

Mercoledì 22 ottobre - Modena, Teatro Comunale - ore 21

FORTEPIANO E QUARTETTO

(F.J. Haydn, L. van Beethoven, E. Schubert)

ALEA ENSEMBLE

Produzione del Festival

in collaborazione con

Istituto di Musica Antica dell'Accademia Internazionale della Musica - Milano
e Fondazione Teatro Comunale di Modena

Fiorenza de Donatis	violino
Andrea Rognoni	violino
Stefano Marcocchi	viola
Marco Frezzato	violoncello
Elisabetta Fiorello	fortepiano

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Quartetto in sol magg. op. 77 n° 1

Allegro moderato - Adagio - Menuetto - Presto-Trio - Finale Presto

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata in fa maggiore per pianoforte e violoncello op. 5 n° 1

Adagio sostenuto / Allegro - Rondo - Allegro - Vivace

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Quartetto in mi bemolle maggiore D 87 op. post. 125,1

Allegro moderato - Scherzo Prestissimo - Trio - Adagio - Allegro

Le opere di questo concerto sono strettamente legate da una vicinanza sia cronologica che geografica, infatti hanno la città di Vienna come punto di origine comune, e vedono la luce a distanza di pochissimi anni l'una dall'altra, tra il 1797, anno della sonata di Beethoven, il 1799, a cui risale il quartetto di Haydn, ed il 1813, in cui venne composto il quartetto di Schubert.

Nello stesso tempo sono anche opere di autori che, nella suddivisione della storia della musica in diverse correnti, vengono indicati l'uno, Haydn, come grande maestro del Classicismo, mentre gli altri due, Beethoven e Schubert, come primi esponenti di un'epoca nuova, destinata a sfociare nel Romanticismo.

Si tratta quindi di un concerto stilisticamente unitario, o di un accostamento di brani di autori dai linguaggi ben diversi l'uno dall'altro? L'abbinamento di queste tre opere in particolare privilegia forse un'idea di consequenzialità, in contrasto con le classificazioni "accademiche" che, senz'altro utili per una visione a grandi linee, corrono talvolta il rischio di creare separazioni eccessive, allontanando troppo fra loro figure che spesso si sono avvicinate in un processo di graduale evoluzione stilistica.

Al di là di queste considerazioni, resta comunque fuori di dubbio che, nel panorama musicale tra fine Settecento e inizio Ottocento, si stia verificando un profondo cambiamento culturale: dagli ideali di purezza e sobrietà, nonché di perfezione formale, tipici del Classicismo, si giunge, attraverso lo *Sturm und Drang* e le nuove correnti protoromantiche, ad una musica dall'espressività più intensa ed esteriorizzata, con maggiori contrasti, estremismi e chiaroscuri.

Le forme musicali presentate in questo concerto, il quartetto d'archi e la sonata per strumento a tastiera e strumento ad arco, sono molto importanti e rappresentative per l'epoca storica in esame, perchè è proprio in questo periodo che ottengono

sempre crescente riscontro tra compositori e pubblico, ed iniziano un viaggio che porterà entrambe molto lontano, attraverso tutto l'Ottocento, fino alla musica del Novecento.

Negli ultimi trent'anni del Settecento, grazie ad Haydn e Mozart in particolare, il quartetto d'archi era diventato una delle forme musicali più raffinate ed evolute della musica da camera, impegnativo banco di prova al quale ogni compositore di valore non esitava a sottoporsi. Generalmente le esecuzioni di questa musica avvenivano in ambienti raccolti e non troppo dispersivi, per consentire la percezione di ogni sfumatura, ed erano destinate a piccoli gruppi di esperti e appassionati, quasi mai ad un grande pubblico numeroso.

Composto nel 1799, il quartetto op. 77 n° 1 in sol maggiore conclude, insieme al n° 2 in fa maggiore, la grande produzione quartettistica di Haydn, composta nell'arco di più di trent'anni.

Non sappiamo con certezza quali fossero i dedicatari, anche se la parte di primo violino, che esplora in maniera ardita tutte le risorse tecniche dello strumento di allora, lascia supporre che si trattasse di Ignaz Schuppanzigh, violinista rinomato per il suo grande virtuosismo, che suonava in quartetto con Anton Kraft, violoncellista di altrettanto straordinaria abilità, per il quale Haydn aveva già composto, qualche anno prima, il concerto per violoncello e orchestra in re maggiore.

Il quartetto si apre con un *Allegro Moderato*, con un primo tema che in maniera ironica e spigliata sembra quasi voler scherzare con gli ascoltatori, grazie all'alternanza repentina di sonorità contrastanti. Non mancano alcuni momenti di carattere più intimo e dolce, come ad esempio il raffinato secondo tema, che contribuiscono ad aggiungere varietà ed interesse ad una pagina tra le più godibili della produzione quartettistica di Haydn. Il secondo movimento, un *Adagio* molto ispirato, presenta invece momenti di introspezione e grande lirismo, propri di un compositore

che, ormai settantenne, dimostra a pieno tutta la sua maturità artistica, ed evolve continuamente il suo gusto facendo sempre tesoro del confronto col presente.

Anche il *Minuetto (Presto)* è particolarmente moderno, nel senso che all'ascolto sembra avere più le caratteristiche di uno scherzo di indole beethoveniana, molto concreto ed energico, che quelle di un vero e proprio minuetto di epoca classica.

Il movimento finale, un *Presto* assai trascinate, chiude il quartetto in maniera brillante ed energica, lasciando molto spazio ai virtuosismi del primo violino, che ricopre un ruolo quasi solistico.

Il quartetto op. 125 n° 1 di Franz Schubert risale al 1813, anno estremamente fecondo in cui, appena sedicenne, egli compose ben cinque dei suoi quindici quartetti.

Il numero d'opera così elevato, che lascerebbe pensare di primo acchito ad un lavoro della maturità, si spiega per il fatto che il quartetto venne pubblicato postumo, nel 1830, a due anni dalla prematura scomparsa del compositore, e quindi collocato in coda alle altre sue opere.

Pur essendo un lavoro giovanile, fortemente influenzato dai modelli mozartiani (che Schubert ben conosceva per esperienza diretta, suonando in quartetto insieme al padre e ai fratelli), in esso troviamo già espresse molte delle caratteristiche migliori della sua opera.

Se non sono ancora frequenti le modulazioni ardite, i geniali cambi d'umore e di colore, che invece diventeranno una nota caratteristica in tutta la produzione della maturità, già si notano la grazia ed eleganza nella conduzione delle parti, e la capacità di riuscire ad esprimere molto con grande semplicità di mezzi, che lo rendono forse il più alto e raffinato punto d'incontro tra Classicismo e Romanticismo. Tutti i quattro movimenti sono nella tonalità d'impianto, mi bemolle maggiore, con la particolarità formale dello *Scherzo* che precede, anziché seguire, il movimento lento.

L'*Allegro Moderato*, che segue fedelmente i canoni della forma sonata, espone in

maniera serena e trasparente molte idee, tra le quali risaltano i due temi, che non sono di carattere contrapposto, bensì entrambi intimi e tranquilli.

Lo *Scherzo (Prestissimo)*, è molto veloce, brillante ed incisivo, e si alterna con un *Trio* invece dal tempo rilassato, e dal carattere molto 'scuro'.

L'*Adagio*, dalla cantabilità calma e nobile, è costruito in forma sonata con un breve sviluppo al suo interno, e si apre con due serie di accordi che alludono forse – anche la tonalità è la stessa – alle atmosfere del *Flauto Magico* di Mozart.

L'*Allegro* finale, solare e spensierato, è forse il più personale e creativo dei quattro, quello in cui il giovane Schubert osa di più, con maggior ricorso alle modulazioni e ad alternanze tra momenti molto diversi tra loro. La sonata per strumento a tastiera e strumento ad arco del periodo classico e preromantico è sostanzialmente un'evoluzione di modelli preesistenti, che risalgono al Barocco ed al primo Settecento. Nelle sonate di quell'epoca lo strumento ad arco aveva sempre il ruolo di solista, mentre il cembalo accompagnava, realizzando il basso continuo.

Con il passare del tempo, già nelle sonate di Bach, per poi arrivare alla produzione mozartiana, assistiamo invece ad un processo di inversione dei ruoli: il cembalo assume un ruolo prima paritario, dialogando con lo strumento ad arco in maniera concertata, e poi quasi solistico. Dalla sonata barocca, spesso molto libera formalmente, piena di spazi dal carattere improvvisativo, assistiamo in epoca classica al progressivo sviluppo della nuova *forma sonata*, con i suoi più rigidi criteri di esposizione formale.

In quest'epoca di grandi mutamenti non è affatto secondaria, nell'influenza sul gusto dei compositori, anche l'evoluzione tecnologica nella costruzione degli strumenti che, se non vede variazioni estremamente sostanziali negli archi, per gli strumenti a tastiera incide in maniera estremamente importante, con un vero e proprio avvicinarsi di nuove invenzioni,

che dal clavicembalo spostano l'attenzione verso il fortepiano.

Già nel primo ventennio del Settecento, infatti, il costruttore padovano Bartolomeo Cristofori aveva perfezionato vari modelli del cosiddetto *gravicembalo col piano e col forte*, strumento che introduceva una nuova meccanica a martelliera anziché quella a pizzico tipica del cembalo.

Questa invenzione, che consentiva, come spiega la stessa definizione di Cristofori, la produzione di suoni di volume differente e anche un ampliamento della gamma timbrica dello strumento, aprì la strada ad un processo di innovazione che, nel 1797, epoca a cui risalgono le prime due sonate op. 5 di Beethoven, era in pieno fermento: esistevano ormai vari modelli di fortepiani, che da costruttore a costruttore avevano spesso caratteristiche sonore e accorgimenti tecnici molto differenti, e si assisteva ad un continuo e febbrile avvicinarsi, quasi da un anno all'altro, di sempre nuovi modelli. Beethoven ebbe modo, durante la sua carriera di pianista e compositore, di collaborare con grandi violoncellisti dell'epoca, come il già citato Anton Kraft, e come Jean Baptiste Duport, che gli fecero conoscere ed apprezzare le risorse di questo strumento, molte delle quali giacevano ancora inesplorate.

E' grazie all'incontro con Duport, avvenuto nel 1797, che nacquero le prime due sonate dell'op. 5, che fra l'altro vennero eseguite per la prima volta proprio dal celebre virtuoso francese con Beethoven al fortepiano.

La Sonata n° 1, come tutta la prima produzione beethoveniana, è fortemente intrisa di riferimenti classici, a partire dalla tipica forma *Adagio-Allegro-Rondò*.

Pur così giovane, Beethoven non esita a cercare da subito un linguaggio molto personale, entrando ed uscendo continuamente dai legami con la tradizione, con l'uso frequente di accenti e sforzati, di modulazioni improvvise a toni lontani, e con numerosi virtuosismi del fortepiano, che ogni tanto spezzano con grande ardimento il fluire del discorso,

guizzi dai quali traspare il grande pianista, prima ancora del grande compositore. Il violoncello ricopre un ruolo un po' ibrido, che andrà chiarendosi nell'arco delle sonate successive, perché, se da un lato a volte dialoga esponendo temi importanti, spesso fa da *basso continuo*, rimanendo nell'ombra rispetto al fortepiano che, con grande varietà espressiva e con tutti i mezzi a disposizione, ha la parte predominante.

Marco Frezzato

ALEA ENSEMBLE

Elisabetta Fiorello e Marco Frezzato si perfezionano con Laura Alvini e Gaetano Nasillo presso l'Accademia Internazionale delle Arti e della Musica di Milano, seguendo sia i corsi individuali di strumento sia le lezioni di musica da camera. Sempre presso la stessa Accademia, gli elementi di Alea Ensemble si stanno perfezionando con Stefano Montanari e Gaetano Nasillo, seguendo delle masterclass a cadenze periodiche, che quest'anno avranno come obiettivo particolare l'approfondimento della musica da camera per archi di Luigi Boccherini.

ACCADEMIA INTERNAZIONALE DELLA MUSICA

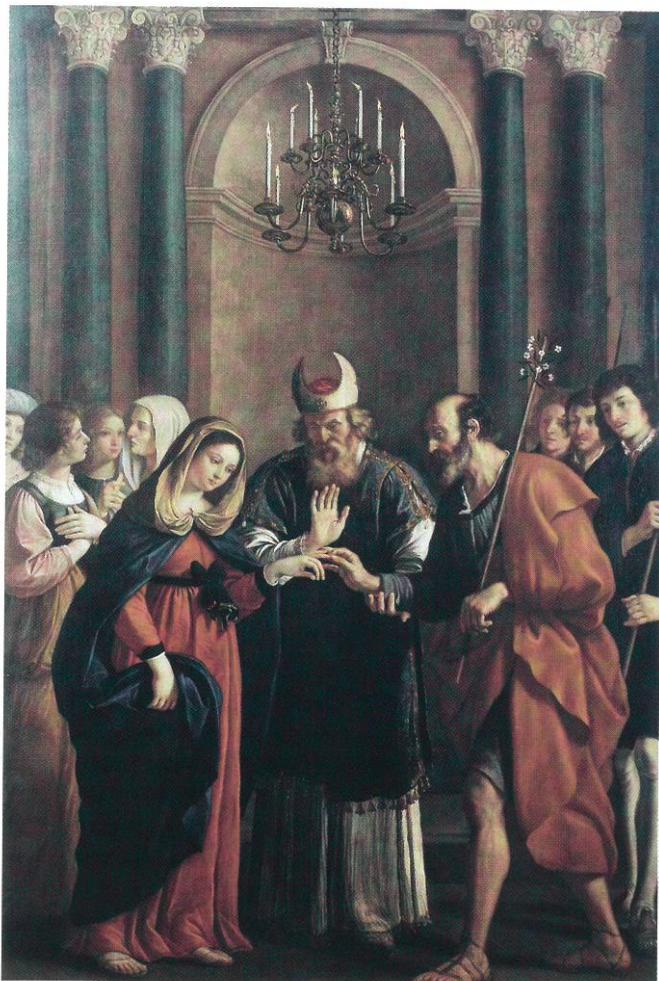
L'Accademia Internazionale della Musica, già Civica Scuola di Musica (nata come Civica Scuola di Musica nel 1862 allo scopo di formare strumentisti per la Civica Banda e coristi per il Teatro alla Scala), con l'Istituto Superiore Interpreti e Traduttori, la Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" e la 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 per 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 si trasforma nell'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 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.



Bartolomeo Gennari, *Lo sposalizio della Vergine*
Modena, Galleria Estense (foto Vincenzo Negro)

Sabato 25 ottobre - Sassuolo, Chiesa di S. Francesco - ore 21 - fuori abbonamento

CONCERTI GROSSI OP. VI LIB. I DI ARCANGELO CORELLI

Con duoi Violini e Violoncello di Concertino obbligati
e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare

Ensemble L'ARTE DELL'ARCO
direzione Federico Guglielmo

direzione e violino principale (Concertino Concerti 1-6)
Federico Guglielmo

violini

Carlo Lazari (*Concertino II nei Concerti 1*) Isabella Longo (*Concertino II nei Concerti 2/5*)
Stefano Zanchetta (*Concertino nei Concerti 3/4*), Massimiliano Simonetto, Valentina Violante

viola

Mario Paladin, Elisa Ardinghi

violoncelli

Pietro Bosna (*concertino*), Francesco Montaruli

violone

Massimiliano Mauthe von Degerfeld

cembalo

Nicola Reniero

tiorba

Federico Marincola

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Concerto I in re maggiore

Largo, Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio, Largo, Allegro, Largo, Allegro (fuga), Allegro

Concerto II in fa maggiore

Vivace-Allegro, Adagio, Vivace, Vivace-Allegro, Largo andante, Allegro (fuga), Grave-Andante largo, Allegro

Concerto III in do minore

Largo, Allegro (fuga)-Adagio, Grave, Vivace, Allegro

Concerto IV in re maggiore

Adagio-Allegro, Adagio, Vivace, Allegro, Allegro

Concerto V in si bemolle maggiore

Adagio, Allegro, Adagio, Allegro (fuga), Largo, Allegro

Concerto VI in fa maggiore

Adagio, Allegro, Largo, Vivace, Allegro

I CONCERTI GROSSI DI ARCANGELO CORELLI

Nato a Fusignano di Romagna nel 1653, Arcangelo Corelli entrò giovanissimo nella prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna, dove poté avvalersi degli insegnamenti di insigni accademici del tempo, come Leonardo Brugnoli e Giovanni Benvenuti. La Bologna della seconda metà del '600 era infatti sede e centro di una vera e propria "scuola" per la musica strumentale ad arco. Nel 1671 Corelli raggiunse Roma dove, tranne brevi spostamenti in Italia e all'estero, rimase fino alla morte; qui venne a contatto con la gloriosa tradizione polifonico-vocale e contrappuntistica romana, che avrà una profonda influenza sulle future composizioni strumentali del maestro di Fusignano. La prima raccolta di sonate da chiesa a tre, l'Op. I, stampata a Roma nel 1681, è dedicata a Cristina di Svezia, figura di primo piano della Roma del tempo, protettrice di artisti e intellettuali nonché organizzatrice di fastose accademie musicali. L'Op. II, data alle stampe nel 1685, è dedicata al cardinale Benedetto Pamphili che di lì a poco assumerà al suo servizio il compositore come maestro di musica. Sono questi gli anni in cui viene emergendo la figura di didatta del Corelli e la diffusione italiana ed europea del suo "metodo" violinistico grazie ad allievi diretti ed indiretti quali Geminiani, Locatelli, Bonporti e molti altri. Del 1689 è la stampa delle sonate dell'Op. III, dedicate a Francesco II duca di Modena, che più volte tentò invano di attrarre il maestro alla corte Estense. Entrato al servizio del cardinale Pietro Ottoboni nel 1690, Corelli raggiunse una posizione agiata che gli consentì di dedicarsi con cura meticolosa e in tutta tranquillità alle sue composizioni. Le Op. IV e V furono pubblicate nel 1694 e nel 1700, dedicate rispettivamente al cardinale Ottoboni ed a Sofia di Hannover. Nel frattempo, probabilmente già dagli anni '80 del '600, Corelli si cimentò nella composizione di *Concerti grossi* i quali tuttavia conobbero una edizione a stampa solo nel 1714, un anno

dopo la morte del compositore, a cura dell'allievo romano Matteo Fornari. Tali concerti, dedicati all'elettore palatino Giovanni Guglielmo, raccolti nell'Op. VI pubblicata postuma ad Amsterdam dal celebre editore musicale Estienne Roger, godettero di uno straordinario successo e di numerose ristampe ovunque in Europa fino alla fine del '700. Con le sue sonate e i suoi concerti il compositore di Fusignano esercitò un'influenza decisiva sullo sviluppo tecnico e stilistico della musica strumentale settecentesca, specie del violino. La purezza espressiva, l'equilibrio formale e l'eleganza delle composizioni ne fecero il volto più "classico" ed austero dell'Italia barocca. Il fascino di tali composizioni contribuì a fare del Corelli un mito che attraversò intatto il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, influenzando non solo schiere di musicisti ma pure artisti estranei alla sfera musicale. La produzione complessiva del Corelli comprende sostanzialmente tre tipi di composizioni: le sonate a 3 per due violini e basso continuo (Op. I-IV), le sonate per violino solo e basso continuo (Op. V) e i concerti grossi (Op. VI). Le sonate a tre, pubblicate tra il 1681 ed il 1695, che sapientemente fondono l'antica polifonia ed il nuovo stile tendente alla monodia accompagnata, erano d'uso comune presso la scuola bolognese e pertanto rappresentano il coronamento di una consolidata tradizione. La struttura usuale comprende quattro o più movimenti per le sonate da camera. La medesima struttura si ritrova nell'Op. V, che in virtù dell'armonioso e razionale equilibrio dei componimenti solistici, venne sovente sfruttata in sede didattica dai '700 ai giorni nostri. I 12 *Concerti Grossi* dell'Opera VI ci sono pervenuti nella pregevole veste tipografica realizzata dall'editore Estienne Roger di Amsterdam (1714). Insieme alla *Sonata per tromba ed archi* e all'*Introduzione e Sinfonia per l'Oratorio S. Beatrice d'Este* (entrambe manoscritte), sono le sole composizioni per orchestra di Corelli a noi conosciute. Si tratta

di un ben modesto numero, se rapportato al corpus pubblicato di Sonate a tre. Tuttavia il maestro di Fusignano si dedicò con regolarità al lavoro di ampio respiro orchestrale durante tutto il periodo di permanenza in Roma. Probabilmente i Concerti dell'Opera VI sono il risultato di un ampio lavoro di selezione e perfezionamento che trova le origini nelle oltre cento occasioni pubbliche per le quali Corelli scrisse musica orchestrale. Probabilmente, così come Frescobaldi lasciò intendere nelle sue *Toccate*, la sequenza dei gruppi di movimenti eseguibili, così come proposta nell'edizione a stampa, potrebbe essere solo una delle varie possibili. Anche l'organico potrebbe avere conosciuto, a seconda della monumentalità delle circostanze e della disponibilità degli strumentisti, diverse e ampie dimensioni nonché una ricca timbrica arricchita talora persino dalla presenza di strumenti a fiato. I *Concerti grossi* dell'Op. VI, nei quali specialmente emerge il genio di Corelli, presentano aspetti stilistici ed estetici antiquati rispetto alle composizioni dei coevi musicisti italiani (*L'estro armonico* di Vivaldi, ad esempio). Non solo in quanto la loro composizione materiale si può datare a partire dai primi anni '80 del '600, ma anche in virtù dell'ambiente romano in cui Corelli operò, luogo privilegiato di conservazione della tradizione polifonica e contrappuntistica. Fondato sulla opposizione di un gruppo solistico (*concertino*), composto di due violini e basso continuo, e di un più consistente gruppo orchestrale (*tutti o ripieno*), il concerto grosso non è che una estensione della sonata a tre, dalla quale eredita pure la doppia destinazione, da camera e da chiesa. Nonostante i cultori della musica solistica abbiano sovente fatto del Corelli un loro caposcuola, agli strumenti solisti del concertino non vengono affidati elementi tematici indipendenti, poiché in tali concerti troviamo soprattutto il tentativo di creare un amalgama sonoro in cui è il *tutto*, la scrittura "corale" dell'insieme ad emergere, a dipingere un universo sonoro di classica e

luminosa bellezza, corrispettivo strumentale, si potrebbe dire, della coralità vocale romana in cui Corelli si era formato.

ENSEMBLE L'ARTE DELL'ARCO

L'ensemble *L'Arte dell'Arco* è stato fondato nel 1994 su iniziativa di Federico e Giovanni Guglielmo che, in qualità di primo violino, si alternano come concertatori. Il suo principale obiettivo è quello di presentare sotto una nuova luce la musica barocca italiana, con una particolare attenzione ai compositori della Repubblica Serenissima di Venezia. Grazie ad un organico variabile *L'Arte dell'Arco* si dedica ad un repertorio che spazia da Gabrieli a Tartini e può impegnarsi nella ricerca e nella rivalutazione di opere oggi dimenticate. Sin dalle prime apparizioni discografiche con Dynamic/Musica Antica *L'Arte dell'Arco* ha ricevuto i più importanti riconoscimenti, dal Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi di Venezia alle segnalazioni di riviste specializzate quali *Repertoire*, *Diapason*, *Gramophone*, *Fanfare*, *Fono Forum*, *Cd Classica* ed *Amadeus*. Attualmente l'ensemble è impegnato con Dynamic nella prima registrazione mondiale integrale dei *Concerti per violino* di Tartini. I primi otto volumi di questo progetto, la cui realizzazione prevede trenta cd in un ciclo decennale, sono già stati pubblicati. Dal 1997 *L'Arte dell'Arco* incide anche per Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics. Per la registrazione di alcuni programmi l'ensemble ha invitato Christopher Hogwood - attualmente suo Primo Direttore Ospite - come concertatore e continuista. *L'Arte dell'Arco* ha ricevuto per le prossime stagioni inviti per i tours di debutto in Giappone, Stati Uniti e Sud America ed intensificherà ulteriormente la già notevole attività nei paesi europei collaborando anche con Magdalena Cozena, Gustav Leonhardt, Pieter Wispelwey, Anner Bijlsma, Moni Ovadia, *The Academy of Ancient Music* (nei concerti a due orchestre di Händel e Vivaldi) e molti altri.

AIRS DE COUR

Michel Lambert (1610-1696)

SOPHIE BOULIN *soprano*
FULVIO GARLASCHI *tiorba*

Produzione del Festival

MICHEL LAMBERT (1610-1696)

Par mes chants
Doux charmes du printemps
Printemps, à quels ennuis
Charmante nuit
Vous éprouver toujours sévère
Je goûtais cent mille douceurs
Goûtons un doux repos
Dans nos bois

ROBERT DE VISÉE (1660 ca- 1720 ca)

La Musette, rondeau (tiorba sola)

MICHEL LAMBERT

Non, n'appréhendez pas
Vous ne sauriez mes yeux
Deh piangete al pianto mio
Iris n'est plus
Beaux yeux qui connaissez le tourment
Rochers vous êtes sourds
Je meurs

ROBERT DE VISÉE

Prélude (tiorba sola)

MICHEL LAMBERT

Ombre de mon amant
Sans les peines

Questo programma propone alcune delle più belle e sensuali *airs de cour* di Michel Lambert, il più importante compositore di questa forma musicale francese del XVI e XVII secolo. Oltre che compositore, Lambert fu anche cantante ed insegnante di canto e danzò in parecchi *ballets de cour*. I suoi dialoghi musicali e i suoi più drammatici *récits* ebbero una grande influenza sui compositori d'opera francesi. Collaborò peraltro con Lully, che ne sposò la figlia e incluse suoi brani in alcuni balletti. Sebbene una grande parte delle sue arie siano andate perdute, più di trecento delle sue monodie profane sono conservate in parecchie collezioni. Lambert compose arie per voce sola e basso continuo (era lui stesso suonatore di tiorba) e brani vocali fino a quattro voci e basso continuo. Molte di queste arie hanno una breve struttura binaria seguita da un double, una variazione molto elaborata della melodia originale. Alcune delle sue arie sono quasi dei recitativi (*Ombre de mon amant*), mentre altre sono in forma di dialogo e con ritmi di danza. Le arie di Lambert sono uno straordinario esempio di eleganza e di grazia. Robert de Visée fu chitarrista, tiorbista, violista, cantante e compositore. Verso il 1680 divenne musicista da camera di Louis XIV. Suonò regolarmente a corte con i musicisti più importanti della sua epoca. Nel 1719 fu nominato maestro di chitarra del giovane Louis XV e rimase a corte fino al 1732, anno nel quale il suo nome figura per l'ultima volta sul libro paga. La sua produzione per tiorba, interamente manoscritta e sparpagliata in varie biblioteche francesi, è costituita per la maggior parte da raffinatissime *suites* di danze raggruppate per tonalità, trascrizioni di brani tratti da opere di Lully o trascrizioni di brani per clavicembalo di Couperin.

SOPHIE BOULIN

Il soprano Sophie Boulouin ha studiato musica e canto al "Conservatoire National Supérieur de Paris" e più tardi all'Opéra-Studio. Tiene regolarmente concerti e

recitals di "chansons" e "cabaret", comparando anche nell'ambito di musiche per il teatro. Il suo interesse per la musica contemporanea l'ha portata a collaborare con i più importanti compositori e direttori. Nell'ambito della musica barocca ha cantato sotto la direzione dei maggiori interpreti della musica e dell'opera barocca, con ruoli di primo piano: Jean-Claude Malgoire, William Christie, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken, René Jacobs, Gustav Leonhardt e Marc Minkowski. Sophie Boulouin si è esibita in importanti teatri d'opera europei ed extraeuropei cantando in opere o in brani vocali-strumentali, fra gli altri, di Monteverdi, Charpentier, Haendel, Gluck, Mozart, Schönberg e Martin. È attualmente titolare della cattedra di Déclamation et Gestuelle baroques al Conservatoire National de la Région de Paris. Tiene regolarmente stages e seminari di canto barocco e di gestualità in Francia, come al Centre de Musique Baroque de Versailles e all'estero.

FULVIO GARLASCHI

Diplomato in liuto nel 1996 nella classe di Paolo Cherici al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha approfondito lo studio del Basso Continuo con Paul Beier e Roberto Gini alla Civica Scuola di Musica di Milano. Dal 1996 vive e lavora in Francia. Come continuista si è esibito in concerto in diversi paesi d'Europa (Italia, Francia, Belgio, Germania, Austria, Svizzera, Slovenia) ed extraeuropei (Tunisia) in duo con la soprano Sophie Boulouin e collaborando con ensemble quali *Akadèmia*, *La Venexiana*, *Galatea*, *Les Pages et les Chantres du CMB de Versailles*, *Fuoco e Cenere*, *la Maîtrise de Nôtre-Dame*, *Lachrimae Consort*, nell'ambito di festival quali: Tage Alter Musik, Regensburg; Festival di Bruges; Radovljica Festival; Festival de l'Abbaye de Sylvanès; Festival de Dieppe, Normandia; Festival de Carthage. Dal 1997 collabora con la Cité de la Musique di Parigi per la presentazione degli strumenti a pizzico al Musée de la Musique.

VOLUPTAS DOLENDI: I GESTI DEL CARAVAGGIO

DEDA CRISTINA COLONNA *danza*
MARA GALASSI *arpa*

Barbara Petrecca *costumi e attrezzeria*
Francesco Vitali *spazio scenico e luci*

In collaborazione con la Fondazione Marco Fodella Milano

FRANCESCO Da MILANO (1497-1543)
Ricericare
Caravaggio, Amore dormiente (Roma, 1594-95 ca.)

FABRIZIO DENTICE (1539-1581)
Fantasia
Caravaggio, Ragazzo con caraffa di rose (Roma, 1593)

ANONIMO (XVII sec.)
Pavana

ANONIMO (XVII sec.)
Cathacchio Gagliarda
Caravaggio, La buona ventura (Roma, 1595)
El Poverin Gagliarda

LAURENCINUS ROMANUS (ca. 1550-1608)
Fantasia
Caravaggio, Bacchino malato (Roma, 1593)
Caravaggio, Ragazzo che monda un pomo (Roma, 1593)

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
Ch'ì t'ami passeggiato, in echo
Caravaggio, Suonatore di liuto (Roma, 1594)
Caravaggio, I Musici (Roma, 1594)

FABRIZIO CAROSO Da SERMONETA
Se pensand' al partire
(1527?-dopo il 1605)
Balletto di M. Bastiano; in lode della Signora
Costanza Colonna Sforza Marchesa di Caravaggio)

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)
Toccata del Secondo Tono
Caravaggio, La Maddalena penitente (Roma, 1595 ca.)

ASCANIO MAJONE (?-1627)
Partite sopra Fidele
Caravaggio, Il baro (Roma, 1594-95)

GIROLAMO FRESCOBALDI
Toccata Decima
Caravaggio, Narciso (Roma, 1600)
Caravaggio, Ragazzo morso da un ramarro (Roma, 1594)
Caravaggio, Medusa (Roma, 1596)
Caravaggio, David con la testa di Golia (Roma, 1599; Napoli, 1607/1609-10)

ANONIMO (XVII sec.)
Passacagli

GIROLAMO FRESCOBALDI
Capriccio di Durezze
Caravaggio, San Matteo e l'Angelo (Roma, 1602)
Caravaggio, Annunciazione (Messina, 1609)

GIOVANNI MARIA TRABACI (1575-1647)
Partite Artificiose sopra
Caravaggio, Amore Vincitore
Il Tenore di Zefiro

Anonimo (sec. XVII)
Passacagli

GIOVANNI MARIA TRABACI
Ancidetemi pur, per l'arpa
Caravaggio, San Sebastiano (Roma, 1601-02)
Caravaggio, Maddalena in estasi
Caravaggio, Giuditta e Oloferne (Roma, 1599)
Caravaggio, Deposizione di Cristo nel Sepolcro (Roma, 1602-03 ca.)
Caravaggio, Visione di San Gerolamo (Messina, 1609)

Lo spettacolo è un atto unico per una danzatrice ed un'arpista basato sulle suggestioni dell'iconografia e della retorica gestuale dell'arte italiana tra Cinque e Seicento. Il pubblico percorre un viaggio parallelo alla vita di Caravaggio attraverso l'eloquenza mimica barocca, illustrata oltre che dal rapporto tra movimento e musica, dai testi recitati e dalle trasformazioni dei costumi, delle luci e degli elementi della scenografia. Nelle citazioni caravaggesche i gesti diventano le parole della musica, esprimendone ed amplificandone gli affetti. Non si parla quindi strettamente di "danza", ma - oltrepassando la lezione delle fonti - di un accompagnamento del tessuto musicale attraverso il movimento nelle sue diverse sfumature, fino alla stasi.

MARA GALASSI

Nata a Milano, ha studiato arpa moderna sotto la guida di Luciana Chierici presso la Civica Scuola di Musica di Milano, diplomandosi presso il Conservatorio di Musica di Pesaro. Ha seguito i corsi di perfezionamento a Londra con David Watkins ed a Zurigo con Emmy Huerlimann. Ha ricoperto il ruolo di Prima Arpa presso il Teatro Massimo di Palermo dal 1980 al 1989. Dal 1984 si è dedicata all'esecuzione sull'arpa doppia del repertorio barocco, perfezionandosi al conservatorio di Rotterdam ed al Sarah Lawrence College di New York sotto la guida di Patrick O'Brien. Ha seguito a Londra i corsi di musicologia di Michael Morrow ed è socio fondatore della Historical Harp Society. Attualmente è docente di arpa barocca presso la Civica Scuola di Musica di Milano. Svolge attività concertistica come solista ed in collaborazione con i più prestigiosi gruppi di musica antica in Europa: *Concerto Vocale*, *Concerto Italiano*, *Mala Punica*, *Concerto Koeln*.

Ha inciso per Tactus, Symphonia, Ricordi, Arcana, Erato, Harmonia Mundi, Opus 111 e per Glossa un programma di musica italiana dell'inizio del Seicento per arpa sola intitolato *Il viaggio di Lucrezia*.

DEDA CRISTINA COLONNA

Si è diplomata in danza classica presso l'École Supérieure d'Études Chorégraphiques di Parigi. Ha conseguito la Maîtrise presso il dipartimento di danza della Sorbona e si è diplomata presso la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova. Nel 1993 ha fondato la compagnia *Passocontinuo* e dal 1995 al 1998 è stata solista e coreografa ospite della New York Baroque Dance Company. Ha coreografato le danze e/o la gestualità e la recitazione in stile dei cantanti di numerosi opere e balletti, tra i quali *Armide* di Ch.W.Gluck (Teatro alla Scala, Milano; dir. Riccardo Muti, regia di Pier Luigi Pizzi), *Le Bourgeois Gentilhomme* (Florence Gould Hall, New York; The New York Baroque Dance Company), *Ippolito ed Aricia* di T. Traetta (Festival della Valle d'Itria/Opéra de Montpellier; regia di Guido De Monticelli), *Le Jongleur de Notre-Dame* di J. Massenet (Teatro dell'Opera di Roma; regia di Guido De Monticelli), *Roland* di N. Piccinni (Festival della Valle d'Itria; regia di Massimo Gasparon), *Celos, aun del aire matan* di J. Hidalgo (Teatro Real, Madrid; dir. Jean Claude Malgoire, regia di Pier Luigi Pizzi), *La Rondine* di G. Puccini (Teatro dell'Opera di Roma; regia di G. De Monticelli). Insegna presso i Corsi Internazionali della F.I.M.A. di Urbino, la Civica Scuola di Musica di Milano e l'Accademia Gaffurio di Lodi. Ha tenuto masterclasses presso la Scuola Musicale di Milano, l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, la Scuola di Musica Antica Venezia, l'Ohio State University Department of Dance e la Juilliard School di New York. Nel 2001 è assistente di Pier Luigi Pizzi per la regia de *Die Zauberflöte* di W.A. Mozart (Teatro dell'Opera di Roma), *Le nozze di Teti, e di Peleo* di G. Rossini (Rossini Opera Festival), *La Clemenza di Tito* di W.A. Mozart (ASLICO, Brescia), *Euriant* di C.M. von Weber.

BARBARA PETRECCA

Diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera in Scenografia nel 1994 con il

massimo dei voti, collabora dal 1998 con lo "Studio Festi" come costumista. Ha partecipato con questo a diverse manifestazioni e ricostruzioni storiche a Venezia, Livorno, Bari, Mantova, Catania, Madrid, Lisbona; Tokio. Ha collaborato come costumista per *Ippolite et Arice*, all'Opéra di Montpellier, al Festival di Spoleto, e per diverse produzioni del regista Guido De Monticelli.

FRANCESCO VITALI

Si è diplomato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera in scenografia nel 1996 con il massimo dei voti. Negli anni 1994 e 1995 studia presso la San Francisco State University in California, nella facoltà di arti

teatrali, e lì lavora come scenografo e light designer per diverse alcune produzioni di prosa. Dal 1997 lavora com Light designer, fotografo di scena, a New York City e a San Francisco. Opera in seguito per varie produzioni teatrali italiane come assistente light designer - scenografo, light designer - tecnico luci e per alcuni concerti dal vivo. Nel 2000 vince un concorso pubblico indetto dalla CEE e dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo e lavora come scenografo realizzatore per alcune produzioni di teatro musicale. Lavora inoltre come light designer per diverse produzioni e come tecnico luci di palcoscenico per la Fondazione Teatro alla Scala.



Dallo spettacolo *Volupta dolendi: i gesti del Caravaggio* (foto Armin Linke)