

Mercoledì 25 ottobre, Mirandola, Castello, Auditorium, ore 21

ENGLISH VIOLS DA WILLIAM BYRD A HENRY PURCELL

FRETWORK *consort di viole da gamba*

Richard Campbell, Asako Morikawa, Richard Tunnicliffe,
Susanna Pell, Richard Boothby
Viole da gamba

WILLIAM BYRD (1543-1623)

Browning
Fantasia in 4 parts

JOHN TAVERNER (1490-1545)

In Nomine

WILLIAM BYRD

Fantasia – 'two in one the fourth above'

ORLANDO GIBBONS (1583-1625)

Two 3-part fantasias
In Nomine in 5 parts

THOMAS LUPO (Sec. XVI)

Fantasia for 3 bass viols
Fantasia in 5 parts

WILLIAM BYRD

Two In Nomines in 5 parts

ORLANDO GIBBONS

Two 3-part fantasias
In Nomine in 5 parts

JOHN DOWLAND (1562-1626)

Lachrimae Pavan
The Earl of Essex Galiard
Mr. John Langton's Pavan
M. Henry Noell his Galiard

THOMAS LUPO

Fantasia in 5 parts

JOHN JENKINS (1592-1678)

Fantasia in 5 parts

HENRY PURCELL (1659-1695)

Fantasia in 3 parts
2 Fantasias in 4 parts
Fantasia 'Upon one note' in 5 parts

THE ENGLISH VIOLS

La viola da gamba, come altri strumenti musicali d'importazione, fu introdotta in Inghilterra verso il 1540. Divenne, parallelamente al liuto, il principale strumento di corte, con un primo apogeo attestato sotto il regno di Elisabetta I (1558-1603) quando compositori come William Byrd, John Dowland o Orlando Gibbons dedicarono a questo strumento alcune delle loro opere migliori, o addirittura delle intere raccolte. In seguito furono principalmente William Lawes e Henry Purcell che incarnarono la piena fioritura della musica per consort di viole, coronamento ma anche capolinea. Se la viola da gamba si troverà ancora occasionalmente ricordata da Telemann o da Bach, ciò non toglie che dovrà comunque scomparire, come il liuto, dalla vita musicale. Osservando da vicino una viola, anche l'osservatore meno esperto è tuttavia colpito dal contorno finemente ricamato e cesellato del rosone o della testa dello strumento. Per arrivare a un tale risultato il liutaio deve possedere una reale sensibilità tattile, la maestria tecnica e l'attrezzatura appropriati. *Fretwork* significa "scultura" o "lavoro a traforo", quindi è in relazione innanzitutto con la stessa fabbricazione della viola da gamba, parte immediatamente percettibile. Tuttavia è affidato alla sonorità sottilmente differenziata della viola il compito di condurre l'ascoltatore di oggi verso un universo sonoro che gli è estraneo, ricco di colori e di emozione. La potenzialità dello strumento in sé, richiede un interprete polivalente, attento a tutte le sfumature. Si può dire che anche sul piano della sonorità la "scultura" o "lavoro a traforo" più sottili sono indispensabili per valorizzare pienamente la viola da gamba. I brani scelti per il concerto, per rispecchiare fedelmente la storia dello strumento, appartengono al periodo aureo della musica inglese, che corrisponde al regno di Elisabetta I, Giacomo I e Carlo I. Dopo la vittoria della flotta inglese sull'armata spagnola nel 1588, l'Inghilterra era diventata la principale

potenza marittima, con la conseguenza di uno straordinario sviluppo commerciale indispensabile supporto per lo sviluppo culturale che esprime personalità del calibro di Shakespeare e Bacon. In quel periodo la musica conobbe una straordinaria fioritura caratterizzata da abbondanza e qualità. Non ci saranno più fino al XX secolo tanti compositori inglesi talmente eccezionali, fra i quali i due più importanti sono presentati nel concerto: John Dowland e William Byrd. Oltre che con le numerose opere vocali entrambi hanno contribuito in modo decisivo all'emancipazione della musica strumentale, componendo un gran numero di opere, specialmente per consort di viole. Tra i generi più apprezzati si trovano la "pavane", pezzo lento originariamente una danza ma che qui appare in forma piuttosto stilizzata, al quale s'opponne la "gaillarde", più rapida e vivace; molto spesso sono presentati appaiati. Le pavane tratte dalla raccolta *Lacrimae* di Dowland, hanno raggiunto una reale celebrità. Questi pezzi malinconici che ancora oggi sono percepiti come straordinariamente moderni, si basano su un breve tema, rielaborato in una serie di ingegnose variazioni tematiche e armoniche. La prima edizione apparve a Londra nel 1604 in forma di partitura suddivisa nella pagina in modo che i musicisti disposti intorno a un tavolo potessero leggerla. In generale però le pubblicazioni erano in libri separati. Una particolare forma compositiva inglese è "in nomine" i cui esempi abbondano fino alle fantasie per viole di Henry Purcell. Quella in cinque parti di Gibbons che viene presentata si dipana su un ampio sviluppo di variazioni condotte su un *cantus firmus* gregoriano. A margine di queste opere malinconiche e solenni molto apprezzate in quell'epoca, era possibile ascoltare anche un limitato numero di danze più leggere.

FRETWORK

Dal suo debutto a Londra nel 1986, Fretwork ha stabilito nuovi standard nella



Giuseppe Maria Soli (1745-1822), *Ercole III d'Este*, olio su tela
Modena, Galleria Estense



Francesco Guardi (1712-1793), *Piazzetta San Marco*, olio su tela, Modena, Galleria Estense

performance di capolavori inglesi del XVI e XVII secolo per ensemble di viole barocche. Il gruppo ha tenuto innumerevoli concerti, la sua musica è stata trasmessa in tutto il mondo e numerose sono le registrazioni che hanno ottenuto grande successo: recentemente ha un contratto esclusivo con Harmonia Mundi U.S.A. e precedentemente con la Virgin Classics. Fretwork è inoltre impegnato attivamente nella creazione di un nuovo repertorio per i propri strumenti. La grande familiarità con le opere dei grandi compositori inglesi come John Taverner, Thomas Tallis, William Byrd, Orlando Gibbons, John Dowland, William Lawes, John Jenkins, Matthew Locke e Henry Purcell non ha impedito al gruppo di ampliare il proprio repertorio; recentemente infatti si è dedicato non soltanto alla musica francese,

tedesca, italiana e spagnola del XV, XVI e XVII secolo, ma anche ad opere nuove di compositori viventi. Sono stati presentati alcuni pezzi scritti appositamente per loro da George Benjamin, Simon Bainbridge, Gavin Bryars, Barry Guy, Michael Nyman, Peter Sculthorpe, Sally Beamish, Elvis Costello, Alexander Goehr, Thea Musgrave, Tan Dun, John Woolrich, Poul Ruders, Orlando Gough e Sir John Tavener. Nel cercare di pensare il contrasto tra musica antica e contemporanea Fretwork presenta regolarmente un repertorio di musiche di J.S Bach. Inizialmente ha suonato e registrato *The Art of Fugue*, più recentemente molte delle sue opere per piano, compresi *The Well Tempered Clavier* e *Clavierübung*, lanciato dall'etichetta HMU con il titolo *Alto Modo*.

Giovedì 26 ottobre, Modena, Chiesa di San Carlo, ore 21

BACH ALIO MODO

FRETWORK *consort di viole da gamba*

Prima italiana

Richard Campbell, Asako Morikawa, Richard Tunnicliffe,
Susanna Pell, Richard Boothby
Viole da gamba

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Pièce d'Orgue BWV 572

Contrapunctus 1 from 'Die Kunst der Fuge'
Contrapunctus 2

Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641
Contrapunctus 9

Prelude & Fugue BWV 867/8 in a minor

Wir gläuben all BWV 680

Prelude & Fugue BWV 885/6 in g minor

St Anne Fugue BWV 552

Contrapunctus 6

Prelude & Fugue BWV 880/1 in F major

Contrapunctus 14

Vor deinen Thron BWV 668

Dies sind die Heiligen alio modo BWV 679

Passacaglia BWV 582

BACH ALIO MODO

Sebbene sia evidente che J. S. Bach conoscesse bene gli strumenti della famiglia delle viole, è poco probabile che abbia avuto occasione d'imbattersi in un consort di viole. È però credibile che questo mezzo strumentale dalle voci omogenee che permette una tale leggibilità del disorso polifonico l'avrebbe potuto sedurre come veicolo ideale per evidenziare le sfaccettature più astratte della sua opera. L'impressione immediata sarebbe di considerare questo genere di musica conforme all' "estetica dell'assoluto" del XIX secolo, ma la logica dello stile astratto dell'epoca barocca e quella della musica "classica" presentano delle differenze sostanziali tra cui l'idea, non secondaria, che il miglior contrappunto sia collegato all'ordine segreto della Creazione, conforme al ciclo della Natura. Ne consegue una visione della musica come un mondo a sé, autonomo, totalmente staccato dalle contingenze dell'esistenza, e dunque come supremo conforto rispetto ad un mondo che non consente più di percepire le relazioni segrete fra gli esseri. Questa tendenza cominciò ad emergere Bach vivente. Verso la metà del XVIII secolo, nella musica come nelle altre arti era normale imitare la natura, non nel suo ordine segreto ed astratto, ma nella sua evidente semplicità e bellezza. Alla fine degli anni '30 del Settecento Johann Adolph Scheibe, il più feroce critico di Bach, dichiarò (e non era il solo a farlo) che il compositore sciupava l'elemento naturale della sua musica per "troppa arte". Bach reagì non cambiando il suo stile, ma al contrario affermandolo sviluppando il suo interesse per il contrappunto rigoroso. Maneggiando forse con meno abilità la parola dei suoi più noti detrattori, Bach s'esprime con la musica. A partire dalla fine degli anni '30 i suoi pezzi esprimono la sua solida fede nella natura intrinseca della musica come un'arte in cui ricercare le relazioni profonde e le "perfezioni". Come se le ricerche sulle possibili combinazioni e trasformazioni nel quadro dell'armonia

svelassero sempre più la coerenza intrinseca del mondo. Certamente la pagina del titolo del terzo volume del *Clavier Übung* (1739) sembra riflettere la sua posizione ben salda: dichiara di rivolgersi "in particolare ai conoscitori di questo tipo di opera", come per promuovere espressamente la scienza della composizione presso qualche raro eletto ancora in grado di apprezzarlo. Forse vi si può intravedere un rapporto con il ruolo della musica ben stabilito nell'ortodossia luterana, costantemente minacciato dal movimento pietista che rifiutava sia la musica colta sia la liturgia formale. In altri termini vi si riflette forse la posizione di Bach contro la musica popolare ed effimera, una risposta decisa ai critici che accusavano la sua musica di magniloquenza, d'artificio e di non cantabilità. L'irrigidimento della sua posizione s'esprime anche nella sua tendenza a riprendere e sviluppare dei pezzi considerati come "compiuti", mostrando così come nessuna opera potesse esprimere tutto il potenziale alla fine di una sola seduta di composizione. Sebbene le *Variazioni Goldberg* nella versione dei primi anni '40 apparissero come un miracolo di completezza, Bach creò successivamente almeno altri quattordici canoni utilizzando lo stesso basso. Circa nello stesso periodo Bach fece pervenire al re di Prussia Federico il Grande la celebre *Musikalische Opfer* con il magistrale ricercare a sei voci sul Tema Regio. Ma il brano più celebrato è il corale *Vor deine Thron tret ich hiermit* composto da Bach sul letto di morte, dettato al suo genero. Il brano è originato dal brano per organo: *Wenn wir in höchsten Nöten* composto quarant'anni prima. Bach si riscatta dalla brevità del brano originario dimostrandone le potenzialità di sviluppo. Lavorando al contrappunto fino alla fine, Bach dimostra che per lui la musica è l'essenza del compimento della propria esistenza e missione cristiana, avvicinando la tecnica compositiva alla stessa visione religiosa. Benché Bach avesse affinato la



Carta silografata, manifattura italiana, 1750-1775
Modena, Museo Civico d'Arte

sua scrittura contrappuntistica in età matura, come testimoniano i suoi studi sui grandi modelli del Rinascimento, è evidente quanto fosse sempre stato affascinato dalle combinatorie musicali. Prendendo a modello numerosi compositori della fine del XVII secolo, scrisse dei brani notevoli, primo fra tutti la *Grande Passacaglia* in do minore, che si conclude con una fuga dove i tre elementi di base sono concepiti per combinarsi in 1001 modi, sia orizzontalmente che verticalmente. L'insieme delle variazioni che costituiscono il cuore del brano, mostra il compositore nell'azione di sperimentare le infinite possibilità di figurazione dell'epoca. Con questo catalogo Bach testimonia un impressionante senso di sviluppo drammatico. C'è ben più di una semplice traccia della danza della *Passacaglia* che conferisce al pezzo gran parte del suo slancio ritmico. In altre parole Bach sacrifica raramente l'elemento tematico agli obblighi compositivi più complessi che decide di affrontare: non solo l'opera che noi ascoltiamo è in perfetta proporzione, ma offre anche un discorso narrativo accattivante. Se Bach aveva trovato i suoi primi modelli stilistici e tecnici presso i suoi contemporanei e compatrioti, non tardò ad essere attratto dall'elegante ricchezza della musica francese, in particolare dalla musica organistica di Nicolas de Grigny. La *Pièce d'Orgue* in sol maggiore, si apre con un pezzo virtuoso di una gaiezza impressionante, nello stile di una toccata tedesca, prima di mutarsi nella sublime fantasia polifonica presentata qui; un'opera che ricorda la densa tessitura a cinque voci dei movimenti più solenni di de Grigny. Come sempre Bach supera e di molto il suo modello, sia in ampiezza che in profondità polifonica. Il *Vohl temperierte Klavier* è un'altra delle grandi tappe di Bach nel suo percorso compositivo. L'opera non è solamente un'esplorazione delle applicazioni del sistema tonale, di recente apparizione, ma anche dell'incredibile varietà insita nella formula Preludio-Fuga,

accostamento non usuale prima di allora. La sfida consisteva non solo nell'esplorazione delle tecniche compositive, dei motivi, o delle specifiche forme, ma anche nel creare dei pezzi che presentassero un costante carattere o un affetto. I preludi sono magnificamente espressivi, o scorrono liberamente alludendo a molteplici voci, o sono maestosi ed eleganti. Le fughe possono mostrarsi rigorose e nobili, ma anche molto animate e dinamiche, o abbellite fino a perdere la connotazione severa tradizionalmente attribuita alla fuga. La lezione del *Clavicembalo ben temperato* (vol. I) traspare nel vicino stile del *Clavier Übung* del 1739. La fuga a dieci entrate sui Dieci Comandamenti – *Dies sind heiligen zehen Gebot*, persegue la dimensione ludica del contrappunto. La più completa delle due versioni presenta una combinazione seducente di figurazioni espressive, nei suoi affetti alla moda, e di scrittura canonica più austera. Ma la tendenza all'imitazione del contrappunto rinascimentale è sviluppata nelle grandi versioni del *Kyrie* come allusione all'antichità della tradizione della Messa. Il più impressionante degli arrangiamenti è *Aus tiefer not schrei ich zu dir*, realizzato in una ricchissima tessitura a sei voci. La *Fuga* in mi bemolle maggiore, sembra riassumere le caratteristiche di stile della maturità di Bach: la nobile polifonia all'antica dell'inizio, cede il posto a una trasformazione più spiegata del soggetto d'inizio. Un cambiamento di atteggiamento che allude al nuovo pensiero meccanicistico che stava apparendo nel XVII secolo. È seguita da una conclusione brillante in forma di danza, apparentemente ancorata al presente, ma che riporta l'antico tema, combinato al materiale moderno, assolutamente umano.

John Butt

FRETWORK

Vedi biografia nel concerto del 25 ottobre.

IL CEMBALO DEL DUCA

ROBERTO LOREGGIAN *clavicembalo*

GIOVANNI BATTISTA FERRINI (1601-1674)

Toccata per cembalo

Ballo di Mantova

Trombetta

MICHEL ANGELO ROSSI (1602-1656)

Toccata VII da *Toccate e Correnti* 1634

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Capriccio III sopra il Cucco *dal I libro di Capricci* 1624

ALESSANDRO POGLIETTI (1620-1683)

Suite sopra la ribellione d'Ungheria

Toccata (Galop) - Allemande (La Prisonnie) - Courente (Le Proces) - Sarabande (La Sentence) - Gigue (La Lige) - La Decapitation - Passacaglia - Les Kloches (Requiem eternam dona eis domine)

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

An Aire in re maggiore

BERNARDO PASQUINI (1637-1710)

Toccata

Partite diverse di Follia

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Folia



IL CEMBALO DEL DUCA

Il programma di questo concerto è basato su musiche di importanti autori italiani del '600 che hanno avuto rapporti con la corte di Modena; ad alcuni di essi sono molto affezionato perché sono stati oggetto di mie registrazioni (Ferrini, Pasquini, Poglietti); di G. B. Ferrini esistono alcuni brani per tastiera alla biblioteca Estense di Modena, M. A. Rossi fu attivo alla corte di Modena intorno al 1638, G. Frescobaldi dedicò al duca Alfonso d'Este principe di Modena il *I libro di Capricci* (1624). Il '600 fu il periodo di massimo splendore della musica per tastiera in Italia, vide l'emancipazione della musica strumentale dalla musica vocale che si esplicò attraverso la possibilità della musica strumentale di muovere affetti infatti 'non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta come veggiamo usarsi nei madrigali moderni i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce e sostenendola in aria secondo i loro affetti o senso delle parole (G. Frescobaldi prefazione al *I libro di Toccate*, 1625). Il clavicembalo che userò per il concerto è una copia da G. B. Giusti costruito da Luigi Patella. G. B. Giusti, lucchese, fu attivo verso la fine del '600 (epoca di costruzione del cembalo in marmo del duca di Modena 1690); lo strumento del concerto possiede due registri di 8 piedi dalle straordinarie qualità timbriche: potente nei bassi, incisivo negli acuti ma dolce in tutta la sua estensione, esibisce la perfezione della sua meccanica già nei brani di G. B. Ferrini; nella *Trombetta*, brano scritto ad imitazione della battaglia atta a descrivere il clangore delle armi, così come nel ballo di Mantova mostra la dolcezza e l'equilibrio variando il famoso tema prima nella parte acuta e poi nella parte grave. La *Suite sopra la ribellione d'Ungheria* di A. Poglietti, descrive la mancata insurrezione guidata da tre nobili

calvinisti ungheresi contro gli Asburgo i quali, meno tolleranti dei Turchi, non ammettevano 'devianze' protestanti nel loro impero. La ribellione fu annientata nel 1671 con la decapitazione dei tre capi della rivolta. Tutte le danze della suite hanno un titolo ad eccezione della Passacaglia e solo tre hanno elementi chiaramente programmatici. La toccata iniziale apre con il *Galop* (la carica) espressa tramite l'uso di un ritmo dattilo su un arpeggio di mi minore. Il programma termina con uno dei temi più famosi dell'epoca 'la follia' variata da due 'mostri sacri' della tastiera che rispondono al nome di Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti.

Roberto Loreggian

ROBERTO LOREGGIAN

Dopo aver conseguito, col massimo dei voti, il diploma in organo e in clavicembalo, si è perfezionato presso il Conservatorio dell'Aja, in Olanda sotto la guida di Ton Koopman. La sua attività di cembalista e organista lo ha portato ad esibirsi in Italia e nelle sale più importanti d'Europa, collaborando sia in veste di solista che di accompagnatore con numerosi solisti ed orchestre specializzati in musica antica con strumenti d'epoca, ma anche con importanti orchestre moderne. Ha registrato numerosi CD per case discografiche quali Chandos, Tactus, Naxos, segnalati dalla critica internazionale. Le registrazioni dedicate alla musica per clavicembalo di Bernardo Pasquini, pubblicato per l'etichetta inglese Chandos-Chaconne e di Giovanni Battista Ferrini, per la casa italiana Tactus, sono risultate vincitrici del 'Preis der deutschen Schallplattenkritik', prestigioso premio tedesco. Insegna pratica del basso continuo al corso biennale e basso continuo al cembalo ai corsi triennali presso il Conservatorio C. Pollini di Padova.

Giovedì 2 novembre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 21

IL VIOLINO VENEZIANO

IL SETTECENTO NELLA REPUBBLICA DI VENEZIA

BRIXIA MUSICALIS

Elisa Citterio e Alberto Stevanin *violini*
Francesco Lattuada *viola*
Paolo Beschi *violoncello*
Michele Barchi *clavicembalo*

BENEDETTO MARCELLO (Venezia 1686 - Brescia 1739)

Sinfonia à 4 per Archi n.3 in Sol maggiore
Sinfonia - Presto - Staccato - Presto

BENEDETTO VINACCESI (Brescia ca.1670 - 1719)

Sonata op. 1 n. 1 per Due Violini e B.C.

Preludio. Adagio - Allemanda. Largo - Sua variazione. Allegro - Corrente. Adagio - Balletto. Spiritoso - Giga. Allegro - Sarabanda. Prestissimo - Taiheg. Presto - Menuet. Più presto - Pira. Grave - Gavotta. Presto - Chiusa. Adagio

TOMASO ALBINONI (Venezia, 1671 - 1751)

Concerto per clavicembalo e archi in La maggiore
Dalla Sonata IX op.VI per violino e B.C. (Michele Barchi)
Allegro - Adagio - Allegro

GIULIO TAGLIETTI (Brescia ca.1660 - 1718)

Concerto VII in Sol minor, Dai Concerti à 4 con Viola Obbligata op. IV
Posato e Adagio - Presto - Adagio - Allegro - Grave - Presto

PIETRO GNOCCHI (Alfianello 1689 - Brescia 1775)

Concerto Secondo in Mi minore, dai 6 Concerti per Archi
Grave - Canone. Allegro - Andante - Allegro assai

ANTONIO VIVALDI (Venezia 1678 - Vienna 1741)

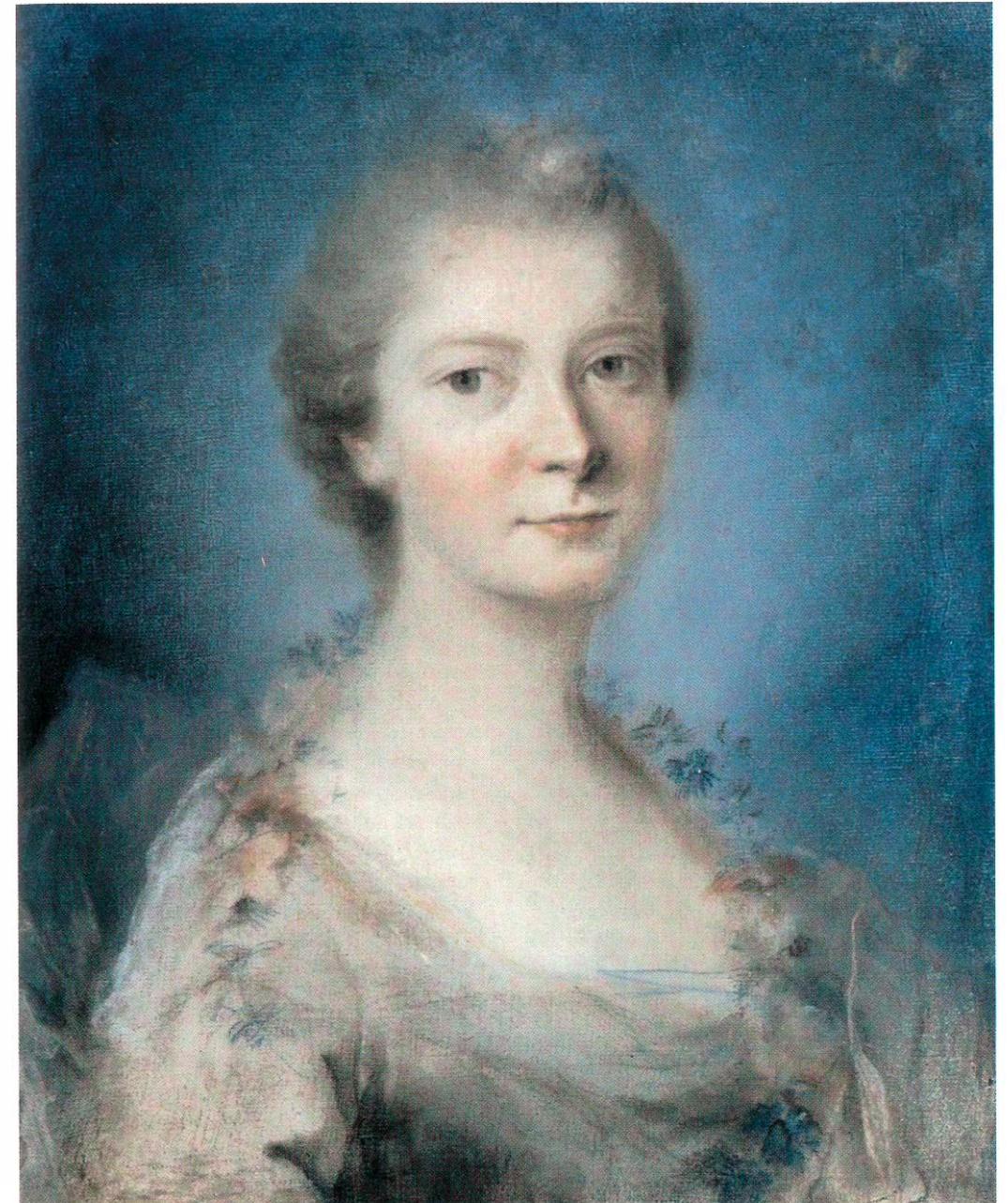
Concerto alla Rustica in Sol Maggiore RV 151
Presto - Adagio - Allegro

LUIGI TAGLIETTI (Brescia fl. fine XVII sec. - ca. 1715)

Sinfonia IV in Si bemolle Maggiore *Dai Concerti à 4 & Sinfonie à 3 op. VI*
Presto e Spiccato - Grave - Allegro

BALDASSARRE GALUPPI (Burano 1706 - Venezia 1785)

Concerto a Quattro in Sol Maggiore
Andante/Allegro - Andante - Allegro assai



Rosalba Carriera (1675-1757), *Ritratto di dama*, pastello su carta
Modena, Galleria Estense

IL VIOLINO VENEZIANO

In questo concerto si traccia una linea fra Brescia e Venezia, a indicare l'estensione dell'esperienza musicale veneta del Settecento. Brescia viene considerata giustamente una piccola Venezia di terraferma, e in effetti passeggiando per il centro storico ci si può imbattere in caratteristiche stradine simili alle calli lagunari e a palazzi con bifore e trifore nello stile veneziano, ma è soprattutto Piazza della Loggia che con il suo orologio de "i macc de le ure" (i matti delle ore), copia in piccolo del meccanismo di Piazza San Marco, testimonia un legame antico e duraturo con la Repubblica della Serenissima; persino il tipico aperitivo che si può ordinare in qualsiasi "bacaro" a Venezia, lo spritz, ha una sua variante bresciana: il "pirlo". Anche la musica ha ovviamente risentito dei profondi scambi tra le due città, ne è esempio proprio la scuola violinistica che è oggetto del concerto di questa sera: il violinista Biagio Marini, nativo della città lombarda e allievo del concittadino Giovanni Battista Fontana, dopo avere fatto esperienze oltralpe, portò a Venezia un nuovo gusto strumentale che si sviluppò poi dalla metà del XVII secolo sino a tutto il XVIII, dando origine a uno stile che per la sua immediatezza e fantasia è ancora oggi molto apprezzato in tutto il mondo, soprattutto per merito delle musiche di Antonio Vivaldi, le cui composizioni sono tra le più famose di tutto il repertorio "colto" della musica occidentale. La scelta dei brani ha voluto quindi proporre compositori veneziani e bresciani, e ruota intorno alla nascita della sinfonia per orchestra e anche del quartetto d'archi, che nell'area veneziana trae origine dalla trasformazione del concerto a quattro con basso continuo e vede in Giuseppe Tartini il termine di questo percorso. La fine della Repubblica e l'egemonia italiana nella produzione operistica non permisero infatti una vera affermazione di questo genere che avrà solo in ambito mitteleuropeo una piena consacrazione. Gli autori veneziani

affrontati in questo programma sono tra i più noti del Settecento: Benedetto Marcello, nobile veneziano sepolto nella chiesa di San Giuseppe a Brescia, oltre ad essere un eccellente compositore è ricordato oggi anche per un pamphlet satirico sul mondo del melodramma, *Il teatro alla moda* (Venezia 1720), ove mette in ridicolo i difetti dei cantanti, dei musicisti e degli impresari del mondo operistico con gustose osservazioni valide a tutt'oggi. Tomaso Albinoni e Antonio Vivaldi rappresentano il meglio della scuola violinistica veneziana, fatta di slanci e contrasti molto marcati, ma anche di una vena melodica sincera ed efficace; il brano di Albinoni è una trascrizione – pratica molto comune per tutto il periodo barocco – di una sonata per violino e basso continuo, trasformata da Michele Barchi, per l'occasione, in un concerto per archi con clavicembalo concertante. Il celebre concerto "alla rustica" del Prete Rosso, s'inserisce nel filone di parodie per musica tipiche del Settecento, e prende di mira i musicisti non professionisti ("rustici" appunto) con uno stile volutamente ingenuo sia dal punto di vista melodico che armonico, e che fa riferimento alla musica popolare. Il risultato ha un'energia musicale che ha fatto di questo concerto uno dei pezzi più eseguiti dai gruppi che abitualmente frequentano questo repertorio. Con Baldassare Galuppi, detto il Buranello per via della sua nascita nella graziosa isola lagunare, siamo già in pieno stile galante, e la raccolta di numerosi concerti a quattro (eseguibili anche senza continuo) è già preludio di quella sensibilità estetica che vedrà nel quartetto d'archi la più alta forma di musica pura nel Classicismo e nel Romanticismo. Tra i compositori bresciani che proporremo questa sera, i più famosi sono senza dubbio i due fratelli Taglietti, Giulio violinista e Luigi violoncellista, entrambi appartenenti al Collegio dei Nobili, istituzione che educava alle Arti i rampolli della nobiltà bresciana. Le loro musiche furono pubblicate ad Amsterdam presso Roger,

raggiungendo così tutta l'Europa; nel loro stile brillante è facile riconoscere una evidente applicazione dello stile violinistico veneziano. La sonata a tre di Benedetto Vinaccesi, originario delle terre di Offlaga nella Bassa, è invece il brano più arcaizzante del concerto, e si rifà al periodo in cui il violino era ancora strumento impiegato per la danza: nella prefazione della raccolta infatti, l'Autore avvisa il "Cortese Lettore" di non "meravigliarsi di trovare frammischiati Minuetti" e altri brani per ballare, poiché questa pratica stava gradualmente scomparendo. Una curiosità è data anche da un movimento denominato "Taiheg", che ha dato molto da fare agli studiosi di questo autore: le ultime teorie affermano che sia la traslitterazione della parola di dialetto bresciano "tai ec" (taglio vecchio), e che faccia riferimento a uno stile antico di ballo, ma vi è anche chi sostiene questa parola essere un "criptico" omaggio ai fratelli Taglietti ("Taiec") - nome tutt'oggi molto diffuso nel bresciano. Don Pietro Gnocchi fu invece il Maestro di Cappella del Duomo di Brescia dal 1723 sino alla morte, e compose soprattutto musica vocale e strumentale sacra. Del genere strumentale rimangono manoscritte due raccolte di concerti e quasi una ventina di sonate a tre, che risentono dello stile canonico e serio della musica liturgica, ma non mancano di una certa originalità strutturale. Gnocchi fu inoltre un colto letterato e un insegnante di musica molto apprezzato anche da Padre Martini di Bologna.

Francesco Lattuada

BRIXIA MUSICALIS

L'ensemble è nato dalla collaborazione tra la violinista Elisa Citterio e il clavicembalista Michele Barchi, musicisti tra i più attivi nell'ambito della musica antica in Italia, uniti dalla passione e dall'entusiasmo per l'approfondimento stilistico del repertorio strumentale italiano dei secoli XVII e XVIII. Tra le finalità dell'ensemble c'è la riscoperta e la valorizzazione del repertorio degli autori dell'Italia settentrionale, ove, con la nascita della liuteria moderna, ebbero origine e sviluppo i primi esempi di musica solistica per violino. I musicisti che collaborano con Brixia Musicalis provengono dalle più importanti realtà musicali italiane (Giardino Armonico, Zefiro, Accademia Bizantina, Europa Galante, Teatro alla Scala). Utilizzano strumenti originali o copie moderne di strumenti barocchi, nel più rigoroso rispetto delle fonti e dei contesti musicali affrontati. Dalla sua fondazione Brixia Musicalis partecipa a numerose rassegne concertistiche, tra le quali il Festival Internazionale di Portogruaro, Antiqua 2005, la stagione concertistica del Centro Musica Arti e Spettacolo dell'Università della Calabria. Nel luglio 2004 ha realizzato, in collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala di Milano, lo spettacolo *Il borghese gentiluomo* di J. B. Lully presso il Teatro Litta di Milano. Dal 2003 Brixia Musicalis è il gruppo residente del Festival Nuove Settimane di Musica Barocca in Brescia e Provincia. Nelle prime due edizioni sono stati pubblicati un CD e un DVD che raccolgono due concerti live realizzati all'interno del Festival e - in collaborazione con l'Associazione LIBER di Alfianello - la registrazione di una raccolta di trisonate di don Pietro Gnocchi - maestro di Cappella del Duomo di Brescia dal 1723 al 1775.

Mercoledì 8 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo, ore 21

IL VIOLINO DI AMADEUS
SONATE PER VIOLINO E CEMBALO

TIMOTHY HAIG *violino*
Premio Bonporti 2005

VALERIA MONTANARI *clavicembalo*



Martin Van Mytens (1695-1770), *Giuseppe II d'Este bambino*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto Bandieri)

W. A. MOZART (1756-1791)

Sonata in G major, K. 9, Paris 1764
Allegro spiritoso - Andante - Menuet I and II

Sonata in E flat major, K. 302 (293b), Mannheim 1778
Allegro - Rondeau: Andante grazioso

Sonata in A major, K. 305 (293d), Paris 1778
Allegro di molto - Tema e variazioni: Andante grazioso

Sonata in E minor, K. 304 (300c), Paris 1778
Allegro - Tempo di Menuetto

Sonata in B flat major, K. 378 (317d), Vienna or Salzburg: 1779 or 1781
Allegro moderato - Andantino sostenuto e cantabile - Rondeau: Allegro



Martin Van Mytens (1695-1770), *Leopoldo II con tricorno in mano*, olio su tela
Modena, Galleria Estense (foto Bandieri)

IL VIOLINO DI MOZART

Soltanto un padre ambizioso e determinato come Leopold poteva incanalare la straordinaria immaginazione e mente versatile di Mozart verso una prematura abilità compositiva ed esecutiva. Prima di compiere gli otto anni Wolfgang e la sorella Nannerl erano sbalottati fra trenta diverse città europee per esibire il loro talento davanti a re, principi, baroni. Se da un lato il continuo viaggiare noioso e talvolta duro metteva a rischio la salute della famiglia, dall'altro il continuo mutamento del paesaggio fisico e umano indubbiamente nutrì di combustibile l'immaginazione dei due fratelli, rendendoli nel contempo flessibili e cosmopoliti. A otto anni troviamo Mozart a Parigi, ai tempi della sonata K. 9, la prima del programma della serata. Leopold fece in modo di ottenere quattro sonate pubblicate a Parigi per la primavera del 1764 (K. 6 e 7 come Opus 1, K. 8 e 9 come Opus 2). Gli studiosi ritengono che Leopold avesse messo mano a queste prime composizioni; in ogni caso, furono le prime pubblicazioni di Wolfgang e una conquista per tutta la famiglia. Poiché Wolfgang era in definitiva un mediocre violinista a otto anni, è assai probabile che nell'esecuzione di queste sonate egli suonasse il clavicembalo, con il violino usato come semplice accompagnamento (ruolo assunto dallo stesso Leopold). Nella seconda sonata del programma, K. 302 (293b), compiamo un salto di 14 anni e troviamo Mozart a 22 anni, al suo attivo 42 sinfonie, 18 concerti, 38 sonate, 13 quartetti per archi, 32 composizioni sacre. Si trova in viaggio a Mannheim con sua madre Anna Maria in cerca di una posizione prestigiosa presso una corte. Fu impossibile a Leopold seguirlo, poiché era al servizio dell'arcivescovo Hieronymus Colloredo, estremamente poco flessibile, che lo trattava alla stregua di servo e non gli concedeva alcun permesso. Se Mannheim non si dimostrò produttiva in termini lavorativi, Mozart s'innamorò di Aloisia Weber ed entrò nelle grazie del circolo

famigliare della famiglia Weber (Wolfgang sposò la sorella di Aloisia, Constanze, solo quattro anni dopo nel 1782). Preoccupato che Aloisia rappresentasse una distrazione per il figlio e limitasse la ricerca d'impiego, Leopold (operando a distanza da Salisburgo) fece del suo meglio per mandare in fretta Wolfgang e Anna Maria a Parigi. Parigi si dimostrò difficile e drammatica; al tempo delle sonate K. 305 (293d) e K. 304 (300c) la madre di Mozart si ammalò e morì. Il 3 luglio 1778, la notte stessa in cui la madre morì, Wolfgang scrisse una lettera in cui tenne nascosto al padre l'avvenuto decesso, dicendo semplicemente di essere preoccupato per la cattiva salute della madre; contemporaneamente, mandò una lettera ad un amico di famiglia, l'abate Bullinger, chiedendogli di preparare Leopold a ricevere la triste notizia. In una lettera del 9 luglio Mozart rivelava al padre il pietoso inganno, dilungandosi poi sulla necessità di accettare la volontà di Dio. Anche se non risulta certo se la K. 378 (317d) sia stata scritta nel 1779 a Salisburgo o nel 1781 a Vienna, rappresenta in ogni caso un chiaro strappo stilistico rispetto alle altre sonate, essendo distintamente una sonata a due, con una scrittura virtuosistica per entrambi gli strumenti. Forse rappresenta anche il limite esecutivo per il cembalo, più di ogni altra precedente sonata. La presentiamo qui come punto di passaggio dal clavicembalo al fortepiano. Il fortepiano, già in voga a Vienna nel 1781, rapidamente sostituirà il clavicembalo come strumento solistico o da camera. La K. 378 ci fornisce un esempio di sonata per clavicembalo e violino pre-classica, che si trasformerà nella più energica sonata classica per fortepiano e violino maturando con Beethoven vent'anni dopo.

TIMOTHY HAIG

Nato a Victoria, British Columbia (Canada) ha iniziato a suonare il violino all'età di 3 anni, studiando con Yasuko Eastman, allieva del M° Suzuki. Ha deciso di dedicarsi al violino barocco all'età di 15

anni, dopo aver ascoltato Jeanne Lamon eseguire Bach al Royal Conservatory of Music di Toronto. Ha studiato sotto la guida di Jeanne Lamon perfezionandosi in Europa con Sigiswald Kuijken, Enrico Onori e Elisabeth Wallfish. Componente della Tefelmusik Baroque Orchestra dal 1999 si è esibito in Canada, Stati Uniti, Giappone e Europa e ha registrato per le case discografiche Sony Classical, CBC e Anakleta. Nel 2004 è stato solista e direttore della Victoria Symphony nelle Quattro Stagioni di Antonio Vivaldi e in diverse composizioni di Bach. Si è esibito in ensemble da camera per importanti Festival dell'America del Nord (tra cui il Vancouver Early Music Festival e il Carmel Bach Festival) ed è membro stabile di vari gruppi di musica antica negli Stati Uniti. Timothy Haig suona un violino costruito da Ekkard Seidl e con un arco barocco realizzato da Luis Emilio Rodriguez. Nell'ottobre 2005 Timothy Haig ha vinto il primo premio del Concorso Bonporti presieduto da Chiara Banchini nell'edizione di violino barocco solista esibendosi come primo violino con l'Orchestra Barocca della Mitteleuropa diretta da Pál Németh. Nell'aprile 2006 si è esibito come violino solista con l'Orchestra Barocca della Mitteleuropa in alcuni concerti in Italia. È stato invitato al Festival Internazionale di Musica Antica di Brezice - Slovenia. Negli Stati Uniti ha suonato come ospite d'onore al Folger Consort, Washington Bach Consort, nell'ensemble dell'Opera Lafayette e al Carmel Bach Festival.

VALERIA MONTANARI

Ha conseguito il diploma di Pianoforte con il massimo dei voti presso l'Istituto pareggiato G. Verdi di Ravenna; ha conseguito poi con il massimo dei voti il diploma in organo e composizione organistica sotto la guida del Maestro F. Tasini e il diploma di clavicembalo con S. Rambaldi presso il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara. Con questo strumento ha partecipato al concorso nazionale Dino Caravita a Fusignano (RA) ottenendo il primo premio assoluto ex-aequo nell'edizione 2002 e il primo premio assoluto in duo con il flautista Gregorio Carraro nella sezione di musica da camera antica della recente edizione 2003. Si è specializzata ai corsi estivi tenuti dai Maestri Claudio Astronio, Gordon Murray e Christophe Rousset. In duo, (Duo Carraro - Montanari) talora si avvale della collaborazione del contraltista giapponese Tadashi Miroku. Dall'agosto del 2004 è cembalista di La Dafne, ensemble dall'organico variabile. Si è laureata al D.A.M.S., indirizzo musica, dell'Università di Bologna. Ha partecipato a diversi concerti in Italia, anche come solista ed ha partecipato ad alcune registrazioni discografiche. Fa parte di "Bal'danza" associazione culturale nata con lo scopo di promuovere l'interesse per il teatro, la musica, il canto e la danza, in particolare del periodo rinascimentale e barocco. È vincitrice del premio internazionale Cleto Tomba edizione 2006 assegnato a giovani talenti dal Lions Club di Castel San Pietro Terme.

Venerdì 10 novembre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 21

AL LUME DELLE STELLE

MADRIGALI a 1. 2. 3. & 4. Voci, Con altri generi de Canti
Di Claudio Monteverdi et varij Eccellentissimi Autori.

ENSEMBLE CONCERTO Roberto Gini

Produzione del Festival

Lavinia Bertotti *soprano*
Antonella Gianese *soprano*
Makoto Sakurada *tenore*
Salvo Vitale *basso*

Maurizio Martelli *chitarrone*
Elena Spotti *arpa doppia*
Roberto Gini *clavicembalo e direzione*



Marco Ricci (1676-1730), 1720-1730, *Capriccio architettonico*, tempera su pelle di capretto
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Campori

PROGRAMMA

Vedrò il mio sol; madrigale a voce sola di GIULIO CACCINI detto Romano
(*Le nuove musiche*; Firenze, 1601)

Vedrò il mio sol; Madrigale à quattro voci sopra l'Aria di Giulio Romano, di PIETRO MARIA MARSOLO, Maestro di Cappella del Duomo & della Musica dell'Illustrissima Accademia d'Intrepidi di Ferrara. (*Secondo libro de madrigali a quattro voci, Opera V, Venetia, 1614*)

O come sei gentile; à doi soprani, del Signor CLAUDIO MONTEVERDE già Maestro della Musica del Ser^{mo} Signor Duca di Mantua.

Se'l vostro cor, Madonna; madrigale a due voci Tenore & Basso del Sud^{to} Signor Claudio Monteverde. (*CONCERTO, VII libro di madrigali, Venetia, 1619*)

Lungi dal vostro lume; a voce sola di IACOPO PERI, Nobile fiorentino, detti il Zazzerino.
(*La musiche a voce sola*; Firenze, 1619)

O come sei gentile, Madrigale à quattro voci sopra l'Aria di Giulio Romano, di PIETRO MARIA MARSOLO. (*Secondo libro de madrigali a quattro voci, Opera V, Venetia, 1614*)

PARTENZA AMOROSA a voce sola di tenore, in stile recitativo, del Signor CLAUDIO MONTEVERDE. (*CONCERTO, VII libro di madrigali, Venetia, 1619*)

Parlo, miser, o taccio?; madrigale à doi soprani & basso, del Signor CLAUDIO MONTEVERDE.
(*CONCERTO, VII libro di madrigali, Venetia, 1619*)

Ahi che morir mi sento; scherzo musicale a voce sola di FRANCESCO MONTEVERDI, figliuolo del Signor Claudio Monteverdi

Ama pur ninfa gradita; a voce sola di FRANCESCO MONTEVERDI
(*IV scherzo Raccolta Milanuzzi, Venetia 1624*)

Al lume delle stelle; Madrigale A 4, doi Soprani, Tenor & Basso, del Signor CLAUDIO MONTEVERDI

Ohime dov'è il mio ben, Romanesca A 2. Prima Parte.
Dunque ha potuto sol. Seconda Parte.
Dunque ha potuto in me. Terza Parte.
Ahi sciocco mondo. Quarta et Ultima Parte.
(*CONCERTO, VII libro di madrigali, Venetia, 1619*)

Tirsi morir volea; Dialogo Amorosò a 3.Voci, Filli, Tirsi & Festauro di GIOVANNI FELICE SANCES.

Interlocutori:

Filli; signora Antonella Gianese
Tirsi; signor Makoto Sakurada
Festauro; signor Salvo Vitale

(*Cantade à voce sola, commode da cantarsi sopra Tiorba, Clauicembalo Arpa.*
Libro Secondo; Venetia 1633)

IL FINE

GIULIO CACCINI,
da *Le Nuove Musiche*

PIETRO MARIA MARSOLO

Da *Secondo libro de' Madrigali à quattro voci*
testo Giovanni Battista Guarini

Vedro'l mio sol, vedrò prima ch'io muoia
Quel sospirato giorno
Che faccia'l vostro raggio a me ritorno.
O mia luce, o mia gioia,
Ben più m'è dolc' il tormentar per vui
Che'l gioir per altrui.
Ma senza morte io non potrò soffrire
Un sì lungo martire;
E s'io morrò, morrà mia speme ancora
Di veder mai d'un sì bel dì l'aurora.

CLAUDIO MONTEVERDI

Dal *Settimo libro de madrigali*

PIETRO MARIA MARSOLO

Da *Secondo Libro de Madrigali*

Testo di Giovanni Battista Guarini

O come sei gentile
Caro augellino! O quanto
È il mio stato amoroso al tuo simile!
Io prigion, tu prigion; tu canti, io canto;
tu canti per colei
che t'ha legato, ed io canto per lei:
Ma in questo è differente
La mia sorte:
che giova pur te l'esser canoro ;
vivi cantando, ed io cantando moro.

CLAUDIO MONTEVERDE

dal *Settimo libro di madrigal*

testo Giovanni Battista Guarini

S'el vostro cor, Madonna, altrui pietoso
tanto,
Da quel suo degna al mio non degno
pianto
Tal hor si rivolgesse
E una stilla al mio languir ne desse
Forse nel mio dolore
Vedria l'altrui perfidia e'l proprio errore
E voi seco direste: Ah, sapess'io
Usar pietà come pietà desio!

PIETRO MARIA MARSOLO

Dal *Secondo libro de madrigali a quattro voci*

Lungi dal vostro lume
Luci d'alba gentil de gioir miei
Traggo le notti su l'odiose piume
E nubilosi e rei
Spargo de miei sospiri all'aria i venti
O funesti contenti
O gioie fugacissime d'Amore
Fatte al mio dipartir pianto e dolore

CLAUDIO MONTEVERDI

Dal *Settimo libro de madrigali*

Se pur destina e vuole il cielo,
almo mio sole,
che in tenebre mi viva,
ascolta alma mia diva,
ciò che potrà ridire
fra cotanto martire
di sconcolato amante
lingua fredda e tremante.
O del cor luce e speme,
odi le voci estreme:
odile e dal bel seno
una lagrima almeno
bagni la viva neve.
Rimira ah, come lieve
per l'eterno cammino
s'affretta, e già vicino
splende l'infausto giorno
che dal bel ciglio adorno
mi condurrà lontano.
Deh con più lenta mano
sferza i destrieri ardenti,
Febo, se a' tuoi lamenti
treccie dorate e bionde
tornin l'amate fronde.
O pensier vani e fillo!
Che spero, ohimé, che volli
già dibattendo l'ale
giunge l'ora fatale
dell'aspra dipartita,
vita de la mia vita!
A te non dico addio
ché se l'alma e'l cor mio,
se lascio ogni mio bene
e con cara speme

resta ogni bel desio,
a me vò dire addio:
a me, che triste e solo,
preda d'immortal duolo,
da me medesimo, lasso,
volgo partendo il passo.
Lumi, voi che vedeste
della beltà celeste,
allor ch'arsi e gelai,
splender sì vaghi i rai,
a voi, tremante e muto,
a voi dimando aiuto;
ridite, occhi, ridite
con lagrime infinite,
ridite innanzi a lei
gli affanni acerbi e rei,
ch'io non saprei ridire
di contanto martire
neppur minima parte:
solo dirò che parte
il più leale amante
che mai fermasse piante
nell'amoroso regno;
che di laccio il più degno
incatenato visse
di quanti unqua si ordisse
Amor per altra etade;
che per casta beltade
temprò sì bei lamenti
che'l mar, la terra e i venti
ne sospiraro, e'l cielo
di lagrimoso velo,
pietoso a' suoi sospiri,
sparse gli almi zaffiri;
e potrei dir ancora
ch'unqua non vide aurora
specchiarsi in mar sì bella
né l'amorosa stella
se non oscura e vile,
dopo l'ardor gentile
delle stellanti ciglia,
immollai meraviglia
in cui mirando, avolo
varco le nubi e il polo.
Ma deh, luci serene,
de le mie care pene
dolcissimo conforto,
chi scorgerammi in porto
per questo mar insano,
se da voi m'allontano?

Ahi che mia stanca nave
rimiro, e'l cor ne pave,
fra turbini e tempeste,
e del lume celeste
invan sospiro i rai,
stelle che tanto amai!
Ma qual timor mi punge?
Ove n'andrò si lunge
ch'io perda il dolce lume?
Qual monte mai, qual fiume,
qual mar farammi eclissi
che nel mio sol non fissi
il cor, l'alma e i pensieri,
se di quei raggi altieri
per entro il cor profondo
la luce e l'oror ascondo?
Partirà ben il piede:
Amor prestami fede:
per te, alma mia diva,
partirà sì ma schiva
de la gravosa salma
farà volando l'alma
-dolcissimo soggiorno-
ai suo bel ciel ritorno.

CLAUDIO MONTEVERDI

dal *VII libro di madrigali*

Parlo, misero, o taccio?
S'io taccio, che soccorso havrà il morire?
S'io parlo, che perdono havrà l'ardire?
Taci; che ben s'intende
Chiusa fiamma tal'hor da chi l'accende.

Parla in me la pietade,
Parla in lei la beltade;
E dice quel bel volto al crudo core,
Chi può mirarmi, e non languir d'amore?

FRANCESCO MONTEVERDI

Ahi che morir mi sento
e tu che sei cagione
de' dolor miei ti curi poco
del mio gran foco
anzi hai contento
del mio tormento
o ingrata, o traditora
non consentir che per amarti io mora

Dhe non più tormentarmi
o mio conforto
non vedi ch'io son morto
da fine omai
a tanti guai
del mio morire
prendi martire
o ingrata, o traditora
non consentir che per amarti io mora

Pietà donna pietade aita aita
all'afflitta mia vita
sai ch'io t'adoro
e per te moro
e che non tegno
altro sostegno
o ingrata, o traditora
non consentir che per amarti io mora

FRANCESCO MONTEVERDI

Ama pur Ninfa gradita
hor che sei nell'età verde
che ben folle è chi si perde
senz'amar l'età fiorita
ama pur Ninfa gradita

Ama pur Ninfa vezzosa
hor c'hai gratie pellegrine
e s'havrai di neve il crine
ad ogn'un sarai noiosa
Ama pur Ninfa vezzosa

Ama pur Ninfa gentile
hor che sei sì pargoletta
perché il tempo vola in fretta
vien l'Inverno e fugge Aprile
Ama pur Ninfa gentile

Ama pur Ninfa mia altera
hor che sei su nel fiorire
pria ch'il fior vedi languire
e passar la Primavera
Ama pur Ninfa mia altera

CLAUDIO MONTEVERDI
Da *Concerto. Settimo libro de madrigali*
Testo di Torquato Tasso

Al lume delle stelle
Tirsi, sotto un alloro,
Si dolea lagrimando in questi accenti;
"O celesti facelle,
Di lei ch'amo ed adoro
Assomigliate voi gli occhi lucenti.
Luci care e serene,
Sento gli affani ohimé, sento le pene,
Luci serene e liete,
Sento le fiamme lor mentre splendete."

GIOVANNI FELICE SANCES
Da *Cantade à voce sola, Libro Secondo*

Tirsi morir volea,
Gl'occhi mirando di colei ch'adora,
Quand'ella, che di lui non men ardea,
Li disse: - Oimè, ben mio,
Deh non morir ancora,
Ché teco bramo di morir anch'io.

Frenò Tirsi il desio
Ch'ebbe di pur sua vit'alhor finire,
Ma sentia morte in non poter morire;
E mentre 'l guardo suo fiso tenea
Ne' begl'occhi divini
E 'l nettare amoroso indi bevea,
La bella Ninfa sua, che già vicini
Sentia i messi d'Amore,
Disse, con occhi languidi e tremanti:
- Mori, cor mio, ch'io moro.
Cui rispose il Pastore:
- Et io, mia vita, moro



Pittore austriaco (fine sec. XVIII), *Ritratto di Ercole III*, olio su tela
Modena, Galleria Estense

IL MADRIGALE

Il termine Madrigale comprende svariate forme e generi di composizione, dal periodo della sua nascita (generalmente collocato nella prima metà del '500) fino alla sua decadenza. Se nella sua prima forma noi riconosciamo la grande scuola madrigalistica di Cipriano De Rore, Arcadelt, De Monte e degli altri grandi compositori, nell'epoca dell'esplosione del Barocco il Madrigale si trasfigura, assumendo quel carattere di *rappresentazione degli affetti umani* che già nei primi anni del '600 aveva portato la parola in musica a vertici espressivi insuperati. Si può dire che il 1638, l'anno in cui Claudio Monteverdi fa stampare il suo VIII Libro di *Madrigali guerrieri et amorosi*, segni il momento di massimo splendore e

quindi il punto finale del genere madrigalistico. Penso che qualunque compositore si fosse reso conto di quanto il sonetto di Petrarca *Hor che il ciel e la terra*, trasfigurato in musica in quella raccolta, non potesse più in alcun modo essere eguagliato o superato. Questa composizione in particolare (quale esempio e modello dello stile madrigalistico moderno immaginato da Monteverdi) nell'immensa profondità della sua ispirazione decreta, di fatto, la sua fine. Il Madrigale, così come viene organizzato dallo stesso Monteverdi dal V libro in poi, è dunque un "teatro degli affetti": non solo la messa in scena di un'azione drammatica bensì, con una concezione teatrale d'assoluta avanguardia, la rappresentazione di una mera situazione

psicologica, di uno stato d'animo amoroso o contemplativo, a volte di una recriminazione amorosa o addirittura di un sogno.

I concetti amorosi non sono di maniera, ma ci stupiscono per il realismo e la modernità che si nasconde dietro i versi poetici. Ecco che questa forma musicale - che si continuava pur sempre a chiamare Madrigale - è diventata un dramma; un dramma che si consuma nello spazio di pochi minuti. Frutto di un'autentica ricerca introspettiva, applicata attraverso "l'investigazione dei più intimi affetti umani", noi rimaniamo sconcertati nel constatare a qual punto fosse giunta, tre secoli prima di Sigmund Freud, l'analisi della psicologia umana. Nascoste in aulici versi barocchi si rivelano a noi le passioni più sfrenate, la più intensa spiritualità, l'erotismo più esasperato: questo "realismo" autentico tracciamo, nel 1643, nell'invettiva di Ottavia, regina, moglie e donna, che grida in scena con scioccante virulenza una situazione d'angoscia senza tempo. Dopo di lei, dovremo attendere secoli prima di ritrovare sulle scene del teatro musicale, o nella nuova invenzione "barocca" che è stata il cinema, un personaggio altrettanto vivo e reale.

Roberto Gini

ROBERTO GINI

E L'ENSEMBLE CONCERTO

Roberto Gini ha studiato violoncello al Conservatorio G. Verdi di Milano con Attilio Ranzato. Si è specializzato nella tecnica degli strumenti antichi studiando viola da gamba a Basilea con Jordi Savall (diplomandosi nel 1980) e frequentando i corsi di musica da camera tenuti a Salisburgo da Nikolaus Harnoncourt. Dopo aver svolto attività come solista e come componente di alcuni tra i più importanti gruppi di musica antica, tra i quali Hesperion XX, ha fondato l'ensemble Concerto, che dal suo esordio ad oggi ha all'attivo una notevole attività concertistica e discografica, ponendosi come gruppo di punta nel panorama internazionale, grazie

soprattutto ad una serie di fortunate produzioni monteverdiane. Con l'ensemble Concerto ha realizzato nel 1991 un numero speciale di *Amadeus* dedicato ad Antonio Vivaldi contenente la registrazione integrale de *L'Estro Armonico* in due CD. Direttore d'orchestra (debutta nel 1991 dirigendo orchestra e coro dei Pomeriggi Musicali di Milano in una rappresentazione semi-scenica di un oratorio di G. F. Haendel nella sala G. Verdi del Conservatorio), è regolarmente invitato a dirigere complessi orchestrali con i quali si dedica al repertorio classico e romantico. Dal 1993 al 1996 è stato direttore artistico del Festival di Cremona, nell'ambito del quale ha diretto e registrato, in occasione delle celebrazioni monteverdiane, la prima esecuzione integrale della *Selva Morale et Spirituale*, pubblicata in 4 CD da Amadeus con un numero della rivista dedicato al Musicista cremonese. È stato direttore artistico, insieme a Enrico Gatti, delle Celebrazioni Estensi di "Modena Capitale" del 1998. È titolare della cattedra di viola da gamba presso il Conservatoire de Musique de Genève e presso il *Centre de Musique Ancienne* del Conservatoire Populaire della stessa città; è inoltre titolare della cattedra di viola da gamba al Conservatorio di Lodi. Con l'ensemble Concerto ha realizzato, insieme alla Società Raffaello Sanzio di Romeo Castellucci, la produzione di teatro musicale "Il Combattimento" (musiche di Claudio Monteverdi e del compositore statunitense Scott Gibbons), ideata dal Kunsten Festival des Arts di Bruxelles ed coprodotta dal Wiener Festwochen (Wien) Holland Festival (Amsterdam) Biennale teatro (Venezia) Festival d'automne (Paris) e ospitata da vari prestigiosi Festival europei. Con questa produzione Roberto Gini conferma, con la caratteristica della sua interpretazione, lo stretto e particolare rapporto che intercorre tra partitura musicale e scena teatrale, elemento portante dell'identità dell'ensemble Concerto.

Domenica 12 novembre, Modena, Palazzo Ducale-Accademia Militare, ore 17.30

BACH & WEISS

EDUARDO EGÜEZ liuto

liuto barocco a 13 cori di Robert Lundberg

SILVIUS LEOPOLD WEISS (1686 – 1750)

Suite in D minor (Manoscritto di Dresda, Mus.2841-V-I)

Prelude - Allemande - Courante - Boureè - Sarabande - Menuet I e II - Gigue

Suite L'Infidele in A minor (Manoscritto di Londra, Add. 30387)

Entrée - Courante - Sarabande - Menuet - Musette - Paysane

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

Suite per violoncello BWV 1007 in Sol maggiore

(realizzazione per liuto di E. Egüez)

Prélude - Allemande - Courante - Sarabande - Menuet I - Menuet II - Gigue

Partita per liuto BWV 1006a in Mi maggiore

Prélude - Loure - Gavotte en Rondeau - Menuet I - Menuet II - Bourrée - Gigue

SILVIUS LEOPOLD WEISS
& JOHANN SEBASTIAN BACH

Sylvius Leopold Weiss e il liuto

Nei paesi tedeschi, il liuto godeva ancora nei primi decenni del XVIII secolo di una certa considerazione, ma è a Lipsia, più che altrove che sembra viva questa pratica strumentale. Sylvius Leopold Weiss s'iscrive in questa grande tradizione del liuto, sia come compositore sia come virtuoso. Una prova fra tutte è l'epitaffio sulla sua tomba: «Solo a Sylvius è concesso suonare il liuto». Nato il 12 ottobre 1684 a Breslavia, l'odierna Wroclaw in Polonia Pologne, Weiss è nominato nel 1718, al suo ritorno da Roma, musicista da camera di Augusto il Forte, Principe Elettore di Sassonia e re di Polonia, la cui corte si trova a Dresda. Grazie a questa funzione incontrò numerosi membri della famiglia Bach. Oltre alle circa 650 opere per liuto solo, ce ne sono pervenute anche una dozzina per ensemble strumentale di cui ci resta solo la parte del liuto. La parte più cospicua di questo repertorio per liuto, si trova dispersa in Europa, in più di venticinque manoscritti: a Dresda, Londra, Mosca, Salisburgo, Vienna, Varsavia e Parigi. I soli manoscritti di Londra e Dresda contano circa 360 pezzi.

Johann-Sebastian Bach e il liuto.

Anche se Bach non ha quasi mai composto espressamente per il liuto, né lo strumento né i suoi interpreti erano per lui degli sconosciuti. Il suo entourage è zeppo di liutisti: fra loro si ritrova uno dei suoi allievi, il rinomato Johann Ludwig Krebs, o ancora Johann Christian Hoffmann che lascia a Bach una parte di eredità, senza dimenticare Johann Christian Weyrauch che fece di Bach il padrino di uno dei suoi figli. Oltre alle opere in cui Bach fa intervenire il liuto fra gli altri strumenti (per esempio l'*Ode Funebre, Trauerode* BWV 198, la *Passione secondo Giovanni*, la *Passione secondo Matteo*, ci sono prevenute sette composizioni espressamente destinate al liuto. Tra queste sette opere, tre almeno sono degli adattamenti di altri pezzi: la *Suite in sol minore* (BWV 995) riprende la

V Suite per violoncello solo (BWV 1011), la *Fuga in sol minore* (BWV 1000) non è che la trascrizione del secondo movimento della *I Sonata per violino solo* (BWV 1001) e la *Suite in mi maggiore* (BWV 1006a), che ascolteremo questa sera, è un adattamento della *III Partita per violino solo* (BWV 1006). *Quando s'incontrarono Bach e Weiss.*

Dal 1719 Bach intensifica i suoi contatti e visite a Dresda, dove Weiss lavora, e più ancora a partire dal 1733, quando suo figlio Wilhelm Friedemann diviene organista della *Sophiekirche* di questa città. Durante una visita di Wilhelm Friedemann Bach ai suoi genitori nel luglio 1739, presenta loro Sylvius Leopold Weiss, considerato come il più grande liutista del suo tempo. Inizia allora un'amicizia che si concretizza tra l'altro in alcune visite reciproche a Dresda e Lipsia. Notiamo en passant che Bach e Weiss muoiono entrambi nel 1750. L'incontro a Lipsia nel 1739 di Weiss e Bach valse a Johann Elias Bach, cugino del Cantor e in quel momento suo segretario privato, la seguente testimonianza in una lettera indirizzata a J.W. Koch l'11 agosto dello stesso anno: "... abbiamo avuto dell'eccellente musica quando il signor mio cugino di Dresda [Wilhelm Friedemann], che ha soggiornato qui per quattro settimane, in compagnia dei due famosi liutisti Signor Weiss et Signor Kropffgans [suo allievo] si sono fatti ascoltare più volte a casa nostra". Più di un secolo più tardi, queste serate musicali in cui si fa gara di bravura, rimangono ancora memorabili. Nel 1805, Johann Friedrich Reichardt scrive in proposito: "Chiunque conosca la difficoltà di suonare delle modulazioni e del buon contrappunto al liuto, sarà colpito e stenterà a credere che dei testimoni oculari ci assicurano che il grande liutista di Dresda che era Sylvius Leopold Weiss, gareggiasse con Johann Sebastian Bach, grande clavicembalista e organista, eseguendo delle fantasie e delle fughe."



Ignoto (sec. XVIII), *La peschiera*, tempera su tela, da Villa Sorra
Modena, Museo Civico d'Arte

EDUARDO EGÚEZ

Nato a Buenos Aires, appartiene alla nuova generazione di liutisti argentini. Ha studiato chitarra con Miguel Angel Girollet ed Eduardo Fernandez, e composizione presso l'Università Cattolica Argentina. Si è specializzato in liuto con Hopkinson Smith, alla Schola Cantorum di Basilea. Svolge un'intensa attività concertistica in veste di solista in Argentina, Uruguay, Cile, Spagna, Francia, Olanda, Svizzera, Italia, Austria, Svezia, Germania, Giappone e Australia ricevendo un'ottima accoglienza sia da parte della critica specializzata sia da parte del pubblico. È stato premiato in diversi concorsi internazionali: ("Promociones Musicales", Buenos Aires, 1984; "Circulo guitarrístico Argentino", Buenos Aires, 1984.; 28° Concours International de Guitare", Paris (Radio France), 1986.; V Concurso Internacional de Guitarra, Fundacion Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1989). Ha tenuto numerosi corsi e seminari

in America Latina, Europa, Giappone e Australia. È titolare della cattedra di liuto presso la Musikhochschule di Zurigo (Svizzera), la Musikhochschule di Ausburg (Germania) e Università di Potenza. Collabora regolarmente con Hesperion XXI e La Capella Reial De Catalunya di Jordi Savall, Elyma di Gabriel Garrido, Labyrintho di Paolo Pandolfo, l'Ensemble Baroque De Limoges di Christophe Coin, La Grande Ecurie Et La Chambre Du Roi di Jean-Claude Malgoire, Aurora di Enrico Gatti, Armonico Tributo Austria di Lorenz Dufschmidt, The Rare Fruits Council di Rinaldo Alessandrini, e con Emma Kirkby, Maria Cristina Kiehr, Rolf Lislevand, Victor Torres, eccetera. Ha registrato, sia come solista, sia come continuista, per alcune case discografiche tra cui: Astrée Auvidis, Astrée Naïve, Arcana, Glossa, K617, OP 111, Alia Vox, E lucevan le stelle, MA recordings, Stradivarius, Symphonia, Alpha, Naxos, Flora, Ambroisie.

CARO AMADEUS

BART VAN OORT

fortepiano copia da Anton Walter (ca. 1795), Chris Maene (Ruiselede, Belgio) 2000

Col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Modulating Prelude, K. 624

Sonata in do magg., KV. 279 (1775)
Allegro - Andante - Allegro

Sonata in si bemolle magg. KV. 281 (1775)
Allegro - Andante amoroso - Rondeau: allegro

Dodici variazioni sulla canzone francese
"Ah, vous dirai-je, Maman", KV. 265 (1778)

Variazioni su un Minuetto di J.P. Duport K. 573 (1789)

Adagio in fa magg. KV. Anh. A65 (1772-73)

Sonata in fa magg. K 280
Allegro assai - Adagio - Presto

PARLATO / CANTATO: ESEGUIRE MOZART SU UN PIANOFORTE ANTICO Suonando le opere di Mozart scritte per il fortepiano della fine del XVIII secolo su di un pianoforte moderno, è necessario per così dire fare una operazione di traduzione. Come per qualsiasi traduzione qualcosa dell'originale va fatalmente perduto. Usando invece uno strumento dell'epoca di Mozart o una sua buona copia, non c'è più bisogno di tradurre. Il linguaggio musicale del compositore si può dire venga pronunciato da uno strumento "madrelingua" e molti dubbi su come ricostruire stile e notazione inevitabilmente vengono a cadere. Nel XIX secolo si diede molto spazio alla bellezza della melodia – che in genere portava a esecuzioni dove si privilegiava l'uso del legato. Lo stesso di certo avrebbe fatto l'esecutore della fine del XVIII secolo se si fosse trovato a suonare strumenti come quelli del XIX secolo. Nell'estetica viennese del XVIII secolo la chiarezza era ciò che definiva l'ambito della bellezza. Questo non sorprende visto che stiamo parlando del Secolo dei Lumi. Questo ideale di chiarezza influenzò da vicino anche lo stile pianistico viennese e tedesco che prese dalla retorica, il "ben articolato". Di fondamentale importanza era quindi la chiara e distinta espressione del contenuto della frase musicale, per permettere all'ascoltatore una corretta e puntuale comprensione. Era come pronunciare in modo ben articolato le parole che componevano il fraseggio, facendo sì che ogni parola fosse portatrice di significato, atmosfera, carattere. Questo parlare in tono, declamare (descritto nel caso dei Quartetti come di una sorta di intelligente conversazione tra uomini colti) fu la base dello stile classico. Diversi aspetti del fortepiano viennese del XVIII secolo aiutano a capire questo ideale di estrema articolazione della musica. Era molto importante il rapido smorzarsi dei suoni e il loro attacco piuttosto immediato. Si può dire che il fortepiano sia uno strumento "consonantico", paragonato al moderno pianoforte che è uno strumento "vocalico".

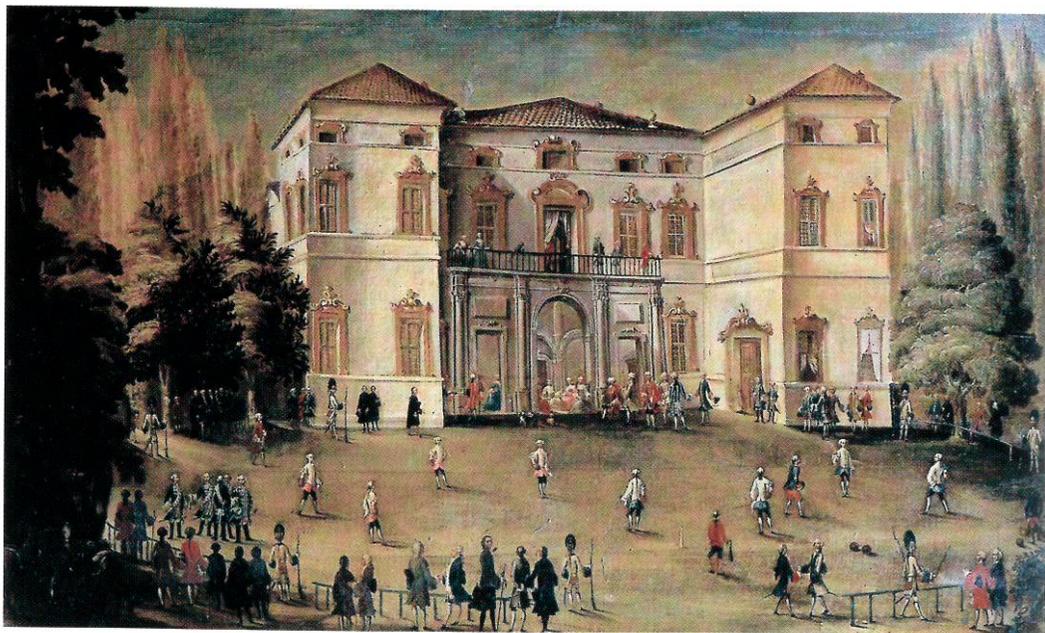
Una seconda caratteristica del fortepiano viennese il suo efficiente meccanismo di smorzamento azionato mediante ginocchielli al posto dei pedali, fino circa al 1800-1810. La risonanza infatti era considerata sgradevole e causa dell'impovertimento dell'articolazione. Nella trasformazione da fortepiano a pianoforte l'uso dinamico dei pedali seguì un gusto assolutamente nuovo che portò a un distacco dallo stile retorico e parlato a uno stile cantato, nel quale le lunghe linee cantabili avevano la preminenza. Questo comportò che lo strumento radicalmente mutato da fortepiano che parlava a pianoforte che cantava, venisse accostato con sensibilità differente anche a proposito di articolazione. Il processo di trasformazione fu irreversibile. Quando si dispone invece di uno strumento contemporaneo a Mozart, diviene immediato recitare le parole in musica della partitura così come vuole lo stile retorico, e grazie a uno strumento in grado di fare ciò l'esecutore stesso può più facilmente prendersi delle libertà. Ben lungi dal voler considerare la notazione mozartiana come una verità inalterabile e assoluta, l'esecutore dovrebbe considerare attentamente i diversi elementi distinguendo tra quelli rilevanti e quelli che lo sono meno. I pianisti di tutti i tempi hanno sempre capito intuitivamente che alla partitura vanno comunque aggiunti elementi di timbro, colore, tempo non scritti. A questo si aggiunga di come siano impoverite le esecuzioni del repertorio classico da quando nei due secoli successivi alla morte di Mozart, non si sia più coltivata la maniera dell'improvvisare così diffusa in precedenza. Questo rinunciare all'improvvisazione ha senz'altro ridotto le possibilità d'interpretazione dei repertori passati.

Bart van Oort

CARO AMADEUS

Il programma, che si compone di 18 Sonate per pianoforte, le prime 9 scritte da Mozart mentre era in viaggio tra il 1775 e il 1778, e le ultime 9, scritte dall'autore dopo che si era stabilito a Vienna nel 1781, documenta un particolare periodo della vita di Mozart e mostra la sua abilità nell'improvvisare, l'acutezza nell'arte delle variazioni, la fantasia compositiva. Durante quegli anni Mozart acquisì un enorme bagaglio di suggestioni, caratteri, tecniche pianistiche, metodi compositivi, e soprattutto maturò spiritualmente oltre che artisticamente, spinto da uno "sovrumano" imperativo espressivo. Mozart imparò anche a conquistare il pubblico facendo tesoro delle centinaia di composizioni che gli furono donate dai compositori di tutta Europa. Le Sonate K. 279 - 280 - 281 Furono composte a Monaco nel 1775 mentre Mozart lavorava alla revisione della prima *La finta giardiniera*. Sembrano essere state scritte interamente a quell'epoca per essere eseguite dallo stesso autore. Mozart ne parla in uno scambio epistolare con la

famiglia, in particolare in una lettera del 17 ottobre 1777 scritta da Amburgo mentre era in viaggio verso Mannheim: "Ho suonato le mie sei sonate a memoria molte volte qui e a Monaco. La quinta in sol, nella fantastica Stube -Academy, l'ultima in re l'ho eseguita magnificamente su un pianoforte Stein". "La Quinta in sol" è in realtà la K. 283 e "una in re" è la K. 284. Queste sonate, definite dallo stesso Mozart come "difficoltose", stupiscono ancor oggi ascoltatori ed esecutori. Spesso omesse dai programmi da concerto perché poco richieste, sono tutt'altro che facili. In esse compaiono frequentemente figurazioni estremamente complesse tecnicamente, che mettono a dura prova la sensibilità e il gusto degli esecutori. A quell'epoca gli editori pubblicavano le composizioni in serie di tre o sei, facendo attenzione a presentare brani in differenti chiavi, caratteri, tonalità, stili compositivi, e come in questo caso difficoltà progressive di esecuzione. Mentre la sonata in Do maggiore, K. 279 è piena di ampi gesti dati dal carattere estroverso del Do maggiore, la



Pittore modenese, 1760 ca., *Veduta della Villa delle Pentetorri*, olio su tela
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Campori

Sonata in Fa maggiore K. 280 è luminosa e piena di spirito, fatta eccezione per il straziante Adagio, un Siciliano in Fa minore. Questo movimento fu probabilmente influenzato dal secondo movimento della Sonata di Haydn in Fa, Hob.XVI:23 (1773) anch'essa con un Siciliano in Fa minore. La Sonata in Si bemolle maggiore K. 281 è esuberante, dalla scintillante scrittura virtuosistica. I movimenti esterni hanno un'alta temperatura emotiva, mentre il secondo movimento, più intimamente in Mi bemolle, è sensuale e vicino al teatro musicale. L'Adagio in Fa maggiore K.6 Anh. A 65 è un curioso brano dai contorni misteriosi. Nel 1990 l'autografo apparve all'asta da Sotheby's e pur essendone riconosciuta l'autenticità non fu possibile andare oltre. La maggior parte degli studiosi pensa, tuttavia, che si tratti di una versione ornata di un brano per tastiera della metà del secolo XVIII, come i piccoli lavori, conosciuti come *Galanterie*, che ebbero, a quel tempo, una incredibile popolarità ed ampia circolazione. In una lettera al padre da Mannheim del 20

dicembre 1777, Mozart scrive: "Devo andare in albergo... per dare lezione di "galanterie musicali" a un ufficiale olandese...". Ancor oggi la data di composizione e l'autore del brano sono al centro un acceso dibattito. Lo stile musicale della piece sembra essere tedesco del nord, e il ritmo armonico lento e gli accordi ripetuti, richiamano la stravagante maniera di ornare le composizioni della scuola violinistica di Corelli, Tartini e Geminiani, stile ancora praticato, ma considerato all'antica. Nell'analisi dei manoscritti fatta da Wolfgang Plath, la piece viene collocata tra il 1772 e il 1775, mentre dall'analisi di una copia in possesso di Leopold insieme ad altri lavori di Mozart, Alan Tyson la fa risalire all'inizio del 1770. Queste elaborate ornamentazioni sono abbastanza distanti dal solito. Alcuni ipotizzano che Mozart le mise su carta dopo averle provate in esecuzioni pubbliche. È certamente un fantastico esempio di una estesa catena di effetti che acquistano espressività nel corso di ricchi passaggi. Neal Zaslaw scrive: "si passa dal lirico all'agitato, al virtuosistico,



Pittore modenese, 1759 ca., *Veduta di fantasia del Palazzo Ducale di Sassuolo e della palazzina di Casiglia*, olio su tela
Modena, Museo Civico d'Arte
Collezione Campori

all'estatico". Una edizione della pièce basata sull'autografo sia di Wolfgang che di Leopold, è stata realizzata da Zaslav nel 1992. Se anche l'originale non è venuto alla luce, l'esecutore di oggi può ricavare dalle ornamentazioni segnate da Mozart, ciò che l'autore voleva comunicare, più che dalla precedente versione originale non ornata. Questa linea interpretativa è stata seguita dallo stesso Bart van Oort sia per la registrazione (è stato il primo a inciderla) che per l'esecuzione in concerto. Il Preludio Modulante, K. 624 è l'ultimo brano e insieme il miglior esempio dell'abilità improvvisativa di Mozart. In origine fu pensato diviso in due parti e solamente di recente ha acquistato una forma unitaria, condensando il preludio modulante e il frammento del preludio in Do maggiore K. 626. I due lavori comparvero spesso in forma separata in diversi luoghi, ma quando vennero pubblicati unitamente si concluse che avevano fatto parte dello stesso momento creativo. La prima sezione è stata scritta come improvvisazione, mentre la seconda è una improvvisazione su una semplice linea di basso, una variante del celebre basso "Goldberg". Come per l'Adagio K. Anh. 65°, Bart van Oort è stato il primo a incidere questa pièce nelle *Opere Complete di Mozart per tastiera* (14 cd) pubblicate lo scorso gennaio in occasione del duecentocinquantésimo compleanno di Mozart. Le sedici Serie di Variazioni di Mozart mostrano uno stile di scrittura per tastiera differente da quello delle sonate. Esse mostrano un'attitudine al virtuosismo, ancor più proprio a questo tipo di composizioni. Mozart ne eseguì senza dubbio alcune personalmente, improvvisando davanti al pubblico. Più tardi le annotò su carta. A proposito delle Dieci Variazioni su *Unser dummer Pobel Meint* K. 455, Mozart parla delle loro esecuzione in una lettera di un anno prima della loro comparsa nel catalogo tematico. In modo simile, le Fantasie possono essere considerate frutto della notevolissima

capacità di Mozart di esibirsi non solo come esecutore virtuoso, ma anche come abilissimo improvvisatore. Molti dei temi scelti per le improvvisazioni erano motivi popolari o arie d'opera, molto in voga al tempo di Mozart, che i compositori usavano per accattivarsi le simpatie del pubblico, ottenendo nelle esibizioni pubbliche un immediato successo, e un sicuro guadagno con le versioni date alle stampe e destinate all'uso domestico. Il tema delle Dodici variazioni su "Ah vous dirai-je, Maman" K. 265 era un'aria di origine popolare francese di anonimo presa dal repertorio del vaudeville intitolato "Les amours de Silvanore". L'opera nel suo insieme è molto gradevole e fu particolarmente amata dal pubblico inglese perché la melodia proviene a sua volta da una celebre filastrocca infantile "Twinkle, twinkle little star". Altrettanto nota al pubblico questa volta fiammingo era il tema per la Variazione II derivante dalla semplice filastrocca infantile "Altijd is kortjaje ziek" e che inizia con una interessante modulazione cromatica dell'armonia. La penultima variazione è magnifica, con l'Adagio cantabile, seguito da un eccitante Allegro che chiude la serie. Scritte a Potsdam nel 1789 le Nove Variazioni su minuetto di Duport K. 573 si basano su di un tema del famoso violoncellista Pierre Duport (Sonata per violoncello op. 4 n. 6) che Mozart probabilmente ascoltò quando si recò alla corte di Federico di Prussia il Grande per richiedere protezione. L'autenticità di questo lavoro è stata a lungo dibattuta poiché l'autografo è andato perduto e ci sono solamente sei variazioni annotate nel catalogo mozartiano e in un foglio degli spettacoli del 1791 per copie manoscritte. Comunque, esse furono pubblicate a Berlino nel 1791 con nove variazioni. Sono elegantemente virtuosistiche e a dispetto di ogni controversia, eseguite solitamente tutte e nove.

Sylvia Berry

Venerdì 17 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo, ore 21

RONDÒ ALLA TURCA

BART VAN OORT *fortepiano*

Col patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Overture to *Die Entführung*, K. 384

Sonata K. 330 in C Major
Allegro moderato - Andante cantabile - Allegretto

Sonata in F major, KV. 332, "Pastorale" (1781-83)
Allegro - Adagio - Allegro assai

Rondo in D major, KV. 485 (1786)

Rondo in A minor, KV. 511 (1787)

Sonata in A major, KV. 331 (1781-83)
Andante grazioso - Theme and six variations - Menuetto - Alla Turca: allegretto

RONDÒ ALLA TURCA

I brani di questo programma risalgono interamente al periodo seguito alla rottura di Mozart con l'arcivescovo Colloredo di Salisburgo. Vennero depositati nel 1791 a Vienna, città della musica per elezione, dove Mozart trascorse un periodo piacevole e pieno di stimoli creativi. Scrisse per dilettanti e professionisti e per sé numerosissimi concerti. Questo anche grazie all'entusiasmo del pubblico viennese sempre curioso e interessato ad ascoltare esecuzioni di tutti i generi e diretto consumatore domestico di musica proveniente dai pubblici concerti. Mozart divenne famoso, movendosi nei quartieri più eleganti, visitando la nobiltà e le classi agiate e producendo gran parte della sua musica migliore. A Vienna Mozart ricevette anche gli onori della comunità musicale e ciò gli permise di sviluppare le sue idee estetiche con una libertà che non avrebbe potuto avere a Salisburgo. Dopo poco che si era stabilito in città gli fu commissionata un'opera *Die Entführung aus dem Serail* (1782) che gli fruttò un successo senza precedenti e forse unico in tutta la sua vita. Si esibì a lungo in concerto nei salotti della media e alta borghesia viennese e per il grande pubblico nei teatri e in serate di sottoscrizione a suo favore. Ebbe anche talentuosi allievi come Barbara von Ployer e Josepha von Auernhammer, per le quali scrisse alcuni dei suoi lavori più famosi e con le quali volle esibirsi in pubblico. Approfondì a Vienna anche la conoscenza del barone Gottfried von Swieten che aveva incontrato sempre in città nel 1768. Fu proprio alle riunioni musicali settimanali da van Swieten che Mozart venne presentato a G.F. Haendel, a J.S. Bach e ai figli G.P. Emmanuel e W. Friedemann: "Ogni domenica alle dodici vado a far visita al barone von Swieten e da lui suoniamo nient'altro che musica di Haendel e di Bach. Ho già messo insieme una collezione di fughe di Bach- sia di Sebastian che di Emmanuel che di Friedeman Bach. Sto raccogliendo anche opere di Haendel..." Risulta chiaro dalle

numerose fughe che Mozart iniziò e poi abbandonò e dalla cura contrappuntistica di altri suoi importanti lavori, che l'influenza su di lui Haendel e di Bach fu notevole. L'arrangiamento dell'ouverture del *Die Entführung aus dem Serail* (K. 384) fu pubblicata dalle edizioni Torricella di Vienna nel 1785. Il *Die Entführung* scritto subito dopo il suo arrivo a Vienna e rappresentato nel 1782 rimane uno dei lavori teatrali di Mozart più popolari in assoluto. Mozart non ebbe modo di tutelare il suo lavoro da arrangiamenti fatti da altri. Terminò per lo meno un arrangiamento per banda di fiati. Ricevette un invito anche da Torricella a ridurre per pianoforte l'intera opera e da una lettera indirizzata al padre sappiamo che cinque mesi dopo la prima dell'opera fu in effetti impegnato in questa fatica. Ma si sa anche, da una lettera che porta la data di due mesi dopo di Leopold a Nannerl (16 dicembre 1785) che Mozart aveva completato solamente due atti. Canon Stark lo battè sul tempo. Nonostante questo Torricella fece uscire un arrangiamento di Mozart dell'Overture. Nell'opera l'Overture termina sulla dominante, che prevale in tutto il Primo Atto. Nella versione proposta in questo programma Bart van Oort ha dovuto riscrivere un nuovo finale che propone la chiusura sulla tonica. Bart van Oort è stato il primo a registrare questo brano nelle Opere complete per tastiera di Mozart (14 cd) uscite lo scorso gennaio in occasione del duecentocinquantesimo compleanno di Mozart. In una lettera del 9-12 giugno 1784 Mozart fa menzione delle Sonate K. 330 - 332: "Le tre sonate per pianoforte solo che ho inviato a mia sorella (la prima in Do, la seconda in La e la terza in Fa) le ho consegnate ora ad Artaria per stamparle". Si è portati a credere, tuttavia, che siano state scritte prima, tra il 1781 e il 1783 e che questo fosse materiale didattico. La prima edizione in Do maggiore K. 330 differisce dall'autografo sotto due aspetti: per prima cosa l'autografo ha ben poche dinamiche, e in secondo luogo c'è una breve coda alla fine del secondo

movimento della prima edizione che in esso non appare. Senza dubbio Mozart fece queste aggiunte che ritroviamo in altri lavori e in particolare nelle Sonate K. 284, 332 e 457. Questi elementi come dinamiche e ornamentazioni probabilmente erano superflue nelle partiture che Mozart scriveva per sé, ma sarebbero state necessarie se fossero state rivolte al pubblico. La Sonata in La maggiore K. 331 è una delle opere più conosciute di Mozart e anche una delle più originali. Tradizionalmente la sonata è divisa in tre movimenti che seguono l'andamento veloce - lento - veloce. Se nella K. 284 Mozart chiude l'opera con una serie di variazioni, qui fa l'inverso iniziando con una variazione. Questa idea fu più tardi adottata da Beethoven per la sua sonata in La bemolle maggiore op. 26 scritta nel 1800-01. Il grazioso tema in 6/8 basato su una canzone popolare cecoslovacca ebbe anche una versione tedesca "Freu dich, mein Herz, denk' an kein". Più introspettivo di molte variazioni a stile libero è di gusto raffinato. Il secondo movimento è un Minuetto e un Trio; degna di nota la scelta di Mozart per il secondo movimento della K.284 che è un'altra danza polacca. Il tema del Rondò "alla Turca" è uno dei temi mozartiani più celebri. Mozart stesso giocò con la fascinazione che il pubblico aveva per la musica "Turca" e che si conservò per tutto il XVIII secolo. Le milizie turche, i Giannizzeri, suonavano tamburi e cembali e triangoli. Questo tipo di strumentario fu copiato dai compositori del tempo e dallo stesso Mozart (si veda *Die Entführung aus dem Serail*, il Concerto per violino in La maggiore, K. 219) da Haydn (sinfonia n.100 "Militare") e da Gluck (*Die Pilgrim von Mekka*). Più che di musica turca, la musica della quale stiamo parlando fu imitazione di temi della tradizione ungherese e gitana, delle aree di confine dell'Occidente con l'Impero Ottomano. L'infatuazione per la

musica giannizzera portò anche a modificare alcuni modelli di pianoforte viennese, dotandoli di un pedale "alla giannizzera" che azionava una percussione posizionata sotto il pianoarmonico e di una campana postavi sopra! Comunque sia questo dispositivo non esisteva ai tempi di Mozart. L'autografo della Sonata in Fa maggiore K. 332 documenta come Mozart (vedi anche K. 330) aggiunse le dinamiche per la sua pubblicazione. Annotò sempre per la pubblicazione anche una versione ornata per la celestiale ripresa del secondo movimento, con un pregevole esempio di abbellimento che Mozart probabilmente adoperava nelle sue esecuzioni e che oggi costituisce una guida per ulteriori e simili opere che egli ci ha lasciato senza indicazioni di ornamentazioni. Il Rondò in Re maggiore K.485 che si presenta abbastanza sregolato fin dal suo inizio è infatti un brano dallo stile ardito. Scritto il 10 gennaio 1786, lo si colloca a parte rispetto agli altri rondò, come dice lo stesso Mozart, che parla di una diversa forma musicale, poiché il tema del rondò è introdotto e poi seguito da un episodio di nuovo materiale che termina sulla dominante. Poi di seguito viene introdotto un altro episodio, e così via. Mozart usa inoltre il tema del Rondò in un susseguirsi di episodi, reintroducendolo in cinque differenti chiavi. È interessante notare che il tema viene dal Quintetto in Re maggiore op. 9 n. 6 di J.C. Bach e che Mozart stesso lo ripropose nel Rondò del Quartetto per pianoforte in Sol minore, K. 478, scritto pochi mesi dopo. Il bellissimo Rondò in La minore K. 511 fu composto l'11 marzo 1787. Solamente un'altra volta usò la chiave di La minore per un lavoro per tastiera, ovvero per la Sonata in La minore K. 310 (1778). Qui Mozart segue la normale procedura del Rondò, impreziosendola con abbellimenti e acrobazie ritmiche.

Sylvia Berry