

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

VITA DI UN GENIO: JOHANN SEBASTIAN BACH

In collaborazione con



LORENZO GHIELMI *clavicembalo*
LUCIANO BERTOLI *voce recitante*

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

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

JOHANN SEBASTIAN BACH
Fantasia in la minore BWV 922

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

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

Toccata in mi minore BWV 914

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

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

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

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

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



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

CRONACHE DALLA VITA DI UN GENIO.
JOHANN SEBASTIAN BACH

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

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

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

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

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

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

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

LORENZO GHIELMI

Insegna organo e musica d'assieme presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano. Ha insegnato inoltre per alcuni anni, quale professore ospite, nelle Hochschulen für Musik di Trossingen e Lubecca (Germania). E' organista titolare dell'organo Ahrend della basilica milanese di S. Simpliciano dove, dal 1992 al 1994, ha eseguito l'opera omnia per organo di J.S. Bach. Diplomatosi in organo, pianoforte e clavicembalo ha completato la sua formazione musicale presso la Schola Cantorum di Basilea. Premiato ai concorsi internazionali d'organo di Spoleto, Innsbruck e Gröningen, ha tenuto concerti in tutta Europa, in Giappone e negli Stati Uniti, effettuando numerose registrazioni radiofoniche e discografiche come solista (*Deutsche Harmonia Mundi, Nuova Era, Ars Musici, Winter & Winter*) e con l'ensemble il *Giardino Armonico (Teldec)*. La registrazione delle opere per organo di Bruhns ha ricevuto in Francia il *Diapason d'or*. All'attività concertistica affianca la passione per la ricerca musicologica: ha pubblicato mottetti di Frescobaldi, musiche di autori

milanesi e studi sull'arte organaria del XVI e XVII secolo e sull'interpretazione delle opere di Bach. E' stato più volte chiamato a far parte della giuria di concorsi organistici internazionali (Tolosa, Milano, Concorso svizzero dell'organo, Tokyo, Bruges, Freiberg, Maastricht, Losanna), e gli sono affidati conferenze e corsi di specializzazione presso numerose istituzioni musicali fra le quali la prestigiosa Accademia estiva di Haarlem.

LUCIANO BERTOLI

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

Domenica 28 settembre - Modena, Galleria Estense - ore 21

MUSICA AL TEMPO DEL GUERCINO 1591 - 1666

ENSEMBLE AURORA
direzione Enrico Gatti
Produzione del Festival

Enrico Gatti	violino
Claudia Combs	violino
Elena Bianchi	fagotto
Guido Morini	organo & cembalo



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

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (XVI-XVII secolo)
Sonata XV à 3: doi violini e fagotto (*Sonate a 1,2,3..., Venetia 1641*)

BARTOLOMEO DE SELMA Y SALAVERDE (XVI-XVII secolo)
Canzon I à 2, soprano e basso (*Canzoni, Fantasie et Correnti, libro I, Venetia 1638*)

GIUSEPPE SCARANI (I metà XVII secolo)
Sonata XVIII à 3 sopra "La Novella" (*Sonate Concertate op.I, Venetia 1630*)

BIAGIO MARINI (ca. 1587-1663)
"Il Zontino", Balletto à 3 (*Affetti Musicali op. I, Venetia 1617*)
Sonata IV à violino solo "per sonar con due corde"
(*Sonate, symphonie... e retornelli op. VIII, Venetia 1629*)

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)
Varie partite sopra Passacagli (*Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo... libro I, Roma 1637*)

FRANCESCO ROGNONI (XVI-XVII secolo)
"Pulchra es amica mea", mottetto di G.P. da Palestrina
diminuito a canto solo da Francesco Rognoni (1620)

DARIO CASTELLO (XVI-XVII secolo)
Sonata IX à 3: due violini e fagotto (*Sonate Concertate in stil moderno, libro I, Venetia 1629*)

BIAGIO MARINI
"La Soranza", Aria à 3
"La Foscarina", Sonata à 3 con il tremolo (*Affetti Musicali op. I, Venetia 1617*)
GIOVANNI ANTONIO BERTOLI (I metà XVII secolo)
Sonata VII à fagotto solo (*Compositioni Musicali, Venetia 1645*)

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (XVI-XVII secolo)
Sonata XVII à 3: doi violini e fagotto (*Sonate a 1,2,3..., Venetia 1641*)

DON MARCO UCCELLINI (ca.1610-1680)
Sonata VIII à violino solo (*Partitura delle Sonate Over Canzoni... op. V, Venetia 1649*)

GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)
Sonata XIII à 3 "La Valvasona" (*Sonate à 2 & 3, libro I op.II, Venetia 1655*)

ANTONIO BERTALI (1605-1669)
Sonata VIII à 3 (*Prothimia suavissima... op. post., Leipzig 1672*)

DARIO CASTELLO (XVI-XVII secolo)
Sonata X à 3: due violini e fagotto (*Sonate Concertate in stil moderno, libro II, Venetia 1644*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ENSEMBLE AURORA

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

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

L'ensemble si è formato con un approfondito lavoro sulla letteratura del XVII secolo e sulle sonate a tre di Corelli, considerando ciò come cifra stilistica di fondo necessaria per poter poi affrontare il repertorio successivo senza il pericolo di anacronistiche interpretazioni. Oltre a quelli strumentali sono stati realizzati anche programmi di cantate profane e sacre. Il gruppo è stato ospite dei più importanti Festival e stagioni concertistiche europee. L'*Ensemble Aurora* ha inciso per Tactus e Symphonia ed Emi, con cui ha realizzato varie prime registrazioni mondiali. È stato insignito, fra gli altri riconoscimenti, del Premio Internazionale del disco "Antonio Vivaldi" per la migliore incisione di musica strumentale italiana del 1993 e del 1999, e del *Diapason d'or*. Dal 1995 registra per la casa discografica francese *Arcana*.

ENRICO GATTI

Nato a Perugia, dopo gli studi di violino si è dedicato allo studio del repertorio del Sei

Settecento. Allievo di Chiara Banchini, si è diplomato a Ginevra presso il Conservatoire Populaire de Musique in violino barocco e presso la Società di Pedagogia Musicale Svizzera. Si è poi perfezionato all'Aja con Sigiswald Kuijken. Ha svolto concerti in tutto il mondo sia come solista, sia come direttore collaborando con i più noti ensembles e orchestre. Nel 1986 ha fondato l'*Ensemble Aurora*, che attualmente dirige. Ha svolto numerose registrazioni radiofoniche, per le maggiori case discografiche quali L'Harmonia Mundi francese e tedesca, Accent, Ricercar, Fonit Cetra, Tactus e Symphonia, Astrée, Glossa e Arcana, ottenendo diversi premi. Notevole la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouse, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basilensis, la Scuola di Musica di Fiesole, l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, oltre che in vari corsi con sede a Urbino, Erice, Venezia, Lanciano. Attualmente insegna al Centro Studi e ricerche sulla musica antica della Civica Scuola di Musica di Milano, e al Conservatorio Reale dell'Aja. Già membro di giuria di famosi concorsi di musica antica, dal 1997 è direttore artistico dei Corsi Internazionali di musica antica di Urbino e, assieme a Roberto Gini, è stato direttore artistico del Festival Grandezze & Meraviglie 1998-1999, celebrativo del IV centenario di Modena Capitale.

ELENA BIANCHI

Ha studiato fagotto barocco con Lorenzo Alpert presso il *Conservatoire Populaire de Musique di Ginevra*, diplomandosi col massimo dei voti e la menzione speciale della giuria, ed in seguito con Alberto Grazi alla *Civica Scuola di Musica di Milano*. In precedenza si è diplomata in flauto dolce con Giorgio Pacchioni al Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna e si è laureata in musicologia presso il D.A.M.S. dell'Università di Bologna. Come fagottista si dedica sia al repertorio per dulciana che a quello per fagotto

barocco e classico. Nel 1999 è stata fagottista dell'*Orchestra Barocca dell'Unione Europea*, con cui si è esibita in molti paesi europei sotto la direzione di Ton Koopman e Roy Goodman. Suona sia in Italia che all'estero con vari gruppi di musica antica tra cui l'*Ensemble Aurora* (Enrico Gatti), l'*orchestra Accademia Montis Regalis* con cui ha lavorato sotto la direzione di Jordi Savall, Sigiswald e Barthold Kujken, Filippo Maria Bressan, Alexander Lonquich, Hidemi Suzuki, Alessandro De Marchi, l'*Accademia Strumentale Italiana*, l'*Ensemble Risonanze*, *Cantus Cölln*, *Concerto Köln*, l'*Ensemble Elyma*, la *Venice Baroque Orchestra* e l'*Accademia Bizantina*.

CLAUDIA COMBS

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

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

GUIDO MORINI

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

ARCANGELO CORELLI UN MUSICISTA PER IL DUCA

ENSEMBLE AURORA

direzione Enrico Gatti

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

ENRICO GATTI	violino
GAETANO NASILLO	violoncello
GUIDO MORINI	clavicembalo

ARCANGELO CORELLI (1653 – 1713)

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

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

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

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

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

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

DELLA SEMPLICITÀ INUTILE

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

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



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

arcani dell'arte, e si metteranno in pratica tutte le più esatte, e rigide regole di essa.". E' inoltre interessante ricordare che lo stesso Galeazzi pubblicò nel 1817 una seconda edizione del suo trattato, questa volta contenente anche una versione ornata dell'adagio del I movimento della sonata op.V n° 3 di Corelli. Al di fuori del mondo violinistico le sonate verranno trascritte per flauto diritto, per traverso e anche per viola da gamba, ma ciò che più è essenziale, il loro linguaggio (parafasato) 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 "magnò", implicando quindi senso retorico dell'oratoria ed arte della diminuzione, che veniva usualmente dispiegata al massimo grado nei movimenti iniziali.
- I fugati sono basati su materiale "osservato" la cui origine si può tracciare all'indietro fino alla "canzona" (materiale cioè di matrice vocale e di tipo contrappuntistico), elaborata a Roma prima di Corelli in modo specificamente originale rispetto ai modelli storici da musicisti come Carlo Mannelli, Carlo Ambrogio Lonati e naturalmente Stradella. A volte questi movimenti fugati assumono (specie nei



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

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

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

l’anno dopo la scomparsa dell’autore, per i tipi dell’editore olandese. Ciò farebbe pensare che Corelli non avesse motivo di risentimento nei confronti di Roger. Le versioni ornate attribuite a Corelli sono così entrate a far parte delle esecuzioni correnti di queste sonate, anche se bisogna rammentare che molteplici altre versioni ornate vi si sono aggiunte nel corso del XVIII secolo, poiché ogni virtuoso eseguiva queste opere fondamentali con la propria interpretazione (venne documentata negli anni ‘20 del ‘700 anche un’esecuzione romana del violinista Montanari con diminuzioni enarmoniche...).

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

A proposito della descrizione di Corelli durante una sua esecuzione musicale (fatta da uno straniero in visita a Roma e riferitaci da Hawkins in *The general history and peculiar character of the works of Arcangelo Corelli* in “Universal magazine of knowledge and pleasure”, LX, 418, London 1777) in cui il nostro violinista è ritratto in modo spiritato, con gli occhi infuocati e le pupille roteanti, “come se fosse in agonia”, ritengo che essa dovrebbe venire considerata con le dovute cautele: gli stranieri hanno da sempre amato raffigurare gli abitanti della nostra penisola con tratti marcatamente folkloristici fino a creare una sorta di irrinunciabile mito italiano: basti citare la lettera di T. Dampier a W. Windham (datata 4 aprile 1741 e trascritta in *Handel and Carey* di J.R. Clemens, “The Sackbut”, 1931) in cui si dice che P.A. Locatelli “suona con tale frenesia da avere bisogno ogni anno di

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

Per ciò che concerne le risorse tecniche a cui Corelli fa ricorso nell’op.V esse sono in realtà alquanto limitate:

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

Enrico Gatti

ENSEMBLE AURORA
(vedi concerto precedente)

ENRICO GATTI
(vedi concerto precedente)

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

GUIDO MORINI
(vedi concerto precedente)