

Sabato 13 novembre, Modena, Chiesa di San Pietro ore 21

DE BEATA VIRGINE: DE VICTORIA, DI LASSO, PALESTRINA

CANTORES AD NIVES, Laura Crescini *direzione*

Simona Cosi, Iside Pasini *soprani*; Laura Crescini, Marco Melzani *contralti*
Enzo Cosi, Luca Marchi *tenori*; Luca Cosi, Massimo Marchi *bassi*

CHRISTOBAL DE MORALES (CA 1500 – 1553)

Missa de Beata Virgine

Kyrie, Gloria, Sanctus & Benedictus, Agnus Dei

LOYSET COMPERE (1450 – 1518)

O genitrix gloriosa

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1524 O 1525 – 1594)

Ave Maria

TOMAS LUIS DE VICTORIA (1548 – 1611)

Ne timeas, Maria

ORLANDO DI LASSO (1530 O '32 – 1594)

Magnificat Sexti toni

TOMAS LUIS DE VICTORIA

Ave maris stella

ORLANDO DI LASSO

Regina coeli



Daido Moriyama, *After School, Ishikawa, Japan, 1971*
fotografia b/n, courtesy l'artista

MISSA DE BEATA VIRGINE

Kyrie eleyson / Christe eleyson / Kyrie eleyson.

Signore, piet . / Cristo, piet . / Signore, piet .

Gloria in excelsis Deo
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus Te, benedicimus Te, adoramus Te, glorificamus Te,
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili Unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris:
Qui tollis peccata mundi miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram,
Qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis.
Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe,
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

*Gloria a Dio, nell'alto dei cieli,
e pace in terra agli uomini di buona volont .
Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti adoriamo, ti glorifichiamo,
ti rendiamo grazie per la tua gloria immensa.
Signore Dio, Re del cielo, Dio Padre onnipotente,
Signore, Figlio Unigenito, Ges  Cristo,
Signore Dio, Agnello di Dio, Figlio del padre:
tu che togli i peccati del mondo, abbi piet  di noi;
tu che togli i peccati del mondo, accogli la nostra supplica;
tu che siedi alla destra del Padre, abbi piet  di noi.
Perch  tu solo il Santo, tu solo il Signore,
tu solo l'Altissimo: Gesù Cristo
con lo Spirito Santo, nella gloria di Dio Padre.
Amen.*

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omni saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum

verum de Deo vero.

Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam, et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. Amen.

*Credo in un solo Dio, Padre Onnipotente, creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili e invisibili.
Credo in un solo Signore Ges  Cristo unigenito figlio di Dio, nato dal Padre prima di tutti i secoli.
Dio da Dio, Luce da Luce, Dio vero da Dio vero, generato, non creato, dalla stessa sostanza del Padre.
Per mezzo di Lui tutte le cose sono state create.
Per noi uomini e per la nostra salvezza discese dal cielo,
e per opera dello Spirito Santo si   incarnato nel seno della Vergine Maria e si   fatto uomo.
Fu crocifisso per noi sotto Ponzio Pilato, mori e fu sepolto e il terzo giorno   resuscitato secondo le Scritture
ed   salito al Cielo e siede alla destra del Padre e di nuovo verr  nella gloria per giudicare i vivi e i morti, ed il suo Regno non avr  fine.
Credo nello Spirito Santo che   Signore e d  la vita e procede dal Padre e dal Figlio e con il Padre ed il Figlio   adorato e glorificato, e ha parlato per mezzo dei profeti.*

*Credo la Chiesa una, santa, cattolica e apostolica.
Professo un solo battesimo per il perdono dei peccati
e aspetto la resurrezione dei morti e la vita del mondo che verrà. Amen.*

Sanctus, sanctus, sanctus,
Domine Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.
*Santo, santo, santo,
il Signore Dio dell'universo.
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.
Osanna nell'alto dei cieli.
Benedetto colui che viene nel nome del Signore.
Osanna nell'alto dei cieli.*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona
nobis pacem.

*Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
abbi più di noi.
Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
abbi più di noi.
Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
dona a noi la pace.*

O GENITRIX GLORIOSA

O genitrix gloriosa, mater dei speciosa,
suscipe verbum divinum.
quod tibi fuit transmissum
a Domino per angelus.
Beata Virgo nitida, paries quidem filium,
efficieris gravida, non habens detrimentum
virginitatis,
et eris benedica virgo sempre intacta.
Ave virgo gloriosa, Maria mater gratiae.
Ave gemma speciosa, mater misericordiae.
O Maria florens rosa, tu nos ab hoste protege
esto nobis gratiosa, et hora mortis suscipe.
O gloriosa Domina, excelsa super sidera
Qui te creavit provide, lactasti sacro ubere.

Quod Eva tristis abstulit, tu reddis almo
germine,
intrent ut astra flebiles, coeli fenestra facta es.
Maria mater gratiae, mater misericordiae.

*O gloriosa madre, Magnifica madre di Dio
Ricevi il verbo divino che ti è stato mandato
Beata vergine nitida
davvero partorirai un figlio
imarrai gravida, senza perdita della verginità
E sarai benedetta, vergine per sempre intatta.
Ti saluto vergine gloriosa, Maria madre di grazie,
Ti saluto meravigliosa gemma, madre di misericordia
Oh, Maria, rosa che fiorisce, proteggici dal nemico
Accordaci le grazie e accogliaci nell'ora della morte.
Oh, Signora Gloriosa, Altissima sopra le stelle
Tu hai allattato al tuo santo seno
colui che provvidenzialmente ti ha creato
Ciò che Eva ha portato via triste, tu hai restituito
con il santo seme. Sei fatta finestra del paradiso
affinché i peccatori entrino nella gloria
Maria, madre di grazia, madre di misericordia.*

AVE MARIA

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
Sancta Maria, mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora
mortis nostrae. Amen.

*Ave, o Maria, piena di grazia,
il Signore è con te.
Tu sei benedetta fra le donne
e benedetto è il frutto del tuo seno, Gesù.
Santa Maria, Madre di Dio,
prega per noi peccatori,
adesso e nell'ora della nostra morte. Amen.*

NE TIMEAS, MARIA

Ne timeas, Maria
Invenisti enim Gratiam
apud Dominum
ecce concipies in utero
et paries filium
Altissimi filius.

*Non temere, Maria
perché hai trovato grazia presso Dio,
Ecco, concepirai un figlio
lo darai alla luce
e sarà chiamato
Figlio dell'Altissimo.*

MAGNIFICAT SEXTI TONI

Magnificat anima mea Dominum
Et exultavit spiritus meus
In Deo salutari meo..
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie in progenies
In progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo.
Dispersionis superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis: et divites.
Dimisit inanes Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suum.
Sicut locutus est ad patres nostros.
Abraham et semini ejus in saecula.
Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum Amen

*L'anima mia magnifica il Signore
e il mio spirito esulta in Dio
mio salvatore
Poiché ha guardato all'umiltà della sua serva
d'ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno
beata
Grandi cose ha fatto in me l'onnipotente
e santo è il suo nome.
La sua misericordia si stende su quelli che lo temono
ha spiegato la potenza del suo braccio
ha disperso i superbi nei pensieri dei loro cuori
ha deposto i potenti dai troni, ha innalzato gli umili.
ha ricolmato di beni gli affamati
ha rimandato i ricchi a mani vuote.
Ha soccorso Israele suo servo
ricordandosi della sua misericordia
come aveva promesso ai nostri padri
ad Abramo e alla sua discendenza per sempre.*

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

AVE MARIS STELLA

Ave maris stella, dei mater alma
atque sempre virgo, felix coeli porta
Sumens illud ave Gabrielis ore
funda nos in pace mutans hevae nomen
Solve vincla reis profer lumen caecis
mala nostra pelle bona cuncta posce.
Mostra 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 praesta puram iter para tutum
ut videntes Jesum sempre collaetemur.
Sit laus Deo Patri, summo Cristo decus
Spiriti Sancto, tribus honor unus. Amen

*Ave Stella del mare, santa madre di Dio
e sempre vergine, felice porta del cielo.
ricevi quel saluto dalla bocca di Gabriele
muta la sorte di Eva, donaci la pace.
Sciogli le catene ai prigionieri
Rendi la luce ai ciechi, scaccia da noi ogni male
chiedi per noi ogni bene.
Mostrati madre per tutti, porta la nostra preghiera
Cristo l'accoglia benigno, lui divenuto tuo figlio.
Vergine sola tra tutte mite e senza peccato
rendi i tuoi figli innocenti, uniti e puri di cuore.
Donaci un cuore sincero, guida alla via sicura
finché vedremo tuo figlio, gioia immortale
Sia gloria all'altissimo Dio Padre, lode a Cristo:
salga al Signore che è Santo unico triplice onore.
Amen.*

REGINA COELI

Regina coeli laetare, alleluia!
Quia quem meruisti portare, alleluia
Resurrexit, sicut dixit, alleluia
Ora pro nobis Deum, alleluia.

*Regina del Cielo, rallegrati, alleluja
poiché colui che hai meritato di portare in te,
alleluja!
risorto come aveva detto, alleluja
Prega per noi Dio, alleluja.*

DE BEATA VIRGINE

Incentrato sul tema della Vergine, il concerto presenta un florilegio di mottetti, inni e cantici rinascimentali su testo mariano, spaziando dalla più nota *Ave Maria* (preghiera impiegata come antifona in numerose occasioni liturgiche, tra cui la festa dell'Annunciazione) al *Magnificat* (il *canticum Mariae* per eccellenza, brano distintivo dell'Ufficio dei Vespri e il cui testo è tratto dal Vangelo di Luca), dall'inno *Ave maris stella* all'antifona *Regina coeli*, quest'ultima cantata anticamente durante l'ufficio di Compieta nel periodo che intercorre fra la domenica di Pasqua e il primo venerdì dopo Pentecoste. L'accostamento di nomi quali Palestrina, Morales, Lasso e Victoria permette inoltre di approfondire l'importante relazione che accomuna queste grandi personalità tardo-rinascimentali, ovvero l'aver partecipato attivamente alla vita musicale di Roma dal primo al tardo '500 condividendone la temperie artistico-culturale, e al contempo determinandone le svolte stilistiche a cui attingeranno gli uni dagli altri. Cristobal de Morales nacque a Siviglia nei primi anni del XVI secolo; ebbe il primo incarico di rilievo ad Avila, come *maestro de capilla* della cattedrale, ma ben presto raggiunse Roma, ove fu ammesso in qualità di cantore nella Cappella Pontificia di Paolo III. Già autore di altre 23 intonazioni dell'Ordinario, Morales diede alle stampe la *Missa de Beata Virgine* a quattro voci nel 1544 per i tipi dell'editore romano Valerio Dorico, dedicandola a papa Cosimo I de' Medici. La *Missa* trae parte del proprio materiale melodico dal canto gregoriano, presentandolo alternativamente ora in una voce ora in un'altra. Un interessante effetto di amplificazione viene conseguito nel primo *Osanna* mediante l'aggiunta di una quinta voce, la quale rincorre il *superius* in un canone 'alla quinta'; anche il terzo *Agnus Dei* è a cinque parti, mentre l'intenso *Crucifixus* interno al *Credo* viene destinato alle tre voci più gravi. Come previsto dalla trattatistica coeva – poi confluita, ad esempio, nell'eminente

Ragionamento di Musica di Pietro Pontio (1588) – i passi liturgicamente più rilevanti (*Jesu Christe* nel *Gloria*, *consubstantialem Patri* nel *Credo*) vengono intonati tramite l'assetto omoritmico e posati, solenni valori larghi, in modo tale da rendere il testo liturgico perfettamente comprensibile all'ascolto. Se l'ascendenza gregoriana è ben identificabile grazie anche alla contenuta indulgenza accordata da Morales ad abbellimenti e melismi, si percepisce altresì con chiarezza la forte influenza giocata da Josquin des Prez, polifonista attivo nella generazione precedente e considerato dagli autori successivi un punto di riferimento imprescindibile quanto a stile contrappuntistico ed espressivo. Giovanni Pierluigi da Palestrina si annovera com'è noto fra quei compositori il cui destino si legò indissolubilmente a Roma, città a quell'epoca profondamente impegnata nel promuovere le iniziative della Controriforma e perciò attraversata da un rinnovato fervore liturgico-musicale. Palestrina iniziò il proprio apprendistato nella Capitale come cantore durante il pontificato di Paolo III, e di lì a qualche anno venne nominato *maestro* della Cappella Giulia in S. Pietro; a Roma ricoprì in ogni modo innumerevoli altri incarichi, intrecciando la propria carriera con quella di altri celebri compositori. La sua *Ave Maria* a quattro voci (in *Annunciazione Beatae Mariae*) è costruita ricorrendo senza requie all'organico al completo; il compositore scomponne talvolta l'enunciazione del testo tramite spunti imitativi, ma più spesso (nonché per l'*incipit* del brano) preferisce passi omoritmici (ovvero, in cui le voci pronunciano le sillabe del testo contemporaneamente), in modo tale che l'ascolto della parola liturgica divenga pienamente intelligibile. Tomas Luis de Victoria nacque ad Avila nel 1548, e a soli 17 anni ricevette da Filippo II una sorta di 'borsa di studio' per approfondire la propria formazione musicale in Italia; il compositore entrò così nel *Collegium Germanicum* dei Gesuiti a Roma, e forse studiò con Palestrina (a quel tempo maestro di cappella nel vicino

Seminario Romano), al quale sarebbe poi succeduto come maestro del coro proprio nel *Collegium* gesuitico. Al pari di Morales, la reputazione di cui Victoria godeva in Italia (nonché in tutta Europa, e addirittura nelle Indie americane recentemente scoperte) era altissima, testimoni ne siano le numerose raccolte di musica sacra date alle stampe e nel nostro Paese; tuttavia, entrambi i compositori spagnoli preferirono fare ritorno nel paese d'origine, al contrario di autori stranieri come Orlando di Lasso, il quale scelse di rimanere in Italia fino al termine della propria carriera. Il testo dell'*Ave maris stella* a quattro voci, la cui rubrica *In festis Beatae Mariae Virginis* chiarisce senza equivoci la destinazione liturgico-esecutiva, costituisce uno degli inni mariani più frequentemente musicati nel corso del Rinascimento. Come di consueto il materiale melodico è intimamente tratto dal relativo inno in canto gregoriano, i cui versetti interni vengono magistralmente suddivisi e ripartiti nelle varie voci, e il cui profilo diviene evidente soprattutto nella voce superiore; inoltre, mentre Victoria ha provvisto di veste polifonica le strofe dispari, le restanti pari sono da eseguirsi in *alternatim* in gregoriano, mettendo così direttamente a confronto la 'parodia' polifonica con il modello monodico. La scrittura è densa ed elaborata, tempo binario e ternario si alternano spiazzando talvolta l'ascoltatore, le alterazioni cromatiche così tipiche dello stile di Victoria illuminano il tessuto polivocale, intrecciandosi in un brano di eccelsa cifra stilistica. *Ne timeas Maria* – da eseguirsi in *Annuntiatione Beatae Mariae* – si presenta invece come un mottetto più 'tradizionale', concepito tramite la tecnica dell'imitazione fra le voci ma a tratti dominato da brevi passi omoritmici (*et vocabitur*); vi si segnala in particolare l'impiego sistematico di melismi e fioriture in corrispondenza di termini e *nomina sacra* quali *Filium* e *Filius*, *gratiam*, *Dominum*, *concupies* e *utero* (il significato centrale di tali parole impone infatti al compositore di escogitare le migliori strategie per metterle in evidenza). Anche Orlando di Lasso ricoprì

la carica di maestro di cappella a Roma, più precisamente in S. Giovanni in Laterano, carica nella quale venne sostituito proprio da Palestrina un anno dopo aver lasciato l'incarico; polifonista celebre tanto oggigiorno quanto al tempo in cui era in vita, l'intera produzione di Lasso si mostra più articolata e varia nei generi affrontati rispetto agli altri autori qui citati, e lo stile compositivo è personale, del tutto inconfondibile. Il *Magnificat sexti toni* costituisce solo una delle più di cento intonazioni polifoniche del *canticum Mariae* composte da Lasso, largamente diffuse sia nelle edizioni a stampa che nella tradizione manoscritta, all'epoca presumibilmente molto famose; come da tradizione si tratta di un *alternatim* fra strofe pari (intonate in polifonia) e dispari (eseguite in canto gregoriano). Anche il *Magnificat* si basa sul relativo tono salmodico gregoriano – in questo caso il sesto –, sapientemente inglobato nella *texture* polifonica senza tuttavia nascondere il profilo melodico; l'impianto è spesso accordale, garantendo così una scorrevole e scandita enunciazione del testo, ed i versetti vengono volutamente mantenuti isolati gli uni dagli altri tramite l'impiego di differenti compagini (ad esempio le due voci inferiori nel *Sicut locutus*) o di variazioni di metro (*Abraham et semini eius*, in tempo ternario). L'antifona *Regina coeli laetare* a quattro voci approfitta invece del carattere festoso comunicato dal testo liturgico, e impiega significativamente briosi melismi per intonare la parola *laetare*; l'*Alleluia* conclusivo ricorre ad una scrittura maggiormente sillabica ma non sempre perfettamente omoritmica, mentre al *Tenor* è affidata l'esposizione in apertura, in valori larghi, dell'*incipit* della melodia gregoriana. Il francese Loyset Compère, l'autore più antico affrontato questa sera, frequentò Roma per una breve parentesi della propria carriera, ovvero nel gennaio del 1495 durante l'occupazione della città da parte delle truppe di Carlo VIII, il cui seguito comprendeva anche il compositore. Il mottetto *O genitrix gloriosa* – il cui testo è costituito da una sorta di 'centonizzazione'

(ovvero di *collage*) fra vari versetti devozionali dedicati alla Vergine, tra i quali figurano due stanze dell'inno *O gloriosa Domina* – risale probabilmente agli anni 1474-1475, ed è riportato sia da fonti manoscritte milanesi che dalla raccolta *Motetti A* pubblicata da Ottaviano Petrucci (1502), primo significativo stampatore musicale. Dopo una prima parte inaugurata da valori larghi, poi caratterizzata da frasi più fiorite e ritmicamente più complesse, nonché da una relativamente estesa porzione in metro ternario (*Beata Virgo nitida ... Virgo semper intacta*), si apre la seguente *Ave Virgo gloriosa*: questa *secunda pars* è caratterizzata fin dal principio da brevi *bicinia* (ossia duetti) impiegati dal compositore per valorizzare la disposizione 'parallela' del testo dei versetti (*Ave Virgo gloriosa / Maria mater gratiae; Ave gemma speciosa / mater misericordiae*; si noti come gli ultimi due emistichi si trovino poi musicati di seguito al termine del mottetto). Le quattro voci si riuniscono poi per intonare *O Maria florens rosa*, ma il compositore non cessa di alternare sezioni che coinvolgono l'intero organico a porzioni interessate dai citati *bicinia*.

Silvia Perucchetti

LAURA CRESCINI

E I CANTORES AD NIVES

L'ottetto vocale Cantores ad nives si compone di giovani appassionati della musica vocale. Nato nel 2003 per volontà di Laura Crescini, attualmente privilegia il repertorio rinascimentale e barocco, sacro e profano. La ricerca della fusione dei suoni e dell'intesa fra le voci, è favorita dalla preparazione costante e dalla composizione fissa dei membri dell'ensemble. Ha tenuto concerti in Piemonte, Lombardia, Umbria, Trentino, Emilia Romagna, Austria, Svizzera e ha collaborato con ensemble strumentali e solisti di fama, tra i quali si citano il clavicembalista Michele Barchi, con il quale hanno inciso il cd "Musica Sacra" (2005) e l'organista e clavicembalista Pietro Pasquini. Laura Crescini si è diplomata nel 1993 al Conservatorio di Brescia con la Prof. Ida Bormida ottenendo la lode e la menzione speciale e si è perfezionata nella prassi vocale della musica antica con Nigel Rogers e Catherine Bott. Ha registrato cd con le case "Giulia", "Stradivarius" e "Nuova Era". Dal 1991 è componente stabile del gruppo vocale femminile "Il concerto delle Dame": oltre ad un'intensa attività concertistica si dedica all'insegnamento e alla direzione di coro.



Daido Moriyama, *Highway, Shizuoka, Japan, 1969*
fotografia b/n, courtesy l'artista

Martedì 16 novembre, Vignola, Rocca, Sala dei Contrari ore 21

IL SALOTTO ROMANTICO: SCHUBERT & ONSLOW

QUINTETTO D'ARCHI LE SALON ROMANTIQUE

Pierre Franck *primo violino*
Violaine de Gournay *secondo violino*
Sophie Cerf *alto*
Jérôme Huille *violoncello*
Marie Girbal *violoncello*

In collaborazione con



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Quintetto in Do a due violoncelli

Allegro ma non troppo, Adagio. Scherzo-Presto.Trio, Andante sostenuto, Allegretto

GEORGE ONSLOW (1784 – 1853)

Quintetto per archi n.21 in Sol opus 51 con due violoncelli

Allegro impetuoso, Scherzo (presto), Andante non troppo lento, Finale presto agitato

SHUBERT & ONSLOW

La musica da camera agli inizi dell'Ottocento ha un'evoluzione determinata dall'uso sempre più ampio di "far musica" nel salotto della nobiltà quanto in quello borghese. Presentare accanto a uno Schubert oggi conosciutissimo, un'ingiustamente dimenticato Onslow ha proprio il senso di mostrare quanto il gusto si modifichi nel tempo. Se Schubert oggi è celebrato, allora era poco compreso, a causa della sua carica innovativa, mentre Onslow, grazie alla sua sapienza strumentale e compositiva era acclamato. Franz Schubert compone il quintetto di stasera in un momento importante della sua vita, purtroppo breve. A trent'anni era in una fase decisiva della sua evoluzione artistica, aveva ormai composto numerosissimi Lieder, brani pianistici, con una grande capacità di innovazione. L'ultimo anno della sua vita, il 1828, fu ricchissimo sul piano creativo. fra cui il monumentale Quintetto in do maggiore D 956, con un organico anomalo, in cui l'equilibrio perfetto del classico quartetto d'archi (due violini, viola e violoncello) inclina verso i toni più gravi grazie all'aggiunta di un secondo violoncello. Si apre con un energico *Allegro ma non troppo*, tematicamente ricco e complesso dove due temi, uno trionfale e l'altro più meditativo, si contrappongono. Segue *l'Adagio*, ricco di espressione e intensissimo con pulsazioni irregolari. Il successivo movimento *Scherzo. Presto* intende sdrammatizzare, effetto smontato dal *Trio, Andante sostenuto* che reintroduce elementi di inquietudine. Il tempo di chiusura è *l'Allegretto*, i cui espedienti di cantabilità e leggerezza sono comunque irrimediabilmente permeati dal clima creato di sensuale inquietudine. Il brano che segue è di Georges Onslow, di cui il Salon Romantique presenta il Quintetto in Sol opus 51. Questo compositore francese di origini inglesi è stato soprannominato "il Beethoven francese". Allievo di Dussek e di Cramer, amico di Mendelssohn che presentò le sue opere in Germania, fu, durante l'inizio del Romanticismo in Francia, il più

illustre compositore di musica da camera. Le sue opere, oltre quattro sinfonie e quattro Opere, comprendono più di ottanta opus strumentali, essenzialmente quartetti e quintetti a corde. Abitante di Clermont-Ferrand nell'Alvernia, ha sostituito Cherubini all'Accademia delle Belle Arti di Parigi ed è stato molto apprezzato da Hector Berlioz. La musica di George Onslow è ancora troppo raramente presente nei cartelloni concertistici, soprattutto per la parte più straordinaria della sua produzione: la musica da camera per archi. I 36 quartetti e 34 quintetti rappresentano infatti il cuore della sua produzione musicale e furono all'origine della sua notorietà in tutta Europa e presso i maggiori interpreti del suo tempo. Il quintetto n.21 opus 51 è uno dei suoi capolavori. Apre con un *Allegro impetuoso*, dal carattere assertivo che si concede sempre più frasi distese in un disegno narrativo dialettico fra agitazione e inquietudine leggera. Lo *Scherzo (presto)*, con maggiore decisione si avventura in un terreno di incertezze esplorative che in breve conducono all'*Andante non troppo lento* apparentemente più disteso e tranquillizzante, non cancella il senso di attesa e inconclusione e prepara in un'atmosfera rarefatta e a tratti languida il, *Finale presto agitato* che irrompe con il compito iniziale di risolvere, ma si diverte a complicare ed aprire altre nuove prospettive.

LE SALON ROMANTIQUE

Le Salon Romantique persegue il rinnovamento del repertorio e dell'interpretazione della musica da camera del XIX secolo. Per il gusto dell'autenticità i musicisti di questo ensemble affrontano le opere a partire dal manoscritto dei compositori o dalle edizioni originali. I musicisti del Salon Romantique utilizzano strumenti originali dell'epoca ricreando l'atmosfera dei salotti che durante tutto il XIX secolo furono i laboratori della musica romantica. Il Salon Romantique, creato dal violinista e violista Pierre Franck, è un ensemble a geometria variabile, dal duo a

all'ottetto. Ha registrato sei CD: quattro dedicati a Georges Onslow, uno a Delphin Alard e uno ad Anton Rubinstein. PIERRE FRANCK ha lungamente frequentato il Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dove è entrato a 10 anni nella classe di violino per uscirne a 19 anni dopo un terzo ciclo di corsi di musica da camera. Componente del Quartetto Viotti ha ottenuto dei premi internazionali, e registrato Franck, Vienne et i quintetti a 2 di Mendelssohn. Membro stabile dell'Orchestre de Paris sotto la direzione di Daniel Barenboim, si è perfezionato con Hatto Beyerle, del Quartetto Berg, e con il Quartetto Via Nova ha girato il mondo (Giappone, Corea, Americhe, Europa). Collabora anche con il Quartetto Ravel. Nel 2003 ha fondato il suo ensemble, Le Salon Romantique. VIOLAINE DE GOURNAY, ha ottenuto 3 primi premi di violino, musica da camera e analisi musicale al CNR de Boulogne, perfezionandosi poi al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, seguendo successivamente i corsi di Formation Supérieure di musica da camera. Nel 2006 ha conseguito entrambi i diplomi. Ha suonato sotto la direzione di Kurt Masur, Jean-Claude Casadesus e John Nelson, al Teatro di Champs-Élysées, à Radio France, alla Cité de la Musique, Salle Gaveau, ecc.. Appassionata di musica da camera, fa parte del Salon Romantique dal 2003. SOPHIE CERF, oltre a un corso universitario in musicologia ha studiato viola al Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Nel 1992, a superato il Concours National dei giovani violisti. Ha fatto parte dell'Orchestre Français des

Jeunes per tre anni come solista. Insegna la viola al Conservatorio di Chartres dal 1996. Si applica agli strumenti antichi suonando con l'Ensemble Stradivaria, Le Salon Romantique, la Chambre Philharmonique. Ha partecipato a numerose registrazioni su strumenti d'epoca (musica rinascimentale, barocca, romantica, in orchestra ed ensemble da camera. JEROME HUILLE, anch'essa studentessa al Conservatoire Supérieur nel 2003 si è diplomata in violoncello e successivamente il diploma di musica da camera. Ha inoltre seguito masterclass di Philippe Muller, Arto Noras, Anner Bijlsma. Suona regolarmente nell'Orchestre de Paris e l'Orchestre de l'Opéra de Paris. In parallelo interessata alla musica antica la porta, ha ottenuto nel 2006, il diploma di violoncello barocco presso il Dipartimento di Musica Antica del CNR, seguendo nello stesso anno un corso di perfezionamento con Christophe Coin. Suona con diversi ensemble barocchi quali l'Ensemble Matheus, la Chambre Philharmonique, Le Cercle de l'Harmonie. Ha collaborato a un progetto coreografico sul tema "danza, pittura, musica" al Louvre. MARIE GIRBAL, ha studiato violoncello al Conservatorio Nazionale di Amiens. Membro dell'Orchestre Français des Jeunes, e dell'ensemble Les Temperaments, ha partecipato a numerose masterclass (Arto Noras, Gilles Apap, Miklós Perényi, Géza Szilvay, Vincent Ségal...) e suona regolarmente anche in orchestre di musica d'opera. Attualmente studia nei corsi d'insegnamento superiori professionali del conservatorio regionale di Boulogne-Billancourt.

Domenica 21 novembre, Mirandola, Castello dei Pico, Auditorium ore 17

ARIE E DUETTI BAROCCHI

SILVIA FRIGATO

soprano

AURELIO SCHIAVONI

alto

FRANCESCA BACCHETTA

clavicembalo

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto per clavicembalo in Re maggiore BWV 972

trasc. dal conc. n.7 op. 3 di A. Vivaldi (RV 567)

(Allegro), Larghetto, Allegro

ANTONIO VIVALDI (1678 – 1741)

Amor hai vinto, Cantata per soprano e basso continuo RV 651

ALESSANDRO SCARLATTI (1660 – 1725)

“Clori e Mirtillo”

Cantata a due per alto, soprano e Basso continuo

ANTONIO VIVALDI

Quel per ignoto calle, Cantata per contralto e basso continuo RV 677

GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685 – 1759)

Seconda Suite in Fa maggiore (1720) HWV 427

Adagio, Allegro, Adagio, Allegro

Tanti strali al sen mi scocchi Duetto da camera, per soprano, alto e b.c HWV 197

AMOR HAI VINTO

Recitativo

Amor hai vinto.
Ecco il mio seno da tuo bel stral trafitto,
or chi sostiene l'alma mia dal dolore
abbandonata?
Gelido in ogni vena scorrer mi sento il
sangue,
e sol mi serba in vita afEmno e pene.
Mi palpita nel petto per nuove scosse il
cuore.
Clori crudel, e quanto hà dà dura
qu'est'aspro tuo rigore?

Aria

Passo di pena in pena
come la navicella
ch'in quest'in quell'altr'onda
urtando v`a.

Il ciel tuona e balena
il mar tutt'è in tempesta.
Porto non vede ò sponda
Dove approdar non sa.

Recitativo accompagnato

In che strano e confuso vortice di pensieri
la mia mente s'aggira?
Ora è in calma, or s'adira,
e dove ancor si fermi, non risolve.
Or in sasso, or in polve vorria cangiarsi.
Oh Dio! M`a di che mai, m`a di che ti querelli
cor incredulo, infido?
Di che ti lagni, ahime!
Forse non sai che nel seno di Clori
hai porto, hai lido?

Aria

Se à me rivolge il ciglio,
l'amato mio tesoro,
non sento più martoro
mi torno à respirar.

Non teme più periglio,
non sente affanno e pena,
l'alma si rasserena
come la calma in mar.

CLORI E MIRTILO

Recitativo

Mirtillo: Mentre su'l carro aurato
se già la bella Aurora
piangendo sù nell'Etra
il nuovo giorno stava
la vaga mia diletta Clori
la nel Prato a goder erbetto, e fiori
quindi tutta pensosa
sfogando il suo martoro,
quando a mirarla intento
in estasi d'Amor io qui giacea
disse mesta, e penosa
Ah se venisse Amore
Mirtillo il mio tesoro
voi prati non avreste un sì bel fiore;
quand'ecco in quell'istante
mi scopro al mio bel sole,
ed ella meco accanto
sciolse così le labbra a un dolce canto.

Duetto

Clori: Più di te *Mirtillo* mio
vago fior non v'è nel Prato
Mirtillo: Clori bella mai vidd'io
di più ragg' il Ciel ornato.

Recitativo

Mirtillo: Ma come in questi prati
solitaria ten' vai Clori adorata
se temo in questi istanti
che il Prato, e i fiori diverranno Amanti.
Clori: Taci, taci infedele,
e impara ingrato a dar norma a te stesso,
e non a Clori, a se geloso sei
lascia, lascia gli Amori.
Mirtillo: e come in un baleno
si cangia il tuo sereno Idolo amato,
dunque non son del Prato il più bel fiore!
Clori: Si sei fiore nel volto anche nel Core
Mirtillo: Così tu più non m'ami
Clori: No, io più non t'amo
Mirtillo: E che farò, e che farai infelice
Mirtillo in tanti guai? Son disperato.

Aria

Clori: No, non disperar chi sa
io sento nel mio petto
che Amore Pargoletto
avrà di te piet`a.

Recitativo

Clori: Dimmi intatta per me serbi la fede
che dici, che rispondi.

Aria

Mirtillo: Sì, sì per te mio bene
fido il mio cor sarà.
L'incendio che ho nel seno
consuma l'alma in pene
ai rai di tua beltà.

Recitativo

Mirtillo: E tu Clori gentile
mia gioia mio Tesoro
avrà pietà dell'aspro mio martoro?

Duetto

Clori: Sinché il Sole spande i rai
te mio bene adorerò

Mirtillo: Se di me pietade avrai
sempre fido io t'amerò.

Clori: Sì mia vita ch'io contenta morirò

Mirtillo: Dammi aita ch'io contento morirò.

QUEL PER IGNOTO CALLE

Recitativo

Qual per ignoto calle
muove dubbioso pellegrino il piede,
desio l'incalza e reo timor l'arresta;
Nel profondo di tetra orrida valle,
senza raggio di stella caliginosa notte
preme e lo circonda.
Terribile tempesta
di spessi e tuoni lampi
lo sbigottito cor preme, e flagella;
Pur vinto del desio prende coraggio,
timor non cuore e segue il suo viaggio.
Tal misero son io
che nel sentier d'amore,
benche d'aspro rigore
provi armata colei mi vuol morto,
pur con occulta forza non manco,
e non si smorza in me la fiamma,
e sperò alfin conforto.

Aria

Quel passagier son io che vo cercando in te,
mia bella, amore e fé;
E sol ritrovo, oh Dio, rigore e crudeltà.

E pur costante Irène,
bella nemica mia,
men orgogliosa e rio
sperò che di mie pene
un giorno avrai pietà.

Recitativo

Deh piu non regni nel tuo gentil petto
una sì flera voglia,
che mal conviensi a delicato viso
di voler la mia morte
doppo tanti tormenti e tante pene.
Cangia d'unq ben amio, cangia consiglio;
Volgi sereno il ciglio
à me che t'amo d'un amor sì forte
che mai per tempo, o variar di loco
s'estinguerà sì caro, e gentil fuoco.

Aria

Qual doppio lampi, e turbini appar l'aurora
fulgida
a dissipar le tenebre d'oscura notte orribile,
e il pellegrino timido ritorna a consolar.

Così men flero, e rigido se volgi a me
l'amabile ciglio ridente,
e placido, pieno d'amor,
di giuhilo, scordato di mie lacrime
benediro il penar.

TANTI STRALI AL SEN MI SCOCCHI

Tanti strali al sen mi scocchi
quante stelle sono in ciel:
tanti fior, quanti ne tocchi,
s'innamorano al tuo bel.
Ma se l'alma sempre geme,
nell'amor arsa e consunta,
questo avvien perch'arde e teme
dal tuo cor esser disgiunta.
Dunque annoda pur, ben mio,
di catena immortale anch'il desio.



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

LA CANTATA E IL DUETTO DA CAMERA

La cantata, le cui origini risalgono agli inizi del sec. XVII, era la principale forma di musica vocale da camera. Avendo preso il posto del madrigale, alimentava le accademie dove si esibivano i "dilettanti" di buona famiglia, ma anche i cantanti professionisti che avevano così nuove occasioni per mettersi in mostra. Le prime cantate non erano molto diverse dalle arie alle quali era applicato il principio della variazione strofica, ma a poco a poco esse assunsero scorrevolezza e vastità di respiro diventando infine una sorta di opera in miniatura con recitativi ed arie alternati a una o più voci, col solo basso continuo o anche con più strumenti. Il clima in cui si muovono le cantate di Vivaldi è genericamente arcadico e i testi fanno uso di versi sciolti, trattati di norma come recitativo, e di versi rimati per le arie. *Amor, hai vinto* utilizza il medesimo testo di una cantata per contralto di autore sconosciuto

ma il primo recitativo contiene la citazione di un'aria del *Siroe* di Metastasio (*Gelido in ogni vena*), rappresentato nel 1726 con musica di Leonardo Vinci. In questa cantata la pena d'amore, già lamentata nel primo recitativo, è paragonata nell'Aria a un mare in tempesta; ma nel secondo recitativo emerge la consapevolezza di un sentimento corrisposto che giunge a sedare la tempesta e ad annunciare il ritrovamento della calma "nel seno di Clori". Atmosfera simile ma con termini di paragone differenti si presenta in *Qual per ignoto calle*: così come il pellegrino continua il suo viaggio non lasciandosi intimorire dalle avversità, allo stesso modo l'autore continua ad amare la sua bella Irene nella speranza che un giorno possa cedere al suo amore. La cantata a due *Clori e Mirtillo*, composta da Alessandro Scarlatti nel 1699, presenta le schermaglie amorose tra i due protagonisti: Clori, soprano, e Mirtillo, contralto. Si apre con la reciproca dichiarazione d'amore tra i due personaggi. Dopo la prima aria, però, cambia repentinamente il clima: alla candida confessione di gelosia di Mirtillo corrisponde la stizzita reazione di Clori. I contrasti, tuttavia, durano poco e si ricompongono con una ulteriore reciproca professione d'amore. La cantata si conclude, quindi, con il vivace duetto finale *Sin che il sole spande i rai, te mio bene adorerò*. Affini alle cantate nello spirito e nella destinazione d'uso, i duetti da camera presentano una struttura più libera: vi si alternano la scrittura omoritmia, con le due voci che procedono parallelamente, di solito per terze, e brani in contrappunto imitato. Il Duetto *Tanti strali al sen mi scocchi* (anch'esso di argomento amoroso) ne è un tipico esempio.

I BRANI STRUMENTALI

Le trascrizioni di Bach per cembalo e organo dei concerti di Vivaldi e di altri autori risalgono al periodo in cui Bach era alla corte di Weimar, ovvero tra il 1708 e il 1717. Oltre che un esercizio per apprendere lo stile italiano, la cui influenza è così importante nella scrittura bachiana, questi concerti rappresentano una sfida nel

trasformare in modo efficace un concerto orchestrale, con la sua alternanza di tutti e soli, in un lavoro per strumento solo, nello specifico adattando anche la scrittura all'idioma clavicembalistico. Questa tecnica sarà rivisitata da Bach molti anni più tardi, a Lipsia, con il Concerto Italiano, un pezzo scritto per clavicembalo solo, ma concepito in forma orchestrale. Il concerto in Re maggiore n. 1 è una trascrizione del concerto per violino e orchestra Op. 3 n. 9 di Vivaldi. La raccolta di cui fa parte, il celebre *Estro armonico*, fu pubblicata da Rogier ad Amsterdam nel 1711 ed ebbe uno straordinario successo in tutta Europa. Bach trascrisse, oltre al numero 9, anche altri concerti della raccolta, adattandoli al cembalo solo e all'organo solo, mentre dall'originale per 4 violini ricavò il famoso concerto per 4 clavicembali e orchestra. La prima raccolta di "Suites de Pieces pour le clavecin ... Premier Volume", fu pubblicata da Handel nel novembre del 1720 a Londra. Riferendosi ad un'edizione pirata che era apparsa ad Amsterdam, egli stesso spiega, nel frontespizio della raccolta, la motivazione della pubblicazione: "Sono stato costretto a pubblicare alcuni dei brani che seguono perché di essi circolano copie clandestine e incorrette in altri paesi...". I pezzi, per la gran parte composti alcuni anni prima dell'anno di pubblicazione, rivelano un'approfondita conoscenza dello stile clavicembalistico francese, italiano e tedesco. Lo studio degli stili nazionali era cominciato già negli anni giovanili, copiando i lavori dei più grandi clavicembalisti, ed era proseguito nel soggiorno ad Amburgo, dove si guadagnava da vivere anche tenendo lezioni di cembalo. Handel non si attiene sempre alla tipica successione di danze della suite francese, così all'interno delle suites troviamo anche temi con Variazioni, Adagi, Allegri e Fughe. La suite n. 2 in Fa maggiore, nell'alternanza adagio-allegro, è un esempio dell'influenza dello stile italiano, evidente nelle melodie riccamente ornate dei movimenti lenti e nell'allegro in stile italiano. L'ultimo allegro testimonia

invece l'utilizzo da parte di Handel delle fughe all'interno delle suites, così come accade in altri numeri della raccolta. In riferimento allo stile di Handel, compositore ed esecutore alla tastiera, è interessante riportare una testimonianza raccolta nella prima biografia del compositore, pubblicata nel 1760, dove John Mainwaring racconta che "Handel aveva una brillantezza e un controllo delle dita non comune, ma quello che lo distingueva dagli altri esecutori erano l'incredibile pienezza, la forza e l'energia che accompagnavano la sua maestria tecnica. E questa osservazione può essere applicata allo stesso modo alle sue composizioni, oltre che alle sue esecuzioni".

SILVIA FRIGATO

Ha studiato pianoforte e si è diplomata in Canto al Conservatorio di Adria (Ro). Ha approfondito lo studio del repertorio settecentesco con Lorenzo Ghielmi, Roberta Invernizzi e Sara Mingardo. Attualmente si perfeziona con la soprano Raina Kabaivanska. Nel 2007 ha vinto il IV Concorso Internazionale di Canto Barocco "Francesco Provenzale" indetto dal Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini di Napoli e nel 2010 è risultata vincitrice al IV Concorso di Musica Antica "Fatima Terzo" di Vicenza. Per l'etichetta *Tactus* ha recentemente inciso il CD *Madrigali per Laura Peperara*. Svolge intensa attività concertistica in Italia e all'estero (Svizzera, Austria, Germania, Polonia, Lituania, Belgio, Olanda, Francia, Spagna, Portogallo, Brasile, Stati Uniti) collaborando con importanti musicisti (Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Ottavio Dantone, Lorenzo Ghielmi, Claudio Cavina, Sigiswald Kuijken, Gianluca Capuano, Michael Radulescu) e con prestigiosi gruppi dediti all'esecuzione di musica antica (*Collegium Vocale Gent*, *Accademia Bizantina*, *La Divina Armonia*, *La Venexiana*, *I Musicali Affetti*, *Il Canto di Orfeo*).

AURELIO SCHIAVONI

Diplomato col massimo dei voti e la lode al Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari sia

in pianoforte sotto la guida di Emanuele Arciuli, che in canto sotto la guida di Katia Angeloni, ha proseguito gli studi tecnico-interpretativi vocali con Michael Aspinall e con Gloria Banditelli. Attualmente si perfeziona con William Matteuzzi. Membro di vari ensemble antichi e non, ha svolto attività di corista e solista. Ha cantato in varie città italiane dedicandosi non solo al repertorio rinascimentale, barocco e classico (Monteverdi, Handel, Vivaldi, Pergolesi, Mozart, ecc.) ma anche alla riscoperta del repertorio ottocentesco per castrato o en travesti (in particolare Rossini, Donizetti e Mercadante) oltre che contemporaneo, liederistico e cameristico. Ha collaborato a progetti su inediti e rivestito ruoli in opere barocche (La finta cameriera di G. Latilla, Il Demetrio di Leonardo Leo). È stato contralto solista nel Dixit di Handel diretto da Christopher Hogwood nel 2008 e nel Beatus Vir di Vivaldi diretto da Roy Goodman nel 2009. È risultato vincitore di vari concorsi nazionali ed internazionali tra cui: 1° premio al VI Concorso di Canto Barocco Francesco Provenzale di Napoli e nel 2010 al IV Concorso di Musica Antica Fatima Terzo di Vicenza. Quest'anno è stato contralto solista nel Vespro della Beata Vergine di G. B. Pergolesi, nello Stabat Mater di G. B. Pergolesi in Italia e all'estero. Ha registrato per la televisione e a radio e per la rivista Amadeus. È attualmente iscritto al biennio specialistico di Canto rinascimentale barocco e al corso di Musica vocale da camera presso il Conservatorio A. Pedrollo di Vicenza. Inoltre è laureato in Matematica presso l'Università degli Studi di Lecce.

FRANCESCA BACCHETTA

Si è diplomata in pianoforte con Carlo Mazzoli e in clavicembalo con Patrizia Marisaldi presso il Conservatorio A. Pedrollo di Vicenza, ottenendo in entrambi i corsi di studio il massimo dei voti e la lode.

Come clavicembalista si è perfezionata, dal 2000 al 2004, con Christophe Rousset, con il quale ha ottenuto il Diploma di merito dell'Accademia Musicale Chigiana. Ha partecipato inoltre a Master Class tenute da Andreas Staier, Lars Ulrich Mortensen, Pierre Hantai, Jordi Savall, Doron Sherwin. Nel 2004 si è diplomata in clavicembalo con Ton Koopman presso il Conservatorio Reale dell'Aja, dove ha studiato anche fortepiano con Stanley Hoogland e Bart van Oort. Nel 2006 ha ottenuto un Master degree in clavicembalo con Bob van Asperen presso il Conservatorio di Amsterdam e nel 2007 un Bachelor degree in fortepiano con Bart Van Oort nello stesso Conservatorio. Ha ottenuto premi in concorsi internazionali. Ha tenuto concerti in Italia e all'estero come solista e con gruppi cameristici specializzati nella musica barocca quali I Musicali Affetti, l'Ensemble Fortuna, l'Orchestra barocca di Bologna, L'arte dell'arco, l'Harmonicus Concentus e ha collaborato con artisti di fama internazionale come Monica Huggett, Sigiswald Kuijken, Gloria Banditelli. Ha suonato per importanti rassegne concertistiche tra le quali Sagra musicale malatestiana di Rimini, Grandezze e Meraviglie di Modena, Ravenna Festival, MITO Settembre musica, Amici della Musica di Vicenza e di Padova, Organi antichi, ecc. Ha suonato in diretta per la radio nazionale austriaca ORF 1 e per la radio e televisione slovena e lituana. Ha inoltre effettuato registrazioni discografiche per Velut Luna e Classic Voice. Nel 2002 si è laureata con il massimo dei voti e la lode in D.a.m.s. presso l'Università di Bologna, con una tesi in filosofia della musica e nel 2007 si è diplomata in Didattica della Musica presso il Conservatorio di Vicenza. Ha insegnato clavicembalo e fortepiano al Corso Internazionale di Musica Antica di Corinaldo e dal 2008 tiene un corso libero di fortepiano presso il Conservatorio di Vicenza.

Martedì 23 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 21

NOTTURNI E VALZER: CHOPIN E L'OTTOCENTO

BART VAN OORT *fortepiano*

IL NOTTURNO

Russia

GENARI KARGANOFF KVARELY (Georgia, 1858 – Rostov sul Don, 1890)

Notturmo in re bemolle maggiore op. 18 no. 1

ALEKSANDR PORFIRIEVIČ BORODIN (Pietroburgo 1833 – 1887)

Notturmo in sol bemolle maggiore (dalla Petite Suite, 1885)

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ (Votkinsk, Urali 1840 – Pietroburgo 1893)

Notturmo in do diesis minore op. 19 no. 4 (dai Six morceaux, 1873)

Francia

HENRI BERTINI (Londra 1798 – Meylan, Grenoble 1876)

Notturmo in si minore op. 102 no. 1

GABRIEL FAURE PAMIERS (Ariège 1845 – Parigi 1924)

Notturmo in mi bemolle minore op. 33 no. 1 (1875ca)

CLAUDE DEBUSSY (St-Germain-en-Laye 1862 – Parigi 1918)

Notturmo in re bemolle maggiore (1892)

Chopin

FRYDERYK CHOPIN (Zelazowa Wola 1810 – Parigi 1849)

Notturmo in mi bemolle maggiore op. 9 no. 2 (1831)

Notturmo in do diesis minore op. 27 no. 1 (1835)

Notturmo in mi maggiore op. 62 no. 2 (1846)

IL VALZER

ROBERT SCHUMANN (Zwickau, Sassonia 1810 – Endenich, Bonn 1856)

Allegro dal Faschingsschwank aus Wien op. 26 (1839)

FRYDERYK CHOPIN

Walzer in la maggiore op. 34 no. 2

Walzer in re bemolle maggiore op. 64 no. 1

Walzer in do diesis minore op. 64 no. 2

CARL MARIA VON WEBER (Eutin, Lubeca 1786 – Londra 1826)

Aufforderung zum Tanze (Invito alla danza),

Rondo brillant in re bemolle maggiore op. 65 (1819)

IL PROGRAMMA

Field depono sull'altare la propria offerta alla sera [...]; Chopin lavora ad un'ora ancora più tarda, quasi in un'aurora boreale, ma già gli spiriti si aggirano intorno a lui, i rapaci uccelli notturni volano in cielo mentre qualche farfalla notturna comincia già a cadere a terra sfinita dal freddo e dalla stanchezza.

È risaputo che il rapporto tra Schumann – autore di queste parole – e Chopin fu piuttosto ambivalente: nonostante le recensioni lusinghiere delle musiche di Chopin da parte di Schumann (eccezion fatta per la *Sonata in si bemolle minore*, che lasciò il musicista di Zwickau estremamente perplesso), il pianista polacco non dimostrò alcun entusiasmo per le composizioni di Schumann, apprezzando tutt'al più le doti di Clara come pianista. Né, per quanto il polacco ammirava le sue musiche, riusciamo a trovare parole di elogio di Chopin all'indirizzo di John Field, l'"inventore" del *Notturmo* pianistico, tranne quelle – alquanto tiepide, e riferite dall'amico Eduard Wolff – all'indomani di un raro concerto del pianista irlandese a Parigi nel 1832, quando la sua carriera era già in fase di declino. Era presente anche Liszt in quella occasione, e i due futuri protagonisti del pianismo ottocentesco si aspettavano un'esibizione più vitale e brillante da parte del 50enne irlandese. Non che Field risparmiò qualche frecciata: di Chopin domandò "Che cosa ha scritto? Soltanto Mazurke!" (e a onor del vero, nel 1832 le pubblicazioni di Chopin erano limitate quasi esclusivamente a delle Mazurke), mentre dopo un'esibizione pirotecnica di Liszt, chiese se il pianista ungherese desse anche dei morsi, battuta che fece immediatamente il giro di Parigi... Al di là dell'aneddotica, tuttavia, bisogna riconoscere a Field il merito di aver dato origine ad un genere dal carattere sognante e malinconico (l'autore esitò a lungo tra altri titoli, come *Pastorale*, *Serenata* e *Romanza*) in un'epoca in cui i pianisti-compositori erano ingaggiati in una gara di sbalorditiva prestidigitazione tecnica. Lo stesso Liszt, che nel 1859 curò un'edizione

dei *Notturmi*, affermò che i brani di Field "aprono la strada a tutte quelle pagine che nel frattempo sono apparse sotto vari titoli – *Romanze senza parole*, *Improvvisi*, *Ballate*, ecc. – ed è a lui che dobbiamo l'invenzione di brani destinati alla descrizione "i profonde emozioni soggettive". A figurazioni melodiche nella mano destra ispirate al bel canto italiano (e i pianoforti inglesi dell'epoca erano particolarmente noti per le loro qualità cantabili) Field abbinò un accompagnamento della mano sinistra che si emancipava dalle limitazioni del "basso albertino" settecentesco, grazie soprattutto ai miglioramenti tecnici apportati al pedale di risonanza dello strumento, che permetteva uno straordinario arricchimento armonico. Se trovò ispirazione nel modello fieldiano, è tuttavia innegabile che Chopin portò il *Notturmo* ad una nuova vetta espressiva: la struttura dei 18 brani pubblicati mentre l'autore era in vita è più definita – generalmente in forma tripartita (ABA) – e le sezioni centrali, spesso turbolenti, scavano tra le pieghe più nascoste dell'anima romantica, turbata dai sentimenti, alquanto inquieti, suscitati dalla notte. Prima di eseguire tre pagine di Chopin, Bart van Oort porta l'ascoltatore i viaggio per l'Europa, a dimostrazione della rapida diffusione del *Notturmo*, da est a ovest, da nord a sud. La prima delle due tappe è in Russia ed è opportuno ricordare che per molti anni, più o meno ininterrottamente dal 1802 al 1829, l'irlandese Field risiedeva tra Mosca e San Pietroburgo, ove approdò come assistente del suo maestro, l'infaticabile Muzio Clementi, intento a fondare una nuova filiale per la sua impresa come editore e costruttore di pianoforti. È verosimile pertanto che i *Notturmi* di Field, una ventina di lavori compresi tra il 1812 e il 1836, abbiano avuto un'influenza diretta sui compositori russi dell'epoca, più ancora delle composizioni di Chopin: Mikhail Glinka aveva appena 13 anni quando a San Pietroburgo ricevette alcune lezioni da Field, con il quale avrebbe proseguito gli studi se quest'ultimo non fosse partito per

un lungo soggiorno a Mosca. Fortunatamente continuò a studiare con Charles Meyer, un altro allievo di Field. Poco si sa del pianista e compositore georgiano – di origine armena – **Genari Karganoff** (il cui nome è talvolta trascritto come Gennadi Korganov). Studiò a metà degli anni '70 a Lipsia e in seguito a San Pietroburgo con Louis Brassin. Rientrato a Tbilisi, rappresentò la comunità musicale georgiana al giubileo in onore di Anton Rubinstein nel 1889, nuovamente a San Pietroburgo, ove lo stesso Rubinstein lo invitò a trasferirsi. Ma sulla via di ritorno a Tbilisi Karganoff morì a Rostov sul Don all'età di soli 32 anni. **Aleksandr Borodin**, un "compositore della domenica" (come egli stesso si definì), fece parte del Gruppo dei Cinque, che in Glinka aveva individuato il "padre" della nascente scuola nazionale russa. Il ristretto catalogo di Borodin – che si dedicava ad una carriera da chimico – comprende poche pagine pianistiche, tra cui spicca la *Petite Suite*, pubblicata nel 1885 e dedicata alla contessa di Mercy-Argenteau in riconoscimento dei suoi sforzi per promuovere in Francia le nuove musiche del "Mucchio possente". A concludere la *Suite* – che in un primo momento doveva intitolarsi *Petit poème d'amour d'une jeune fille* – è l'odierno *Notturmo (Andantino)*, una breve pagina piena di *charme* che originariamente portava il sottotitolo "Cullandosi nella felicità di essere innamorata". A margine, ricordiamo che il tempo lento del Secondo Quartetto – anch'esso un *Notturmo* – è una delle pagine più conosciute di Borodin. Più elaborato il brano di **Čaikovsky**, il maestro indiscusso del foglio d'album salottiero, che tuttavia non cade mai in un sentimentalismo melenso. Esempio ne è il *Notturmo in do diesis minore (Andante sentimentale)*, il quarto dei *Six morceaux op. 19* sollecitati all'autore dal suo fido editore Pëtr Jurgenson nel 1873. In forma tripartita, la pagina prende lo spunto da un motivo malinconico ed esitante nella mano destra che, nella ripresa, viene riesposto dalla mano sinistra con ricchi abbellimenti nel registro acuto. Dalla

Russia si passa alla Francia, terra di elezione del *Notturmo* chopiniano. **Henri Bertini** (1798-1876) è ricordato oggi soprattutto come pedagoga e autore di circa 500 Studi pianistici, ma a metà dell'Ottocento era molto stimato sia come pianista sia come compositore, tra gli altri da Hector Berlioz e dal futuro insegnante di Debussy, Antoine Marmontel (che ascoltò Chopin più volte e per vari anni possedette il celebre ritratto del pianista polacco dipinto da Delacroix). Nel 1828 Bertini si esibì a Parigi con il 17enne Franz Liszt: insieme ad altri due pianisti, eseguirono una trascrizione dello stesso Bertini della Settima Sinfonia di Beethoven per due pianoforti a 8 mani [!]. Il *Notturmo in si minore* – che porta l'ammiccante sottotitolo "À Toi!!!" – è in forma tripartita e il tema della prima parte (*Adagio pietoso*) ritorna abbellito nella terza parte (*Cantabile, con amore*). Di notevole spessore i *Notturmi* di **Gabriel Fauré**, 13 brani che coprono tutto l'arco creativo dell'autore – dal 1875 al 1921 – e che, come le 13 *Barcarole*, attendono tuttora un'adeguata rivalutazione, musiche "schiacciate" in un certo qual modo dalle innovazioni di Debussy e Ravel. Il *Notturmo in mi bemolle minore op. 33 n. 1* (del 1875 circa) è il primo della serie, con chiare ascendenze chopiniane sia dal punto di vista della forma che da quello dell'atmosfera. La sezione centrale (*cantando*) è anche la più corposa introdotta da una figurazione inquieta di sestine nella mano sinistra, che riappare anche nella coda. La scrittura di Fauré, caratterizzata da continue modulazioni, è particolarmente esigente (persino Liszt protestò che la sua *Ballata* era troppo difficile) ed è interessante notare che l'autore era completamente ambidestro, dote che contribuì indubbiamente alla fluidità del discorso intricato tra mano sinistra e mano destra. Il *Notturmo* di **Claude Debussy** (il titolo originario, meno esplicito, era *Interludio*) è un pezzo "occasionale" del 1892, epoca in cui l'autore 30enne era ancora alla ricerca di quell'originalissimo linguaggio armonico e ritmico che lo avrebbe reso famoso negli

anni successivi. Alle spalle aveva qualche brano di “carattere” per pianoforte, tra cui due *Arabesche*, una *Mazurka*, una *Rêverie* e la *Suite bergamasque*, con il celeberrimo *Clair de lune* (che, a sua volta, si intitolava riginariamente *Promenade sentimentale*). Ed era già nato anche il germe dei tre *Notturmi* per orchestra e coro femminile (1899), che si tendono ad identificare con riferimenti dell’autore ad una composizione dal titolo *Trois Scènes au crépuscule*. Il *Notturmo* pianistico, in *re bemolle maggiore*, è fondamentalmente nella classica forma tripartita di Chopin, ma è preceduto da un’introduzione ove compare un breve motivo nella mano sinistra che rifiorirà più volte nel corso della composizione, oltre che nelle battute conclusive. È questo stesso motivo a dar vita anche alla sezione centrale, 15 battute nel tempo irregolare di 7/4, con l’indicazione *Dans le caractère d’une chanson populaire*. I tre *Notturmi* di **Chopin** in programma coprono l’intero arco della produzione matura dell’autore, dall’*op.* 9 del 1832 all’*op.* 62 del 1846 (ci riferiamo alle date di pubblicazione). Quello in *mi bemolle maggiore op. 9 n. 2* (*Andante*, in 12/8), in cui è chiaro il debito a Field, è uno dei più noti e uno dei pochi sprovvisti di una sezione centrale contrastante, mentre quello in *do diesis minore op. 27 n. 2* è uno dei più inquieti, con una figurazione incessante della mano sinistra nelle parti esterne. La parte centrale (*Più mosso*, in 3/4) accresce la tensione – con numerose indicazioni agogiche come *appassionato*, *agitato* e *con anima* – per sfociare in un disarmante motivo di walzer in maggiore. Dopo un tipico passaggio “cadenziale”, riprende l’inquietudine del *Larghetto* iniziale, che vira ad una conclusione luminosa in maggiore. Più complessa la struttura del *Notturmo in mi maggiore op. 62 n. 2*, molto austero nella parte iniziale, alla quale segue una sezione centrale più mossa, introdotta da un insistente motivo (*legatissimo*) nella mano sinistra. Riprende il *Lento* introduttivo, ma è nuovamente interrotto dal motivo della parte centrale, che porta ad una conclusione particolarmente spoglia e disadorna.

Ricordiamo, infine, che Chopin aveva una predilezione speciale per i pianoforti Pleyel (come lo strumento di questa sera), dal tocco più leggero e dal timbro più duttile e velato rispetto agli strumenti più brillanti e robusti di Sébastien Erard, che per contro resistevano meglio agli “assalti” atletici di Liszt. È ben noto il commento dell’autore, riferito da Armontel: “Quando mi sento in forma, pronto a far lavorare le mie dita senza fatica, preferisco un Pleyel. L’enunciazione dei miei pensieri e sentimenti più intimi è più diretta, più personale. Le mie dita sentono un contatto più immediato con i martelli, che traducono con precisione e con fedeltà il sentimento che voglio esprimere, l’effetto che voglio ottenere”.

“Non mi sono mai sentito così leggero. Non ero più un essere / umano. Tenevo la più adorabile delle creature tra le braccia e / volavo con lei come se avessi delle ali, ed ogni cosa attorno a noi / svaniva...” (Goethe).

A oltre due secoli di distanza, non è facile immaginare le sensazioni inebrianti provate dai primi danzatori di walzer, quelle che infiammarono il giovane Werther, creato da Goethe nel 1774. Nel Minuetto e nella *Englische* (o la “contraddanza”, corruzione della *country dance* inglese), il contatto fisico – e l’eventuale “messaggio” amoroso – era limitato all’intreccio delle dita (e ad una pressione che si calibrava a seconda delle intenzioni...), mentre con il walzer i due corpi si avvinghiarono fatalmente e non mancarono denunce furiose di un costume eccessivamente licenzioso in cui la comunicazione amorosa poté diventare molto più esplicita. Nato nelle campagne, il walzer – da *wälzen*, girare, roteare – non si distingueva inizialmente da altre danze in tempo 3/4, conosciute genericamente come danze tedesche (*Deutscher*) o *Ländler* (da *Landl ob der Steirer*, l’Austria settentrionale), ma nell’ultimo decennio del Settecento il genere si era già affermato autonomamente e la passione della danza come *entertainment* e passatempo dell’emergente classe media – siamo agli inizi dell’epoca *Biedermeier* – fece costruire a Vienna più di una sala da ballo



Cristoforo Munari, *Alzata con cristalli, strumenti musicali, libro e frutta* (1708 ca.)
Modena, Galleria Estense

pubblica, come la *Sperl* (1807) e soprattutto l'*Apollo-Saal* (1808), che poteva accogliere fino a 6.000 danzatori. Famosissima poi la battuta del principe di Ligne sull'andamento del Congresso di Vienna tra 1814-15: "Le Congrès danse beaucoup, mais il ne marche pas". Tra i primi autori che prestarono attenzione al genere fu l'ex-allievo di Mozart, Johann Nepomuk Hummel, autore di vari *set* di danze scritte appositamente per l'*Apollo*, la cui direzione

era stata affidata al padre Josef, che in una balconata aveva a disposizione un'orchestra di oltre 50 musicisti. In un ambiente più domestico, anche Franz Schubert si dedicò alla danza, con numerose raccolte pianistiche di *Deutscher, Ländler, Écossaises* e – intorno al 1823 - di *Valses sentimentales*. Il suo *Trauerwalzer* (1816ca) incontrò un particolare successo ed è uno dei primissimi brani contraddistinti da un titolo specifico. Siamo alla vigilia di quel decennio 1820-30,

caratterizzato in modo particolare da una esplosione di pianisti-compositori “virtuosi”, intenti a stupire il pubblico con la loro tecnica trascendentale: lo stesso Hummel, insieme a Czerny, Kalkbrenner, Moscheles, Weber, Thalberg, Henselt e i giovanissimi Mendelssohn, Chopin e Franz Liszt. È Robert Schumann, con molta acutezza, a individuare “quel periodo un po’ fiacco, fra il 1820 e il 1830, in cui una metà del mondo musicale meditava ancora su Beethoven mentre l’altra metà viveva alla giornata, quel periodo in cui l’unico tedesco che sembrava poter far fronte, sia pure con fatica, all’avanzata del dissoluto [!] italiano, Rossini, era Carl Maria von Weber”. In verità, **Weber** era molto di più di un pianista virtuoso: senza i suoi sforzi per fondare un teatro musicale tedesco (con le opere *Der Freischütz*, *Euryanthe* e *Oberon*), è difficile immaginare quale strada avrebbe preso Richard Wagner sul finire degli anni ’30. Era inoltre un finissimo orchestratore e uno dei primi direttori d’orchestra a impugnare una bacchetta (o meglio, un bastone corto brandito come un rotolo di carta). Ad ogni modo, è stato proprio Weber a nobilitare il walzer “da ballo” in un walzer “da concerto” con l’odierno *Aufforderung zum Tanze*, l’“Invito alla danza”, che conclude l’odierno programma. Siamo nel 1819 a Dresda, ove da due anni il musicista era stato nominato il secondo dei due *Kapellmeister* di corte e ove ebbe non pochi contrasti con l’altro *Kapellmeister* (che sovrintendeva alla popolarissima opera italiana), tal Francesco Morlacchi. Non conosciamo le circostanze della sua composizione, ma sembra evidente che sia nata in un momento di svago in seguito al recentissimo matrimonio di Weber con la cantante Caroline Brandt, alla quale è dedicata. Weber scelse la tonalità insolita di *re bemolle maggiore* – presumibilmente per accentuare la difficoltà tecnica del brano – e il lavoro è costruito in forma di rondò (il sottotitolo è *Rondo brillant*), con più temi che si susseguono, intercalati da episodi contrastanti in minore o dal carattere più disteso. Da notare che la danza vera e

propria (*Allegro vivace*) è preceduta da un’introduzione di una trentina di battute (*Moderato*) e che lo stesso motivo riappare alla fine per portare il lavoro ad una conclusione inaspettatamente sommessa (l’ascoltatore è avvertito!). È una procedura che verrà adottata con sempre maggior frequenza da Johann Strauss figlio, sebbene le *code* di Strauss si concluderanno sempre in maniera brillante. *L’Invito* acquistò una nuova popolarità nell’orchestrazione (1841) di Berlioz, grande ammiratore di Weber. L’occasione venne offerta dall’Opéra di Parigi, ove era in programma *Der Freischütz* e ove era *de rigueur* un balletto (anche su musiche di altri autori) nel secondo atto delle opere. Sulle prime Berlioz era riluttante, ma alla fine acconsentì a condizione che anche le musiche del balletto fossero di Weber – egli traspose *L’Invito da re bemolle a re* – e che l’opera venisse eseguita senza tagli. La seconda parte del programma di Bart van Oort inizia con il primo movimento (*Allegro*) del *Faschingsschwank aus Wien* di **Schumann**, conosciuto come il “Carnevale di Vienna” ma che più propriamente sarebbe lo “Scherzo di Carnevale di Vienna”. Tra il 1838 e il 1839, Schumann passò sei mesi nella capitale austriaca, ove meditava di trasferirsi con Clara Wieck dopo il loro matrimonio (nonostante che l’opposizione del padre di Clara fosse sempre più violenta) e ove sperava di trovare un nuovo editore per la rivista *Neue Zeitschrift für Musik*. Le aspettative di Schumann andarono tuttavia deluse: la città era all’apice dell’epoca *Biedermeier* e oltre ai primi quattro tempi del *Faschingsschwank* il musicista scrisse *l’Arabesque op. 18* e il *Blumenstück op. 19*, pezzi di “carattere” destinati – con una certa laconicità – alle “dame di Vienna”, come ebbe a scrivere a Clara. Il *Faschingsschwank* si riallaccia idealmente ai *Papillons op. 2* e al *Carnaval op. 9* – due composizioni fortemente influenzate dagli scritti di Jean Paul Richter e E.Th.A. Hoffmann – e *l’Allegro* iniziale è un Walzer dall’energica propulsione ritmica che presenta non poche analogie con *l’Invito alla*

danza di Weber, anch'esso in forma di rondò. A torto o a ragione, siamo inclini a scorgere un tono leggermente ironico nel brano, soprattutto nella sezione centrale, ove si colgono varie allusioni: un motivo a mo' di fanfara sembra richiamare il tema della notissima *Grossvateranz* (La danza del nonno) che tradizionalmente segnalava la conclusione dei balli e di cui Schumann si era appropriato per introdurre il finale dei *Papillons*. E lo stesso motivo prelude ad una breve citazione della *Marseillaise* (in 3/4!), che all'epoca era severamente vietata nella Vienna di Metternich. Come l'*Invito* weberiano, anche il **Walzer di Chopin** rifugge dalla sala da ballo, qualità intuita immediatamente da Schumann nella sua recensione dei tre Walzer *op. 34*, "di ben altra tempra rispetto ai soliti, e sono tali che potevano venire in mente solo a uno Chopin; sembra quasi che egli, da grande artista, guardi verso la folla danzante trasportata proprio dal suono del suo pianoforte e pensi a tutt'altro da quello che lì si danza". Il breve soggiorno di Chopin a Vienna nel 1829, come quello di Schumann dieci anni più tardi, deluse il musicista: due esibizioni – la prima accolta con molto favore, la seconda con diffidenza – fecero poca impressione in una città "ove i Walzer di Lanner e di Strauss mettono tutto in secondo piano". Dei tre Walzer in programma, è particolarmente famoso l'*op. 64 n. 1* – anch'esso, curiosamente, in *re bemolle maggiore* – che è noto come il "Walzer del minuto". Un'altra tradizione – e un altro titolo, "Le petit chien" – vuole che Chopin abbia improvvisato il brano su invito di George Sand quando videro il cagnolino della scrittrice che cercava furiosamente di mordersi la coda. Sembra di sentire la voce suadente della Sand (in un'altra occasione): "Courage, doigts de velours!"

Andrew Starling

BART VAN OORT

Dopo il conseguimento del diploma in pianoforte al Royal Conservatory de L'Aja

nel 1983, Bart van Oort ha studiato fortepiano con Stanley Hoogland sempre presso lo stesso Conservatorio. Nel 1986 ha vinto il primo premio ed il premio speciale del pubblico al Concorso Mozart Forte-piano di Brugges, in Belgio e ha successivamente studiato con Malcolm Bilson all'Università di Cornell (Itaca, NY), conseguendo il diploma di Doctor of Musical Arts in Prassi Esecutiva su Strumenti Storici nel 1993. Ha partecipato a svariati festival a Utrecht, Firenze, Berlino, Anversa, Brugges, Melbourne, Brisbane, York, Montpellier, Mosca e Esterhaza, negli USA e in Nuova Zelanda ed ha tenuto conferenze e masterclasses presso i conservatori di Bruxelles, Parigi, Mosca, Helsinki, Oslo, Bucarest, Sofia, Mosca, Stavanger, Perugia, Sydney, Adelaide, Wellington, Melbourne, Hong Kong, Tokyo, Juilliard, Bloomington e nell'Ontario occidentale. Bart van Oort insegna fortepiano ed è docente di Prassi Esecutiva su Strumenti Storici (*Historical Performance Practice*) presso il Royal Conservatory dell'Aja (Paesi Bassi). Dal 1997 ha effettuato oltre 40 registrazioni di musica da camera e repertorio solistico, inclusi i pluripremiati cofanetti "L'arte del notturno nel XIX", 4 cd solistici, "I trii completi per piano di Haydn", 10 CD con il suo ensemble the Van Swieten Society, e con altri 4 fortepianisti le sonate per piano complete di Haydn. Nel 2005 ha completato il progetto decennale delle Sonate complete di Mozart per piano solo e a quattro mani, concluso nel 2006, anno delle celebrazioni mozartiane. Con la Van Swieten Society Bart van Oort nel 2007 ha registrato musica cameristica di Beethoven, e nel 2008 di Carl Maria Von Weber, e nel 2009 di Felix Mendelssohn. Nel 2009 è stato pubblicato un cd con le Scottish Songs di Beethoven con il soprano Lynne Dawson. Mentre è appena uscito uno con musica cameristica di Hummel con il flautista Linde Brunmayr e il violoncellista Jaap ter Linden. Ultimamente sta affrontando registrazioni schubertiane sia con la flautista, sia con la Van Swieten Society (Schubert).

Sabato 27 novembre, Modena, Galleria Estense ore 17 – Ingresso libero

AFFETTI BAROCCHI

SAGGIO DEGLI ALLIEVI DELLA MASTERCLASS DI GLORIA BANDITELLI

RICCARDO CASTAGNETTI *accompagnamento al clavicembalo*

con la partecipazione di



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

RICCARDO CASTAGNETTI

Si è diplomato *cum laude* in organo e composizione organistica al Conservatorio “A. Boito” di Parma con Stefano Innocenti e laureato presso l’Ateneo bolognese, con una tesi sui rapporti tra musica e filosofia. Ha seguito corsi con W. Porter, L.F. Tagliavini, C. Stembridge, F. Caporali, L. Tamminga, J. Essl e altri. Ha partecipato a importanti rassegne concertistiche come organista e

clavicembalista. Ha approfondito il repertorio virginalistico inglese. È autore delle musiche di scena di vari spettacoli teatrali. Suoi brani organistici sono incisi e pubblicati da La Bottega Discantica. La RTSI (Radio Televisione Svizzera Italiana) ha recentemente prodotto un CD interamente dedicato a sue composizioni organistiche e clavicembalistiche, eseguite da Stefano Innocenti, pubblicato dall’editrice Tactus.



Anton Domenico Gabbiani, *Sette musici del Gran Principe Ferdinando de' Medici* (1685)
Firenze, Galleria dell'Accademia, Museo degli strumenti musicali

Domenica 28 novembre, Modena, Galleria Estense ore 17

VIOLONCELLO VIRTUOSO

Musiche di B. Marcello, G. Bononcini, F.S. Geminiani, L. Cherubini, L. Boccherini

ENRICO BRONZI *violoncello*
MICHELE BARCHI *clavicembalo*

con la partecipazione di



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

BENEDETTO MARCELLO (1686 – 1739)
Sonata I in fa maggiore (Londra, 1732)
Adagio, Allegro, Largo, Allegro

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)
Sonata in la minore per violoncello e b. c.
Andante, Allegro, Minuetto I e II

FRANCESCO SAVERIO GEMINIANI (1687-1762)
dalle "sei sonate op.5 per violoncello e b.c." (Parigi, 1746)
Sonata IV
Andante, Allegro moderato, Grave, Allegro
Sonata III
Andante, Allegro, Affettuoso, Allegro

FRANCESCO SAVERIO GEMINIANI
Sonata II
Andante, Presto, Adagio, Allegro

LUIGI CHERUBINI (1760-1842)
Sonata IV per cembalo (Parigi 1780)
Moderato, Rondò andantino

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)
Sonata in la maggiore (G.13)
Allegro, Largo Allegro

VIOLONCELLO VIRTUOSO

Il programma di questa sera rappresenta un panorama piuttosto ampio della produzione italiana per violoncello solo con il basso continuo. Il concerto si apre con la prima delle sei sonate che Benedetto Marcello (1686-1739, Patricio Veneto, come recita la lapide sepolcrale a Brescia) dedicò al violoncello solista. Si tratta di una pagina in cui si ritrova pienamente il senso a un tempo aristocratico e semplice della poetica musicale del compositore veneziano. Tutte le sei sonate rispettano il canone della sonata da chiesa in quattro movimenti, di breve durata, in cui i tempi lenti sono vocati a una nobilissima cantabilità, mentre gli allegri sfruttano per lo più rapidi passaggi in progressione, corde alternate, salti di registro staccati, secondo i parametri più convenzionali della musica veneziana. Tuttavia, l'uso melodico del violoncello, influenzato forse dall'interesse di Marcello per la vocalità, rappresenta l'aspetto più felice di queste pagine semplici, spontanee, che potevano gratificare il musicista di professione, ma anche il dilettante. Di una stirpe di musicisti professionisti faceva invece parte Giovanni Bononcini (Modena, 1670–Vienna, 1747), che, prima di intraprendere una carriera che lo portò a viaggiare l'Europa fino a stabilirsi a Vienna, fu attivo in Emilia. Modena e Bologna furono all'epoca due centri nevralgici, se si tiene conto di un aspetto forse marginale della storia della musica, vale a dire la storia del repertorio per violoncello solista. Particolare importanza assume in tale contesto la Cappella Musicale di San Petronio a Bologna, che fu la culla dei primi grandi virtuosi del violoncello, da cui scaturirono le prime pagine scritte per questo strumento solista. La sonata in la minore che presentiamo questa sera è costituita da tre movimenti nell'insolita successione andante-allegro-minuetto (che ritroveremo in molte sonate, più tarde, di Boccherini). Si ha qui l'impressione di trovarsi di fronte ad uno stile compiuto, organico. Il grande lirismo del primo movimento è bilanciato da un allegro di carattere, che muove dalla

figura del basso discendente detta comunemente basso spagnolo. In conclusione, un elegante minuetto riporta il clima nell'ambito della compostezza e della gradevolezza, quasi a chiudere il cerchio dell'unità formale attraverso il bilanciarsi di tre movimenti così diversi. Se la forma equilibrata di questa sonata è una delle possibili chiavi del suo alto esito poetico, potremmo dire esattamente il contrario per le Sonate di Francesco Geminiani (Lucca, 1687–Dublino, 1762) che ascolteremo: irregolari e sperimentali dal punto di vista della costruzione periodica, ricche di brillanti soluzioni armoniche e di implicazioni polifoniche nella linea del basso, le Sonate di Geminiani sono, per la loro epoca ed il loro contesto, incredibilmente diverse l'una dall'altra. Ciascuna sonata rappresenta un mondo poetico a parte e non si confonde nel generico ambito di un ciclo. Questa è una caratteristica in fondo inusuale per la musica dell'epoca e la scelta di questa sera si muove tra la luminosa felicità della III sonata, la sregolatezza della IV e l'ambizione formale della II. Tale ricchezza poetica non intacca però l'unità di ciascuna sonata, grazie ad un profondo senso della misura, quel Buon gusto di cui Geminiani sarà uno dei più importanti sostenitori attraverso i suoi preziosi trattati, autentiche miniere di informazioni preziose per studiosi e strumentisti. Fatto escluso Benedetto Marcello, tutti i musicisti italiani rappresentati stasera hanno finito i loro giorni all'estero. Parigi, Dublino, Vienna, Madrid. È iniziata una tradizione destinata ad avere un grande seguito: il musicista italiano d'esportazione. Tutte le grandi corti europee ingaggiano musicisti italiani e gli Italiani insegnano la musica a tutti i popoli del continente. Un motivo d'orgoglio, forse anche di riflessione sulle sorti che ci vedono oggi fanalino di coda in quanto ad investimenti nel settore musicale, nonostante siamo padroni di un patrimonio culturale unico nel suo genere. Detto questo, diciamo anche che fu Madrid ad ospitare per un lungo periodo Boccherini, grande

violoncellista virtuoso, sinfonista, autore di 137 quintetti per archi. Per tutta la vita egli inseguì il sogno di Vienna. Con profonda nostalgia e sentimento d'isolamento accettò l'incarico spagnolo, quando la Spagna era ormai la periferia politica e culturale d'Europa. Ne deriva la formulazione di uno stile personalissimo, lontano dai nuovi modelli viennesi, anche se fu più per necessità che per volontà. Egli intrattenne perfino una corrispondenza con Haydn e tra i due la stima fu reciproca. Lo stile delle numerosissime sonate per violoncello di Boccherini è insolito, unico. Innanzitutto vi è un'innovazione straordinaria, rivoluzionaria perfino, della tecnica della mano sinistra, attraverso l'uso sistematico del pollice capotasto, che permette l'uso di posizioni sovracute e bordoni dal carattere popolareggiante. Poi una visione estetica incentrata sull'oscillazione continua di registri a turno melanconici, scanzonati, drammatici, grazie ad una varietà sorprendente nel generare rapide immagini cangianti. Ne consegue una musica virtuosistica, con una spiccata vocazione al canto spiegato e una molteplicità di situazioni ironiche e drammatiche, pastorali o liriche, elegiache o brillanti. Ascoltando Boccherini ci si rende conto pienamente dell'inadeguatezza delle categorie comunemente usate per la catalogazione dei linguaggi (barocco, galante, classico..), linguaggi che hanno una valenza sia storica sia geografica e che non seguono un'evoluzione lineare. In tal senso, l'isolamento boccheriniano ha generato uno stile a sé: riconoscibile e accattivante, contribuendo a una rapidissima evoluzione della tecnica del violoncello solista. La sonata IV in sol maggiore di Luigi Cherubini, fa parte della raccolta *Sei Sonate per Cimbalo'*, scritte probabilmente a Milano durante il soggiorno in questa città del compositore (1779-1780) pubblicate a Firenze presso l'editore Poggiali nel 1783. La destinazione 'per il cimbalo' di queste sonate è alquanto plausibile pur essendo già in diffusione il fortepiano. È un'opera giovanile e la scrittura, semplice e

scorrevole, segue già gli schemi della sonata classica pur mantenendosi ancora legata a una tecnica cembalistica comune a composizioni coeve (Galuppi, Grazioli, Sarti). La sonata si apre con un movimento moderato bipartito, di carattere cantabile e scorrevole, con una ripresa al tema iniziale, dopo un breve sviluppo modulante. Il Rondò conclusivo, dall'incedere quasi pastorale, è diviso come di consueto in varie sezioni quasi sempre omogenee, tranne l'ultima, dove la tonalità minore e il piglio virtuosistico in terzine di semicrome, agitano un poco il carattere tranquillo della composizione.

ENRICO BRONZI

Nato a Parma nel 1973, è tra i più attivi violoncellisti della sua generazione. È il violoncellista del Trio di Parma, formazione con la quale svolge un'intensa attività concertistica sin dal 1990, suonando nelle più importanti sale da concerto d'Europa, USA, Sud America ed Australia (Carnegie Hall e Lincoln Center di New York, Filarmonica di Berlino, Konzerthaus di Vienna, Mozarteum di Salisburgo, Filarmonica di Colonia, Herkulesaal di Monaco, Filarmonica di San Pietroburgo, Wigmore Hall e Queen Elizabeth Hall di Londra, Teatro Colon di Buenos Aires). Con tale formazione si è imposto nei concorsi internazionali di Firenze, Melbourne, Lione e Monaco di Baviera, ricevendo peraltro il "Premio Abbiati" della critica musicale italiana. Dal 2001, in seguito alle affermazioni al Concorso Rostropovich di Parigi ed al Paulo Cello Competition di Helsinki (ove riceve anche il Premio per la migliore esecuzione del concerto di Dvorak con la Filarmonica di Helsinki) inizia una intensa attività solistica. Partecipa regolarmente a numerosi festival, tra cui: Lucerna, Melbourne, Turku, Naantali, Stresa, Ravenna, Lockenhaus. Suona come solista sotto la guida di C. Abbado, V. Delman, C. Eschenbach, P. Berglund, F. Bruggen, K. Penderecki. Ha seguito le lezioni di direzione d'orchestra di Jorma Panula ed è direttore ospite di numerosi

complessi italiani, tra cui l'Orchestra Mozart (su invito di Claudio Abbado) ed I Virtuosi Italiani. Con l'Accademia I Filarmonici di Verona ha curato un ampio progetto discografico Boccheriniano per l'etichetta Brilliant Classics. Ha collaborato per tre anni come primo violoncellista presso il Teatro alla Scala e prende parte regolarmente a giurie di concorsi internazionali (Premio 'Trio di Trieste', concorso 'V.Gui' di Firenze, Turku Cello Competition, Penderecki Competition...). Svolge un'intensa attività didattica per numerose istituzioni, anche in collaborazione con il Trio di Trieste e Maureen Jones, curando ogni anno la preparazione di decine di musicisti che spesso ottengono riconoscimenti internazionali. Dal 2007 è professore all'Universität Mozarteum Salzburg e direttore artistico dell'Estate Musicale di Portogruaro. Enrico Bronzi suona un violoncello Vincenzo Panormo del 1775. Nella prossima stagione comparirà tra l'altro a fianco di: Hagen Quartett, Vogler Quartett, Kremerata Baltica, Claudio Abbado, Tan Dun, Krzysztof Penderecki e a capo dell'Accademia dell'Orchestra Mozart, partecipando tra l'altro ai festival: Hagen Open di Feistritz, Lockenhaus, Mattsee e Kronberg. Tra le sue ultime produzioni discografiche vi sono i concerti di C.P.E.Bach, un disco monografico su Nino Rota e l'integrale delle Suites di Bach che è stata al secondo posto della top ten degli album di musica classica di iTunes Music Store.

MICHELE BARCHI

Ha svolto gli studi musicali presso il conservatorio "G. Verdi" di Milano, diplomandosi in pianoforte nella classe di Maria Isabella De Carli. In seguito ha conseguito il diploma in clavicembalo. Ha

approfondito le proprie conoscenze organologiche sulla costruzione di strumenti a tastiera, costruendo copie di clavicembali, spinette, virginali e organi. Ha fatto parte per alcuni anni dell'ensemble Il Giardino Armonico suonando, come continuista e solista, nei più importanti festival di musica, rassegne e stagioni musicali, in Italia e all'estero. Ha effettuato registrazioni radiofoniche e televisive per RAI, Radio France Classique, Radio Svizzera, West Deutsche Rundfunk, ORF Austria e per varie emittenti statunitensi. Ha partecipato a innumerevoli registrazioni discografiche. Come solista ha registrato per l'etichetta Teldec diversi CD con musica per clavicembalo (concerti, suites, fantasie e fughe) di J. S. Bach nell'edizione integrale "Bach 2000". Per la casa discografica 'Fugatto' ha recentemente pubblicato un DVD dedicato alla musica per clavicembalo nel Settecento veneziano, includendo anche autori bresciani inediti. Con la direzione di Claudio Abbado, è stato invitato al Festival di Lucerna come solista e continuista nella esecuzione dei *Concerti Brandeburghesi* di J. S. Bach. Ha partecipato come maestro al cembalo all'esecuzione dell' "Oratorio a Quattro Voci" di A. Scarlatti per il Festival di Salisburgo 2007 con la direzione di Riccardo Muti. Assieme alla violinista Elisa Citterio ha fondato il gruppo di musica barocca Brixia Musicalis nel quale suona come continuista e solista. Come cembalista svolge attività concertistica sia come solista che in formazione da camera collaborando con Chiara Banchini, Gaetano Nasillo, Enrico Gatti, Monica Hugget. Si dedica inoltre alla ricerca e alla trascrizione di musiche manoscritte e inedite di compositori bresciani del Settecento. Alla passione per la musica affianca quella della pittura, realizzando quadri, eseguendo laccature, dorature e decorazioni su mobili e strumenti a tastiera.



Cristoforo Munari, *Strumenti musicali* (cornetto, flauto dolce, violino con archetto, mandolino, (1707-1713 ca.), Firenze, Galleria dell'Accademia, Museo degli strumenti musicali