

Venerdì 11 ottobre  
Chiesa di San Carlo - ore 21

## IL MECENATISMO DEL CARDINALE OTTOBONI E DI FERDINANDO DE MEDICI

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

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

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

Sonata IV  
Preludio – Presto – Sarabanda – Giga

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

DOMENICO SCARLATTI (1685 – 1757)

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

Sonata in re maggiore (K.45)  
Allegro

Sonata in fa diesis minore (K:25)  
Allegro

Sonata in fa maggiore (K.17)  
Presto

Sonata in re minore (K.18)  
Presto

FERDINANDO DE' MEDICI, IL  
CARDINALE OTTOBONI E LA  
REGINA MARIA BARBARA

Un raro cimbalo tra splendori e miserie del  
mecenatismo musicale

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



Marco Marchetti, *Angeli musicanti*  
Modena, Galleria Estense

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Laura Alvini

LAURA ALVINI

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

Venerdì 18 ottobre  
Teatro Comunale - ore 21

*I COLORI DEL BAROCCO*  
Concerti e Cantate del Settecento Europeo

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

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

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

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

*Direzione* Lorenzo Ghielmi



SCUOLE CIVICHE DI MILANO  
Fondazione di Partecipazione

ACCADEMIA INTERNAZIONALE  
DELLA MUSICA  
ISTITUTO DI MUSICA ANTICA

Johann Ludwig Bach (1677-1741)

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

Georg Friederich Haendel (1685 - 1759)

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

Antonio Vivaldi (1678 -1741)

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

---

Giuseppe Sammartini (1700 -1775)

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

Baldassarre Galuppi (1706 - 1785)

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

Georg Friederich Haendel

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

## Georg Friedrich Haendel

*Ah! crudel, nel pianto mio HWV 78*

### *Aria*

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

### *Recitativo*

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

### *Aria*

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

### *Accompagnato*

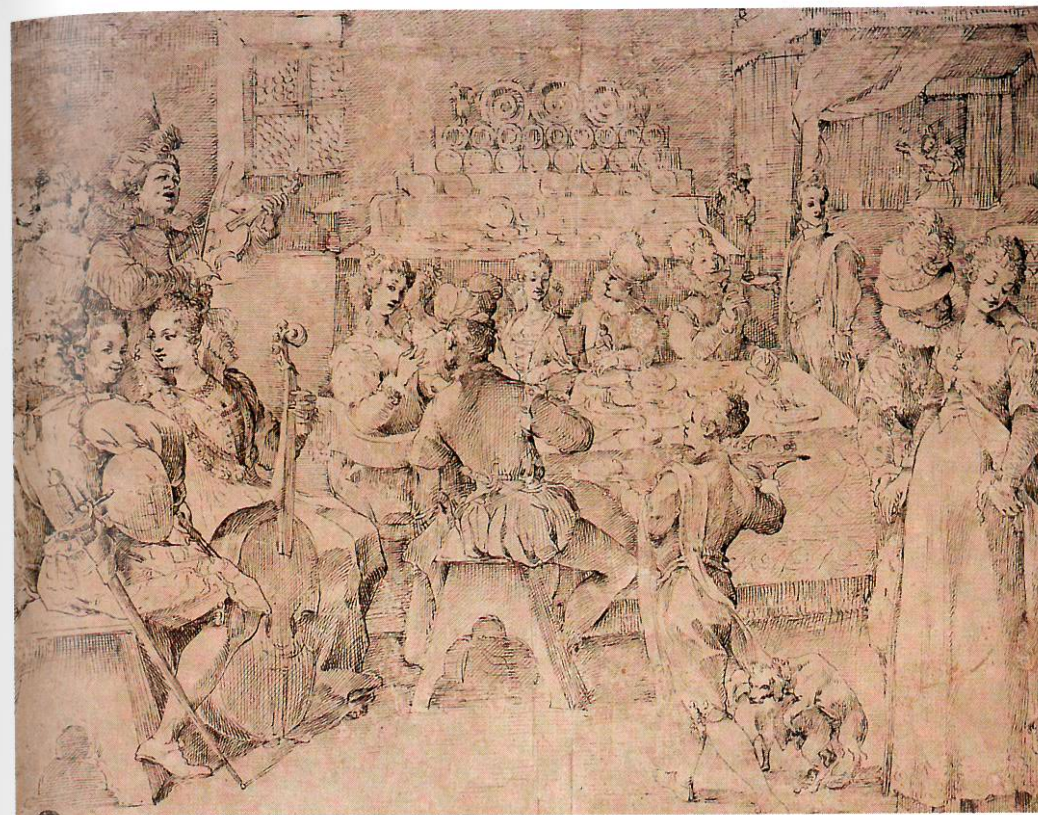
Balena il cielo, e il turbine che passa sovra  
il gravido solco l'ancor tenera messe e  
scuote e atterra.  
Ma poi, sereno e vago, squarcia le nubi il  
sole, e torna il giorno tutto di raggi  
adorno;  
onde il mesto custode grazie rende alle  
stelle, e lieto mira il campo verde e salvo il  
gregge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

## I COLORI DEL BAROCCO

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

### ORCHESTRA DELL'ISTITUTO DI MUSICA ANTICA

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



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

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

### LORENZO GHIELMI

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

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

## ACCADEMIA INTERNAZIONALE DELLA MUSICA

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

ISTITUTO DI MUSICA ANTICA  
Nel 1979 lo studio degli strumenti

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



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

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

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

Giovedì 24 ottobre

Duomo - ore 21

## SOROR MEA SPONSA MEA

*Dedicato al "Cantico dei cantici"*

La musica sacra nei conventi femminili del Seicento

CAPPELLA ARTEMISIA

Direzione Candace Smith

*Prima assoluta*

CAPPELLA ARTEMISIA

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

*Voci*

Angela Nardi, Monica Pellicciari

*Violini*

Bettina Hoffmann

*Viola da gamba*

Elena Bianchi

*Dulciana*

Miranda Aureli

*Organo*

*Prima parte*

ADRIANO BANCHIERI

En dilectus meus

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

RAPHAELLA ALEOTTI

Vidi speciosam sicut columbam

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

ALBA TRESSINA

Anima mea liquefacta est

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

RAPHAELLA ALEOTTI

Ego flos campi

BENEDETTO RE

Canzone francese a 4

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

LUCREZIA ORSINA VIZANA

Sonet vox tua

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

AGOSTINO SODERINI

En dilectus meus

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

CHIARA MARGARITA COZZOLANI

Maria Magdalene stabat

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

FRANCESCO MARTINI

Tota pulchra es

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

*Seconda parte*

GIOVAN PAOLO CIMA

Canzon à 4 *La Pace*

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

Surge propera à 2 in Ecco

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

MARIA XAVERIA PERUCONA

Propera veni dilecte mi

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

CATERINA ASSANDRA

En dilectus meus

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

CLAUDIO MONTEVERDI/AQUILINO COPPINI

Pulchrae sunt genae tuae

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

ISABELLA LEONARDA

Sicut turtur

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

SOROR MEA, SPONSA MEA

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

ADRIANO BANCHIERI, CATERINA ASSANDRA, AGOSTINO SODERINI:

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

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

RAPHAELLA ALEOTTI

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

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

ALBA TRESSINA

ANIMA MEA LIQUEFACTA EST (5:6 e 8)

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

RAPHAELLA ALEOTTI

EGO FLOS CAMPI (2:1-3)

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

LUCREZIA ORSINA VIZZANA

SONET VOX TUA (2:14 et altro)

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

CHIARA MARGARITA COZZOLANI

MARIA MAGDALENE STABAT

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

Testo:

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

Maddalena:

Nun quem diligit anima mea vidistis?

Angeli:

Mulier, quid ploras? Quem quæris?

Maddalena:

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

Angelo Primo:

Qualis est dilectus tuus ex dilecto, O  
pulcherrima mulierum?

Maddalena:

Dilectus meus candidus et rubicundus,

electus ex millibus; totus amabilis, totus  
desiderabilis.

Angelo Secondo:

Dic nobis, Maria, quis est dilectus tuus?

Maddalena:

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

Angeli:

Quid quæris viventem cum mortuis?

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

Tutti:

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

FRANCESCO MARTINI

TOTA PULCRA ES (4:7-9)

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

GIOVANNI PAOLO CIMA

SURGE PROPERA AMICA MEA (2:13-14)

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

MARIA XAVERIA PERUCONA

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

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

AQUILINO COPPINI

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

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

ISABELLA LEONARDA

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

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

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

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



Marco Marchetti, *Angeli musicanti*  
 Modena, Galleria Estense

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

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

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

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

esempio di un curioso genere musicale, usato evidentemente solo in Lombardia, chiamato "canzon-mottetto": quattro strumenti suonano una canzona mentre quattro voci cantano un mottetto. Il Seicento vide una diffusione notevole dei monasteri femminili in tutta l'Italia; infatti il chiostro rappresentò di gran lunga il destino più probabile per le fanciulle patrizie come, per esempio, Caterina Assandra. Suora nel convento di Sant'Agata di Lomello vicino a Pavia, fu la prima monaca nel Seicento lombardo ad aver pubblicato le sue musiche. Nel dedicarle il *Partito de Ricercari e Canzoni alla Francese* di Giovanni Paolo Cima (che comprende la *Canzone "La Pace"* presente in questo programma), l'editore Filippo Lomazzo scrive che fu desiderio di suo padre che lei fosse "ornata sì di cantare, come di suonare varie sorti d'Istromenti". Nel 1609 Caterina Assandra pubblicò i suoi *Motetti a dua, & trè voci...*, contenente anche il suo "En dilectus meus" per canto e basso. Caterina Assandra fu anche allieva di Benedetto Re, della cui vita si sa ben poco prima del suo impiego come *maestro di cappella* al Duomo di Pavia dal 1606 al 1626. Assandra lo chiama "*Maestro di contraponto*" e include 2 opere da lui scritte nella propria raccolta, compresa la *Canzon Francese a 4* composta per doppio coro di canto e basso ciascuno. Questi brani strumentali sono particolarmente interessanti perché sono in diretto contrasto con una delle principali restrizioni che governavano la clausura: quella riguardante l'uso degli strumenti musicali nei conventi. In seguito al Concilio di Trento, le autorità ecclesiastiche cercarono di limitare drasticamente le attività musicali delle monache ed il veto riguardo la maggior parte degli strumenti musicali (con l'eccezione dell'organo e qualche volta anche del basso di viola) fu fra le pietre angolari di questa riforma. Nonostante ciò la presenza di strumenti nei conventi è ben documentata ed opere che li richiedono espressamente furono composte sia *da* che





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

per le monache stesse.

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

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



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

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

composti da Vittoria Aleotti, forse sua sorella o, più probabilmente, fu essa stessa ad usare prima il nome di battesimo ed in seguito quello monastico. Aleotti musicò diverse strofe del Cantico, due delle quali richiamano un'altra importante caratteristica del libro: l'immagine ricorrente di un "Giardino delle meraviglie terrestre", un *hortus deliciarum* dove gli sposi consumano il loro amore (come simbolo dell'unione dell'anima con Cristo). Quest'immagine naturalistica ispirò una moltitudine di mottetti "floreali", molto in voga nel '600. Noi presentiamo due opere dell'Aleotti basate sul Cantico: la brevissima "Ego flos campi" (composta per l'organico inusuale di 7 voci) e la più estesa "Vidi speciosam sicut columbam" per 5 voci, la cui poesia fiorita evoca di nuovo "il giglio delle valli". La pratica di comporre "contrafacta" sacre basate su madrigali profani era iniziata già nel primo '600 e tali brani facevano sicuramente parte del repertorio conventuale. La testimonianza viene dai 3 volumi di contrafacta del teorico milanese

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

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

Candace Smith

#### CAPPELLA ARTEMISIA MUSICHE ANTICHE DEI CONVENTI FEMMINILI

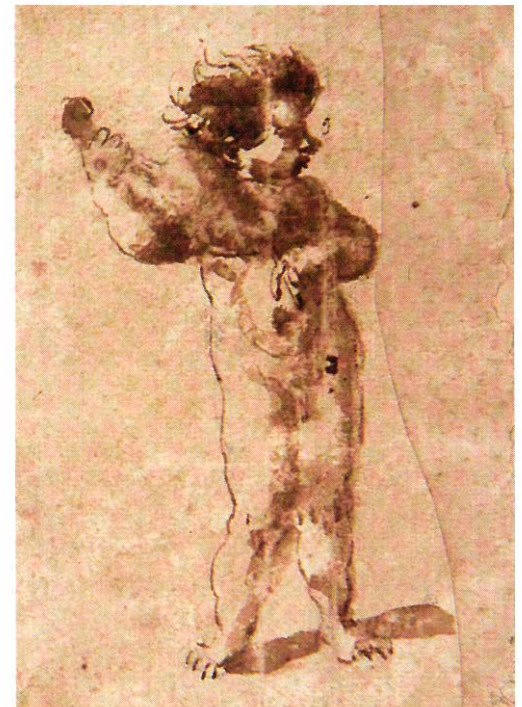
*Cappella Artemisia* è un ensemble di voci e strumenti che si dedica alla musica dei monasteri femminili italiani nel Cinque-Seicento. Il suo repertorio comprende sia opere poco conosciute composte dalle monache stesse, sia brani scritti da compositori più noti, ma proposti qui per la prima volta nella loro guisa originale, cioè senza voci maschili.

Le cantanti che fanno parte di *Cappella Artemisia* vengono da diverse formazioni musicali (classica, lirica, popolare, leggera...) ma sono unite tutte dall'amore per il repertorio antico, mentre le strumentiste sono tutte esecutrici affermate nel campo della musica antica. Tutte le musiciste collaborano regolarmente con altri complessi di musica antica: *I Suonatori della Gioiosa Marca*, *Hesperion XX*, *Ensemble Acantus*, *L'Orchestra Barocca di Bologna*, *Modo Antiquo*, *La Reverdie*, *Les Concerts des Nations*, *Elyma*, *Ensemble Arte-Musica*, *Il Complesso Barocco* e tanti altri. Candace Smith, fondatrice e direttrice dell'ensemble (americana d'origine ma in Italia dal 1978) si occupa da molti anni della musica antica composta da donne, ed estende il suo interesse anche alla musica contemporanea e cabarettistica.

In oltre dieci anni di attività, la *Cappella Artemisia* ha avuto lusinghieri riscontri, sia per la rarità e l'originalità del suo repertorio, sia per l'alta qualità delle sue esecuzioni. E' stata invitata a diversi festivals prestigiosi di musica antica quali il Festival delle Fiandre (Bruges), il Festival Monteverdiano di Cremona, l'Osterfestival di Innsbruck, i festivals Donne e Musica di Roma e Chard (Inghilterra), Les Fêtes Musicales de Savoie (Francia), e numerose altre rassegne importanti in Italia e all'estero. L'anno 2002 è iniziato con una prima tournée negli Stati Uniti (che ha riscosso un grandissimo successo) e finirà con concerti in Germania e a Parigi. I suoi CDs sono tutti stati favorevolmente accolti da critici musicali e storici in Italia e all'estero. Sono:

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

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



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