

Giovedì 11 ottobre
Chiesa di San Pietro - ore 21

QUASI STELLA MATUTINA
Il Gregoriano di tradizione francescana
a Modena e Carpi

SEPTENARIUS

Emiliano Bertani
Fabio Bonvicini
Alessandro Generali
Claudio Mangialavori
Mario Nobile
Anastasia Eun Ju Kim
Stefano Pilati
Andrea Sanguinetti
Marco Spongano

Direzione Giacomo Baroffio

Produzione di *Grandezze & Meraviglie* Festival Musicale Estense*

1. INGRESSO *Hymnus*
2. ANTIFONA *Cœpit sub Innocentio*
3. RESPONSORIO PROLISSO *Franciscus, ut in publicum*
4. INNO *In cœlesti collegio*
5. RESPONSORIO BREVE *Posuit me* e VERSICULUS *Sagittæ tuæ*
6. ANTIFONA *Hunc Sanctus*
7. RESPONSORIO PROLISSO *In Dei fervens opere*
8. ANTIFONA AL MAGNIFICAT *O stupor*
9. RESPONSORIO PROLISSO *De paupertatis horreo*
10. INTROITO *Gaudeamus*
11. RESPONSORIO GRADUALE *Quasi stella matutina*
12. ANTIFONA *Hic vir*
13. ALLELUJA *O Patriarcha*
14. SEQUENZA *Lætabundus*
15. ANTIFONA AL MAGNIFICAT *O virum mirabilem*
16. INNO PROCESSIONALE *Salve festa dies*

* Nell'ambito del R.E.M.A. (Reseau Européen de Musique Ancienne)

INGRESSO: HYMNUS

Salve festa dies, toto venerabilis ævo, qua
Deus infernum vicit et astra tenet.

Tempora florigera rutilant distincto sereno,
et maiore poli lumine porta patet.

Salve festa dies, toto venerabilis ævo, qua
Deus infernum vicit et astra tenet.

Ecce renascenti testatur gratia mundi,
omnia cum Domino dona redisse suo.

Salve festa dies toto venerabilis ævo, qua
Deus infernum vicit et astra tenet.

ANTIPHONA

Cœpit sub Innocentio, cursumque sub
Honorio perfecit gloriosum; succedens his
Gregorius magnificavit amplius miraculis
famosum.

Ps 110: Confitebor tibi Domine, in toto
corde meo, in consilio iustorum et
congregatione.

Magna opera Domini: exquisita in omnes
voluntates eius.

Confessio et magnificentia opus eius; et
iustitia eius manet in sæculum sæculi.

Memoriam fecit mirabilium suorum,
misericors et miserator Dominus: escam
dedit timentibus se.

Ant.: Cœpit sub Innocentio, cursumque
sub Honorio perfecit gloriosum; succedens
his Gregorius magnificavit amplius
miraculis famosum.

RESPONSORIO PROLISSO

Resp.: Franciscus, ut in publicum cessat
negotiarum, in agrum mox dominicum
secedit meditari; *inventum evangelicum
thesaurum vult mercari.

INGRESSO: INNO PROCESSIONALE

Salve, giorno festoso, venerabile per
l'eternità, in cui Dio ha vinto l'inferno e
tiene in potere gli astri.

La stagione dei fiori brilla vividamente, e la
stella polare splende di più viva luce.

Salve, giorno festoso, venerabile per
l'eternità, in cui Dio ha vinto l'inferno e
tiene in potere gli astri.

Ecco, la gratitudine del mondo rende
testimonianza al risorto che tutti i doni
sono ritornati al suo Signore.

Salve, giorno festoso, venerabile per
l'eternità, in cui Dio ha vinto l'inferno e
tiene in potere gli astri.

ANTIFONA

Cominciò il proprio cammino al tempo di
Innocenzo, e lo completò sotto Onorio;
Gregorio, il loro successore, lo rese ancora
più grande per i miracoli che gli avevano
dato fama.

Sal 110: Renderò grazie al Signore con
tutto il cuore, nel consesso dei giusti e
nell'assemblea.

Grandi le opere del Signore, le contemplino
coloro che le amano.

Le sue opere sono splendore di bellezza, la
sua giustizia dura per sempre.

Ha lasciato un ricordo dei suoi prodigi:
pietà e tenerezza è il Signore; egli dá il cibo
a chi lo teme.

Ant.: Cominciò il proprio cammino al
tempo di Innocenzo, e lo completò sotto
Onorio; Gregorio, il loro successore, lo rese
ancora più grande per i miracoli che gli
avevano dato fama.

RESPONSORIO PROLISSO

Resp.: Francesco, non appena smette di
trattare affari pubblici, subito si ritira a
meditare presso un fondo di cui è
proprietario; *trovato il tesoro di cui parla



Anonimo, sec. XVII (Michele Antonio Grandi?), *Flaudo dolce*
marmo di lumachella, Modena, Galleria Estense

Vers.: Deum, quid agat, unicum
consultans, audit cælicum insigne sibi dari;
*inventum evangelicum thesaurum vult
mercari.

HYMNUS

In cælesti collegio novus collega colitur: in
sanctorum rosario novellus flos producitur.

Franciscus florens gratia, forma factus
humilium, lætus potitur gloria, sortis
consors sublimium.

Metit de sparso semine plenæ messis
manipulum, fallens sub terræ tegmine
nostræ salutis æmulum.

Hic carnis supercilium legi subiecit
spiritus; mundum vicit et vitium, se victo
victor inclutus.

il Vangelo vuole vendere il campo.

Vers.: Chiedendo consiglio solo a Dio sul da
farsi, ode un segno dal cielo; *trovato il
tesoro di cui parla il Vangelo vuole vendere
il campo.

INNO

Nel collegio celeste è venerato un nuovo
compagno: nel rosario dei santi è spuntato
un fiore novello.

Francesco fiorente di grazia, fatto
immagine degli umili, ottiene lieto la
gloria, partecipe della sorte dei santi.

Miete dal seme sparso una messe
abbondante, sconfiggendo, protetto da una
ben fragile armatura, l'avversario della
nostra salvezza.

Sottomise l'orgoglio della carne alla legge

Linguae manus præambula Verbo paravit
semitam, et amplectuntur sæcula
doctrinam facto proditam.

In paupertatis prædio minorum plantans
vineam, ostendit magisterio vitæ vivendi
lineam.

Ad æternas divitias turbam alexit
pauperum, quos ad cæli delicias lingua
vocavit operum.

Vita doctrina splenduit; resplendet et
miraculis: sic præfuit, quod profuit viva
lucerna populis.

Summi Regis palatio, doctor, loca
discipulos; salutis privilegio Christi
præmuni famulos.

De tenebris miseræ, sequaces stellæ
præviæ, quæramus Patrem gratiæ,
consortes tandem gloriæ. Amen.

RESPONSORIUM BREVE

Resp.: Posuit me sibi Deus *quasi in
signum.

Posuit me sibi Deus *quasi in signum.

Vers.: Circumdedit me lanceis suis *quasi
in signum.

Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Posuit me sibi Deus quasi in signum.

VERSICULUS

Vers.: Sagittæ tuæ, Domine, infixæ sunt
mihi.

Resp.: Et confirmasti super me manum
tuam.

ANTIPHONA

Hunc sanctus præelegerat in patrem,
quando præerat Ecclesiæ minori: hunc

dello spirito; vinse il mondo e il peccato,
vincitore glorioso per aver vinto se stesso.

La potenza della sua predicazione preparò la
via al Verbo, e la storia abbraccia il suo
insegnamento confermato dalle opere.

Piantando la vigna dei frati minori nel
terreno della povertà, mostrò con
l'insegnamento il retto stile di vita.

Insegnò alle folle dei poveri a desiderare le
ricchezze eterne, e le chiamò alle delizie del
cielo con il linguaggio delle opere.

Il suo insegnamento è reso più vivo dalla
sua stessa vita e dai suoi miracoli: la sua
autorità deriva dall'essere stato luce viva dei
popoli.

Porta i tuoi discepoli, o maestro, nella
dimora del sommo Re; fortifica i servi di
Cristo con il privilegio della salvezza.

Dalle tenebre della miseria umana, seguaci
della stella che ci guida, ti chiediamo, o
Padre della grazia, di farci alla fine
partecipi della gloria. Amen.

RESPONSORIO BREVE

Resp.: Dio mi costituì per sé *come segno.
Dio mi costituì per sé *come segno.

Vers.: Mi circondò con le sue armi *come
segno.

Gloria al Padre, al Figlio, e allo Spirito
Santo.

Dio mi costituì per sé come segno.

VERSETTO

Vers.: I tuoi dardi, Signore, sono conficcati
in me.

Resp.: Così hai rafforzato il tuo potere su di
me.

ANTIFONA

Il santo aveva prescelto costui come padre,
quando era a capo della Chiesa minore; a
lui, previsto con spirito profetico, aveva

spiritu prophetico prævisum, apostolico prædixerat honori.

Ps 111: Beatus vir qui timet Dominum; in mandatis eius volet nimis.

Potens in terra erit semen eius: generatio rectorum benedicetur.

Gloria et divitiarum in domo eius, et iustitia eius manet in sæculum sæculi.

Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors, miserator et iustus.

Ant.: Hunc sanctus præelegerat in patrem, quando præerat, Ecclesie minori: hunc spiritu prophetico prævisum, apostolico prædixerat honori.

RESPONSORIUM PROLIXUM

Resp.: In Dei fervens opere, statim ut sua vendit, operibus impendere pecuniam intendit, *quæ gravi suo pondere cor liberum offendit.

Vers.: Quam formidante paupere presbytero recipere, abiectam vilipendit, *quæ gravi suo pondere cor liberum offendit.

ANTIPHONA

O stupor et gaudium, o iudex hominum, tu nostræ militiæ currus et auriga. Ignea præsentibus transfiguratum fratribus, in solari specie vexit te quadriga. In te signis radians, in te ventura nuntians, requievit spiritus duplex prophetarum. Tuis adsta posteris, pater Francisce, miseris; nam increscunt gemitus ovium tuarum.

Cant.: Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Ant.: O stupor et gaudium, o iudex hominum, tu nostræ militiæ currus et auriga. Ignea præsentibus transfiguratum fratribus, in solari specie vexit te quadriga. In te signis radians, in te ventura nuntians, requievit spiritus duplex prophetarum. Tuis

predetto l'onore di essere apostolo.

Sal 111: Beato l'uomo che teme il Signore e trova grande gioia nei suoi comandamenti.

Potente sulla terra sarà la sua stirpe, la discendenza dei giusti sarà benedetta.

Onore e ricchezza nella sua casa, la sua giustizia rimane per sempre.

Spunta nelle tenebre come luce per i giusti, buono, misericordioso e giusto.

Ant.: Il santo aveva prescelto costui come padre, quando era a capo della Chiesa minore; a lui, previsto con spirito profetico, aveva predetto l'onore di essere apostolo.

RESPONSORIO PROLISSO

Resp.: Messosi al servizio di Dio, vende subito i propri beni, e si appresta a spendere per le opere del denaro *che ostacola col suo grave peso il suo cuore libero.

Vers.: Disprezza, da povero presbitero timoroso di rientrarne in possesso, il denaro di cui si è disfatto, *che ostacola col suo grave peso il suo cuore libero.

ANTIFONA

O stupore e gaudium, o uomo giudice delle menti, tu carro ed auriga del nostro esercito. Trasfigurato dinanzi ai fratelli, ti condusse su una quadriga di fuoco in sembianze solari. In te, che risplendi di segni gloriosi, in te, che annunci le cose future, trovò riposo il duplice spirito dei profeti. Assisti i tuoi poveri discendenti, padre Francesco, poiché crescono i gemiti delle tue pecorelle.

Cant.: L'anima mia magnifica il Signore, e il mio spirito esulta in Dio mio salvatore.

Ant.: O stupore e gaudium, o uomo giudice delle menti, tu carro ed auriga del nostro esercito. Trasfigurato dinanzi ai fratelli, ti condusse su una quadriga di fuoco in sembianze solari. In te, che risplendi di

adsta posteris, pater Francisce, miseris; nam increscunt gemitus ovium tuarum.

RESPONSORIUM PROLIXUM

Resp.: De paupertatis horreo sanctus Franciscus satiat turbam Christi famelicam, in via ne deficiat: *iter pandit ad gloriam, et vitæ viam ampliatur.

Vers.: Pro paupertatis copia regnat dives in patria, reges sibi substituens, quos hic ditat inopia. *Iter pandit ad gloriam, et vitæ viam ampliatur.

Vers.: Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. *Iter pandit ad gloriam, et vitæ viam ampliatur.

ANTIPHONA AD INTROITUM

Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore beati Francisci: de cuius sollemnitate gaudent angeli, et collaudant Filium Dei.

Ps 32: Exultate iusti in Domino; rectos decet collaudatio.

Ant.: Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore beati Francisci: de cuius sollemnitate gaudent angeli, et collaudant Filium Dei.

RESPONSORIUM GRADUALE

Resp.: Quasi stella matutina in medio nebulæ, et quasi luna plena in diebus suis lucet.

Vers.: Et quasi sol refulgens, sic ille effulsit in templo Dei.

Resp.: Quasi stella matutina in medio nebulæ, et quasi luna plena in diebus suis lucet.

segni gloriosi, in te, che annunci le cose future, trovò riposo il duplice spirito dei profeti. Assisti i tuoi poveri discendenti, padre Francesco, poiché crescono i gemiti delle tue pecorelle.

RESPONSORIO PROLISSO

Resp.: Dal granaio della povertà san Francesco sazia la folla affamata di Cristo, perché non venga meno lungo il cammino: *apre il cammino verso la gloria, e spalanca la via della vita.

Vers.: Regna ricco in patria a causa della sua grande povertà, sottomettendo a sé i re che arricchisce con la povertà. *Apre il cammino verso la gloria, e spalanca la via della vita.

Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo. *Apre il cammino verso la gloria, e spalanca la via della vita.

ANTIFONA D'INGRESSO

Gioiamo tutti nel Signore, celebrando il giorno festoso della gloria di san Francesco; della sua grandezza gioiscono gli angeli, e lodano insieme il Figlio di Dio.

Sal 32: Esultate giusti nel Signore; ai retti si addice la lode.

Ant.: Gioiamo tutti nel Signore, celebrando il giorno festoso della gloria di san Francesco; della sua grandezza gioiscono gli angeli, e lodano insieme il Figlio di Dio.

RESPONSORIO GRADUALE

Resp.: Splende come l'astro del mattino tra le nubi, e come la luna quando è piena.

Vers.: Egli ha brillato nel tempio di Dio come sole fulgente.

Resp.: Splende come l'astro del mattino tra le nubi, e come la luna quando è piena.

ANTIPHONA

Hic vir, de vanitatibus dum cogitat
frequenter, divinis charismatibus præventus
est clementer.

Ps 1: Beatus vir qui non abiit in consilio
impiorum, et in via peccatorum non stetit,
et in cathedra pestilentiae non sedit.
Sed in lege Domini voluntas eius, et in lege
eius meditabitur die ac nocte.
Et erit tamquam lignum, quod plantatum
est secus decursus aquarum, quod fructum
suum dabit in tempore suo.
Et folium eius non defluet: et omnia
quaecumque faciet prosperabuntur.

Ant.: Hic vir, de vanitatibus dum cogitat
frequenter, divinis charismatibus præventus
est clementer.

ANTIFONA

Quest'uomo, mentre riflette di frequente
sulle cose vane, è fatto oggetto
gratuitamente dei doni divini.

Sal 1: Beato l'uomo che non segue il
consiglio degli empi, non indugia nella via
dei peccatori e non siede in compagnia
degli stolti;
ma si compiace della legge del Signore, la
sua legge medita giorno e notte.
Sarà come albero piantato lungo corsi
d'acqua, che darà frutto a suo tempo
e le sue foglie non cadranno mai;
riusciranno tutte le sue opere.

Ant.: Quest'uomo, mentre riflette di
frequente sulle cose vane, è fatto oggetto
gratuitamente dei doni divini.



Mandolino del tipo vecchio, sec. XVIII, abete, noce, palissandro, ebano, pero, avorio e madreperla
A. Vinaccia, *Mandolino napoletano*, Napoli 1779, cipresso, palissandro, abete, ebano, bosso, avorio,
madreperla e stucco, Museo Civico di Modena

ALLELUIA

Alleluia. O patriarcha pauperum, Francisce,
tuis precibus auge tuorum numerum in
caritate Christi: quos cancellatis manibus,
cæcutiens, ut moriens Iacob benedixisti.
Alleluia.

SEQUENZA

Lætabundus Francisco decantet chorus,
alleluia.

Quem confixit novis clavis amor verus, res
miranda.

Mens in carne patuit, novo mundo
splenduit sol de stella.

Vir qui sic reffloruit, aves voce monuit
semper clara.

Sic ut Christus docuit, paupertatem tenuit
pari forma.

Hic prolem quam genuit possidere noluit
hæc corrupta.

Jam in cælis iubilat, novis signis rutilat
valle nostra.

Renovantur oculi, lingua crevit parvuli
carne sumpta.

Os mutorum solvitur, multis vita redditur,
hæresis convincitur esse cæca.

Lepa cedit, saliunt claudi, febres fugiunt,
multa regna sentiunt hæc prædicta.

Soldani prospera sprevit et aspera, sed hunc
non læsit gens misera.

Ostendat vulnera novaque munera det,
quem genuit puerpera. Alleluia.

ANTIPHONA

O virum mirabilem in signis et prodigiis,
languores cum dæmoniis quoslibet
pellentem! Dat aurem suis avium
prædicans silvestrium verbis intendentem.

CANTO AL VANGELO

Alleluia. O patriarcha dei poveri, Francesco,
aumenta con le tue preghiere i tuoi
discepoli nell'amore di Cristo: li hai
benedetti, come Giacobbe morente, con le
mani trafitte, ormai cieco. Alleluia.

SEQUENZA

Il coro gioioso canti in onore di Francesco,
alleluia.

O cosa mirabile: l'amore vero lo trafisse con
nuovi chiodi.

Nella sua persona si svela la sua anima,
risplende come sole su un mondo nuovo.

Uomo sempre giovane, istruì gli uccelli con
voce sempre comprensibile.

Visse la povertà così come aveva insegnato
Cristo.

Non volle che i figli che aveva generato
possedessero le cose corruttibili.

Ormai gioisce nei cieli, risplende con nuovi
prodigi nella nostra terra.

Abbracciato lo stato di poverello i suoi
occhi furono rinnovati, e la sua eloquenza si
accrebbe.

Si scioglie la lingua dei muti, a molti morti
è ridata la vita, gli eretici si convincono di
essere ciechi.

La lebbra scompare, gli zoppi saltano, la
febbre se ne va, e molti regni percepiscono
queste cose che erano state predette.

Disprezzò le fortune e le asprezze del
sultano, ma non fu danneggiato da questa
gente infelice.

Mostri le sue piaghe e dia nuovi doni, lui
che fu generato da donna. Alleluia.

ANTIFONA

O uomo mirabile per miracoli e prodigi,
che respinge ogni debolezza nei confronti
del demonio! Rende gli uccelli dei boschi
capaci di capire le sue parole quando

O vitam laudabilem! Qua fidem sic magnificat, sed et multos vivificat mortuos defunctus. Francisce, nos caelestium fac consortes civium, quibus es coniunctus.

Cant.: Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicente omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius.

Ant.: O virum mirabilem in signis et prodigiis, languores cum daemoneis quoslibet pellentem! Dat aures suis avium praedicans silvestrium verbis intendentem. O vitam laudabilem! Qua fidem sic magnificat, sed et multos vivificat mortuos defunctus. Francisce, nos caelestium fac consortes civium, quibus es coniunctus.

Il programma presenta uno stralcio della devozione cristiana medioevale ed un saggio dell'estetica letteraria e musicale che ha segnato grande parte della produzione artistica nei secoli XII e XIII. La figura centrale della meditazione musicale è Francesco d'Assisi la cui povertà radicale nella sequela di Cristo crocifisso e nudo sullo croce, ha esercitato un tale fascino sui contemporanei da dare vita ad un movimento sociale, il francescanesimo, che ha segnato la storia della Chiesa e della cultura italiana del tempo (si pensi solo ad Assisi ed all'opera di Giotto). Giuliano di Spira (morto verso il 1250) è stato un entusiasta discepolo di Francesco, di cui ha cantato la vita attraverso i testi di una liturgia dedicata al poverello d'Assisi. In particolare l'ufficio di san Francesco segna un punto nevralgico nella storia della musica medioevale perché afferma la

predica. O vita degna di lode! Con essa non solo accresce la fede, ma rende la vita a molti defunti. Francesco, rendici concittadini dei santi con i quali sei in comunione.

Cant.: L'anima mia magnifica il Signore, e il mio spirito esulta in Dio mio salvatore, perché ha guardato l'umiltà della sua serva; d'ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno beata.
Grandi cose ha fatto in me l'onnipotente, e santo è il suo nome.

Ant.: O uomo mirabile per miracoli e prodigi, che respinge ogni debolezza nei confronti del demonio! Rende gli uccelli dei boschi capaci di capire le sue parole quando predica. O vita degna di lode! Con essa non solo accresce la fede, ma rende la vita a molti defunti. Francesco, rendici concittadini dei santi con i quali sei in comunione.

maturità piena di un'esperienza collaudata da un paio di secoli e diviene così punto di riferimento per la produzione liturgico-musicale posteriore. Giuliano nel comporre l'ufficio di san Francesco (e di Sant'Antonio di Padova) s'ispira ai canoni estetici della scuola parigina. Nei testi prevale la concatenazione di settenari e ottonari scanditi da precisi ritorni di rime; nella musica la melodia si avventura per ambiti sconosciuti prima d'allora nel canto gregoriano tradizionale e si muove pure per salti ed intervalli inusitati. L'insieme di testo e musica da' origine ad uno stile particolare che sarà ripreso ed imitato in centinaia di occasioni. Nello svolgimento del programma emergerà con chiarezza questa novità medioevale che non nasconderà tuttavia alcune costanti dovute alle diverse tipologie liturgiche. Così nell'inno In caelesti collegio la melodia

della prima strofa ritornerà con assoluta fedeltà anche nelle strofe successive. Il responsorio prolisso Franciscus, ut in publicum metterà in evidenza la struttura di questo canto con la sua tripartizione: responso, versetto e ripresa della parte finale del responso (repetenda). La sequenza Laetabundus prende in prestito la melodia dell'omonima sequenza natalizia il cui testo è modificato per celebrare Francesco. Le melodie delle diverse antifone seguono lo stile nuovo, ma rispettano le caratteristiche stilistiche tradizionali: sono brani più brevi dei responsori e le melodie di solito sono più semplici.

Andrea Sanguinetti

SEPTENARIUS. Sette note musicali costituiscono il materiale sonoro con cui per secoli gli esseri umani hanno espresso le emozioni più profonde del loro cuore e le manifestazioni più alte della propria intelligenza. Sette note costituiscono la scala musicale elaborata nell'itinerario della storia della musica dell'Occidente latino. *Septenarius* è un coro che cerca di ravvivare la tradizione recuperando dalle fonti manoscritte le testimonianze di cultura e di fede che si trova alle radici della vita sociale del Medioevo italiano. I componenti di *Septenarius*, sotto la guida di Giacomo Baroffio, sono impegnati nello studio delle antiche culture musicali

italiane con particolare attenzione ai repertori musicali delle locali Chiese cristiane, da Roma prima del canto gregoriano, a Milano, dall'area normanna, alle scuole episcopali e monastiche di Arezzo, Bologna, Modena e Nonantola.

GIACOMO BAROFFIO. Giacomo Baroffio è nato a Novara ed è considerato il massimo esperto di gregoriano in Italia e fra i maggiori nel mondo. Dopo gli studi in Italia ha frequentato l'università in Germania, ottenendo il titolo di "Dr. Phil." con una tesi dottorale sul canto ambrosiano. Approfondisce gli studi teologici a Roma e l'esperienza spirituale all'interno del monachesimo benedettino. Insegna discipline musicali, storico-liturgiche e teologiche, ricerca ed esegue i repertori liturgici del medioevo italiano (canto ambrosiano, romano-antico). Attualmente è docente a contratto all'Università di Pavia e insegna Storia delle liturgie nella sede del dipartimento di Cremona. Ha diretto vari cori in esecuzioni di canti gregoriani e ambrosiani. Fra le diverse registrazioni discografiche si segnalano le due importanti produzioni della rivista "Amadeus". Nel 1999 ha fondato *Septenarius* per recuperare la tradizione musicale liturgica italiana direttamente dalle fonti manoscritte originali.

Giovedì 18 ottobre
Teatro San Carlo - ore 21

DA BOCCHERINI A VERDI

Il quartetto per archi in Italia

(in occasione del Centenario Verdiano)

QUARTETTO J. JOACHIM

Stefano Montanari
Elisa Citterio
Francesco Lattuada
Gaetano Nasillo

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Quartetto in Do magg. op. I n. 6
Allegro-Largo-Menuetto

Quartetto in do min. op. I n. 1
Allegro comodo-Largo-Allegro

Quartetto in sol min. op. XXXII n. 4
Allegro comodo-Andantino-Menuetto con moto-Allegro giusto

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Quartetto in mi minore
Allegro-Andantino-Prestissimo-Scherzo Fuga (allegro assai mosso)



Mandora, metà sec. XVIII, cipresso, palissandro, abete, ebano, avorio e osso
Museo Civico di Modena

Soave assai, Melanconico, Affettuoso: tante e sempre caratteristiche sono le indicazioni espressive sparse nella musica da camera di Luigi Boccherini, andata incontro ad una sfortuna storica e a pregiudizi, primo fra tutti quello della superficialità rococò che, nonostante la renaissance di fine Ottocento, la tengono tuttora ai margini del nostro repertorio concertistico. Ricorrenti in una produzione che

sbalordisce per la sua vastità, questi aggettivi definiscono l'inconfondibile atmosfera dei tempi lenti dei numerosissimi Trii, Quartetti, Quintetti, Sestetti e Sinfonie, con la loro calda eloquenza e i loro momenti di celestiale dolcezza, in cui si riflette il carattere mite e riservato di un musicista vissuto quasi quarant'anni, dal 1768 al 1805, nell'isolamento di una Spagna ricca di

musica e mecenati, ma lontana dalle esperienze più significative di quegli anni, cruciali per sviluppo dello stile classico. Eppure le prime raccolte di musica da camera, sei Trii e sei Quartetti composti rispettivamente nel 1760 e nel 1761, maturano proprio nella culla del nuovo stile, Vienna, dove il giovane lucchese, in qualità di violoncellista, viene assunto al teatro di corte con il padre contrabbassista e i fratelli ballerini: per la seconda volta a contatto con quell'ambiente in fermento, Boccherini esordisce anticipando persino le conquiste del camerismo haydniano e ricevendo l'apprezzamento di Gluck, in procinto di attuare la riforma del melodramma. Poco dopo si lancia in un'esperienza avanguardistica che avrà un peso determinante nella sua scrittura strumentale, costituendo, insieme a Pietro Nardini, Filippo Manfredi e Giuseppe Cambini, il Quartetto toscano, mentre con l'amico Manfredi tenta la fortuna a Parigi, dove riesce ad esibirsi al prestigioso Concert Spirituel e si afferma come compositore, pubblicando con successo le due innovative e piacevolissime raccolte frutto dello stimolante soggiorno austriaco. I Quartetti viennesi – pubblicati dal parigino Vénier nel 1767 come op. I, invertendo l'ordine di composizione rispetto ai Trii, usciti come op. 2 – possono essere ritenuti “il primo esempio di quartetto per archi del periodo classico” (Luigi Della Croce), dal momento che anticipano di ben otto anni i primi lavori (l'op. 9 del 1769) in cui Haydn si libera della vecchia struttura del divertimento. “Semberebbero il frutto di un lungo noviziato: ed invece nulla, all'apparenza, li ha preceduti e preparati. Anche i contemporanei (...) dovettero accorgersi che lì nasceva qualcosa di appena vagamente preannunciato, e nasceva maturo, già perfettamente adulto” (Guido Salvetti).

È ancora con Manfredi che Boccherini si reca in quella che diventerà la sua patria d'elezione – la Spagna, già metà di Domenico Scarlatti – per restarvi al servizio dell'infante don Luìs, rinunciando al girovagare tipico degli strumentisti italiani dell'epoca. Nella comoda ma stretta condizione di musicista di corte, Boccherini produce a ritmo incessante. Sensibile allo spirito ardito dello Sturm und Drang, ammiratore delle sinfonie di Haydn (cui è legato da stima reciproca), deve però accontentare, con musica da camera e sinfonica di poche pretese, il suo protettore, tanto ribelle nella vita da finire esiliato nel castello di Las Arenas per volere di un contrariato Carlo III, quanto conservatore nei gusti musicali, orientati alla facile cantabilità italiana. Inizia così il distacco dalle esperienze di Haydn, che negli stessi anni, prima presso il principe Esterházy, poi nel difficile ma stimolante mondo dei concerti londinesi, porta a compiuta maturazione quartetto e sinfonia classici.

Accanto ai vari Quartettini e Quintettini, opere piccole secondo la distinzione dello stesso autore, a Las Arenas nascono tuttavia anche opere grandi come i Quartetti op. XXXII (1780 pubblicati a Vienna come opera XXXIII) che, ormai in quattro movimenti, esaltano la nuova concezione emersa nella prima raccolta raccolta viennese: la scrittura si fa più drammatica grazie all'utilizzo della scrittura imitativa in funzione dello sviluppo; il timbro diventa ancora più quartettistico grazie al fitto intreccio delle parti e alle ampie sonorità.

Nonostante l'avversione apertamente dichiarata per la musica strumentale, Verdi si cimentò nell'odierno quartetto che resta l'unica sua testimonianza del genere. Non si tratta comunque di opera giovanile e neppure tardiva se si ha riguardo per la data di stampa che risale al 1873. Le

ragioni di questo ripensamento eccezionale hanno radici storiche e di costume. In quegli anni infatti, la musica da camera – soprattutto di stampo tedesco – veniva sempre più frequentemente praticata nei salotti milanesi e anche pubblicamente; basti pensare ai concerti tenuti da Martucci a Milano dove la Società del Quartetto era già attiva, ponendosi come alternativa talvolta con aspetti polemici. E' probabile che sentendosi escluso da tali ambienti e iniziative, Verdi avesse voluto dimostrare di essere anch'egli in grado di comporre un'opera puramente strumentale per non essere da meno degli altri.

Il Quartetto fu eseguito privatamente a Milano e in seguito a Parigi. Presto dimenticato, è stato riproposto saltuariamente anche in epoca moderna, trovando tra i propri più autorevoli interpreti lo stesso Quartetto Italiano. L'opera presenta aspetti che vanno ben oltre l'esperimento o la semplice curiosità, dimostrando agganci con la tradizione cameristica del periodo romantico, senza tuttavia rifarsi a specifici modelli e ponendosi proprio per questo come espressione originale e personale. Nell'Allegro iniziale si rivela un'andamento generale serrato e dialetticamente inteso a alternare i due temi principali in base alla legge del contrasto, con spunti affidati al regime espressivo della quarta corda e con escursioni dal mi minore nella relativa minore e al corrispettivo maggiore secondo una prassi da primo Ottocento. L'Andantino successivo, sottolineato dalla indicazione “con eleganza”, pone in luce un tipo di cantabilità non proprio operistica, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, ed anche se l'impiego del pizzicato potrebbe configurare una specie di accompagnamento analogo a quello del Verdi più elementare. Pure interessante l'impiego di note puntate specificamente

intese a rendere l'effetto di “staccato”, note che sono più cospicue nel terzo movimento Prestissimo, di durata contenuta. Non si tratta tuttavia di uno “Scherzo” destinato a precedere, come di consueto, il Finale. Lo Scherzo viene invece incorporato nell'ultimo movimento unitamente ad una Fuga tutta giocata su lievi note staccate. Il ritorno alla tonalità di base – mi minore – si contrappone, in fase conclusiva, al corrispettivo maggiore.

QUARTETTO JOSEPH JOACHIM . IL Quartetto “Joseph Joachim” nasce dall'iniziativa di quattro giovani musicisti italiani uniti dall'intento di approfondire il repertorio classico e romantico con un approccio “storico”, sia nell'uso degli strumenti adeguati che dall'autentica estetica di quel periodo musicale. I componenti del complesso collaborano con i più importanti ensemble di musica antica europei, tra i quali il Giardino Armonico, Concerto Vocale, Europa Galante, Ensemble 415, Les Concert des Nations, l'Accademia Bizantina, e con enti importanti quali il Teatro alla Scala, esibendosi nelle principali sale concertistiche di tutto il mondo. La scelta di ispirarsi al grande musicista tedesco Joseph Joachim (1831-1907), che fu il violinista preferito dei più grandi compositori romantici, nonché primo violino del quartetto che portava il suo nome, rappresenta il desiderio di una approfondita ricerca stilistica, dato che fu proprio Joachim uno dei primi interpreti a proporre le sue esecuzioni nel più rigoroso rispetto dei testi musicali. Tra gli obiettivi del quartetto vi è la riscoperta degli autori italiani che per primi si sono occupati di questa formazione. Di recente uscita la prima registrazione dei 6 quartetti di Joseph Schuster (ex Mozart) per la casa discografica Symphonia.

Sabato 27 ottobre
Chiesa di S. Pietro - ore 21

SONATE PER IL VIOLINO, VIOLONE & CIMBALO OP. V

di Arcangelo Corelli

ENSEMBLE AURORA

Enrico Gatti *violino*
Gaetano Nasillo *violoncello*
Guido Morini *clavicembalo*

ARCANGELO CORELLI (1653 – 1713)

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

Sonata op. V n° 7 in re minore
Preludio: Vivace – Corrente: Allegro – Sarabanda: Largo – Giga: Allegro

Sonata op. V n° 9 in la maggiore
Preludio: Largo – Giga: Allegro – Adagio – Tempo di Gavotta: Allegro

Sonata op. V n° 3 in do maggiore
Adagio – Allegro – Adagio – Allegro – Allegro

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

Sonata op. V n° 1 in re maggiore
Grave/Allegro/Adagio – Allegro – Allegro – Adagio – Allegro

DELLA SEMPLICITÀ INUTILE

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

dubbio, mentre è bene ricordare che i vascelli inglesi avevano riportato dal continente varie raccolte di sonate a tre fresche di stampa: fra le ultime l'op. I di Arcangelo Corelli (1681) e l'op. II di Carlo Mannelli (1682). Anche François Couperin aveva concepito le sue prime sonate in trio imitando quelle di Corelli (racconterà la genesi delle proprie opere nella prefazione alle "Nations", pubblicate a Parigi nel 1726, dichiarando fra l'altro di essere stato "affascinato dalle sonate del Signor Corelli, di cui amerò le opere fin tanto che vivrò"), ed ora questa nuova raccolta del violinista fusignate sarà destinata a segnare una pietra miliare nel campo della scrittura strumentale. Infatti tutti i violinisti compositori che si succederanno si ispireranno ad essa: Geminiani nell'op. I (1716) ed anche Tartini nell'op. I (1734) partiranno dalla stessa base formale, anche se i contenuti a volte verranno aggiornati ai tempi e anche se successivamente adotteranno la più moderna forma in tre movimenti; simile il discorso per le raccolte degli Accademici Filarmonici Bartolomeo Bernardi (op. III, 1706) e Lorenzo Somis Ardy (op. I, 1722). Francesco Maria Veracini scriverà delle "Parafraasi" dell'op. V e d'ora in avanti questa raccolta verrà considerata campo di prova e pietra di paragone per ogni violinista, fino ad arrivare a Francesco Galeazzi che nel suo grande trattato ("Elementi Teorico-pratici di Musica con un Saggio sopra l'arte di suonare il violino...", Roma 1791), nel suggerire un metodo di didattica violinistica, così si esprime a pag. 59: "...fargli prender un poco di maniera, e gusto di suonare, la qual maniera si dovrà perfezionare poi col porgergli la Seconda Parte dell'Opera V dell'immortale Arcangelo Corelli: Oh qui si è necessario tutto il rigore delle regole dell'arte..." e poco oltre: "fargli così far un poco di mano per poter poi passare allo

studio serio, e fondato della Prima Parte della sovralodata Opera V di Arcangelo Corelli. In questo studio si sveleranno, ed apriranno tutti gli arcani dell'arte, e si metteranno in pratica tutte le più esatte, e rigide regole di essa.". E' inoltre interessante ricordare che lo stesso Galeazzi pubblicò nel 1817 una seconda edizione del suo trattato, questa volta contenente anche una versione ornata dell'adagio del I movimento della sonata op.V n° 3 di Corelli. Al di fuori del mondo violinistico le sonate verranno trascritte per flauto diritto, per traverso e anche per viola da gamba, ma ciò che più è essenziale, il loro linguaggio – parafrasato – confluirà nella stragrande maggioranza delle raccolte di musica strumentale del secolo XVIII.

Per quanto riguarda gli elementi che intervengono nella composizione dell'op.V possiamo notare (condensando al massimo) quanto segue :

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

- Viene praticata, al solito, una ben equilibrata commistione fra stile "osservato" da chiesa e stile più leggero e danzante da camera, commistione ricercata ancora successivamente nei concerti grossi op. VI.

- Gli adagi d'apertura delle sonate sono scritti in uno stile "magno", implicando quindi senso retorico dell'oratoria ed arte della diminuzione, che veniva usualmente dispiegata al massimo grado nei movimenti iniziali.

- I fugati sono basati su materiale "osservato" la cui origine si può tracciare all'indietro fino alla "canzona" (materiale cioè di matrice vocale e di tipo contrappuntistico), elaborata a Roma prima di Corelli in modo specificamente originale rispetto ai modelli storici da

musicisti come Carlo Mannelli, Carlo Ambrogio Lonati e naturalmente Stradella. A volte questi movimenti fugati assumono (specie nei brani che concludono le sonate) delle vere e proprie movenze di danza, specialmente di corrente (corrente fugata), come è il caso della sonata n° 5 (secondo movimento) e n° 1 (ultimo movimento).

- Caratteristici sono i brani rapidi basati sulla ripetizione quasi ossessiva di una stessa formula ritmica che diventano saggio di bravura per l'interprete oltre che ottimo banco di studio (ne è testimone Tartini nella sua famosa lettera all'allieva Maddalena Lombardini); i movimenti con tali caratteristiche venivano denominati "perfidie" nel XVII secolo. Ne dà definizione Angelo Berardi nei suoi "Documenti Armonici" (1689), ma già nel 1607 Agostino Agazzari aveva affermato che "Il violino richiede bei passaggi, distinti, e lunghi, scherzi, rispostine, e fughette replicate in più luoghi..." ("Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto", Siena 1607). Di tale ripetizione ostinata di uno stesso modulo ritmico o fughetta replicata troviamo fra l'altro esempi nelle sinfonie di Carlo Mannelli (ca. 1660-70) e nelle sonate del modenese Giuseppe Colombi (morto nel 1694).

- I movimenti lenti che si trovano all'interno delle prime sei sonate (quelle con connotazione più specificamente "da chiesa") sono prevalentemente a ritmo ternario ed ispirati come nelle trisonate al mottetto vocale: Corelli aveva avuto un ottimo insegnante di contrappunto in Matteo Simonelli, chiamato a Roma "il Palestrina del '600", che compose esclusivamente musica vocale.

- Nella seconda parte dell'opera trovano spazio danze vere e proprie, cioè dichiarate tali con titoli espliciti, anche se non si tratta di musica fatta per danzare. E' forse interessante ricordare qui che Nicola

Matteis in "Other Ayr...for the Violin, The Second Part" (London, 1685), pubblicò una "corrente da orecchie" ed una "corrente da piedi", significando chiaramente, con andamenti di tipo assai diverso, che un conto è una danza vera e propria ed un altro conto è un brano con movenze di danza, ma che contiene un'elaborazione di interesse strumentale e che è concepito solo per il piacere dell'udito (la "corrente da piedi" è da suonarsi chiaramente più veloce).

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

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

Intorno al 1710 venne stampata ad Amsterdam un'edizione delle sonate op.V recante delle diminuzioni (cioè degli elaborati ornamenti) che l'editore Estienne Roger attribuiva all'autore stesso. Da dopo la morte di Corelli la paternità di tali versioni ornate (solo le prime 6 sonate venivano presentate con i movimenti lenti diminuiti) è stata a più riprese messa in discussione, fino ai giorni nostri; la questione è complessa e probabilmente di impossibile risoluzione, tuttavia bisogna prendere atto di almeno due dati oggettivi : 1- lo stile ornamentale è contemporaneo alle opere e contiene moduli corelliani riscontrabili nella scrittura originale dell'op.V; 2- Corelli intratteneva rapporti epistolari con l'editore Estienne Roger, cui

aveva intenzione di affidare la stampa della sua ultima fatica, i concerti grossi op.VI. Questa opera, da Corelli curata nei minimi dettagli fino alla fine della propria vita, fu lasciata manoscritta all'allievo prediletto Matteo Fornari affinché provvedesse a farla stampare, cosa che puntualmente avvenne l'anno dopo la scomparsa dell'autore, per i tipi dell'editore olandese. Ciò farebbe pensare che Corelli non avesse motivo di risentimento nei confronti di Roger. Le versioni ornate attribuite a Corelli sono così entrate a far parte delle esecuzioni correnti di queste sonate, anche se bisogna rammentare che molteplici altre versioni ornate vi si sono aggiunte nel corso del XVIII secolo, poichè ogni virtuoso eseguiva queste opere fondamentali con la propria interpretazione (venne documentata negli anni '20 del '700 anche un'esecuzione romana del violinista Montanari con diminuzioni enarmoniche...).

Semplicità si potrebbe definire la parola chiave di quest'opera: la semplicità come punto d'arrivo: semplicità non certo intesa nell'accezione di stile naïve; Corelli prepara e lima per anni le sue sonate, selezionando le idee musicali, i materiali, i procedimenti compositivi, sempre variati e mai ripetuti nello stesso modo, anche se spesso analoghi tra loro. Il risultato è un linguaggio universale, piano ma aristocratico, comprensibile ed immediato per tutti ma che richiede sottigliezza e grande equilibrio nell'esecuzione.

A proposito della descrizione di Corelli durante una sua esecuzione musicale (fatta da uno straniero in visita a Roma e riferitaci da Hawkins in "The general history and peculiar character of the works of Arcangelo Corelli", "Universal magazine of knowledge and pleasure", LX, 418, London 1777) in cui il nostro violinista è ritratto in modo spiritato, con gli occhi

infuocati e le pupille roteanti, “come se fosse in agonia” ritengo che essa dovrebbe venire considerata con le dovute cautele: gli stranieri hanno da sempre amato raffigurare gli abitanti della nostra penisola con tratti marcatamente folkloristici fino a creare una sorta di irrinunciabile mito italiano: basti citare la lettera di T. Dampier a W. Windham (datata 4 aprile 1741 e trascritta in “Handel and Carey” di J.R.Clemens, “The Sackbut”, 1931) in cui si dice che P.A.Locatelli “suona con tale frenesia da avere bisogno ogni anno di almeno una dozzina di violini”. E’ interessante, per esempio, comparare le descrizioni di Corelli riferite da Handel, che con lui visse a stretto contatto per vari anni a Roma e riportate da Hawkins: da esse appare il ritratto di un uomo estremamente mite e riservato, quasi austero (Marc Pincherle, “Corelli et son temps”, Paris 1954). Per ciò che concerne le risorse tecniche a cui Corelli fa ricorso nell’op.V esse sono in realtà alquanto limitate: l’utilizzo dei colpi d’arco e degli smanicamenti sulla tastiera rientra assolutamente nella norma, ed anzi è inferiore per esigenze tecniche a ciò che viene richiesto in raccolte di compositori tedeschi o austriaci (Schmelzer, Biber, Walther) apparse precedentemente. Il fatto che (come si diceva sopra a proposito di Galeazzi e delle sue osservazioni) l’op. V di Corelli venisse considerata quale punto di riferimento imprescindibile per tutti i violinisti - pur in un’epoca in cui la scrittura musicale e violinistica si era evoluta verso direzioni affatto diverse - testimonia dell’importanza con cui si seguiva a guardare al senso della “concinnitas”, del bello proporzionato, del buon gusto e dell’equilibrio. Come scrisse Lucien Capet (“La Technique Supérieure de l’Archet”, Paris 1916) “la bellezza non ha bisogno di noi, ma noi abbiamo bisogno

della bellezza, e non bisogna mai pensare di adattare l’Arte a misura nostra ma, al contrario, andare verso di lei”; io mi sentirei di aggiungere una piccola cosa: probabilmente suonare oggi la musica del passato ricercandone i colori originali con strumenti e criteri storici può venire considerata una cosa piuttosto inutile; ma poiché nella vita contemporanea abbiamo facilmente a nostra disposizione tutte le cose maggiormente utili, ciò di cui più abbiamo bisogno veramente per non spegnere la capacità di sognare sono proprio le cose inutili...

Enrico Gatti

ENRICO GATTI. E’ nato a Perugia e dopo gli studi di violino si è dedicato allo studio del repertorio del Sei Settecento. Allievo di Chiara Banchini, si è diplomato a Ginevra presso il Conservatoire Populaire de Musique in violino barocco e presso la Società di Pedagogia Musicale Svizzera. Si è poi perfezionato all’Aja con Sigiswald Kuijken. Ha svolto concerti in tutto il mondo sia come solista, sia come direttore collaborando con i più noti ensembles e orchestre. Nel 1986 ha fondato l’Ensemble “Aurora”, che attualmente dirige. Ha svolto numerose registrazioni radiofoniche, per le maggiori case discografiche quali L’Harmonia Mundi Francese e Tedesca, Accent, Ricercar, Fonit Cetra, Tactus e Symphonia, Astrée, Glossa e Arcana ottenendo diversi premi. Notevole la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouse, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basiliensis, la Scuola di Musica di Fiesole, l’Accademia Musicale Chigiana di Siena, oltre che in vari corsi con sede a Urbino, Erice, Venezia, Lanciano. Attualmente insegna al Centro Studi e ricerche sulla musica antica della Civica Scuola di Musica di Milano. Già membro di giuria ci famosi

concorsi di musica antica, dal 1997 è direttore artistico dei Corsi Internazionali di musica antica di Urbino e, assieme a Roberto Gini, è stato direttore artistico del Festival Grandezze & Meraviglie 1998-1999, celebrativo del IV Centenario di Modena Capitale.

GAETANO NASILLO. Si è diplomato al Conservatorio G.Verdi di Milano sotto la Guida di R. Filippini, del quale ha successivamente seguito i corsi presso l’Accademia W. Stauffer di Cremona. Dopo aver svolto attività concertistiche nei più qualificati gruppi di musica contemporanea e nelle principali orchestre milanesi, si è dedicato allo studio della prassi esecutiva su strumenti originali, affiancando al violoncello lo studio della viola da gamba, perfezionandosi alla Schola Cantorum Basiliensis, sotto la guida di Paolo Pandolfo. Collabora, spesso in veste solistica, con alcuni tra i più prestigiosi complessi europei tra cui l’Ensemble 415 (diretto da Chiara Banchini), il Concerto Vocale (diretto da René Jacobs), l’Ensemble Aurora, Concerto Köln, Rare Fruits Council, Accademia Bizantina, Les Concerts des Nations (diretto da Jordi Savall), l’Ensemble Elyma, l’ensemble di viole Labyrinth, gruppi con i quali effettua

regolarmente concerti in tutta Europa, Stati Uniti ed Austria.

La sua produzione discografica comprende, al momento, oltre cinquanta titoli, molti dei quali premiati con importanti riconoscimenti discografici.

Insegna violoncello barocco e viola da gamba alla Scuola di Musica di Fiesole e tiene corsi presso varie prestigiose associazioni tra cui la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, i corsi FIMA di Urbino, il Centro di Musica Antica di Napoli, il Conservatorio di Palermo.

GUIDO MORINI. Si è diplomato in organo e cembalo specializzandosi poi nelle pratiche del basso continuo e dell’improvvisazione. Collabora con alcuni fra i migliori musicisti europei ed ha al suo attivo oltre cinquanta registrazioni discografiche, molte delle quali premiate dalla critica internazionale. Ha fondato assieme a Marco Beasley e Stefano Rocco *Accordone*, gruppo con cui esplora le possibilità espressive della musica antica al di là dei limiti imposti dall’interpretazione accademica. Scrive musica per il teatro e per le performances di *Accordone*. Presso il Teatro Arsenale di Milano, dirige con Marina Spreafico un laboratorio dedicato ai rapporti fra suono, gesto, spazio e strumento.