

Domenica 3 ottobre, Villa Sorra ore 17.30

TOCCATE, SONATE, RICERCATE!

Musica strumentale del primo Seicento Italiano

LIVIA CAFFAGNI

flauto dolce

CHIARA GRANATA

arpa doppia a tre ordini

GIOVANNI PAOLO CIMA (ca. 1570 - prima di 1622)

Sonata per violino e violone

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (ca. 1571-1630)

Sonata prima

ANONIMO (Manoscritto Chigi)

Toccata

TARQUINIO MERULA (1590-1665)

Sonata prima

GIOVANNI BASSANO (+ 1617)

Ricercata III

TARQUINIO MERULA

Sonata seconda

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Aria detta la Frescobalda

GIOVANNI PAOLO CIMA

Sonata per cornetto e trombone

DARIO CASTELLO (1590-1644)

Sonata prima

LUZZASCO LUZZASCHI (1545-1607)

Toccata del IV tono

DARIO CASTELLO (1590-1644)

Sonata seconda a soprano solo

TOCCATE, SONATE, RICERCATE!

Prima che la musica muova chi la suona e ascolta, c'è la materia silenziosa della natura. I flauti si costruiscono "in prugno, ciliegio e altri legni che si forano facilmente, ma di solito si sceglie un legno di bel colore, che raggiunga una bella lucidatura, affinché la bellezza accompagni la bontà dello strumento e gli occhi partecipino in qualche modo al piacere dell'orecchio. Solitamente si fanno in bosso; sono altrettanto molto buoni in cristallo o vetro o in ebano"

(M. Mersenne 1636). Gli strumenti posseggono a causa della materia di cui sono fatti una propria disposizione al suono, e persino un movimento naturale che li rende animati ancor prima di produrre musica. È la reazione del legno al fiato dello strumentista o il movimento imprevedibile delle corde dell'arpa che mutano timbro e accordatura in relazione al clima e agli ambienti, "le corde di budello da alcuni chiamate corde animate per essere state interiora di animali irragionevoli" (L. Zacconi, 1596). Chi costruisce strumenti nel secolo della scienza sperimentale conosce bene la natura dei materiali che formano lo strumento, natura che rimane viva anche nella forzatura della nuova forma. I numerosi strumenti di nuova invenzione, come la grande arpa a tre ordini, mostrano grande ardimento costruttivo mettendo in atto una sfida coraggiosa tra il legno e la tensione delle molte corde. Chi compone musica nell'Italia delle curvilinee e visionarie decorazioni barocche, sa che non è l'ordine prevedibile della composizione a creare attenzione e meraviglia, quanto il suo contrario: la libera e immaginaria fantasia che sembra mettere per iscritto il gesto ardito e repentino dell'improvvisazione. È lo stile fantastico (*stylus phantasticus*) - così verrà chiamato - che passa veloce da un'idea all'altra con "brevi episodi di contrasto e di una forma libera, piuttosto come una fantasia (A. Kircher, 1650). Infine, chi esegue musica nel secolo del teatro musicale, sperimenta con libertà d'invenzione le diverse

possibilità dell'espressione e del dialogo fra le voci, con suoni che come in un'arpa procedono "or semplici, or intrecciati, con quel meraviglioso dialogizzare che sembrano far le corde, e interrogarsi, e risponderci le acute, e le gravi, or con botte lente, e poche, or velocissimamente sminuite, quasi tutte insieme: come fossero due cori di musicisti che si corrono dietro" (D. Bartoli, 1659). In questo movimento non sono le singole note o melodie a guidare l'esecuzione, quanto gli affetti che, nascosti dietro alle note, rendono la musica "hor languida, hor veloce" (Frescobaldi, 1615) come il discorso di un esperto oratore. Nell'introduzione ai suoi *Concerti Ecclesiastici* (1610) G.P. Cima chiede ai propri esecutori di suonare i suoi concertini "con quello maggior affetto che sia possibile", un invito forte a non risparmiarsi e a rendere piena di vita ogni esecuzione. Invito che sembra lasciare traccia anche nei nomi delle forme compositive di questo periodo, quando vengono intesi come un imperativo: Toccate, Sonate, Ricercate!

LIVIA CAFFAGNI

Diplomata col massimo dei voti in flauto dolce presso il Conservatorio di Bologna con G. Pacchioni, laureata in lingue e letterature straniere moderne presso l'Università di Bologna (la tesi di laurea, sul manoscritto 376 della Sitftsbibliothek di St. Gallen, è stata pubblicata su "Studi Gregoriani" 1990) negli anni 87-89 ha lavorato come ricercatrice presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Berna, nel 2007 ha conseguito cum laude il Diploma Accademico di specializzazione in Musica Rinascimentale presso il Conservatorio di Lecce con D. Fratelli. Ha studiato inoltre viola da gamba con P. Pandolfo e vocalità con S. Foresti, e dall'82 ha iniziato un'intensa attività concertistica con varie formazioni di musica rinascimentale e barocca. Dall'86 lavora stabilmente con l'ensemble di musica medievale La Reverdie, con il quale partecipa alle più prestigiose rassegne concertistiche europee. Ha inciso 18 CD per la casa discografica

francese Arcana sotto il patrocinio della West Deutsche Rundfunk. È titolare della cattedra di Flauto Dolce presso il Conservatorio di Trento. In questo programma suona flauti dolci "modello Ganassi" di M. Musch e A. Schwob.

CHIARA GRANATA

Dopo aver compiuto gli studi tradizionali al Conservatorio G. Verdi di Milano, si è specializzata nell'esecuzione della musica antica su strumenti originali, studiando con Mara Galassi. Ha concluso i suoi studi di arpa barocca conseguendo il diploma presso l'Accademia internazionale della Musica di Milano e la Laurea con Lode presso il Conservatorio di Verona. Collabora

con diversi ensembles di musica barocca e classica tra cui: La Cappella della Pietà de' Turchini, La Venexiana, la Capella de Ministrers, l'Ensemble Matheus, l'Ensemble Piano&Forte, l'Academia Montis Regalis, Akademia, l'Ensemble Costanzo Porta, Il Canto d'Orfeo. Ha inciso per Eloquentia, Hyperion, Stradivarius, Fondazione Giorgio Cini, Dynamic. Si è laureata con lode in filosofia all'Università Statale di Milano, con una tesi di estetica musicale seicentesca, insignita del premio universitario "Dal Pra 1997-98" per la ricerca nelle discipline storico filosofiche. Suona una copia dell'arpa Barberini (Roma 1632) ricostruita nel 2006 da D. Pontiggia, e un'arpa originale Naderman (Parigi, 1820 c.a.).



Tim N. Gidal, *Damascus*, 1934
Modena, Galleria Civica, *Raccolta di fotografia contemporanea*

Venerdì 8 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 21

SULLE SPALLE DEI GIGANTI

Un percorso filosofico-musicale sulle tracce del contrappunto

ENSEMBLE AURORA, ENRICO GATTI

in collaborazione con le Nuove Settimane Barocche di Brescia e la Casa discografica Arcana

con la partecipazione di



Soprintendenza per i beni storici,
artistici ed etnoantropologici di
Modena e Reggio Emilia

ENRICO GATTI *violino*
ROSSELLA CROCE *violino*
SEBASTIANO AIROLDI *viola*
JUDITH MARIA OLOFSSON *violoncello*



Alonso de Ovalle, *Historica relatione del Regno di Cile, e delle missioni [...]*, Roma, 1646
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594):
Kyrie dalla "Missa Ecce Sacerdos Magnus" (*Missarum liber primus*, Roma 1554)

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643):
Christe II (*Fiori Musicali di diverse compositioni*, Venezia 1635)

GIROLAMO FRESCOBALDI
Toccata Cromatica per la levatione (*Fiori Musicali di diverse compositioni*, Venezia 1635)

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
Là ver l'aurora, Madrigale su testo di Petrarca (1555)

ORLANDO DI LASSO (1532-1594)
La nuit froide et sombre, Chanson su testo di Du Bellay (*Thresor de musique...contenant...chansons*, Genève 1576)

DARIO CASTELLO (I metà XVII secolo)
Sonata XV a 4 per stromenti d'arco (*Sonate Concertate in stil moderno, libro secondo*, Venezia 1629)

BIAGIO MARINI (ca. 1587-1663)
Sinfonia e Passacaglio a 4 (*Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate*, op.XXII, Venezia 1655)

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)
Fuga a quattro voci op. postuma (Anh. 15)
Firenze, Biblioteca del Conservatorio, Ms. f/I/29, p. 25-27 (Francesco Maria Veracini,
"Il Trionfo della Pratica musicale": *Fuga vera con un sogetto solo di Gallario Riccoleno*
[Arcangiolo Corelli])

JOHANN ROSENMÜLLER (ca. 1619-1684)
Sonata VII a 4 (*Sonate à 2.3.4. è 5 Stromenti da Arco & Altri*, Norimberga 1682)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Contrapunctus IV (da *L'Arte della Fuga* BWV 1080, ca. 1745-1750)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
Adagio e Fuga in do minore KV 546 (Wien, 1788)

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Quartetto in sol maggiore KV 387 (Wien, 1782)
Allegro vivace assai, Menuetto. Allegro, Andante cantabile, Molto allegro

SULLE SPALLE DEI GIGANTI: SULLE TRACCE DEL CONTRAPPUNTO

Poiché l'una [la filosofia] porta a compimento ogni conoscenza, e l'altra [la musica] le prepara la strada, Aristide Quintiliano

“I moderni sono come dei nani che siano montati sulle spalle dei giganti; sebbene essi abbiano così la possibilità di vedere e conoscere un maggior numero di cose rispetto agli antichi, ciò non gli deriva dalla propria statura o dall'acutezza del proprio pensiero, ma unicamente perché sollevati e portati in alto dalla gigantesca grandezza degli antichi”. Questa frase, riportata intorno al 1159 dal filosofo John di Salisbury nel suo trattato *Metalogicon*, riferisce un concetto originale di Bernard de Chartres, uno dei fondatori della scuola francese in cui si svilupparono gli studi platonici. Non deve apparire peregrina l'associazione fra la grandezza degli antichi – il fatto che tutto si trovi, almeno in nuce, espresso nella loro cultura – e il nostro percorso musicale sul contrappunto e la fuga. Le ragioni stesse del contrappunto e della sua essenza trovano infatti radice nei principi pitagorici, molti dei quali furono ripresi da Platone e più tardi dai filosofi neo-platonici. Al di là del suo significato tecnico-compositivo e storico, che rimanda soprattutto allo stile palestriniano, il termine Contrappunto – *punctum contra punctum* – in quanto ha come proprietà quella di rappresentare il principio dualistico, allude al pensiero pitagorico, nella misura in cui i pitagorici vedevano nei contrari i principi delle cose. L'armonia non è dunque assenza, bensì equilibrio di contrasti. Da tempo memorabile la proporzionalità fu assunta come un criterio applicabile a tutte le manifestazioni dell'essere e fu quindi sistematicamente impiegata in ogni aspetto della vita. I rapporti che regolano le dimensioni dei templi greci, gli intervalli tra le colonne o i rapporti fra le varie parti della facciata corrispondono agli stessi rapporti che regolano gli intervalli musicali. L'idea di passare dal concetto aritmetico di numero al

concetto geometrico-spaziale di rapporti tra vari punti, è appunto pitagorica. I pitagorici sono i primi a studiare i rapporti matematici che regolano i suoni musicali, le proporzioni su cui si basano gli intervalli, il rapporto tra la lunghezza di una corda e l'altezza di un suono e Pitagora fondò sul rapporto di armonia che intercorre tra i numeri e i suoni della scala musicale la sua ricerca dell'*arché* o principio primo della natura. L'idea dell'armonia musicale si associa strettamente a ogni regola per la produzione del Bello. I pitagorici vedevano la nostra musica terrena come imitazione della musica del cosmo, e in questa luce si possono inquadrare anche quelle composizioni “neopitagoriche” come il *Canon Perpetuus* della *Musicalisches Opfer* di Bach. Nell'importante opera *Harmonices Mundi* (1619) di Johannes Kepler (o Keplero) il contrappunto, come termine tecnico musicale (*punctum contra punctum*), si ricollega all'idea pitagorica dell'armonia delle sfere. Principi neoplatonici animano l'operato di Lorenz Christoph Mizler, che nel 1738 diede vita alla *Societät der musikalischen Wissenschaften*. Le teorie promosse in seno a questa società influenzarono profondamente J.S. Bach a cui Mizler aveva dedicato la propria tesi di laurea (*Dissertatio quod musica sit pars eruditionis philosophicae*), e probabilmente furono all'origine della composizione di un'opera come *L'Arte della Fuga*. Nel percorso musicale che vi presentiamo abbiamo voluto esplorare la fuga e i procedimenti fugali in molte delle loro varie declinazioni, attraversando epoche fra loro anche lontane, e ovviamente differenti. Al di là di tutto, lo scopo di questo programma è quello di offrire agli amanti della musica una buona ora in compagnia di alcuni fra i più grandi genii di tutti i tempi. Il nostro desiderio è quello di far entrare gli ascoltatori nella trama della fuga, nel vivo di quella conversazione “spirituale” in cui varie voci autonome amano parlare degli stessi argomenti. Uno degli argomenti principali, se si vuole, potrebbe essere questo: l'uomo è qualcuno che cammina,

che oscilla, spesso sbaglia, ma si ostina comunque sempre a perseguire una perpetua riconquista della propria libertà, della propria innocenza. Per quanto riguarda la prima parte del programma l'intento che ci ha mosso – è evidente – non è certo quello filologico. Potrebbe forse destare sorpresa e far arrossire il naso a qualcuno la nostra scelta di suonare con un quartetto d'archi brani vocali di Palestrina e Lasso, opere tastieristiche di Frescobaldi: lungi da noi la volontà di dissacrare alcunché. Ma, a riguardo della pratica qui presentata, sarà utile sapere, ad esempio, che già almeno dal 1500 è documentata per iscritto la pratica di eseguire musica vocale di compositori quali Josquin Desprez e Cipriano de Rore con i soli strumenti, e per quanto concerne Frescobaldi sono diverse le fonti d'epoca che suggeriscono trascrizioni strumentali delle sue varie opere per tastiera. La musica di Palestrina incarna l'ideale greco della *Kalokagathía*, quell'imperturbabilità che deriva dalla coscienza della propria assoluta superiorità, l'assenza di ogni passione contingente, la capacità di autocontrollarsi e di dominare i propri impulsi per sottomettersi alle norme che regolano il mondo umano e divino. L'idea del bello elaborata dall'antichità ripone infatti la bellezza nella proporzione delle parti. Tale concetto è ancora dovuto al pensiero pitagorico, il quale dall'osservazione della natura e dei fenomeni celesti, dietro l'apparente caos del loro manifestarsi, intravede la presenza di un ordinato, immutabile ed eterno succedersi degli eventi. "Il più bello dei legami è quello che faccia, per quanto è possibile, una cosa sola di sé e delle cose legate: ora la proporzione compie ciò in modo bellissimo" (Platone, *Timeo*, V). Nella nostra "strada del contrappunto" da Palestrina, attraverso alcuni "padri" della sonata strumentale barocca come Castello e Marini, è facile arrivare ad Arcangelo Corelli, vero erede "morale" di quella severa linea contrappuntistica romana che era passata attraverso Carissimi. Johann Rosenmüller – formatosi fra l'altro a Lipsia

nella Thomasschule, dove tradizionalmente gli studi pitagorici venivano molto considerati – si trovò ad essere nominato compositore del Conservatorio della Pietà di Venezia proprio nell'anno in cui nacque Antonio Vivaldi. Di certo nel suo stile si ritrovano i colori della canzone polifonica veneziana: nella sonata VII sono notevoli sia l'esplorazione del contrappunto cromatico (dapprima ascendente, quindi discendente) che i due fugati con soggetti tipici della canzone vivace, caratterizzati dalle note ribattute. *L'Arte della Fuga* di Bach costituisce un illustre esempio di come l'idea pitagorica degli opposti venga applicata in musica. Il principio dualistico insito nello stile contrappuntistico vi si manifesta in modo imponente soprattutto nell'uso del moto contrario, del rivolto dei soggetti, dell'augmentazione e diminuzione. Si potrebbe definire l'Adagio e Fuga KV 546 di Mozart come una descrizione del dolore e della disperazione. Quest'opera (una rielaborazione della Fuga KV 426 per due pianoforti) è datata 26 giugno 1788 e vede la luce in un periodo assai buio per il nostro compositore, costretto – come si ricava da diverse lettere inviate nello stesso mese di giugno – a domandare in prestito una grossa somma di denaro al confratello massone Puchberg. Completamente lontano da questa oscura atmosfera di tragedia, il quartetto in sol maggiore KV 387 si dipana in un'ambientazione diametralmente opposta; in quel 1782 Mozart è libero artista a Vienna, tiene lezioni private, accademie e concerti, frequenta l'imperatore, e il 4 agosto sposerà Constanze. Dimora quindi nel corso di tutto il quartetto una gioia solare e ricca d'energia, pur con la necessaria esplorazione delle connotazioni laterali al carattere d'impianto (espresse in modo sublime soprattutto nell'incantevole terzo movimento, *Andante cantabile*). La radiosa fuga che chiude il quartetto KV 387, insieme alla così tanto diversa fuga KV 546, testimonia come, anche per il tramite della fuga, si possano chiaramente e vigorosamente esprimere gli stati d'animo più disparati fra loro. Nella teoria della

composizione detta *Musica Poetica* (*melopoetica* o *melopoia*) che si sviluppò in Germania a partire dalla metà del XVI secolo fino all'inizio del XVIII, e che già nel nome si richiama all'antichità – per la precisione al *De Musica* di Aristide Quintiliano e al *De Melopoia* di Marziano Capella – la fuga fa parte delle figure musicali che possono assumere carattere di immagine, e “serve ad esprimere azioni che si susseguono” (*servit quoque actionibus successivis exprimendis*, Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650). In particolare, la fuga finale del quartetto KV 387 (fuga con due soggetti) illustra perfettamente cosa significhi ricercare l'armonia attraverso l'utilizzo di principi contrapposti e contrari. Infatti il primo soggetto, costituito da una frase cantabile di note lunghe e legate, è complementare ad un controsoggetto agitato e in sincope, mentre il secondo soggetto, molto ritmato e scandito, trova il suo corrispondente opposto in una semplice figura di note passeggianti. Il risultato è quello di una musica perfetta ed equilibrata che – nell'ambito dell'atmosfera generale che pervade tutto il quartetto – riesce a descrivere un'ampia gamma di emozioni. Qui si attinge a quel concetto di bellezza che è, in quanto armonia, unità: unità armonica che sta, (come *Idea* nel senso platonico del termine) in una dimensione che solo il pensiero può cogliere. Cogliere il bello è pervenire dunque alla conoscenza, ovvero riportare ciò che è disperso, la molteplicità delle cose che costituiscono la realtà, all'unità originaria; e la bellezza è questa unità perché è armonia che in quanto tale non sta nelle cose del mondo, ma nel pensiero che, innalzandosi al di sopra della stessa realtà, la coglie come forma unica. Si realizza così quanto auspicato da Senofonte, secondo cui “lo scultore deve rendere attraverso la forma esteriore l'attività dell'anima” (*Detti memorabili di Socrate*, III). I platonici affermano la superiorità del mondo intelligibile su quello sensibile e il primato dell'intuizione intellettuale sull'esperienza. Da qui il modello di un superamento del sensibile attraverso un

processo interiore che è insieme conoscenza e ascesi morale. «ASK =boezio=?\d»“Fuga” in Plotino non è altro che il ritorno dell'anima a Dio, la liberazione dell'anima dalla materia. La figura di Odisseo che anela alla patria rappresenta per lui l'anima, che vuole fare ritorno al “padre”, all' “uno”. La metafora del viaggio come processo di acquisizione della conoscenza, cara a Platone, era già stata utilizzata da Parmenide, che aveva immaginato un itinerario ben preciso per giungere dalla “falsa opinione” al “vero sapere”. e i neopitagorici Numenio e Cronio, le cui opere erano oggetto di studio presso la scuola filosofica di Plotino a Roma, avevano interpretato Odisseo come simbolo dell'anima. Infatti, secondo Platone, l'abbandono del corpo e del sensibile da parte dell'anima costituisce il presupposto necessario per poter pervenire all'esercizio della “retta filosofia” e alla visione delle *idee*. Nella *Repubblica*, attraverso la famosa allegoria della caverna, Platone ci racconta la difficoltà e la radicalità del cambiamento richiesto all'uomo per intraprendere il cammino verso la conoscenza: difficoltà di passare dal mondo “sensibile” a quello “intelligibile”, e dall'opinione, dalla passione, alla scienza e al bene. Ecco un importante passo tratto dalle *Enneadi* di Plotino: “Lasciateci dunque fuggire verso l'amata patria - così potremmo ammonire a maggior ragione. E in che cosa consiste questa fuga, e come avviene? Prenderemo il largo come Odisseo dalla maga Circe o da Calipso, come dice il poeta, e vi lega, io credo, un senso nascosto: Odisseo non era soddisfatto di restare, quantunque possedesse il piacere che si vede con gli occhi, e godesse la pienezza della bellezza sensibile. Perché là è la nostra patria, da cui proveniamo, e là è il nostro padre. Che viaggio è dunque, questa fuga? Non con i piedi devi compierlo, giacché i piedi, ovunque si vada, conducono solo da un paese all'altro. Non devi neppure approntare un veicolo, trainato da cavalli o che naviga sul mare; no, tu devi lasciare tutto questo alle spalle e non guardare, ma

solo chiudere gli occhi e destare in te un altro volto al posto di quello vecchio, un volto che tutti possiedono, ma che pochi usano..." Benvenuti all'ascesa verso il Parnaso!

Enrico Gatti

ENSEMBLE AURORA

L'associazione fra suono e luce, rivelata da affinità etimologiche fra le parole che indicano il suono e il sorgere del sole, ricorre spesso nei miti di molti popoli dell'antichità.

Dalla tradizione europea a quella indo-asiatica ed eschimese fino alle culture primitive di Africa e d'America, la sorgente da cui emana il mondo è un suono di luce.

Ispiratosi ad Eos, la "dea dalle rose dita", Enrico Gatti ha fondato nel 1986 l'Ensemble Aurora insieme ad 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, e 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 e articolazioni. Su questa base l'impiego di

strumenti originali e 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 numerosi programmi strumentali sono stati realizzati anche programmi di cantate profane e sacre (con Gloria Banditelli, Guillemette Laurens, Roberta Invernizzi, Jill Feldman, Gian Paolo Fagotto e altri). Il gruppo si è esibito in quasi tutti i paesi europei, negli Stati Uniti, in America del sud e in Giappone, ospite di importanti stagioni concertistiche fra cui ricordiamo oltre al Festival Grandezze & Meraviglie il Festival van Vlaanderen, Festival des Cathedrales, Ambraser Schlosskonzerte Innsbruck, Symphonia en Perigord, Festival International de Musique Sacrée de Lourdes, Tage Alter Musik Herne, Théâtre de Caen, Library of Congress (Washington), Festival Vivaldi in Veneto, Musica e poesia a S. Maurizio di Milano. L'Ensemble Aurora ha inciso per Tactus, Symphonia, Arcana e Glossa, con cui ha realizzato varie prime registrazioni mondiali. È stato insignito, fra gli altri riconoscimenti, due volte del Premio Internazionale del disco "Antonio Vivaldi" per le migliori incisioni di musica strumentale italiana del 1993 e del 1998; l'integrale dell'op. III di Corelli ha ricevuto il "diapason d'or de l'année" 1998.



Venerdì 15 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 21

MISERERE

JOHANN SEBASTIAN BACH

Tilge, Höchster, meine Sünden, Cantata BWV 1083
dallo Stabat Mater di Giovanni Battista Pergolesi

SILVIA FRIGATO *soprano*
RUTA VOSYLIUTE *mezzosoprano*

I MUSICALI AFFETTI Fabio Missaggia

In collaborazione con

Quarto concorso di musica antica - premio Fatima Terzo, Festival Spazio & Musica di Vicenza

con la partecipazione di



I MUSICALI AFFETTI

Fabio Missaggia
direttore e violino di concerto

Violini

Matteo Zanatto, Martina Casetta, Marialuisa Barbon

Viola

Monica Pellicieri

Violoncello

Carlo Zanardi

Violone

Michele Gallo

Clavicembalo

Lorenzo Feder

CARLO RICCIOTTI (c 1681-1756) / WILLEM VAN WASSENAER (1692-1766):
Concerto n° 5 da *Concerti Armonici* per 4 violini obbligati, viola, cello obbligato e continuo
Adagio – largo, fuga: da capella, A tempo commodo, A tempo giusto

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Concerto in re min. BWV 1043 per 2 violini, archi e continuo
Vivace, Largo ma non tanto, Allegro
Violino solo: Fabio Missaggia, Matteo Zanatto

JOHANN SEBASTIAN BACH / GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)

Salmo 51 dallo *Stabat Mater* di Pergolesi
Cantata BWV 1083 per soprano, contralto, archi e basso continuo.

Largo, Andante, Larghetto, Andante, Largo, (allegro), (Andante), (Andante), Alla breve, Andante, Adagio spiritoso, Largo, Allegro (vivace), Amen: Alla breve



Alonso de Ovalle, *Historica relatione del Regno di Cile, e delle missioni [...]*, Roma, 1646
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

Tilge, Höchster, meine Sünden,
deinen Eifer laß verschwinden,
laß mich deine Huld erfreun.

Ist mein Herz in Missetate,
und in große Schuld gerate,
wasch es selber, mach es rein.

Missetaten, die mich drücken,
muß ich mir itzt selbst aufrücken,
Vater, ich bin nicht gerecht.

Dich erzürnt mein Tun und Lassen,
Meinen Wandel mußt du hassen,
weil die Sünde mich geschwächt.

Wer wird seine Schuld verneinen
oder gar gerecht erscheinen?
Ich bin doch ein Sündenknecht.
Wer wird, Herr, dein Urteil mindern
oder deinen Ausspruch hindern?
Du bist recht, dein Wort ist recht.

Sieh, ich bin in Sünd empfangen,
Sünde wurden ja begangen
da, wo ich gezeuget ward.

Sieh, du willst die Wahrheit haben,
die geheimen Weisheitsgaben,
hast du selbst mir offenbart.

Wasche mich doch rein von Sünden,
daß kein Makel mehr zu finden,
wenn der Isop mich besprengt.

Laß mich Freud und Wonne spüren,
daß die Beine triumphieren,
da dein Kreuz mich hart gedrängt.

Schaue nicht auf meine Sünden,
tilge sie, laß sie verschwinden,
Geist und Herze mache neu.
Stoß mich nicht von deinen Augen,
und soll fort mein Wandel taugen,
o, so steh dein Geist mir bei.
Gib, o Höchster, Trost ins Herze,
heile wieder nach dem Schmerze,
es enthalte mich dein Geist.
Denn ich will die Sünder lehren,
daß sie sich zu dir bekehren

*Cancella, Altissimo, i miei peccati,
fa che sparisca il tuo sdegno,
fammi godere della tua clemenza.*

*Se il mio cuore è caduto
nell'errore e in gravi colpe,
lavalo tu, purificalo.*

*Dell'errore che mi opprime
solo me devo incolpare,
padre, io non sono giusto.*

*La mia condotta ti smuove a sdegno,
la mia vita devi odiarla,
perché mi rende debole il peccato.*

*E chi potrà negare la sua colpa?
Chi apparire giusto?
Io son schiavo del peccato.
Signore, chi potrebbe menomare un tuo giudizio
o contrastare una tua sentenza?
Tu sei giusto, la tua parola è giusta.*

*Son stato concepito nel peccato,
il peccato fu commesso
dove io fui generato.*

*Tu vuoi la verità,
per questo mi hai donato
e mi hai manifestato il sapere segreto.*

*E allora lavami, purificami dal peccato,
che non resti più una macchia
su me asperso con l'issopo.*

*Fa' che io provi gioia ed estasi,
che in me esultino le membra
che la tua croce ha schiacciato.*

*Non guardare ai miei peccati,
li cancella, li abolisci,
cuore e spirito rinnova.
Non cacciarmi dal tuo sguardo,
e se la mia condotta resta buona,
il tuo spirito resti con me.
Conforta, Altissimo, il mio cuore,
risanalo dopo il dolore,
nel tuo spirito mi accogli.
Ciò che voglio è che i peccatori imparino,
che si volgano a te,*

und nicht tun, was Sünde heißt.
Laß, o Tilger meiner Sünden,
alle Blutschuld gar verschwinden,
daß mein Loblied, Herr, dich ehrt.

Öffne Lippen, Mund und Seele,
daß ich deinen Ruhm erzähle,
der alleine dir gehört.

Denn du willst kein Opfer haben,
sonsten brächt ich meine Gaben;
Rauch und Brand gefällt dir nicht.
Herz und Geist, voll Angst und Grämen,
wirst du, Höchster, nicht beschämen,
weil dir das dein Herze bricht.

Laß dein Zion Blühend dauern,
baue die verfallnen Mauern,
alsdann opfern wir erfreut.
Alsdann soll dein Ruhm erschallen,
alsdann werden dir gefalle
Opfer der Gerechtigkeit.

Amen

*e smettano di far ciò che è peccato.
Tu che abolisci tutti i miei peccati,
e cancelli ogni crimine di sangue,
te glorifica il mio canto, Signore.*

*Labbra, bocca e cuore aprimi,
ché io narri la tua gloria,
che soltanto a te è dovuta.*

*Se da me accettassi offerte,
ti avrei recato i miei doni;
fumo e fuoco non li vuoi.
Ma un cuore ed uno spirito angosciati e straziati,
questi non li disdegnarai, Altissimo,
perché spezzano il tuo cuore.*

*Fa' che Sion fiorisca ancora,
rialza le mura cadute,
sì che noi, rinfrancati, ti portiamo ancora offerte.
Allora la tua gloria risuonerà nei canti,
allora torneranno a esserti graditi
i sacrifici offerti con giustizia.*

Amen.

MISERERE

Le più diverse forme della 'riscrittura musicale' hanno alimentato l'inventio di Johann Sebastian Bach durante tutto l'arco della sua parabola creativa. Per comprendere bene le modalità dei processi compositivi assunti dal Kantor di Lipsia, paradigmi di lungo periodo peraltro comuni alla sua epoca, è opportuno accostarsi ad una concezione retoricamente orientata dell'inventare che si nutre di un costante confronto con modelli, pratiche, esperienze preesistenti, di un'ineludibile interrelazione tra ciò che già esiste e ciò che non esiste ancora. Tra gli anni trenta e gli anni quaranta del Settecento, sul tavolo da lavoro del nostro compositore vi erano distribuite molte cose in fieri: progetti da portare a compimento, come la terza parte del Clavier-Übung, banco di prova per sviluppare ulteriormente tecniche legate alla elaborazione di melodie preesistenti, al trattamento del cantus firmus in tessiture

diverse, all'imitazione canonica; rielaborazioni di composizioni proprie, una sorta di riscrittura di sé che non si limitava a convenzionali trascrizioni di concerti per altri organici, ma si impegnava in straordinarie espansioni dal più piccolo al più grande in una completa metamorfosi dell'originale, come attesta la Sinfonia della cantata BWV 29, per organo concertato, tre trombe, timpani, 2 oboi archi e continuo, basata sul Preludio della Partita n. 3 in mi maggiore per violino solo; e, infine, riscritture di altri. Sebbene in piena maturità creativa, Bach aveva ancora il piacere di 'giocare' con le composizioni di colleghi coevi, ma appartenenti a mondi diversi, a diverse declinazioni del grande serbatoio linguistico-musicale del suo tempo, e, proprio per questo, stimolo a confrontarsi con l'alterità, sia per riviverla con paradigmi proprii, sia per questi rivivere alla luce di quella. In quegli anni, infatti, rielabora un Magnificat di Antonio Caldara (si veda, ad



Melchisedech Thevenot, *Relations de divers voyages urieux qui n'ont point este publiées [...]*, s.l., 1633
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

esempio, il “Suscepit Israel” per quattro voci e continuo cui vengono aggiunte due nuove parti violinistiche), una suite per liuto di Silvius Leopold Wiess, espansa in un trio per cembalo concertato e violino, ed, infine lo Stabat Mater di Pergolesi che, come recita l’instestazione dell’autografo bachiano, diviene il Psalm 51, Motetto a due voci, 3 stromenti e continuo. Secondo la tradizione, il brano del giovane maestro italiano sarebbe stato composto pochi giorni prima della morte (17 marzo 1736), commissionato dall’Arciconfraternita dei Cavalieri della Vergine dei Dolori di Napoli per essere eseguito, ogni venerdì di marzo, nella chiesa francescana di San Luigi di Palazzo in sostituzione dell’omonima opera, di organico analogo, di Alessandro Scarlatti. Lo Stabat Mater di Pergolesi costituisce uno dei più straordinari casi di fortuna critica a livello europeo, come attestano le numerose edizioni settecentesche, l’imponente tradizione manoscritta e l’esplicito riconoscimento di una sorta di funzione modellizzante che lo erigeva addirittura a

paradigma della musica sacra dell’epoca. Pur confrontandosi con una tale icona, capolavoro “d’invenzione, di buon gusto, d’armonia”, per parafrasare le parole che al brano dedicherà Vincenzo Manfredini sul finire del secolo, Bach non sembra soffrire soggezione alcuna, sottoponendo anch’esso ad un trattamento concettualmente analogo a quello riservato alle opere di Caldara e Weiss. La sostituzione del testo dello Stabat Mater con quello del Miserere, risultava possibile a patto di mantenere una sorta di parallelismo contenutistico tra l’originale e il nuovo, operazione che l’anonimo poeta, estensore della nuova redazione, compie non senza qualche difficoltà, articolando la parodia in cinque grandi arcate formali (vedi schema). La corrispondenza contenutisticamente più problematica risulta essere quella relativa alla ultime tre strofe, che costringerà Bach a intervenire sull’intonazione musicale: se, infatti, il parallelismo tra l’originale e la parodia è mantenuto accuratamente per i primi dieci numeri, negli ultimi due brani si assiste a un

<i>Stabat Mater</i>	
<i>Strofe</i> 1-4	Descrizione della "Mater Dolorosa"
<i>Strofe</i> 5-6	Domanda retorica: "Chi avrebbe potuto rimanere insensibile al suo dolore?"
<i>Strofe</i> 7-8	La Madonna ai piedi della croce dinanzi a Gesù morente per le colpe dell'umanità
<i>Strofe</i> 9-17	Invocazione alla Madonna e preghiera di dividere con lei le sue pene
<i>Strofe</i> 18-20	Preghiera perché la Vergine interceda presso Dio a favore del peccatore nel giorno della sua morte

<i>Parafrasi</i>	
	Riconoscimento dei propri peccato e invocazione della pietà divina
	Domanda retorica: "Chi potrebbe nascondere le proprie colpe al Signore?"
	L'uomo è nato nella colpa; Dio con la sua parola gli ha rivelato la verità
	Invocazione a Dio perché perdoni le colpe del peccatore
	Fiducia nella misericordia di Dio e proclamazione della sua gloria

cambiamento di posizioni, in virtù del quale il n. 11 di Pergolesi diviene il n. 12 di Bach e il n. 11 di quest'ultimo corrisponde al n. 12 di Pergolesi. Pur di garantire un rapporto drammaturgicamente più convincente tra la vecchia musica e il nuovo testo, Bach è disposto a compromettere la coerenza tonale dell'impianto che risulta così modificata: Successione tonale degli ultimi quattro episodi pergolesiani: Sol min. (10), Sib. magg. (11), Fa min. (12, tono d'impianto) e *Amen* (Fa min. 13). Successione tonale degli ultimi quattro episodi della parodia: Sol min. (10), Fa min. (11, ex 12), Sib. magg. (12 ex 11), *Amen* (13, Fa min.-Fa magg.). Tale mutamento di architettura spiega forse l'apparente bizzarria di replicare una seconda volta l'*Amen* conclusivo nella tonalità di Fa magg. per ristabilire con più forza il tono d'impianto, dopo l'inversione dei due numeri. Si tratta, in ogni caso, di un ripensamento successivo perché troviamo questa soluzione comparire nel materiale di esecuzione, ma non nel *Particell* autografo. Per quanto riguarda gli interventi sulla struttura musicale, solo due risultano essere i brani che si conservano integri: il n. 10 *Lass mich Freud un Wenne spüren*, e l'*Amen*, i due numeri che Pergolesi stesso aveva concepito nello *stylus antiquus*. Tutti gli altri vengono sottoposti a cambiamenti sostanziali che vanno dalla modifica delle parti vocali e strumentali, all'adozione di una

orchestrazione più giocata sulla dialettica "Soli" e "Ripieni" alla quasi totale riscrittura della parte di viola che, da costante raddoppio del basso all'ottava nell'originale di Pergolesi, diviene nella parodia una vera e propria voce autonoma aggiunta *ex novo*. Bach, evidentemente, non amava le strutture troppo trasparenti, contrappuntisticamente troppo elementari, sebbene percettivamente efficacissime come lo *Stabat Mater*: l'inesauribile fantasia della sua *inventio* non poteva fare a meno di ispessirne la struttura trasformando le caratteristiche stilistiche di una scrittura già *in nuce* preclassica, costruita per incisi melodici simmetrici, interagenti in un impianto semplice e dal ritmo armonico rallentato, in una vera e propria cantata luterana. Del resto come ci rivela una gustosa testimonianza di Carl Philip Emanuel Bach, la tendenza alla *amplificatio*, alla complessificazione espansiva la dimostrava anche durante l'esecuzione di trii trasformati *ex tempore* in quartetti: "Grazie alla sua grande conoscenza del contrappunto, in più di un'occasione accompagnava sul momento dei trii, ed essendo di buon umore e sapendo che il compositore non si sarebbe offeso, sulla base di un basso episodicamente figurato che aveva davanti li trasformava completamente in quartetti, lasciando stupefatto l'autore del trio" (BD III, 801).

Stefano Lorenzetti

PERCHÉ L'ESECUZIONE A PARTI REALI DEI CONCERTI DI BACH

Negli ultimi anni l'ensemble I Musicali Affetti sotto la guida di Sigiswald Kuijken ha proposto l'integrale dei concerti di Bach per violino (compreso il doppio in re minore) scegliendo un organico a parti reali e senza il contrabbasso. È forse opportuno spiegare questa scelta in considerazione del fatto che siamo abituati ad ascoltare questi concerti con un organico più nutrito. In tutte le fonti (manoscritti autografi e altre) di questi concerti di J. S. Bach non c'è niente che indichi la necessità di una collaborazione di "ripieni". Non rientrano dunque nella 'specie' di *concerto grosso* dove questa esigenza era indicata chiaramente. Non era il concerto un brano da eseguirsi automaticamente con orchestra e solista (o solisti) - vedi il Concerto italiano di Bach per cembalo solo senza niente altro!. Era piuttosto una forma, una struttura musicale che poteva essere cose diverse; anche le cantate di Bach del resto erano spesso chiamate concerto. La storia e la tradizione ottocentesca e novecentesca ci hanno abituati a eseguire e ad ascoltare questi concerti di Bach, e non solo questi, con orchestra da camera, pensando che già ridurre l'orchestra sinfonica fosse un'idea "autentica"... Questa è stata di fatto una scelta arbitraria nata da premesse sbagliate. Anche la scrittura stessa di queste opere viene valorizzata al meglio con parti reali senza raddoppi dei tutti. Ecco spiegato il perché del nostro organico e della nostra esecuzione che, lungi dal cercare di essere controcorrente ad ogni costo, vuole dare una luce diversa e forse nuova a questi straordinari capolavori.

CONCERTI ARMONICI: chi li scrisse?

Una sorta di mistero musicologico avvolge questi sei *Concerti Armonici* apparsi alle stampe nel 1740 all'Aja e che si presentano con un organico non molto frequente in quegli anni: quattro violini obbligati, viola, violoncello obbligato e continuo. Dobbiamo risalire al 1710 per trovare una formazione simile con i *Concerti grossi a quattro e sei strumenti op. VII* di Giuseppe Valentini.

Solo un anno più tardi Vivaldi pubblicava ad Amsterdam quella che diventerà una delle sue raccolte più amate: *L'Estro Armonico*. Quattro di questi concerti sono pensati con 4 violini e violoncello obbligati, anche se la viola è divisa in due parti sulla scia della tradizione romana e di altri autori veneti come Albinoni. Per tornare ai nostri *Concerti Armonici* nella prima pubblicazione non compariva il nome del compositore ma solo quello dell'editore (Carlo Bacciccia Ricciotti). Quando furono ripubblicati a Londra nel 1755 Ricciotti risultava come autore delle musiche. Più tardi a questi concerti fu accostato il nome di Pergolesi e furono addirittura pubblicati in edizione moderna sulla sua opera omnia. La Bärenreiter li pubblicò invece sotto il nome di Ricciotti. Il mistero fu forse svelato quando si riscoprì un manoscritto di questi concerti nella biblioteca del nobile olandese Count Unico van Wassenaer che scriveva di suo pugno "Partition de mes concerts gravez par le Sr. Ricciotti". A fianco di ogni concerto si trovano anche i suoi commenti aggiunti a mano. Prima del quinto, in programma questa sera, troviamo scritto "Je préfère en tout ce concert à tous les autres" Resta tuttavia il dubbio... Il mistero è veramente risolto?

Fabio Missaggia

I MUSICALI AFFETTI

Il gruppo nasce dall'idea di Fabio Missaggia di riunire musicisti italiani e stranieri che si dedicano allo studio e all'esecuzione di musica antica con strumenti originali. Lo studio delle fonti antiche e la ricerca costante della qualità del suono vogliono essere le basi per affrontare la musica antica con la più grande libertà di espressione. Ogni strumentista si è formato nelle principali scuole europee (l'Aja, Basilea, Ginevra, Milano, Londra) e collabora normalmente nell'attività concertistica e discografica con alcuni tra i più importanti gruppi internazionali. Numerosi i concerti nell'ambito di importanti festival in Italia e all'estero: Venezia, Verona, Bologna,

Modena, Pisa, Pescara, Viterbo, Avignone, Nizza, Utrecht, Hyeres ecc. I Musicali Affetti si esibiscono regolarmente nella straordinaria cornice del Teatro Olimpico di Vicenza dove hanno realizzato grandi produzioni come *Alceste* di Händel in prima esecuzione italiana, i *Brandeburghesi* di Bach, il ciclo delle grandi cantate italiane di Händel *Apollo e Dafne*, *Clori, Tirsi e Fileno*, *Aci, Galatea e Polifemo* e *Il Trionfo del Tempo* e del *Disinganno* sempre sotto la direzione di Fabio Missaggia. Tra i direttori ospiti che collaborano da anni con I Musicali Affetti spiccano le figure di Monica Huggett e Sigiswald Kuiken con i quali hanno progetti fino al 2013. Tra le registrazioni da ricordare *Apollo e Dafne* di Händel, la *Messa in sol magg.* di Bach, *Clori, Tirsi e Fileno* di Händel e *Pigmalion* di Rameau con la direzione di Sergio Balestracci (inaugurazione del Festival di Viterbo 2005 e registrazione RAI). Il Festival Spazio & Musica, nato per rivalutare lo straordinario patrimonio artistico di Vicenza, li vede protagonisti da quattordici anni con importanti progetti musicali a fianco di direttori e solisti come appunto M. Huggett, S. Kuijken e R. Alessandrini, M. Radulescu, S. Balestracci, S. Scholz, G. Banditelli, P. Grazi, D. Sherwin e altri ancora. Il desiderio di apertura verso tutte le forme musicali li ha visti collaborare con compositori dei nostri giorni come Giovanni Bonato (del quale hanno eseguito in prima assoluta *Non nobis, Domine*) e musicisti jazz, come il pianista Stefano Battaglia, con i quali condividono gli stessi ideali musicali.

FABIO MISSAGGIA

Allievo di G. Guglielmo si diploma al Conservatorio di Vicenza nel 1983 perfezionandosi successivamente con C. Romano e P. Borciani. Nel 1991 si diploma in violino barocco con Enrico Gatti presso la Scuola Civica di Milano. Prosegue poi i suoi studi musicologici presso l'Università di Cremona, al Conservatorio dell'Aja, seguendo inoltre stage con S. Kuijken, M. Huggett e L. Van Deal. Dal 1990 collabora con importanti gruppi internazionali di

Musica Antica tenendo concerti nei più prestigiosi Festival europei. In qualità di primo violino e solista suona per importanti istituzioni musicali in Italia, Francia, Belgio, Olanda e Germania, incidendo tra l'altro per la RAI, la Radio Olandese, Telefrance, Amadeus, Tactus, Stradivarius ecc. Come direttore rivolge la sua attenzione principale al repertorio vocale-strumentale del Sei-Settecento. In questa veste ha avviato importanti progetti come l'integrale dell'opera strumentale di Corelli, dell'opera sacra di Vivaldi e delle cantate di Händel. Ha diretto, curando la revisione dei manoscritti, prime esecuzioni come le sinfonie e i concerti di G. D. Perotti e *Alceste* di Händel, incidendo tra l'altro *Apollo e Dafne e Clori, Tirsi e Fileno* sempre di Händel. Nel 1997 fonda il gruppo *I Musicali Affetti*, e da allora si esibisce come direttore e solista, a fianco di figure di spicco del panorama internazionale, per le più importanti istituzioni concertistiche italiane e straniere. In qualità di Direttore Artistico dirige il Festival Spazio & Musica, da lui ideato con lo scopo di valorizzare i tesori artistici architettonici di Vicenza grazie alla musica su strumenti originali. Insegna violino al Conservatorio di Vicenza, presso il quale tiene anche i Corsi Accademici di violino barocco e vari seminari sulla prassi esecutiva e musica da camera.

SILVIA FRIGATO, RUTA VOSYLIUTE

Sono enbrambe vincitrici del *Quarto concorso di musica antica - premio Fatima Terzo* ideato dal Festival *Spazio & Musica* di Vicenza (giuria: Gloria Banditelli, Enrico Bellei e Fabio Missaggia). Si sono esibite il 19 giugno 2010 nel Teatro Olimpico di Vicenza con I Musicali Affetti sotto la direzione di Sigiswald Kuijken e successivamente a Pisa e ora a Sassuolo nell'ambito di *Grandezze & Meraviglie*. Il 30 ottobre prossimo riceveranno il premio nella prestigiosa cornice del *Salone di Apollo* delle Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, sede museale di IntesaSanpaolo, partner di questa pregevole iniziativa per i giovani a favore dello sviluppo della Musica Antica in Italia.

Domenica 17 ottobre, Mirandola, Castello dei Pico, Auditorium ore 17 – Ingresso libero

CHOPIN & MENDELSSOHN

L'anima romantica del fortepiano

TRIO VOCI INTIMAE

Riccardo Cecchetti *fortepiano a coda J. Vorel (1833)*

Luigi De Filippi *violino*

Sandro Meo *violoncello*

In collaborazione con l'Associazione Sergio Neri



FRIEDRICH CHOPIN (1810-1849)

Trio in sol min. op. 8

Allegro con fuoco, Scherzo. Vivace, Adagio, Allegretto

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)

Trio in re min. op. 49

Molto allegro agitato, Andante con moto tranquillo, Scherzo: Allegro e vivace

Finale: Allegro assai appassionato

LA PASSIONE E IL CORAGGIO DI EDUCARE: SERGIO NERI

Venerdì 15 e sabato 16 ottobre a Modena e Mirandola, sono state dedicate due giornate di studi alla memoria del pedagogista Sergio Neri nel decennale della sua scomparsa. Dieci anni fa moriva Sergio Neri, il pedagogista modenese che tanto ha contribuito alla realizzazione di quel modello organizzativo di scuola che da più parti ci invidiano e ci imitano. In questi anni non sono mancate le occasioni per ricordarne il pensiero e l'azione, soprattutto a fronte di evidenti e tangibili mutamenti che stanno portando la scuola italiana a imboccare strade che Sergio Neri avrebbe accuratamente evitato. Sono queste le ragioni che hanno spinto Memo (Comune di Modena), la Provincia di Modena, il Comune di Mirandola e l'Associazione Sergio Neri a promuovere, con la collaborazione delle Università di Modena e Reggio Emilia e di Bologna, due Giornate di Studi dedicate alla figura di Neri. Giornate che si propongono come l'occasione per una profonda riflessione da cui possano scaturire nuove idee e nuovi impulsi per costruire la scuola del futuro. L'iniziativa è rivolta in modo particolare a insegnanti, dirigenti scolastici, operatori e a tutti coloro che si occupano di tematiche educative. Le giornate sono articolate in relazioni introduttive, tavole rotonde, interventi e testimonianze di chi ha lavorato con Neri e ha conosciuto direttamente il suo pensiero e le sue azioni. I temi affrontati a Modena sono: "I saperi", un argomento a cui il pedagogista modenese ha dedicato tutta la vita, declinando i saperi con un'idea di curriculum ampia, ma calata nella vita della scuola, e con un forte richiamo all'uguaglianza. "La scuola ha un solo problema: i ragazzi che perde..." diceva Don Milani. Questo rimane ancora un nodo irrisolto, e coniugare la conoscenza con l'equità, in quanto diritti fondamentali, resta ancora un obiettivo da raggiungere. A parlarne sono Roberta Cardarello, Luigi Guerra, Luigi Berlinguer, Sergio Manghi, Augusto Carli, Maria G. Bartolini Bussi. A

Mirandola sarà invece la volta della "Scuola dell'autonomia e sistema formativo integrato". Se è vero che il ruolo dell'autonomia scolastica appare tuttora nebuloso, debole e increspicante, è anche innegabile che gli sforzi e le lotte di Sergio Neri per un sistema formativo integrato fatto di reti e raccordi tra i vari soggetti che svolgono una funzione educativa hanno dato i loro frutti. Ma come, sulle tracce lasciate dal pedagogista, si possono interconnettere in modo più sinergico i diversi attori creando rete, capitale sociale, benessere e successo formativo? A queste e altri quesiti cercheranno di rispondere. Gli interventi sono di Franco Frabboni, Emanuele Barbieri, Giancarlo Sacchi, Mario Dutto e Patrizio Bianchi. A chiusura, sempre nell'Auditorium del Castello di Mirandola, si affronta la tematica dell'"Eterogeneità e Diversità". Se le nostre classi sono lo specchio della società, allora la diversità, l'eterogeneità e la multiculturalità sono presenti innanzitutto sui banchi di scuola. E imparare a convivere (o meglio a vivere insieme) con chi è diverso da noi diventa una delle cosiddette life skills, abilità di vita. La scuola, proprio per la sua funzione sociale, è il luogo dove cominciare ad acquisire queste "abilità". Questo ci ha insegnato Sergio Neri con i disabili e muovendosi sui suoi passi ci si accorge che la strada da fare è ancora lunga, con gli stranieri, con i nuovi poveri e con tutti gli altri "diversi". Ne discuteranno insieme, tra gli altri, Raffaele Iosa, Aluisi Tosolini, Andrea Canevaro e Giuseppe O. Longo. Il concerto di oggi, offerto dall'Associazione Sergio Neri e inserito a pieno titolo nel cartellone del Festival, vuole rendere omaggio a Sergio Neri per la sua costante attenzione all'educazione artistica e musicale.

*Flavio Pellacani
Presidente Associazione Sergio Neri*

CHOPIN & MENDELSSOHN

Il programma presenta un grande capolavoro del repertorio cameristico romantico come il *Trio in re minore* di



Ralph Gibson, *Senza titolo*, 1972
Modena, Galleria Civica, *Raccolta di fotografia contemporanea*

Mendelssohn unito all'appassionato trio di Chopin. Sono due autori che raramente sono accostati all'esecuzione su strumenti originali pure avendo conosciuto e amato questi suoni, anzi solo questi suoni! I due musicisti, al tempo stesso grandi compositori ed esecutori, fondano la loro scrittura e, secondo le testimonianze dell'epoca, la loro immensa virtuosità su caratteristiche difficilmente rintracciabili sugli strumenti moderni, come la leggerezza e la fluidità unite alla forza e alla libertà tecnico-espressiva. Fra i principali interessi di *Voces Intimae* c'è la rilettura del repertorio cameristico romantico alla luce dei suoni e delle ambientazioni proprie degli strumenti originali. Eseguire oggi brani come quelli in programma significa sostanzialmente porsi di fronte ad una scelta: porsi nel solco della "tradizione", cercando la propria personale cifra nella qualità dell'esecuzione, oppure cercare di allontanarsi dalla tradizione stessa ricercando una via personalmente autentica. I suoni originali contribuiscono sostanzialmente alla completa realizzazione di questa seconda scelta, suggerendo aspetti altrimenti nascosti di queste opere. La libertà espressiva di Chopin e il furore romantico di Mendelssohn acquistano così una dimensione più vera e un equilibrio inaspettato, svelando profondità espressive finora inesplorate.

TRIO VOCES INTIMAE

Il Trio *Voces Intimae* (Riccardo Cecchetti pianoforte, Luigi de Filippi violino, Sandro

Meo violoncello) svolge un'intensa attività concertistica internazionale, suonando per Festival e associazioni di grande prestigio quali Wigmore Hall e St. John's Smith Square di Londra, Library of Congress di Washington, Frick Collection di New York, Da Camera Society di Los Angeles, Oberlin College di Oberlin (Ohio), il Festival Oude Muziek di Utrecht, Vredenburg di Utrecht, de Singel di Anversa, il Festival Classique de L'Aja, Festival Europalia-Italia Belgio, Amici della Musica di Firenze, Unione Musicale di Torino, Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, Bologna Festival, Amici della Musica di Perugia, ecc. In particolari occasioni *Voces Intimae* diventa Ensemble come per le collaborazioni con il Teatro dell'Opera di Roma nella creazione di nuove produzioni di balletto. Il Trio *Voces Intimae* ha inciso per Symphonia e Warner Classics (Hummel, Schubert, Mendelssohn, Bellini) con critiche lusinghiere. I tre componenti si propongono di recuperare l'originaria trasparenza e le reali intenzioni dei compositori, attraverso suoni e fraseggi ad essi più familiari, riportando alla luce collegamenti e storie legate al brano. A conferma della scelta del loro nome prediligono gli aspetti più sottili del repertorio evitando i facili effetti (come una carica d'artiglieri) piuttosto facendo sentire in qualche brano il ritmo di trotto di un cavallo, favorendo le mezzetinte, i sottintesi e le venature di malinconia, tutti aspetti che nel corso del Novecento sono stati spesso disattesi.

Martedì 19 ottobre, Modena, Chiesa di Sant'Agostino ore 21

VESPRO DELLA BEATA VERGINE

CLAUDIO MONTEVERDI

ORCHESTRA E CORO DEL CONSERVATORIO REALE DELL'AJA

Charles Toet
direzione

in collaborazione con
Conservatorio Reale dell'Aja
Ente Basilica di Santa Barbara, Mantova
Società Amici della Musica di Verona



Ambassade van het
Koninkrijk der Nederlanden



ORCHESTRA E CORO DEL CONSERVATORIO REALE DELL'AJA

Orchestra

Violini Annegret Hoffmann, Matthew Greco
Viole Jazek Kurzydło, Seung Rok Baek
Violoncello Anton Baba
Cornetti Andrea Inghisiano, Pietro Modesti, Nicholas Emmerson
Tromboni Klaas van Slageren, Dominic Sierat, Kentaro Wanda
Organo Isaac Alonso Molina, Iason Marmaras
Tiorbe Christian Gutierrez, Guzman Ramos Gutierrez
Violone Marta Vicente

Coro

Soprani Kristen Witmer, Beatriz Lafont
Controtenori Barnabás Hegyi, Kasper Kröner
Tenori Henry Villca, Satoshi Mizukoshi, Niels Berentsen
Bassi Seung Taek Lee, David Greco, Yusuke Watanabe



Daido Moriyama, *Tokyo*, 1978
fotografia b/n, courtesy l'artista

VESPRO DELLA BEATA VERGINE

1. Domine ad adjuvandum *Sex vocibus & sex Instrumentis, si placit*
2. Dixit Dominus (Psalm 109) *Sex vocib. & sex Instrumentis. Li Ritornelli si ponno sonar, & anco tralasciar secondo il volere.*
3. Concerto: Nigra sum *Motetto ad una voce*
4. Laudate pueri (Psalm 112) *à 8 voci sole nel Organo*
5. Concerto: Pulchra es *a due voci*
6. Laetatus sum (Psalm 121) *A sei voci*
7. Concerto: Duo seraphim *tribus vocibus*
8. Nisi Dominus (Psalm 126) *A dieci voci*
9. Concerto: Audi coelum *ad una voce sola, poi nella fine à 6*
10. Lauda Jerusalem (Psalm 147: 12-20) *A Sette voci*
11. Sonata sopra Sancta Maria *à 8*
12. Hymnus: Ave Maris stella *à 8*
13. Magnificat (Lukas 1: 46-55) *à Sette voci, & Sei instrumenti*
 - I Magnificat
 - II Et exultatvit *à 3 voci*
 - III Quia respexit *ad una voce sola & sei instrumenti / li quali suoneranno con piú forza che si può*
 - IV Quia fecit mihi magna *à 3 voci & doi instrumenti*
 - V Et misericordia *à 6 voci sole in dialogo*
 - VI Fecit potentiam *ad una voce & tre istrument*
 - VII Deposuit potentes de sede *ad una voce & doi instrumenti*
 - VIII Esurientes implevit bonis *à due voci & quattro instromenti 3 ctt, vdb*
 - IX Suscepit Israel *à tre voci*
 - X Sicut locutus est *ad una voce sola & sei instrumenti in dialogo*
 - XI Gloria Patri *à tre voci – due de le quali cantano in Echo*
 - XII Sicut erat in principio – *tutti gli instrumenti & voci & va cantato & sonato forte*

Vespro della Beata Vergine

1. Responsorium

Domine ad adiuvandum me festina
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum.
Amen. Alleluia

2. Psalmus I: Dixit Dominus

Dixit Dominus Domino meo
Sede a dextris meis
Donec ponam inimicos tuos
Scabellum pedum tuorum.

Virgam virtutis tuae
Emittet Dominus ex Sion,
Dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae,
in splendoribus sanctorum:
Ex utero ante Luciferum genui te.

Iuravit Dominus et non paenitebit eum:
Tu es sacerdos in aeternum
Secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis,
Confregit in dies irae suae reges.
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas,
Conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet,
Propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum.
Amen.

3. Concerto: "Nigra sum"

Nigra sum sed formosa,
Filiae Jerusalem.
Ideo dilexit me rex
Et introduxit me in cubiculum suum
Et dixit mihi:

Surge, amica mea, et veni
Iam hiems transiit,
Imber abiit et recessit,
Flores apparuerunt in terra nostra.
Tempus putationis advenit

1. Responsorio

*Signore, affrettati in mio soccorso
Gloria la Padre, al Figlio, ed allo Spirito Santo:
Come era nel principio, ora e sempre,
Nei secoli dei secoli.
Amen. Alleluia.*

2. Salmo I: Dixit Dominus

*Disse Jhvhè al mio Signore
Siedi alla mia destra
finché ponga i tuoi nemici,
Sgabello ai tuoi piedi.*

*Lo scettro della tua forza
protende Jhvhè da Sion ,
Domina in mezzo ai tuoi nemici,
Con te è il principio nel giorno della tua forza,
Nello splendore dei santi:
Dal seno prima di Lucifero ti ho generato.*

*Ha giurato Jhvhè e non si pentirà
Tu sarai sacerdote in eterno
Secondo l'ordine di Melchisedek.
Il Signore sta alla tua destra,
Sfracella i re nel giorno della sua ira
Giudicherà tra le genti, provocherà rovine,
Sfracellerà teste sulla terra di molti.
Dal torrente, per via, berrà
Perciò egli leverà il capo.*

*Gloria la Padre, al Figlio, ed allo Spirito Santo:
Come era nel principio, ora e sempre,
Nei secoli dei secoli.
Amen.*

3. Concerto: "Nigra sum"

*Mora sono io ma bella,
Figlie di Gerusalemme.
Per questo mi amò il re
E mi introdusse nella sua stanza
E mi disse:*

*Levati, amica mia, e vieni
Già l'inverno passò,
La pioggia se ne andò e scomparve,
I fiori apparvero sulla nostra terra,
Venne il tempo della potatura.*

4. Psalmus II: "Laudate pueri"

Laudate, pueri, Dominum:
Laudate nomen Domini.

Sit nomen Domini benedictum:
ex hoc hunc, et usque in saeculum.

A solis ortu usque ad occasum:
laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes Dominus:
et super caelos gloria eius.
Quis sicut Dominus, Deus noster,
qui in altis habitat:
et humilia respexit in caelo et in terra.

Suscitans a terra inopem:
et de stercore erigens pauperem.
Ut collocet eum cum principibus:
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo:
matrem filiorum laetantem.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum.
Amen.

5. Concerto: "Pulchra es"

Pulchra es amica mea, suavis
Et decora filia Jerusalem.
Pulchra es amica mea suavis
Et decora sicut Jerusalem
Terribilis ut castrorum acies ordianata.
Averte oculos tuos a me
Quia ipsi me avolare fecerunt.

6. Psalmus III: "Laetatus sum"

Laetatus sum in his quae dicta sum mihi:
in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri:
in atriis tuis Jerusalem.

Ierusalem quae aedificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim, ascenderunt tribus, tribus Domini:
testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio:
sedes super domum David.

4. Salmo II: "Laudate Pueri"

Lodate, fanciulli, il nome di Jahvè
Lodate il nome di Jahvè

Sia il nome di Jahvè benedetto,
da ora ed in eterno

Dal sorgere del sole al suo tramonto
Lodevole è il nome di Jahvè

Eccelso sopra tutte le genti è Jahvè:
e sopra i cieli è la sua gloria.
Chi è come Jahvè nostro Dio?
Che dimora in alte soglie:
E si china a guardare le cose in cielo ed in terra.

Sollewa dalla polvere il misero:
Rialza dallo sterco il povero.
Per insediario con i nobili
Con i nobili del suo popolo.
Che fa sedere la sterile in casa:
madre esultante di figli.

Gloria la Padre, al Figlio, ed allo Spirito Santo:
Come era nel principio, ora e sempre,
Nei secoli dei secoli.
Amen

5. Concerto: "Pulchra es"

Bella sei, amica mia, dolce
E leggiadra figlia di Gerusalemme.
Bella sei, amica mia, dolce
E soave come Gerusalemme,
Terribile come la schiera ordinata degli accampamenti
Volgi da me i tuoi occhi
Perché proprio quelli mi fecero volare via.

6. Salmo III: "Laetatus sum"

Esultai quando mi dissero:
andremo alla casa di Jahvè.
Stavano i nostri piedi
alle tue porte Gerusalemme.

Gerusalemme, costruita come una città:
la cui compartecipazione è in essa stessa
Là infatti salirono le tribù, le tribù di Jahvè:
faccia prova Israele
di lodare il nome di Jahvè.
Perché là si ergevano i troni nel giudizio
i troni sulla casa di David.

Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem:
et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos:
loquebar pacem de te.
Propter domum Domini Dei nostri:
quaesivi bona tibi

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum. Amen

7. Concerto: "Duo Seraphim"

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.
Tres sunt qui testimonium dant in caelo
Pater, Verbum et Spiritus sanctus
Et hi tres unum sunt.
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena es omnis terra gloria eius.

8. Psalmus IV: "Nisi Dominus"

Nisi Dominus aedificaverit domum:
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem:
frustra vigilat qui custodit eam.

Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis
qui manducatis panem doloris.
Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce haereditas Domini filii
merces fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis:
ita filii excussorum.
Beatus vir
qui implevit desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur
inimicis suis in porta.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum.
Amen.

*Chiedete per Gerusalemme ciò che porta alla pace
e benessere per coloro che ti amano.
Sia la pace nel tuo valore
e opulenza nei tuoi palazzi.
Per i fratelli miei e gli amici miei:
parlerò di pace per te
Per la casa di Jahvè nostro Dio:
chiederò ciò che è bene per te.*

*Gloria al Padre, al Figlio, ed allo Spirito Santo:
Come era nel principio, ora e sempre,
Nei secoli dei secoli. Amen*

7. Concerto: "Duo Seraphim"

*Due Serafini gridavano l'uno all'altro:
Santo, santo, santo è Jahvè degli eserciti.
Tutta la terra è piena della sua gloria
Tre sono che prova ne danno in cielo
Il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo
E questi tre sono una cosa sola.
Santo, santo, santo è Jahvè degli eserciti.
Tutta la terra è piena della sua gloria*

8. Salmo IV: "Nisi Dominus"

*Se Jahvè non avesse edificato la sua casa:
invano avrebbero lavorato i suoi costruttori.
Se Jahvè non avesse custodito la città:
inutilmente veglia il custode*

*Vano è per voi che vi leviate di buon mattino:
alzatevi dopo che vi sarete seduti
voi che mangiate il pane del dolore.
Avendone dato ai suoi diletti nel sonno.
ecco i figli eredità di Jahvè
il frutto del seno è mercede.*

*Come le saette in mano di un prode
così sono i figli di coloro che scagliano
Felice l'uomo
che ha saziato il suo desiderio di loro:
non arrossirà, anzi avrà da dire
con i suoi nemici sulla porta.*

*Gloria la Padre, al Figlio, ed allo Spirito Santo:
Come era nel principio, ora e sempre,
Nei secoli dei secoli. Amen*

9. Concerto: "Audi coelum"

Solo

Audi coelum verba mea
plena desiderio, et perfusa gaudio.
Audio!

Dic quaeso mihi:
quae est ista quae consurgens
ut aurora rutilat ut benedicam?
Dicam!

Dic, nam ista pulchra ut luna
electa ut sol replet laetitia
terras, coelos, maria.
Maria!

Maria Virgo illa dulcis
predicta a profetis Ezechiel
porta Orientalis
Talis!

Illa sacra, et felix porta
per quam mors fuit expulsa
introduxit autem vita
Ita!

Quae semper tutum est medium
inter Hominem et Deum
Ppro culpīs remedium
Medium!

Omnes!

Chorus
Omnes hanc ergo sequamur
qua cum gratia mereamur
vitam aeternum. Consequamur
Sequamur!

Praestet nobis Deus
Pater hoc et Filius et mater
cuius nomen invocamus dulce
miseris solamen
Amen!

Benedicta es, Virgo, Maria
In saeculorum saecula.

9. Concerto : "Audi caelum"

Solo

Ascolta, cielo, le mie parole
piene di desiderio, e colme di gioia.
Ascolto!

Dimmi ti prego:
chi è questa creatura che sorgendo
come l'aurora brilla tanto da lodarla?
Dirò!

Dimmi, infatti, questa creatura bella come la luna
eletta come il sole colma di gioia
le terre, i cieli, i mari.
Maria!

Maria, la dolce Vergine
preannunciata dal profeta Ezechiele
porta d'Oriente.
Siffatta!

Quella sacra e felice porta
attraverso la quale fu cacciata la morte
ma si introdusse la vita.
In tal guisa!

La quale è sicura mediatrice
tra l'uomo e Dio
per il perdono dei peccati
Mediatrice!

Tutti!

Coro
Tutti seguiamo dunque lei
per grazia della quale
acquisiamo la vita eterna. Seguiamola
Seguiamo!

Sia perciò davanti a noi Dio
Padre e Figlio e la madre
di cui il dolce nome invociamo
solllievo per i miseri.
Amen!

Benedetta sei tu, Vergine Maria
Nei secoli dei secoli.

10. Psalmus V: "Lauda Jerusalem"

Lauda, Jerusalem, Dominum:
lauda Deum tuum Sion.
Quoniam confortavit seras portarum tuarum:
benedixit filiis tuis in te.
Qui posuit fines tuos pacem:
et adipe frumenti satiat te.

Qui emittit eloquium suum terrae:
velociter currit sermo eius.
Qui dat nivem sicut lanam:
nebulam sicut cinerem spargit.
Mittit crystallum suum sicut buccellas:
ante faciem frigoris eius quis sustinebit?

Emittet verbum suum et liquefaciet ea:
flabit spiritus eius et fluent aquae.
Qui annuntiat verbum suum Iacob:
iustitias et iudicia sua Israel.
Non fecit taliter omni nationi:
et iudicia sua non manifestavit eis.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum.
Amen.

11. Sonata sopra "Sancta Maria ora pro nobis"

Sancta Maria, ora pro nobis.

12. Hymnus: "Ave maris stella"

Ave maris stella Dei Mater alma,
Atque semper Virgo felix coeli porta.

Sumens illud Ave Gabrielis ore,
Funda nos in pacem mutans Evae nomen

Solve vincla reis profer lumen caecis
Mala nostra pelle bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem, sumat per te preces,
Qui pro nobis natus tulit esse tuus.

Virgo singularis inter omnes mitis
Nos culpae solutos mites fac et castos.

Vitam praestat puram iter para tutum.

Ut videntes Jesum semper collaetemur.

10. Salmo V: "Lauda Jerusalem"

Glorifica Jahvè, o Gerusalemme:
loda il tuo Dio, o Sion.
Poiché rafforzò le sbarre alle tue porte:
benedisse i tuoi figli dentro di te.
Disponse nei tuoi confini la pace:
di fior di frumento ti sazia.

Manda il suo verbo alla terra:
rapida corre la sua parola.
Dà la neve come lana:
sparge la brina come cenere.
Fa scendere i ghiaccioli come bocconcini:
all'aspetto del suo gelo, chi potrà resistere?

Manderà la sua parola e li scioglierà:
soffierà il suo vento e scorreranno le acque.
Annuncia i suoi detti a Giacobbe :
i suoi precetti e giudizi a Israele.
A nessuna nazione così egli fece:
e i suoi giudizi non manifestò loro.

Gloria al Padre, al Figlio, ed allo Spirito Santo:
Come era nel principio, ora e sempre,
Nei secoli dei secoli.
Amen.

11. Sonata sopra "Sancta Maria ora pro nobis"

Santa Maria, prega per noi.

12. Hymnus: "Ave stella del mare"

Salve stella del mare, alma Madre di Dio
E sempre Vergine propizia, porta del cielo.

Ricevendo quell'Ave dalla bocca del Gabriele
Rafforzaci nella pace mutando il nome di Eva.

Sciogli le catene ai rei, porta la luce agli accecati
Respingi tutte le nostre cattiverie, richiedi tutto il bene.

Mostra che sei madre, accolgila attraverso te le preghiere
Colui che nato per noi volle essere tuo.

Vergine senza pari tra tutti benigna
Rendi noi liberi dalle colpi miti e puri

Mostra la vita pura un cammino sicuro prepara.

Perché vedendo il Signore sempre insieme ralleghiamo.

Sit laus Deo Patri, Summo Christo decus,
Spiritus Sancto, Tribus Honor unus.

Amen.

13. Magnificat

I. Magnificat anima mea Dominum.
II. Et exultavit spiritus meus:
in deo salutari meo.
III. Quia respexit
humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc
beatam me dicent omnes generationes.
IV. Quia fecit mihi magna
qui potens est:
et sanctum nomen eius.
V. Et misericordia eius a progenie in progenies:
timentibus eum.
VI. Fecit potentiam in brachio suo:
despersit superbos mente cordis sui.
VII. Deposuit potentes de sede:
et exaltavit humiles.
VIII. Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
IX. Suscepit Israel puerum suum:
recordatus misericordiae suae.
X. Sicut locutus est ad Patres nostros:
Abraham et semini eius in saecula.
XI. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
XII. Sicut erat in principio, et nunc, et semper.
Et in saecula saeculorum.
Amen

*Sia lode a Dio Padre, al Sommo Cristo
Allo Spirito Santo, un'unica offerta alla Trinità.*

Amen.

13. Magnificat

*I. L'anima mia magnifica il Signore.
II. E il mio spirito esulta:
in Dio, mio salvatore.
III. Perché ha rivolto gli occhi
alla bassezza della sua serva:
ecco, infatti, d'ora in poi,
tutte le generazioni mi chiameranno beata.
IV. Perché grandi cose
mi ha fatto il Potente:
e santo è il suo nome.
V. E la sua misericordia di generazione in gene-
razione: su coloro che lo temono.
VI. Ha spiegato la forza del suo braccio:
ha disperso i superbi col disegno del suo cuore.
VII. Ha rovesciato i potenti dai loro troni:
e ha innalzato gli umili.
VIII. Ha colmato di beni gli affamati
e rimandato a mani vuote i ricchi.
IX. Ha soccorso Israele, suo servo:
memore della sua misericordia.
X. Come aveva promesso ai Padri nostri, a favore di
Abramo e la sua discendenza, per sempre.
XI. Gloria al Padre, al Figlio, ed allo Spirito Santo:
XII. Come era nel principio, ora e sempre.
Nei secoli dei secoli.
Amen*

VESPRO DELLA BEATA VERGINE

Il *Vespro* vide la luce come pubblicazione nel 1610, anno in cui Monteverdi diede alle stampe l'opera dedicandola a papa Paolo V. La silloge riporta, com'è noto, una grandiosa intonazione dell'ufficio dei Vespri, nonché la *Missa In illo tempore in stile antico*: a lungo si è discusso (e si discute tuttora) intorno alla destinazione della monumentale opera, senza dubbio composta su commissione e probabilmente approntata fra la primavera del 1607 e i primi mesi del 1610); Iain Fenlon propone

come sede esecutiva originaria (se non dell'intera opera almeno di una sua parte) i Vespri solenni in cui Vincenzo Gonzaga inaugurò un nuovo ordine cavalleresco, celebrati nella chiesa mantovana di S. Andrea il 25 maggio 1608, ma la questione rimane a tutt'oggi aperta data l'assenza di prove archiviste al riguardo. I brani presentati nella silloge comprendono l'intonazione del versicolo e del relativo responsorio *Deus in adiutorium – Domine ad adiuvandum* (per il quale Monteverdi rielaborò parzialmente la toccata inaugurale

dell' *Orfeo*, debuttato nel 1607), cinque salmi, quattro mottetti in apparenza privi di chiara destinazione liturgica (*Nigra sum, Pulchra es, Duo Seraphim, Audi coelum*), la *Sonata sopra Sancta Maria*, l' *inno Ave maris stella* e due versioni del cantico *Magnificat* (una a 6, l'altra a 7 voci). Di particolare interesse è il dibattito musicologico sviluppatosi intorno ai quattro mottetti, poi identificati come brani sostitutivi delle antifone legate ai rispettivi salmi; inoltre, osservando la struttura generale del *Vespro* si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una sorta di coloratissimo, caleidoscopico, rutilante ma meditato compendio di stili musicali, dalla polifonia su *falsobordone* alla composizione *sopra il canto fermo*, dal linguaggio solistico concertante al severo *stile antico*, dal ritornello strumentale alla straordinaria scrittura di ascendenza

madrigalistica posta al servizio del testo liturgico.

Silvia Perucchetti

IL DIPARTIMENTO DI MUSICA ANTICA DELL'AJA TORNA ALLE ORIGINI

I *Vespri* di Claudio Monteverdi costituiscono uno dei momenti più rilevanti nel vasto movimento di riscoperta della musica antica avvenuto nei Paesi Bassi. Nel 1972 il compositore Jan van Vlijmen, direttore del Conservatorio Reale dell'Aja, invitò Nikolaus Harnoncourt a guidare un progetto bisettimanale, dedicato esclusivamente alla musica di Monteverdi, a cui avrebbero dovuto partecipare tutti i dipartimenti della scuola. Harnoncourt aveva giusto dato il via ad una vera e propria rivoluzione, eseguendo con strumenti antichi le *Passioni* di J.S. Bach.



Melchisedech Thevenot, *Relations de divers voyages urieux qui n'ont point este publiées* [...], s.l., 1633
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

Nello stesso periodo egli portò Monteverdi all'apprezzamento del pubblico tramite numerosi concerti che riscossero grande successo (tra i quali va segnalato quello alla Scala di Milano), restituendo al musicista il posto di assoluto valore che di diritto gli spettava. Grazie a queste tournée Harnoncourt cancellò i molti pregiudizi che ancora esistevano sugli strumenti antichi, a torto considerati inferiori e insufficienti per un pubblico moderno, in tal modo convincendo molte persone del Conservatorio Reale: ebbe così origine uno dei più grandi dipartimenti di musica antica del mondo. Fu chiesto ad uno studioso di trombone moderno, Charles Toet, di studiare e trovare gli strumenti appropriati per l'esecuzione di Monteverdi. La conoscenza della musica di Monteverdi e dei contemporanei avrebbe poi segnato il resto della vita di Charles Toet. I primi passi nello sviluppo delle esecuzioni storiche da parte di Frans Brügger e Sigiswald Kuijken ricevettero un impulso notevole dal progetto di Harnoncourt, seguito subito dopo dal progetto sulle opere di J.S. Bach. Dopo circa quarant'anni si può affermare che la musica di Monteverdi si è insediata profondamente nei geni di ogni nuova generazione di musicisti, e ha oramai la forza di convincere e appassionare i nuovi pubblici. Nondimeno l'imperativo di studiare ulteriormente la natura originale di questa musica è urgente oggi quanto allora. Come per tutta la grande musica, la ricerca monteverdiana non è mai conclusa. L'essenza dell'armonia, del trattamento retorico, in cui suono e significato del testo sono coniugati senza soluzione di continuità in una tavolozza di colori di voci e strumenti, caratterizzano l'unicità delle composizioni di Monteverdi. Un mistero di accurato equilibrio, al pari di quanto ottenne Piero della Francesca nell'arte pittorica. Ogni dettaglio possiede una funzionalità teatrale la quale crea una sensazione di assoluta atemporalità. L'evoluzione è comunque inevitabile nella riscoperta di nuove verità su un capolavoro. Molte intuizioni nel tempo videro la luce e

modificarono le esecuzioni. Le tradizionali prassi esecutive risalenti ad Harnoncourt non sono oggi più accettate acriticamente come lo stile più appropriato per la realtà musicale della Mantova del 1600. C'è un notevole divario tra le performances dei primi anni '70 e quelle di oggi. Il coro è un fenomeno da oratorio ottocentesco, non appropriato per questa musica. Monteverdi lavorava con solisti di alto livello e componeva per essi in una maniera atta ad esaltarne le virtù vocali. In realtà i musicologi non hanno ancora dato risposte definitive a tali questioni. Per questa ragione gli studiosi del Conservatorio tornano ora alla stampa originale di esattamente 400 anni fa, e si pongono ancora parecchie questioni prima di allestire le esecuzioni pubbliche. Il risultato è di fatto una interpretazione briosa e ispirata, che riscopre la ricchezza di composizioni che variano dallo *stile antico* allo *stile rappresentativo*, ricchezza tuttora impressionante.

CHARLES TOET

È nato all'Aja. Ha condotto i suoi studi musicali al Conservatorio Reale, dove ha studiato trombone moderno con Anne Bijlsma senior e iniziato a specializzarsi in musica antica e barocca, e trombone barocco. Ora insegna sia nella medesima istituzione sia a Basilea, Schola Cantorum Basiliensis, e a Trossingen, Musikhochschule. Normalmente suddivide le sue energie fra la musica del Seicento (soprattutto con il Concerto Palatino, di cui è cofondatore) e il repertorio classico e romantico, sempre suonando su strumenti originali con orchestre storiche come La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), l'Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), e l'Orchestre des Champs-Elysées (Philippe Herreweghe). Ha quindi suonato e registrato intensamente con Bruce Dickey e il Concerto Palatino e, oltre ai già citati, con numerosi altri ensemble della storia della musica antica, come Syntagma Musicum di Amsterdam, I Taverner Players of London, l'Hilliard Ensemble, Hespèrion XX, e l'ensemble vocale Currende.