

Sabato 27 ottobre, Modena, Teatro San Carlo, ore 21

## L'AVIDA SETE: GESUALDO DA VENOSA

SANDRO CAPPELLETTO  
&  
LA VENEXIANA

SANDRO CAPPELLETTO  
*Legge testi originali*

LA VENEXIANA

Francesca Cassinari *soprano*  
Claudio Cavina *alto e direzione*  
Giuseppe Maletto *tenore*  
Raffaele Giordani *tenore*  
Daniele Carnovich *basso*

CARLO GESUALDO, PRINCIPE DI VENOSA (1566 - 1613)

Luci serene e chiare (IV° Libro)  
T'amo mia vita (V° Libro)  
Merce' grido piangendo (V° Libro)

Poiche' l'avidia sete (IV° Libro)  
Moro, lasso (VI° Libro)  
Tal hor sano desio (IV° Libro)

Itene o miei sospiri (V° Libro)  
Occhi del mio cor (V° Libro)  
Gioite voi col canto (V° Libro)

Se vi duol il mio duol (V° Libro)  
Cor mio deh, non languite (IV° Libro)  
Sparge la morte (IV° Libro)

**Luci serene e chiare**  
(Ridolfo Arlotti)

Luci serene e chiare,  
voi m'incendete, voi, ma prova il core  
nell'incendio diletto, non dolore.  
Dolci parole e care,  
voi mi ferite, voi, ma prova il petto  
non dolor nella piaga, ma diletto.  
O miracol d'Amore!  
Alma ch'è tutta foco e tutta sangue  
si strugge e non si duol, more e non langue.

**T'amo mia vita**  
(Giovanni Battista Guarini)

«T'amo mia vita» la mia cara vita  
mi dice, e in questa sola  
dolcissima parola  
par che trasformi lietamente il core  
per farsene signore.  
O voce di dolcezza e di diletto!  
Prendila tosto Amore,  
stampala nel mio petto!  
Spiri solo per te l'anima mia.  
«T'amo mia vita» la mia vita sia.

**Mercè grido piangendo**

Mercè grido piangendo,  
ma chi m'ascolta? Ahi lasso, io vengo meno;  
morrò dunque tacendo.

Deh, per pietade almeno,  
dolce del cor tesoro,  
potessi dirti pria ch'io mora: «Io moro».

**Poichè l'avidia sete**

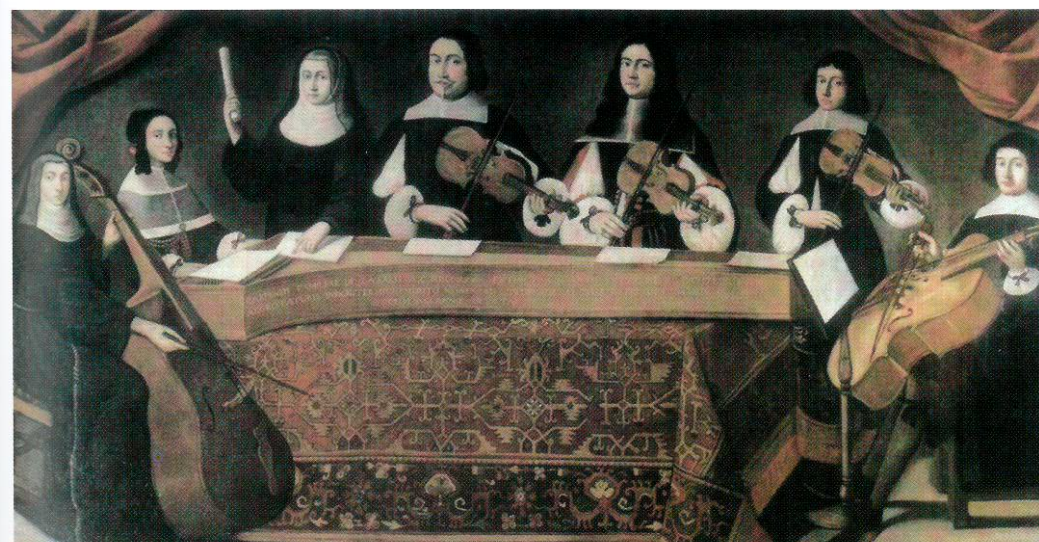
Poichè l'avidia sete  
c'hai del mio tristo e lagrimoso umore  
non è ancor spenta, o dispietato core,  
spengala il sangue mio,  
c'or verserà dal mio trafitto petto  
un doloroso rio.

**Moro, lasso, al mio duolo**

Moro, lasso, al mio duolo,  
E chi può dar mi vita,  
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!  
O dolorosa sorte,  
Chi dar vita mi può,  
Ahi, mi dà morte!

**Tal'hor sano desio**

Tal'hor sano desio  
vuol che morendo ancida ogni mia doglia;  
ma io di pianger vago, ho fiera voglia,  
amo la vita solo  
perchè il mio pianto eterni eterno duolo.  
spengala il sangue mio,  
c'or verserà dal mio trafitto petto  
un doloroso rio.



Girolamo Martinelli, sec. XVII, *Concerto in casa Lazzari*, olio su tela, Carpi, Museo Civico

Ma tu, cagion di quella atroce pena  
Che a morte mi mena,  
mira, mal grado tuo, pietoso effetto  
de la tua crudeltà, del mio tormento,  
chè morendo al mio duol morte non sento.

#### **Itene o miei sospiri**

Itene, o miei sospiri,  
precipitate 'l volo  
a lei che m'è cagion d'aspri martiri.  
Ditele, per pietà, del mio gran duolo  
c'ormai ella mi sia  
come bella ancor pia,  
che l'amaro mio pianto  
cangerò, lieto, in amoroso canto.

#### **Occhi del mio cor vita**

(Giovanni Battista Guarini)  
Occhi del mio cor vita,  
voi mi negate, oimè, l'usata aita.  
Tempo è ben di morire, a che più tardo?  
A che serbate il guardo?  
Forse per non mirar come v'adoro!  
Mirate almen ch'io moro!

#### **Gioite voi col canto**

Gioite voi col canto,  
mentre piango e sospiro,  
nè dal mio lagrimar punto respiro.  
Ahi, misero mio core,  
nato sol al dolore;  
piangi, ma piangi tanto

#### **L'AVIDA SETE**

RACCONTO PER CARLO GESUALDO,  
PRINCIPE DI VENOSA

“Musicista senza padri e senza figli, pianeta  
senza satelliti nella storia della musica”.  
Così Igor Stravinskij parlava di lui. L'intera  
vita di Carlo Gesualdo sembra in verità  
enfatica, eccessiva. La musica – implorante e  
ruvida, visionaria di cromatismi e sensuale  
– quanto la privata biografia. Compositore e  
principe; assassino della prima moglie e del  
suo amante, Fabrizio Carafa, così bello da  
venir chiamato “l'angelo di Napoli”, poi  
deciso a spiare il delitto facendo costruire

che vinta dal tuo pianto  
sia la mia donna e poi rivedi in lei  
gli affanni e i dolor miei.

#### **Se vi duol il mio duolo**

Se vi duol il mio duolo,  
voi sola, anima mia,  
potete far che tutto gioia sia.  
Deh, gradite il mio ardore,  
ch'arderà lieto nel suo foco il core;  
e quel duol che vi spiace  
in me sia gioia, in voi diletto e pace.

#### **Cor mio, deh, non piangete**

(Giovanni Battista Guarini)

Cor mio, deh, non piangete,  
ch'altra pena non sento, altro martire,  
che'l veder voi languir del mio languire.  
Dunque non m'offendete  
se sanar mi volete,  
ché quell'affetto che pietà chiamate  
se è dispietato a voi non è pietate.

#### **Sparge la morte**

Sparge la morte al mio signor nel viso  
tra squallidi pallori  
pietosissimi orrori;  
poi lo rimira e ne divien pietosa,  
geme, sospira, e più ferir non osa.  
Ei, che temer la mira,  
inchina il capo, asconde il viso, e spira.

chiese, raccogliendo reliquie, vere e fasulle,  
del santissimo zio Carlo Borromeo.  
Commissionando a un pittore una tela – *Il  
perdono di Gesualdo* – in cui ogni cosa veniva  
mostrata, narrata. Perché tutti sapessero la  
sua colpa. Due volte sposo, con la  
splendente Maria d'Avalos, poi con  
Eleonora d'Este: meno bella di Maria, anche  
meno traditora, decisa a salvarlo, a portarlo  
con sé, a sottrarlo ai suoi incubi. Invano. E  
lui, verso di loro, come verso gli affari di  
famiglia, sempre troppo distratto dalla  
passione predominante, la musica. Ricco  
uomo di mondo, nel palazzo magnifico di

San Domenico Maggiore a Napoli; poi  
misantropo e masochista – i servi e le loro  
fruste, le cacce notturne a sfiancare i cavalli,  
a ferirsi nei rovi – quando si ritira nel  
castello in Irpinia, nel paese che ancora reca  
il nome di famiglia. Qui, licenzia tutti; i  
poeti – Torquato Tasso aveva scritto molto  
per lui - e i musicisti, e rimane solo, in  
compagnia di una obbediente macchina per  
stampare musica. Intrattabile di carattere,  
meraviglioso di creatività. Malato di  
stomaco, in piena salute artistica, compone  
gli ultimi libri dei suoi madrigali. Qui,  
Eleonora e il figlio Emmanuele – suo figlio,  
forse – vengono a cercarlo, un'ultima volta.  
Ma non si farà persuadere, non accetterà  
l'invito a recarsi a Modena. Gli agi di corte  
non lo divertono più, non placano l'ansia.  
Resterà – davvero come “un pianeta senza  
satelliti” – nella sua stanza della musica,  
tentando invano di spegnere l' “avidità sete”  
che lo brucia. Per sua disgrazia, per nostra  
fortuna, in compagnia dei cari,  
indistruttibili fantasmi.

*Sandro Cappelletto*

GESUALDO DA VENOSA QUARTO E  
QUINTO LIBRO DEI MADRIGALI  
Il 19 febbraio del 1594 Carlo Gesualdo  
arriva a Ferrara per le sue nozze con  
Eleonora d'Este. Il cattivo carattere  
attribuito al principe napoletano non aveva  
costituito un ostacolo per gli Estensi al  
momento di pianificare l'unione, così  
neppure i suoi sinistri precedenti  
matrimoniali: quattro anni prima, Gesualdo  
aveva assassinato la sua prima moglie, la  
bella Maria d'Avalos, dopo averla sorpresa  
in flagrante adulterio. In realtà, il nuovo  
matrimonio faceva parte di una disperata e  
a posteriori infruttuosa manovra politica  
della casa d'Este per impedire che, in  
assenza di discendenza diretta, Ferrara  
tornasse in potere del Papato. Ferrara  
nell'ambito musicale ha rappresentato la  
rivelazione di un nuovo modo di far  
musica. Attraverso Luzzasco, Ferrara si  
offriva a lui come uno straordinario  
laboratorio per la sperimentazione di  
soluzioni innovatrici e audaci nel campo del

madrigale. È attiva a Ferrara una cerchia  
esclusiva di musicisti impegnati nelle più  
esoteriche alchimie sonore. Ma l'esoterismo  
della cappella ferrarese ha anche un volto  
visibile e sensuale nel «trio di dame», uno  
straordinario gruppo di cantanti ammirate  
tra gli altri da Wert e Monteverdi, e capaci  
delle più sorprendenti meraviglie vocali.  
Il *Quarto Libro di Madrigali* costituisce  
possibilmente il punto di maggior contatto  
tra Gesualdo e l'anima di Ferrara.  
Attraverso gli artifici armonici e melodici  
dei madrigali di Luzzasco, Gesualdo  
penetra il segreto della Ferrara silenziosa.  
«Io tacerò, ma nel silenzio mio le lagrime e i  
sospiri diranno i miei martiri», dice uno dei  
più bei madrigali del *Quarto Libro*. Il *Quarto  
Libro* mostra un'accresciuta tendenza al  
cromatismo, ma senza raggiungere  
l'estremo sperimentalismo delle due  
raccolte successive. In mezzo alla  
tormentata e pungente intensità di pagine  
come *Sparge la morte* o *Moro, e mentre sospiro*,  
c'è ancora posto per fugaci accenti di  
morbidezza e leggerezza, spiragli di  
luminosità e un certo tono arioso nel  
movimento delle parti acute (eco, forse,  
delle seduzioni vocali del «trio di dame») il  
*Quinto Libro* dovrebbe essere ascritto al  
periodo del soggiorno di Gesualdo a  
Ferrara. Per un periodo era tornato al feudo  
di famiglia vicino a Napoli. Tra le mura  
della sua residenza, il temperamento schivo  
e solitario dell'artista non fa altro che  
accentuarsi. Si parla di maltrattamenti del  
principe alla sua seconda consorte, la  
duchessa Eleonora d'Este. Si racconta che  
Gesualdo è perseguitato da orrende visioni  
e da incubi, vive isolato, in uno stato di  
autoreclusione. È difficile sottrarsi alla  
tentazione di vedere nei madrigali di  
Gesualdo il riflesso tormentato della sua  
personalità, a cominciare dall'uxoricidio  
perpetrato anni prima la dissonanza, il  
cromatismo esacerbato, le concatenazioni  
armoniche audaci e imprevedibili, la  
tensione quasi espressionistica non sono  
tratti esclusivi del compositore napoletano.  
Sono codici espressivi comuni a una più  
ampia corrente «manierista» che si afferma

nell'ambito del madrigale alla fine del secolo XVI. Esempi analoghi si trovano in Wert, Luzzaschi, Monteverdi e perfino nell'olimpico Marenzio (*Nono Libro di Madrigali*). Tuttavia chiunque ascolti la musica di Gesualdo percepisce qualcosa di distinto e unico. Ascoltiamo per esempio *Mercè grido piangendo*, una delle vette del *Quinto Libro*, al di là delle considerazioni tecniche e musicologiche, gli urti dissonanti e gli attriti prodotti dagli scorrimenti cromatici delle parti evocano uno spazio affollato: come se le voci si trovassero pressate in una cella stretta e angusta senza possibilità di uscire, e al minor movimento urtassero tra di loro o si calpestassero le une con le altre. Ma quest'impressione di saturazione si accompagna a un'altra di segno opposto. Le frequenti pause aprono tra un suono e l'altro spazi vuoti. Come succede nei quadri di Caravaggio, dove il fondo sparisce come estensione continua e omogenea e come elemento di unione tra le figure. La musica di Gesualdo insiste con accanimento sull'accumulazione di sensazioni contraddittorie senza cercare di trovare un punto intermedio d'equilibrio. Il dolore richiama l'allegria, il suono il silenzio, la costruzione la distruzione, l'armonia la dissonanza, l'oscurità la luce. E viceversa, l'impulso iniziale di *Gioite voi col canto*, con i suoi floridi madrigalismi sulla parola «canto», si stampa repentinamente contro la staticità del verso seguente, «mentre piango e sospiro». In *Itene miei sospiri*, ciascuno dei primi tre versi riceve un trattamento distinto per colore e velocità come se si trattasse di tre blocchi separati. In *Mercè grido piangendo*, l'estenuato «Io moro» conclusivo assume invece i tratti di una *douce pourriture*. I madrigali del *Quinto* e *Sesto Libro* rappresentano per Gesualdo lo stesso che per Goya le pitture nere: opere generate in una condizione di solitudine, senza porre limiti all'immaginazione dell'artista, nate in spazi chiusi e abituate a muoversi nella loro oscurità.

Stefano Russomanno

SANDRO CAPPELLETTO  
Scrittore e storico della musica, Sandro Cappelletto è nato a Venezia. Laureato in Filosofia, ha studiato Armonia e Composizione con Robert Mann. Tra le sue principali pubblicazioni, la prima biografia critica di Carlo Broschi Farinelli (*La voce perduta*, EDT, 1995), un'analisi della Turandot di Puccini (Gremese Editore, 1988), una biografia di Beethoven (Newton Compton, 1986), un saggio su Gaetano Guadagni (Nuova Rivista Musicale Italiana, 1993), un'inchiesta politica sugli enti lirici italiani (*Farò grande questo teatro!*, EDT 1996). Per la *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Einaudi, 2001) ha scritto il saggio *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*. Nel 2002, ha curato, con Pietro Bria, *Wagner o la musica degli affetti* (Franco Angeli), raccolta di scritti wagneriani di Giuseppe Sinopoli. Autore di programmi radiofonici e televisivi per le frequenze Rai (crea nel 2001 la trasmissione *La scena invisibile*), ha scritto alcuni lavori teatrali (*Solo per archi, Poiché l'avidità sete, Vostro devotissimo Wolfgang Amadé*). *Quel delizioso orrore*, spettacolo ispirato alla vita di Farinelli, per attore, soprannista, piccolo ensemble, è stato invitato in Messico dal Festival di Puebla, dopo aver ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali. Nel maggio 2005 debutta a Sassari Ludwig contro Karl, 'dialogo drammatico' in un atto dedicato al rapporto conflittuale tra *Ludwig van Beethoven e il nipote Karl*. I suoi testi per il teatro musicale sono nati dalla collaborazione con numerosi compositori italiani. Dal 2000 è professore a contratto al corso di laurea in "Economia e gestione delle arti" dell'Università di Ca' Foscari. Nel 2004 vince il Premio d'Arcangelo per la critica musicale indetto dal festival di Martina Franca. Giornalista professionista, collabora ai quotidiani "La Stampa" e "Le Monde". Dal giugno 2001 è vice-direttore artistico della Scuola di Musica di Fiesole.

LA VENEXIANA

Il nome dell'ensemble si richiama alla celebre commedia di anonimo che si pone

come cardine del teatro rinascimentale italiano, sia per l'uso della lingua, un misto di dialetto e di italiano, sia per il suo carattere "d'avanguardia" per l'epoca, in quanto opera per eccellenza rappresentativa di una società e di un costume, antesignana della Commedia dell'Arte. Nel rifarsi a questa tradizione, La Venexiana intende eleggere a componente distintiva della propria interpretazione musicale la teatralità, l'attenzione alla parola in tutte le sue sfumature, l'esaltazione dei contrasti tra colto e popolare, sacro e profano, caratteristica della nostra cultura. La prima incisione del gruppo, in formazione da camera (i *Duetti da Camera* di Agostino Steffani: Glossa, Madrid), è stata accolta da critiche entusiastiche su molte riviste specializzate di tutta Europa, così come il secondo cd realizzato per Opus 111 di Parigi, *la Stravaganza*, con musiche di Benedetto Marcello, a cui sono seguiti i *Duetti Madrigali* di Francesco Gasparini, sempre per Opus 111 e i *Duetti Italiani* di G.F. Haendel, prodotti da Cantus di Madrid. Per quanto riguarda invece il repertorio madrigalistico, per l'etichetta Cantus, La Venexiana ha realizzato il *Primo Libro di Madrigali* di Barbara Strozzi. La nuova collaborazione con l'etichetta Glossa ha dato vita nel 1997 alla collana *Il Madrigale Italiano*, che prevede la pubblicazione di 12 cd dedicati al repertorio madrigalistico italiano del Cinquecento e Seicento. Il debutto affidato alla pubblicazione del *Terzo Libro di Madrigali* di Sigismondo D'India ha immediatamente ricevuto il prestigioso Diapason d'Or della critica francese. Si sono succeduti poi il *Settimo Libro di Madrigali* di

Claudio Monteverdi, il *Quinto Libro di Madrigali* di Luzzasco Luzzaschi e il *Nono Libro di Madrigali* di Luca Marenzio (Diapason d'Oro francese, Disco del mese delle riviste Répertoire, Luister e Goldberg, Premio Della Fondazione Cini 1999, Prix Cecilia 1999): con questi prestigiosi riconoscimenti La Venexiana è stata proclamata Nuovo Orfeo del repertorio madrigalistico italiano. Con l'incisione del *Quarto Libro di Madrigali* di Gesualdo da Venosa La Venexiana ha ricevuto il Premio Amadeus 2001 e i prestigiosissimi Gramophone Award 2001 e Cannes Classical Award 2002. Recentemente sono apparsi anche il *Primo Libro di Madrigali* di Sigismondo D'India (10 di Répertoire e Gramophone Editor Choice) e il *Sesto Libro di Madrigali* di Luca Marenzio. Di prossima uscita il *Terzo Libro di Madrigali* di Claudio Monteverdi. Nella formazione madrigalistica La Venexiana si avvale della collaborazione di alcuni tra i più qualificati cantanti italiani per l'esecuzione del repertorio antico. La Venexiana si è esibita nei più prestigiosi Festival internazionali: dal Musik Verein di Vienna a DeSingel di Anversa, a Barcellona, Valladolid, Strasbourg, Amiens, Parigi, Karlsruhe, Melk, Fribourg, Utrecht, Bruxelles, Brugge, Tokyo, Bogotá, New York, San Francisco, Tucson, San Diego, Seattle. I componenti da anni cantano insieme e hanno creato un nuovo stile per la musica antica italiana, che va al di là di una semplice interpretazione musicale, ma unisce alla retorica, al testo, alla declamazione, un gusto tutto mediterraneo.

Mercoledì 31 ottobre, Modena, Teatro San Carlo, ore 21\*

## LES DÉLICES DE LA SOLITUDE

ROBERTO GINI  
*viola da gamba*

\*Conversazione con il musicista dopo il concerto al Café Livre, Via Emilia centro, 103

Recerchar Secondo; Recerchar Terzo,  
de SILVESTRO GANASSI dal Fontego (1492ca – 1550 ca)  
(Regola Rubertina; in Venetia M D XLII)

Fantasia (recercata) terza,  
de DIEGO ORTIZ Toledano (1510 ca – 1570 ca)  
(De Diego Ortiz Toledano Libro secondo; Roma 1553)

Recercar Secondo,  
de SILVESTRO GANASSI dal Fontego  
(Lettione Seconda della pratica di sonare il violone; in Venetia M D XXXX III)

Recercata Quarta, di GIOVANNI BASSANO. (ca1558 ca.1617?)  
(Ricercate, Passaggi & Cadentie per potersi esercitar... con ogni sorte d'istrumento; in Venetia 1585)

Captaines HUMES Pavan; The Spirit of Gambo;  
Duke John of Polland his Galiard; Touch me lightly;  
A Souldiers Galiard,  
Composed by TOBIAS HUME (1569 – 1645) Gentleman  
(MUSICALL HUMORS. The First Part of Ayres, French, Polish, and other together...: London 1605)

Prélude, Courante avec Double. & Chaconne pour la Basse,  
Par le SIEUR DE SAINTE COLOMBE. (1640ca - 1700 ca)  
Manuscrit (ca 1690) M.3 de la Bibliothèque municipale de Tournus)

Sonata à Viola di Gamba senza Cembalo, durch TELEMANN (1681-1787):  
Andante; Vivace; Recitativo – Arioso Andante; Vivace  
(Der getreue MUSIC-MEISTER; Hamburg, Ao. 1728)

Cinque pezzi per la Viola da Gamba senza Basso, del Signor KARL FRIEDRICH ABEL:  
(1723 – 1787)  
(Prélude); s.t.; Allegro; Adagio; s.t.  
(MS, ...: ca 1750)

## LES DÉLICES DE LA SOLITUDE

Mi sono ricordato del divertente titolo di questa raccolta di sonate per violoncello, pubblicata da Michel Corrette intorno al 1739, mentre raccoglievo idee sparse per farne l'articolo di presentazione di questo concerto: trovo infatti che questo "delizie della solitudine" si addica bene ad un programma per viola sola, programma di musiche "solitarie" estratte dalla non vasta letteratura conosciuta per viola da gamba senza accompagnamento. Alla richiesta di un recital di viola sola, i miei primi pensieri percorrono il repertorio e immagino ciò che io vorrei e potrei suonare, ma penso anche alla comprensione e al gradimento di quelle musiche da parte del pubblico. Subito i primi problemi: ritengo che ciò che sto suonando sia "troppo lungo", "troppo corto", "troppo criptico forse difficile da capire", "bello ma per un pubblico può essere troppo prolisso": mai però la sensazione di una musica che possa essere "troppo noiosa". Nutro tanti timori che nascono dalla constatazione del fatto che la viola da gamba sia stata – per un periodo che arriva almeno fino al XVIII secolo – uno strumento introspettivo, espressione di un linguaggio poetico musicale intimistico e solitario. Da quest'ultima considerazione e dalla difficile scelta dei brani da suonare e presentare al pubblico, nasce il tentativo, da parte mia, di descrivere a chi mi ascolterà l'anima e l'espressività dello strumento, piuttosto che i singoli brani che costituiscono il programma. La viola da gamba è uno strumento che non ha mai amato né il chiasso né i grandi spazi né tanto meno la grande massa: si può dire che quella delle viole da gamba fosse una famiglia "casalinga": generalmente assente dalle chiese (salvo presenze in area protestante d'Oltralpe, in contesti liturgici e in spazi molto diversi da quelli cattolici), non presente nei teatri d'opera secenteschi (a parte ovviamente le prime esperienze nelle corti di Firenze e Mantova di inizio secolo). Mai suonata all'aperto e non mischiata agli strumenti dell'orchestra, la viola da gamba ha lasciato parlare a voce

alta il violino, strumento che Francesco Rognoni definiva già a inizio Seicento "instromento in se stesso crudo e aspro, se dalla soave arcata non vien temprato e raddolcito" in paragone alla viola da gamba che diceva "instromento delicato". Il sostegno degli organici di chiesa era affidato piuttosto al violoncello (basso da braccio), strumento più rozzo ma funzionale a grandi spazi, e anche le masse orchestrali vedevano l'efficace utilizzo della famiglia delle viole da braccio per un repertorio che diventava man mano più spettacolare. Per tutto il Cinquecento il virtuosismo colto della viola da gamba si esprimeva in musiche estemporanee o speculative: le brevi composizioni che due grandi virtuosi e geniali musicisti quali Silvestro Ganassi e Diego Ortiz ci hanno lasciato a titolo di esempio della pratica di quel tempo, sono piccoli poemi in musica, brani che nella loro vita effimera lusingano l'orecchio di chi ascolta accompagnandolo in un viaggio verso la propria interiorità. In questa musica riflessiva si può dire che il dolce suono della viola – che è sempre stato considerato a ragione quello più vicino alla voce –, usando le parole di Gian Battista Guarini, "penetrando per l'orecchie al core" lo risvegli sollecitando l'animo agli affetti della bellezza e della poesia: un universo espressivo che ci fa ritrovare l'unione dell'intelletto con le passioni, gli affetti. Così è anche per le composizioni più lunghe ed elaborate quali i ricercari di Giovanni Bassano o Aurelio Virgiliano, scritti per un tipo di viola, la viola bastarda, che in virtù della sua particolare accordatura dispone di un'estensione particolarmente ampia. Questa sensualità dei suoni per me è l'elemento più importante nella musica del Cinquecento, al di là delle considerazioni formali e stilistiche. Penso che per voi ch'ascoltate sia più importante, ai fini di un maggior godimento, comprendere l'estetica e la poetica di questi capolavori, l'espressione della loro solitudine e il linguaggio di un mondo in cui si ascoltava il suono della viola in stanze piccole, segrete e riservate, in una sorta di intimità intellettuale

nella quale le lettere e la musica erano strumenti di formazione ed elevazione dello spirito. All'inizio del nuovo secolo, in Inghilterra, la viola da gamba, nel suonar *à solo*, esplora il gusto di accompagnarsi da sé: il suono melodico di una sola voce unito alla capacità di far risuonare da due fino a sei corde insieme, offre ad un solo violista la possibilità di eseguire pavane, gagliarde e musiche di vario genere e stile complete della loro armonia, quasi un *consort* di viole che sia racchiuso in un solo strumento. In questa nuova *delizia della solitudine* TOBIAS HUME è grande virtuoso, e pubblica a Londra nel 1605 un libro di pezzi nel quale mostra la sua particolare capacità di temprare la *Gambo Violl* (come lui la definisce) in sfumature e artifici straordinariamente espressivi. Bizzarro personaggio, Hume non faceva della viola la gamba la propria professione e si dice "never Mercenarie": parlando di sé egli infatti scrive "My Profession being, as my Education hath beene, ARMES", aggiungendo la bella frase "the onely effeminate part of me hath beene MUSICKE". Hume riassume bene lo spirito della viola da gamba (*The Spirit of Gambo*) così: "For here I protest the Trinitie of Musicke parts, Passion and Division, to be a gracefully united in the GAMBO VIOLL...". Nel suo solitario viaggio attraverso l'Europa musicale del Seicento, ritroviamo la viola da gamba fatta voce del più solingo e affascinante virtuoso, violista e compositore, vissuto nella seconda metà del secolo: quel SIEUR (JEAN) DE SAINTE COLOMBE che dai tempi della sua riscoperta solletica la fantasia di musicisti e romanzieri per l'alone di mistero che circonda la sua figura. La sua musica era sconosciuta fino al 1966, quando a Ginevra fu rinvenuto il manoscritto dei suoi 65 *Concerts à deux violes esgales*, ma dal quel momento la personalità di Sainte Colombe è venuta sempre più imponendosi agli occhi degli studiosi. Maestro dei massimi esponenti del virtuosismo violistico francese (Danoville, Desfontaines, Marin Marais, Méliton e Jean Rousseau) la sua estetica esprime al massimo livello il concetto di "solitudine" legato alla viola da

gamba: la sua musica non era destinata al pubblico così come pubblico non era il suo alto virtuosismo e pubblica non era la sua persona. Tra le mura domestiche Sainte Colombe ha dedicato alla viola da gamba la sua vita. A lui si deve il perfezionamento dello strumento che, con l'aggiunta della settima corda grave, a ripresa della profondità del suono della viola praticata in Italia, raggiunge la forma e le caratteristiche della viola da gamba a sette corde che resterà in uso fino al suo declino, lo strumento che maggiormente si ascolta oggi in sede concertistica. Anche la nuova viola francese esprime, nella sua soavità e risonanza, i sentimenti introspettivi e intimistici dei secoli precedenti, se pur con un'idea estetica del suono affatto differente. Se – come dovrebbe essere – collocassimo la musica all'interno del più ampio contesto della storia dell'arte, non sarebbe difficile vedere quanto simili siano i colori e i movimenti della musica ai colori, ai gesti e alle espressioni delle pitture di Alexandre-François Desportes, Hyacinthe Rigaud o Jean-Marc Nattier, o alle forme dell'architettura o i movimenti delle sculture di quel tempo. In Francia la viola da gamba, fatalmente legata al declino di quel mondo estetico ed estetizzante, rappresenta forse, insieme al clavicembalo di François Couperin e d'Anglabert, la massima espressione della solitudine sorridente e melanconica dipinta sui visi ritratti dai pittori. Il tramonto della viola da gamba inizia infatti all'apice della sua gloria, nel momento in cui questo strumento entra, per così dire, in competizione col violino e col violoncello, appropriandosi del gusto estrovertito e dei generi musicali propri di quegli strumenti. Accadeva che, in un certo qual modo, la viola da gamba volesse abbandonare la sua natura introspettiva e che i virtuosi violisti cercassero una nuova, diversa espressione dello strumento. Ecco infatti, in Germania soprattutto, l'uso di suonare musiche violinistiche oppure pensate originariamente per altri strumenti, testimoniato ad esempio dall'indicazione



Domenico Galli, *Violino e violoncello*, Modena Galleria Estense

autografa di Händel "Per la viola da gamba" alla sonata per violino in sol minore, così come dalle prime due sonate di Johann Sebastian Bach (la prima ridotta per viola e cembalo obbligato dall'originale per 2 flauti e continuo, la seconda trascritta sicuramente da una sonata per violino e cembalo obbligato) ma anche dalla sonata in do maggiore di Carl Philipp Emanuel Bach

che è un brano anch'esso scritto per violino. In Francia, peraltro, l'invadente gusto italiano non contagiava solo i violinisti bensì gli stessi violisti, i quali volentieri adattavano al loro strumento le sonate di Corelli o di altri compositori italiani dei quali si studiava e si amava l'esuberante virtuosismo. D'altro canto però si creavano composizioni espressamente pensate per la

viola, anche se ammiccanti agli strumenti ad arco "cugini". È il caso della sonata di GEORG PHILIPP TELEMANN, che vede la luce nello stesso periodo delle suites per violoncello solo e delle sonate e partite per violino senza basso di Bach padre. Pubblicate in una raccolta di musiche destinate ad un pubblico vasto, in una edizione a sottoscrizione, le musiche di Telemann incluse nel *Getreue Music-Meister* sono, secondo me, l'ideale del Settecento musicale, la sintesi dell'estetica e di quel gusto nella bellezza delle armonie, nella grazia delle melodie e nella perfetta proporzione dei movimenti. È in tutte le composizioni di Telemann che massimamente il *Rococò* si esprime in musica. La sonata di Telemann non è più musica "riservata" bensì, pur nella sempre presente solitudine dello strumento senza accompagnamento, un vero brano da concerto pubblico, affatto diverso dalle musiche ascoltate nelle epoche precedenti. Questo nuovo modo di sentire la viola da gamba si percepisce immediatamente, soprattutto in un recital che, come nel programma che propongo, pone la bella musica di Telemann subito dopo l'affascinante musica di Sainte Colombe. L'ultimo bagliore del virtuosismo strumentale della viola da gamba nonché di un ultimo e nuovo slancio estetico avviene in pieno Classicismo e si incarna nella musica di KARL FRIEDRICH ABEL. Nel 1777 (Mozart aveva 21 anni e Haydn 45) a 54 anni Abel si lascia ritrarre dal pittore Thomas Gainsborough: seduto ad un tavolino in atto di scrivere musica, lo sguardo sorridente perso nei suoi pensieri creativi, un cagnolino accucciato sulla destra, a lato della poltroncina su cui sta seduto e, appoggiata sulla gamba sinistra, la viola da gamba, il suo strumento. Abel è stato compositore prolifico di musiche scritte per gli organici più disparati ed era assai conosciuto come virtuoso di viola da gamba. Di lui, a differenza degli altri compositori citati, vale la pena di ripercorrere in sintesi la biografia, per capire il contesto nel quale le sue composizioni per

viola da gamba sono nate. Figlio di Christian Ferdinand Abel, gambista e violoncellista nell'orchestra di Johann Sebastian Bach e di questi intimo amico di famiglia, Karl Friedrich nacque a Cöthen nel 1723 ed ebbe Bach come padrino di battesimo. Di Johann Sebastian fu la lettera di raccomandazione che gli permise di essere assunto presso la corte di Dresda, nell'orchestra di Johann Adolph Hasse, dove entrò in chiaro contatto col gusto musicale nuovo che volgeva al Classicismo. All'età di 36 anni, nello stesso anno della morte di Haendel, Abel raggiunse Londra, dove divenne musicista da camera della Regina Carlotta, moglie del Re Giorgio III. Nella fertile Londra musicale, dove si pubblicavano le musiche del sinfonista Sammartini di Milano e le musiche da camera di Boccherini, approdò anche, nel 1762, il ventisettenne Johann Christian Bach, undicesimo figlio dell'amico di famiglia Johann Sebastian, il quale, insieme all'affermato Abel, creò la famosa associazione dei concerti *Bach-Abel*, la prima stagione pubblica di concerti a sottoscrizione nella quale si esibivano i più grandi cantanti e solisti da tutta Europa: fu in questi concerti che vennero ascoltate a Londra per la prima volta le composizioni di un bravo compositore austriaco di nome Joseph Haydn. Negli stessi anni, precisamente tra il 1764 e il 1765, il violinista Leopold Mozart accompagnava a Londra il proprio figlioletto, il promettente Wolfgang Amadeus, il quale compose e fece eseguire nella capitale del Regno Unito le sue prime sinfonie e suonò il pianoforte a quattro mani con Johann Christian Bach, seduto sulle ginocchia del figlio dell'organista di Lipsia. L'insieme dei nomi che (solo alcuni fra tanti altri parimenti illustri) accompagnano questa parte dell'attività musicale di Abel dall'inizio a Cöthen con Bach padre fino alla comparsa del piccolo Mozart, sembrerebbe non aver nulla a che vedere con la viola da gamba: saremmo più inclini ad associare quest'epoca al pianoforte, al virtuosismo vocale all'italiana, al violino e al violoncello piuttosto che ad uno strumento ormai, in

fondo, considerato fuori moda. Eppure Abel, il sinfonista, il fertile compositore di musica da camera per archi con pianoforte, affidava alla viola da gamba le sue composizioni più personali, cogliendo ancora, nel suono dello strumento, nuove sfumature applicate ad uno stile musicale capriccioso ed eclettico. I suoi brani per viola sola, conservati manoscritti e mai pubblicati, non sono concepiti nella forma di sonata o di suite, ma formano un insieme di pezzi liberi: preludi, minuetti, una fuga, fantasia; un manoscritto ad uso personale che egli suonava per sé, un genere di brani che Abel stesso disse non destinato al pubblico, lasciando a questo sonate con basso continuo che egli considerava più semplici, che oggi potremmo definire "alla portata di tutti". Pare, ascoltando le atmosfere dei pezzi di Abel, di ritrovare nella viola da gamba trasfigurata attraverso l'estetica del Classicismo, l'interiorità di Sainte Colombe e di Ganassi insieme, ovvero quell'intimità solitaria, propria dello strumento, che ne ha contraddistinto il carattere durante il corso della sua storia. La viola da gamba si spegnerà con la morte di Abel nel 1787, due anni prima dell'inizio di un'era diversa nella quale il suo suono malinconico non troverà più posto, tramontato insieme ai colori tenui dei volti ritratti da Jean-Martial Frédou (l'autore del ritratto di Jean-Baptiste Forquerai) morto nel 1795 e nei quadri di Jean-Honoré Fragonard, cacciato da Parigi dai rivoluzionari nel 1793 e morto dimenticato da tutti, dopo essere ritornato a Parigi, nel 1806.

Roberto Gini

#### ROBERTO GINI

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 Societas 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.

Mercoledì 7 novembre, Mirandola, Castello, Auditorium, ore 21

## SCHUBERT E BEETHOVEN, TRII

ENSEMBLE LA GAIA SCIENZA

Stefano Barneschi *violino*  
Paolo Beschi *violoncello*  
Federica Valli *pianoforte*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Trio con pianoforte n.5 "Gli spettri" in re maggiore op. 70 n.1  
*Allegro vivace e con brio, Largo assai espressivo, Presto*

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Trio con pianoforte n.2 in Mi bemolle maggiore op.100 D 929  
*Allegro, Andante con moto, Scherzo, Allegro moderato*



Adrian Paci, *Cappella Pasolini*, 2005  
Palazzo Santa Margherita, esposizione 14 maggio-16 luglio 2006

## SCHUBERT E BEETHOVEN

Dieci anni dopo il *Trio op.11* per pianoforte, violino e violoncello, del 1798. Ludwig van Beethoven ritornò a comporre per la stessa formazione: risalgono infatti al 1808 la stesura e la prima esecuzione dei due *Trii op. 70*. In quell'occasione fu proprio il trentottenne Beethoven, concertista ben conosciuto nella capitale austriaca, a sostenere la parte pianistica; sede del concerto fu la residenza viennese della contessa Marie von Erdody, dedicataria dei due brani. Questa giovane signora ungherese fu amica affezionata, sostenitrice e confidente di Beethoven, che arrivava a definirla "il mio confessore". Il primo Trio dell'op. 70, quello che ascolteremo oggi, porta il curioso titolo *Geister-Trio* ("Gli spettri" in italiano), origine del nome è il tempo centrale, un "Largo assai espressivo" in Re minore dalle dimensioni insolitamente ampie. Dura da solo, infatti, quasi quanto gli altri due movimenti insieme. La nascita di questa pagina si lega al progetto beethoveniano di mettere in musica il *Macbeth*. A questo scopo il compositore si accordò con Josef Heinrich von Collin, un drammaturgo austriaco quasi esattamente suo coetaneo, per la stesura di un libretto ispirato alla tragedia shakespeariana (rammentiamo che, per il *Coriolano* dello stesso Collin, il compositore aveva scritto nel 1807 la celebre ouverture). Il progetto su *Macbeth* non andò in porto, ma quando vi rinunciò Beethoven aveva già composto qualche abbozzo, in particolare per un coro di streghe; sulla stessa pagina di questo si trovano anche abbozzi del Largo del nostro *Trio*; tale vicinanza e, insieme, il clima teso, incantato e malinconico del Largo, determinarono il caratteristico titolo del *Trio op.70 n.1*. Il notturno e umbratile "Largo" è incorniciato da due movimenti pieni di vivacità e di slancio: il primo tempo, "Allegro vivace e con brio", è leggiadro e festoso, e altrettanto brillante è il movimento finale: un "Presto" in re maggiore che conclude la pagina con un'irresistibile affermazione di vitalità. Franz Schubert si dedicò soltanto in due casi

al trio con pianoforte, ed entrambe le volte nell'ultimo anno di vita. Non è del tutto risolta la questione della cronologia dei *Trii op. 99 e op. 100*, ma sembra che il primo risalga all'estate del 1827, il secondo la novembre successivo. Schubert sarebbe scomparso, appena trentunenne, nel 1828; il *Trio op.99* fu pubblicato solo alcuni anni dopo la sua morte, nel 1836. Il *Trio op. 100* era invece in corso di stampa quando la sifilide uccise il musicista, che non fece neanche in tempo a vedere le bozze della sua ultima pubblicazione. Entrambi i *Trii* con pianoforte schubertiani sono in quattro movimenti, con il tempo lento in seconda posizione. Il secondo di questi capolavori, quello che ascolteremo oggi, è percorso inoltre, fra tempo un tempo e l'altro, da una rete di legami tematici che lega tutto il brano in una sottile unità. Il primo tempo del *Trio op. 100* è un vigoroso "Allegro" in forma sonata. Vi si possono riconoscere tre temi principali: il primo, risoluto, è enunciato all'unisono dai tre strumenti; il secondo è di carattere più fragile e sfumato, il terzo più lirico. L' "andante con moto" è una pagina piena di malinconia: pare che fonte di ispirazione del mesto tema sia stato un Lied- altrettanto mesto- del compositore svedese Isaac Berg (per evocarne l'atmosfera, basti citare il titolo del Lied. *Guarda, il sole declina*). In terza posizione sta lo "Scherzo", con il suo vivace tema che nasce dal dialogo a canone fra i due archi da un lato e il pianoforte dall'altro; il *Trio* è basato su un tema sanguigno, dalle venature popolari. L' "allegro moderato" finale ha proporzioni molto ampie; il clima di quest'ultima pagina varia, dopo il lieto primo tempo esposto dal pianoforte, e ci porta, a tatti in zone più tragiche e cupe; ma la gioia riprende il predominio nelle ultime battute.

Patrizia Luppi

## LA GAIA SCIENZA

Fondata a Como nel 1981, è considerata una delle formazioni più significative e inconsuete del panorama musicale italiano e

riassume anni di esperienze individuali che vanno dal barocco alla musica contemporanea. Lo studio degli strumenti e del repertorio di musica antica, la collaborazione con importanti personalità del concertismo internazionale (Cathy Berberian, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma, Christophe Coin) hanno stimolato ne "La Gaia Scienza" la rilettura della musica classica e romantica su strumenti originali. Il gruppo, i cui archi fanno parte de "Il Giardino Armonico", tiene concerti per importanti stagioni e festivals italiani ed esteri. Incide per l'etichetta Winter & Winter di Monaco per la quale ha registrato i *Trii* di Schubert riportando unanimi consensi della critica internazionale. Questa incisione è

stata premiata dalla rivista svedese Svenska Dagbladet quale miglior CD di musica romantica dell'anno 1998. Inoltre ha registrato il Quartetto per pianoforte ed archi op. 47 di R. Schumann nel C.D. 'Love fugue' in collaborazione con Uri Caine; il Quintetto op. 34 e il Quartetto op. 60 di J. Brahms e il Quintetto op. 44 di R. Schumann. Recentemente il programma con i quintetti di Schumann e Brahms è stato registrato dalla WDR in occasione di un concerto a Koln. I musicisti della Gaia Scienza hanno inoltre un'intensa attività individuale come solisti, come prime parti di orchestre internazionali e come insegnanti di Conservatorio.



Sabato 10 novembre, Chiesa di San Carl,o ore 21

## BACH RITROVATO

MARCELLO GATTI *traversiere*

ENSEMBLE AURORA  
ENRICO GATTI *violino e direzione*

Marcello Gatti *traverso*  
Enrico Gatti Rossella Croce *violini*  
Joanna Huszcza *viola*  
Judith Maria Becker *violoncello*  
Riccardo Coelati *contrabbasso*  
Michele Barchi *cembalo*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto in si minore per flauto traverso, archi e basso continuo  
(Ricostruzione da opere vocali di Francesco Zimei)  
[Allegro] [Andante] [Allegro]

Ouverture in si minore BWV 1067 per flauto traverso, archi e basso continuo  
*Ouverture, Rondeau, Sarabande, Bourrée I/II, Polonaise – Double, Menuet, Badinerie*

(Il Concerto è preceduto da una breve prolusione del curatore)



Intaglio ligneo con tre caravelle, sec. XVII, Modena, Galleria Estense

### BACH RITROVATO

*Il Signor [Bach], infine, è il più eminente fra i musicanti attivi a [Lipsia]. [...] Questo grand'uomo costituirebbe la meraviglia di tutte le nazioni se avesse maggiore attrattiva e non togliesse naturalezza ai suoi pezzi con modi ampollosi e ingarbugliati, offuscandone la bellezza con un'eccessiva artificiosità. Poiché giudica secondo le proprie dita, le sue composizioni sono estremamente difficili da eseguire, giacché esige che i cantanti e gli strumentisti eseguano, con la gola o con gli strumenti, ciò che egli va facendo sulla tastiera.* Questo celebre passo di Johann Adolph Scheibe, parte di uno scritto apparso il 14 maggio 1737 sul periodico *Der critische Musicus*, e passato alla storia come un duro e pretestuoso libello antibachiano, contiene in realtà un'attestazione molto precisa su una delle applicazioni peculiari nell'ambito dei procedimenti parodistici adottati da Bach: la trasformazione di opere strumentali in opere vocali. Il fenomeno, da ascrivere non solo a ragioni di opportunità, come si è spesso sostenuto, ma anche estetiche, denotando un'evidente volontà di adesione a già sperimentate formule dello stile galante, si riscontra in misura più frequente durante i primi anni di Lipsia, allorché il Thomaskantor, dovendo concentrare la sua

attività quasi esclusivamente nella produzione di cantate, ricorse spesso al 'travestimento' di movimenti tratti da concerti e ouvertures del proprio repertorio dotandoli di testi lirici appositamente concepiti. Ciò veniva ottenuto principalmente in due modi: sovrapponendo al brano originario parti vocali indipendenti, oppure integrando le voci all'apparato strumentale preesistente mediante diretta trascrizione delle relative parti solistiche – con la conseguenza, denunciata appunto da Scheibe, di costringere spesso soli e cori a impervi ruoli concertanti. Si trattava, ad ogni modo, di soluzioni sempre coerenti con le ragioni dell'eloquenza poiché consentivano di trasferire alla nuova destinazione i significati 'linguistici' della precedente conservandone intatta l'efficacia motivica. Nei casi in cui il passaggio di genere è consistito in una semplice sovrapposizione o in una sostanziale equazione tra voce e strumento, in grado di rivelarne gli elementi musicali primigeni, si può dunque tentare di isolare tali 'stratificazioni', in modo da aprire la strada – sia pur con le dovute cautele – a interessanti esperimenti di recupero di pagine orchestrali di Bach pervenute nella sola veste vocale. È il caso

dell'aria per tenore «Zieht euren Fuß nur nicht zurück» BWV 207/3, parte di una composizione – il «Dramma per musica» *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* – che già di per sé potrebbe essere definita un campionario di *Galanterien*, visto che al suo interno sono confluiti anche materiali tratti da un'opera strumentale d'immediata intelligibilità come il primo *Concerto Brandeburghese*. Varie ragioni inducono infatti a riconoscerli il movimento conclusivo di un concerto per strumento solista, archi e basso continuo: il brano, nella tonalità di si minore e dal carattere agogicamente vivace, presenta al riguardo una nitida scrittura solistica, in cui la rigorosa organizzazione del dualismo solotutti trova riscontro in una struttura basata non già sul modello col 'da capo', tipico delle arie del periodo, ma sulla forma 'concerto-allegro' d'ispirazione vivaldiana, con la quale Bach ebbe confidenza fin dagli anni di Weimar. Muovendo da tali rilievi si è presa in considerazione la sua stringente complementarità tematica con una pagina poco nota, la sinfonia di apertura – manifestamente estrapolata da un perduto concerto per flauto traverso, archi e basso continuo – della cantata *Non sa che sia dolore* BWV 209, che l'Autore compose su un testo italiano ottenuto mescolando, non sempre in modo appropriato, citazioni da opere di Guarini e Metastasio al fine di rendere omaggio a un non meglio identificato amico in procinto di lasciare Lipsia. Accostando i due brani si coglie in modo palpabile la loro appartenenza a un disegno musicale unitario, in cui le ragioni stilistiche offrono plausibili indizi alla cronologia: dal momento che la cantata BWV 207 fu eseguita l'11 dicembre 1726, mentre Bach sarebbe tornato a coltivare un regolare interesse per la musica strumentale solo dall'aprile 1729 – dopo aver assunto, cioè, la direzione stabile del Collegium Musicum –, è infatti assai probabile che il concerto risalga agli anni di Cöthen, periodo oltretutto fertile per quanto concerne la produzione di opere per flauto traverso solista – si pensi alla *Partita in la minore*

BWV 1013, alle quattro sonate comprese tra il BWV 1030 e il 1035 e al quinto *Concerto Brandeburghese*. Proprio quest'ultimo, a fronte di notevoli affinità metriche e tonali (con tempi binari e impianto confrontabile *a contrario*, poiché basato sulla relativa re maggiore, con il movimento centrale in si minore), ha fornito parametri utili per un'indagine sistematica nel repertorio vocale del periodo, sortendo, ai fini del completamento del concerto, una più che plausibile soluzione: quella dell'aria «Güldner Sonnen frohe Stunden», secondo numero della cantata d'auguri *Durchlaucht'ster Leopold* BWV 173a, composta in occasione di un compleanno del Principe di Anhalt-Cöthen; pagina perfettamente coerente sia nello stile che nell'organico, peraltro accomunata ai movimenti esterni anche dal ruolo preminente affidato al violino primo, destinatario di frequenti episodi di dialogo con lo strumento solista. Questo carattere, tipico di molti lavori bachiani, ne suggerisce un'esecuzione a parti reali in grado di contribuire senz'altro a un ascolto consapevole: donde l'auspicio che, oltre a essere percepita nella sua originaria unità creativa, l'opera riesca a suscitare lo stesso entusiasmo che si potrebbe provare nel veder ricomposto un grande trittico smembrato. Alla ricerca di un debito *pendant* del concerto, anzitutto per motivi di contesto, la scelta è caduta sulla ben nota *Overture in si minore* BWV 1067, destinata ugualmente al flauto traverso, agli archi e al basso continuo. La sua stessa natura, al di là della dichiarata identità tonale e di organico, permette infatti di attuare quella raffinata dicotomia fra *Concerto* «nach italienischen Gusto» e *Overture* «nach französischer Art» sulla quale Bach fondò uno dei suoi paradigmi stilistici, sintetizzato dalla formula sotto cui apparirà, alla stregua di un manifesto programmatico, la seconda parte della *Clavierübung*. La data di composizione di quest'opera è tuttora dibattuta: malgrado alcuni studiosi siano ancora propensi ad assegnarla agli anni di Cöthen, la maggior parte della

*Bachforschung* è ormai decisamente orientata verso il periodo lipsiense, in coincidenza cioè con le attività del menzionato Collegium Musicum, complesso di organico variabile (ma in grado di arrivare anche a dimensioni considerevoli) il quale si esibiva con cadenza settimanale nei locali del Caffè Zimmermann, ritrovo *à la page* della migliore borghesia cittadina. La sequenza dei brani, scandita dal consueto modulo *ouverture-suite*, con un'ampia introduzione tripartita e un'articolata successione di danze, presenta una distribuzione solistica sapientemente contrastata: negli episodi di carattere grave – dal solenne e malinconico *Lentement* iniziale alla densa e meditativa *Sarabande* – prevale infatti la tendenza all'omofonia, mentre nei movimenti vivaci il flauto si libra in appassionate figurazioni concertanti, in un brillante e impegnativo crescendo virtuosistico con esiti di forte impatto emotivo, come la spiritosa e travolgente *Badinerie*.

Francesco Zimei

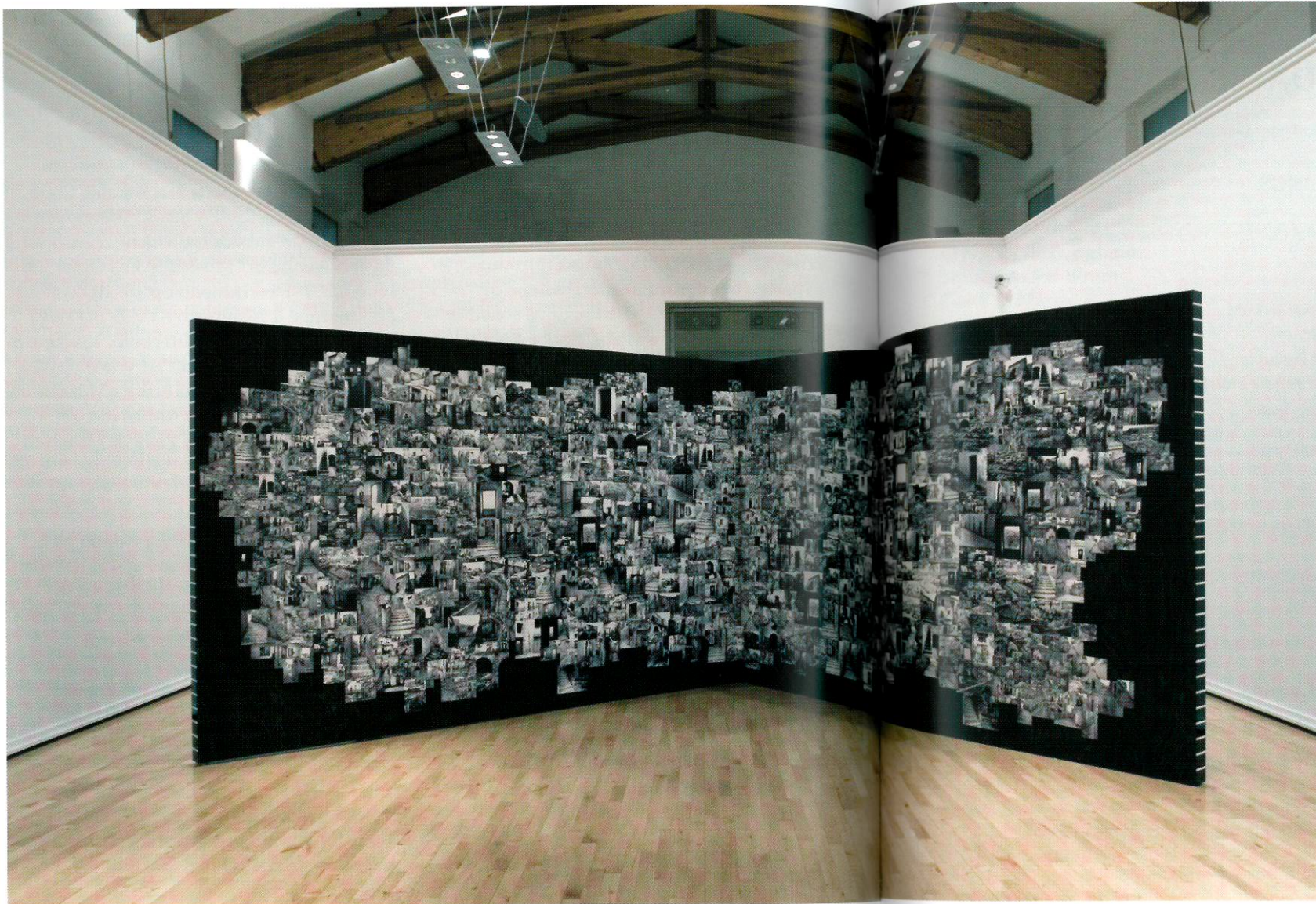
#### MARCELLO GATTI

Ha intrapreso gli studi musicali presso il Conservatorio "F. Morlacchi" di Perugia, diplomandosi in flauto nel 1986 con Carlo Morena. Seguendo la passione per la musica antica eseguita con gli strumenti originali ha cominciato lo studio del flauto traverso barocco a Roma con Claudio Rufa e a Verona con Marcello Castellani; nel 1991 è stato invitato a frequentare il Conservatorio Reale dell'Aia in Olanda per studiare con Barthold Kuijken. Nel 1997 ha ottenuto il diploma di solista con menzione speciale e nel 1998 il diploma di musica da camera, dedicato interamente al repertorio rinascimentale. Svolge da anni un'intensa attività concertistica che lo ha portato ad esibirsi in tutta Europa, Stati Uniti, Messico, Giappone, Australia e Medio Oriente presso le più prestigiose istituzioni musicali e collabora con orchestre e ensembles internazionali quali: Amsterdam Baroque Orchestra, Attaignant Consort, Cantus Coelln, Rheinische Kantorei, Armonico Tributo, Ensemble Elyma, Le Concert de

Nations, The Bach Players, Risonanze. Oltre allo stretto legame con l'Ensemble Aurora in Italia suona regolarmente con l'Accademia Montis Regalis, l'Accademia Bizantina, la Cappella della Pietà de' Turchini e l'Orchestra Barocca Italiana, La Corte Ideale. Ha partecipato a numerose registrazioni discografiche per Opus 111, Arcana, Erato, Symphonia, Tactus, Dynamic, Bongiovanni, Agorà. Tra le incisioni solistiche recenti sono da annoverare la "Musicalisches Opfer" di J.S. Bach, i "Divertimenti op.16" di L. Boccherini e il "Concerto RV 533 per due flauti e archi" di A. Vivaldi con B. Kuijken. Si dedica con entusiasmo all'attività didattica presso istituzioni quali la Scuola Musicale di Milano, Corsi di Musica Antica di Urbino, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini di Napoli.

#### ENRICO GATTI

Enrico Gatti è nato a Perugia e dopo gli studi di violino si è dedicato allo studio del repertorio del Sei Settecento. Allievo di Chiara Banchini, si è diplomato a Ginevra presso il Conservatoire Populaire de Musique in violino barocco e presso la Società di Pedagogia Musicale Svizzera. Si è poi perfezionato all'Aja con Sigiswald Kuijken. Ha svolto concerti in tutto il mondo sia come solista, sia come direttore collaborando con i più noti ensembles e orchestre di musica antica. Nel 1986 ha fondato l'Ensemble Aurora che dirige. Ha realizzato numerose registrazioni radiofoniche, per le maggiori case discografiche quali L'Harmonia Mundi Francese e Tedesca, Accent, Ricercar, Fonit Cetra, Tactus e Symphonia, Astrée, Glossa e Arcana ottenendo diversi premi. Il repertorio affrontato si amplia dal primo barocco a tutto il Settecento. In particolare la sua esperienza riguardo Stradella si distingue per l'approfondimento storico, documentario e musicologico. Fa parte della commissione artistica dell'Edizione dell'Opera Omnia di Alessandro Stradella, coordinato da Carlyn Gianturco, ed ha spesso eseguito opere dell'autore. Fra le incisioni si segnalano, in collaborazione con



Ugo Rondinone, *Neting ground*, 2006, Stanza con giorni felici  
Galleria Civica di Modena, Palazzo Santa Margherita, esposizione 15 settembre – 7 gennaio 2007

*Grandezze & Meraviglie*, le Cantate di Natale di Alessandro Stradella (Edizioni Arcana e Amadeus, 1999) e l'oratorio "La Susanna" (Glossa, 2004). Noto per la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouse, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basilensis, la Civica Scuola di Musica di Milano, la Scuola di Musica di Fiesole, l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, oltre che in vari corsi con

sede a Urbino, Erice, Venezia, Lanciano. Attualmente insegna violino barocco al Conservatorio reale dell'Aja. Già membro di giuria di famosi concorsi di musica antica, dal 1997 al 2005 è stato direttore artistico dei Corsi Internazionali di musica antica di Urbino e, assieme a Roberto Gini, è stato direttore artistico del Festival *Grandezze & Meraviglie* 1998 -1999, celebrativo del IV Centenario di Modena Capitale.

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

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

L'ensemble si è formato con un approfondito lavoro sulla letteratura del XVII secolo e sulle sonate a tre di Corelli, considerando ciò come cifra stilistica di fondo necessaria per poter poi affrontare il repertorio successivo senza il pericolo di anacronistiche interpretazioni. Oltre a quelli strumentali sono stati realizzati anche programmi di cantate profane e sacre. Il gruppo è stato ospite dei più importanti festival e stagioni concertistiche europee.

L'Ensemble Aurora ha inciso per Tactus e Symphonia ed Emi, con cui ha realizzato varie prime registrazioni mondiali. È stato insignito, fra gli altri riconoscimenti, del Premio Internazionale del disco "Antonio Vivaldi" per la migliore incisione di musica strumentale italiana del 1993 e del 1999, e del "Diapason d'or".

Dal 1995 registra per la casa discografica francese ARCANA. Dal 2004 anche per la casa discografica spagnola Glossa.