violino solo su un tema della
 canzone popolare russa «Dorogaya ty moya matushka» (Cara madre mia)
- ANTON FERDINAND TIETZ (1742 - 1810) Quartetto in do minore, dedicato al principe
 Dmitry Golitzyn (1721 - 1793).
Adagio, Allegro; Allegretto; Cantabile; Allegro con Spirito, Rondo, Allegro con Spirito
- LUIGI MADONIS Sonata per violino e basso in mi minore
 dedicata all'imperatrice
 Anna Ioannovna
Adagio, Allegro
- FRANCESCO ARAYA (1709 - 1775) Sinfonia per archi in re maggiore
Allegro, Andante, Allegro

ITALIA

GRUPPO SEICENTO

RAÚL ORELLANA *violino barocco*
 MARCO PIANTONI *violino barocco*
 RICARDO SIMIAN *cornetto e flauto*
 VINCENZO ONIDA *dulciana*
 EDUARDO FIGUEROA *tiorba e chitarra barocca*
 DAVIDE MERELLO *organo e clavicembalo*

- SALOMONE ROSSI (1570 - 1630) Sinfonia Grave e Gagliarda detta
 "La Norsina"
Sinfonie et gagliarde, 1607
- DARIO CASTELLO (XVII sec.) Sonata X
Sonate concertate in stil moderno, libro secondo, 1629
- GIOVANNI PICCHI (1572 - 1643) Sonata IX per doi violini & flauto
Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti, 1655
- BIAGIO MARINI (1594 - 1663) Sonata IV
Sonate, symphonie, canzoni, passemmezzi, ..., opera ottava, 1626
- GIOVANNI BATTISTA FONTANA (? - 1630 ca.) Sonata IX
Sonate a 1, 2, 3..., 1641
- GIOVANNI BATTISTA FONTANA (? - 1630 ca.) Sonata XVI
Sonate a 1, 2, 3..., 1641
- ANDREA FALCONIERO (1575 ca. - 1661 ca.) Folias hecha para mi señora doña Tarolilla
 de Caralleno
Il primo libro di canzone, sinfonie, ..., 1650

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 coloro 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 prevalentemente 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 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 dell'Europa centrale ed orientale
Attivazione e sviluppo di strumenti di comunicazione:
Sito internet www.rema-eemn.net, dépliant in cinque 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
Organizzazione del REMA-Showcase

Il Bureau del REMA, dall'aprile 2006:

Presidente: Jan van den Bossche, Direttore del Festival Oude Muziek di Utrecht, Olanda
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: Bellei Enrico, Grandezze & Meraviglie, Festival Musicale Estense, Italia

Segreteria: Marie Gouy

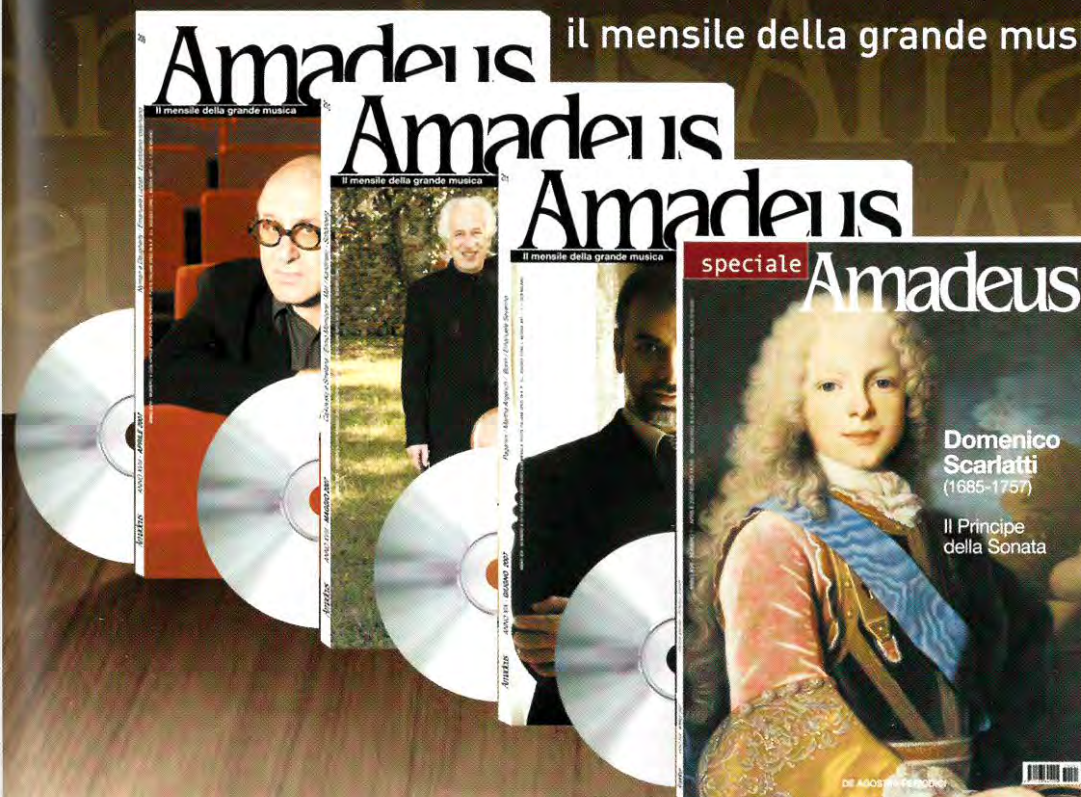
Presidente Onorario: Alain Brunet, Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, Francia

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

Le domande di adesione devono essere indirizzate a Marie Gouy, Segreteria del REMA
marie.gouy@rema-eemn.net Sito Internet: www.rema-eemn.net

Amadeus

il mensile della grande musica



UNA GIOIA CHE SI RINNOVA DI MESE IN MESE

Amadeus percorre i sentieri della musica
e fa di te il protagonista di un'avventura irripetibile.

Dal 1989 è una guida sicura per appassionati,
musicologi, musicisti, studenti e dilettanti.

Indispensabile per conoscere la musica di ogni tempo e paese.

RIVISTA + CD

Per abbonarsi: www.amadeusonline.net
tel. 024816353 - fax 024818968

La prima **suite** italiana di **gestione** dell'intero ciclo di vita di uno spettacolo

Biglietteria Elettronica + Organizer + Store on line

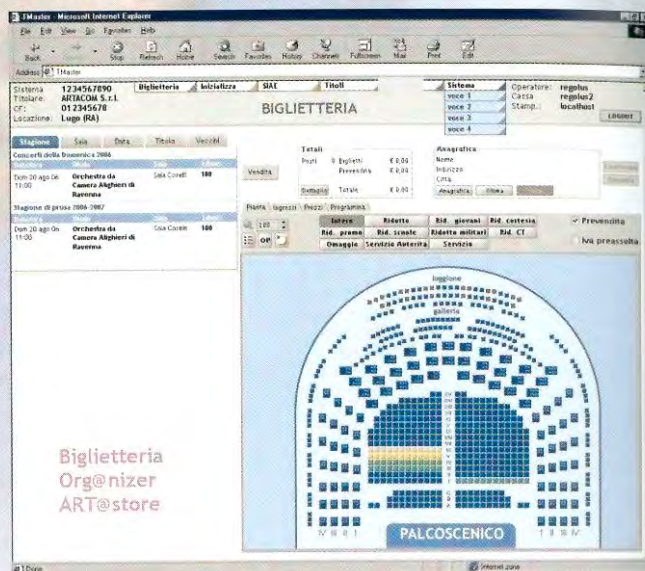
Biglietteria TMaster rappresenta una delle migliori soluzioni tecnologiche per la gestione delle **Biglietterie Elettroniche**. E' concepita con strumenti moderni e con tecnologia di facile manutenzione, non vincolante, economica e sempre al passo con i tempi.

Utilizzando le attrezzature esistenti: PC, stampanti, linee telefoniche ed Internet, **Biglietteria TMaster** elimina la necessità di utilizzare un hardware proprietario, software custom e sistemi di rete esclusivi. Una delle soluzioni più avanzate, semplici, efficienti e meno costose per il ticketing al botteghino ed in rete.

TMaster integra avanzatissime ed esclusive soluzioni per il **Controllo Accessi** e per l'utilizzo della tecnologia **Wireless** per rispondere con sicurezza ed efficienza anche alle esigenze più complesse.

Org@nizer è il sistema, rivolto a piccoli e grandi Organizzatori, per informatizzare gli allestimenti degli spettacoli in particolare per quelli teatrali. Accessibile tramite browser e protetto da logica di autenticazione, può essere consultato da un qualsiasi luogo, garantendo la riservatezza delle informazioni.

Art@store è il modulo che gestisce l'E-commerce e la vendita di gadget, prodotti e merchandising, in genere, tipici dello shop dell'organizzatore. E' un'applicazione integrata nel sistema **TMaster** che può gestire la vendita locale di prodotti e servizi diversi dai biglietti (CD, manifesti, pubblicazioni, prodotti alimentari, servizi di guardaroba, parcheggi, ecc.) connessi e non connessi agli eventi, con la relativa gestione della movimentazioni di magazzino.



Scegliete **TMaster** e scoprirete la convenienza di utilizzare la soluzione di **biglietteria più efficiente sicura ed economica per la gestione dello spettacolo e l'intrattenimento**.

I maggiori Festival Italiani hanno adottato **Tmaster**, passa anche tu a **Tmaster**

Artacom propone soluzioni di noleggio dell'attrezzatura a **COSTO ZERO** per i **Festival e Teatri** che aderiranno entro il 31/12/2007.

Per informazioni: telefono: 0545-25779 fax: 0545-26465 email: info@artacom.it e sul sito internet www.italiafestival.com

Artacom srl - via Palazzetti, 5 - 40068 S.Lazzaro di Savena (BO) - Gruppo **LOGITAL S.p.A.**

il giornale della musica
09/07
mensile di informazione e cultura musicale
anno XXIII, n. 240 settembre 2007 ~ € 4,00

Callas
30 anni fa si faceva mito

Nyman fotografa tutto
il 4 ottobre la Biennale Musica di Venezia apre con il suo concerto multimedia

56 pagine a colori
per informare e comunicare di più
i fatti, le notizie, le idee
della musica classica e contemporanea

www.giornaledellamusica.it

prova a prenderci!
c'è un'offerta che vale il doppio
richiedi un miniabbonamento omaggio
a **2 numeri** su www.giornaledellamusica.it
oppure contattaci: abbonamenti@edt.it / 011 5591831

studiomusica

artists & events management

Studiomusica
un team di **18 professionisti**
al servizio della musica

Studiomusica
700 concerti ogni anno
in Italia e all'estero

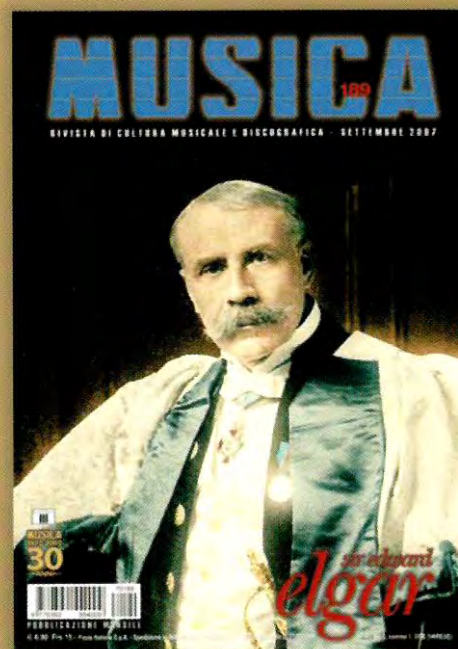
Studiomusica
l'unico artist management
italiano con un dipartimento
specializzato in **musica antica**

Studiomusica
18 professionals
to serve music

Studiomusica
700 concerts every year
in Italy and abroad

Studiomusica
the one and only Italian
music management with an
early music department

Via Farini 53, 41100 Modena
tel. +39 059 245486 - fax +39 059 235875
info@studiomusica.net - www.studiomusica.net



MUSICA
1977-2007
30
-ANNI-

LA RIVISTA DI RIFERIMENTO PER PER L'APPASSIONATO

- *attualità*
- *interviste e monografie*
- *oltre 2000 recensioni all'anno
di dischi e spettacoli dal vivo*
- *i dischi 5 stelle recensiti da MUSICA*



ZECCHINI EDITORE
Via Tonale, 60 - 21100 Varese - Tel. 0332 331041 - fax 0332 331013
www.rivistamusica.com - info@rivistamusica.com - www.zecchini.com



Publi Paolini

Editoria - Stampa d'arte e pubblicitaria

Via R. Zandonai, 9

46100 MANTOVA Tel. 0376.380768

SOMMARIO

Il Calendario	pag,	5
Il Festival: dieci anni di musica antica	»	6
Le immagini	»	14
Grandezze & Meraviglie	»	24
Gli incontri	»	153
Le masterclass	»	158
Per le scuole	»	161
REMA Showcase	»	168

