

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 Brüggén 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.

Sabato 23 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 21

PASSIONE & MALINCONIA

ENSEMBLE MUSICA POETICA

Susanna Crespo Held *Soprano*

Eva Oertle *Traversiere*

Marco Brolli *Traversiere*

Urte Lucht *Cembalo*

con la partecipazione di



WILEHLM FRIEDMANN BACH (1710-1784)

Triosonata in la min. F 49, per 2 flauti e b.c. (incompiuta)

Allegro, Larghetto [frammento]

WILEHLM FRIEDMANN BACH

Fantasia in la min. F 23, per cembalo

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

“Lessing-Lieder”, per soprano e cembalo

Lied eines jungen Mädchens Wq 199/3 (H 679)

Die Biene Wq 199/9 (H 681)

WILEHLM FRIEDMANN BACH

Triosonata in re magg. F 48, per 2 flauti e b.c.

Allegro ma non troppo, Largo, Vivace

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

“Lessing-Lieder”, per soprano e cembalo

Die Küsse Wq 199/13 (H 682)

Die märkische Helene Wq 199/14 (H 676)

WILEHLM FRIEDMANN BACH

Duetto in mi min. F 54, per 2 flauti

Allegro, Larghetto, Vivace

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Phyllis und Thirsis Wq 232 (H 697),

Cantata per soprano, 2 flauti e b.c.

Lied eines jungen Mädchens

Noch bin ich jung von Jahren,
In Siegen unerfahren,
Nur Unschuld heißt mir Pflicht.
Der Männer Herzen fällen,
Im Lieben sich verstellen,
Die Kunst versteh ich nicht.

Wählt, eh der Kunst zu lügen,
Und Männer zu betrügen,
Mein Herze sich ergiebt.
Ich mag nicht andre kränken,
Nur dem will ich mich schenken,
Der mich zum ersten liebt.

O fänd ich in der Blüthe,
Von frölichem Gemüthe,
Ein Herz voll Lieb und Treu!
Der sollt es glücklich wissen,
Daß ich so gut zu küssen,
Als funfzehn ältre sey.

Canto di una giovane fanciulla

*Ancor giovane son negli anni,
Nel vincere inesperta,
Sol l'innocenza è il mio dovere.
Di ferire il cor degli uomini,
Del dissimular l'amor,
L'arte non comprendo.*

*Discerne, invece di mentire all'arte,
E d'ingannare gli uomini,
Il mio cor s'arrende.
Non voglio altrui affliggere,
Mi concederò a colui
Che per primo m'amerà.*

*O trovassi in fiori
D'indole gioconda
Un cor colmo d'amor e fedeltà!
Al saper sarà ei contento,
Che so baciâr sì ben,
Come fossi di quindici anni maggiore.*

Die Biene

Als Amor in den güldnen Zeiten,
In schäferliche Lustbarkeiten
Verliebt auf Blumenfelder lief,
Da stach den kleinen Gott der Götter
Ein Bienchen, das auf Rosenblätter,
Wo es sonst Honig hohlte, schlief.

Durch diesen Stich ward Amor klüger;
Der unerschöpfliche Betrüger,
Sann einer neuen Kriegslist nach.
Er lauschte unter Nelk und Rosen,
Ein Mädchchen kam, sie liebzukosen,
Er floh als Bien heraus, und stach.

L'ape

*Quando Amor nei tempi d'oro,
Di bucolici divertimenti innamorato,
Su campi di fior correa,
Lo punse – lui piccolo dio tra gli dei –
Un'apetta che giacea su petali di rosa,
Il cui succo sugger solea.*

*Da questo morso fecesi Amor più saggio;
L'inesauribile impostore,
Elaborò un nuovo stratagemma.
Ascoltò tra garofani e rose,
E quando giunse una fanciulla ad accarezzarli,
Egli sortì a guisa d'ape e la punse.*

Die Küsse

Ein Küßchen, das ein Kind mir schenket,
Das mir den Küssen nur noch spielt,
Das bey dem Küssen noch nichts denket,
Ist nun so was, das man nicht fühlt.

Ein Kuß, den mir ein Freund verehret,
Ist nun so was, das eigentlich
Zum wahren Küssen nicht gehöret:
Aus kalter Mode küßt er mich.

Ein Kuß, den mir mein Vater giebet,
Ein wohlgemeynter Seegenskuß,
Wenn er mich lobt, und lobend liebet,
Ist was, das ich verehren muß.

Ein Kuß von meiner Schwester Liebe,
Geht in soferne wohl noch an,
Als ich dabey mit freyem Friede
An andre Mädchchen denken kann.

Ein Kuß, den Lesbia mir reichet,
Aus meiner Klagen Ueberdruß,
Und dann beschämt zurücke weichet,
Ja, so ein Kuß, das ist ein Kuß.

I baci

*Un bacino che un bimbo mi dona,
E che ancor sol di baci si balocca,
E che ai veri baci ancor non pensa,
È qualcosa che non si avverte.*

*Un bacio che un amico mi regala,
È qualcosa che realmente
Non appartiene ai veri baci:
Freddamente egli mi bacia.*

*Un bacio che mio padre mi dà,
Un benevolo bacio di benedizione,
S'egli mi loda e m'ama lodando,
È qualcosa che devo onorare.*

*Un bacio d'amor fraterno,
Procede in buona direzione
Poiché con libera pace
Ad altre fanciulle posso pensare.*

*Un bacio che Lesbia mi porge,
Sfinita dai miei lamenti,
E si vergogna, indietreggia,
Sì, questo sì che è un bacio.*

Die märkische Helene

Ehret, Brüder, meine Schöne,
ehrt die märkische Helene,
Bacchus selber ehret sie.
Jüngst an ihrer stolzen Rechte,
als er mit uns beyden zechte,
ward er (denn sie schenkt ihm ein)
voller noch von Lieb, als Wein.

L'Elena dell'Uckermark

*Onorate, fratelli, la mia bella,
onorate l'Elena dell'Uckermark,
Bacco stesso la onora.
Poco tempo fa alla sua fiera destra,
quando egli con noi due bevve,
si rempì (difatti ella a lui mesce)
ancora più d'amore che di vino.*

Phyllis und Thirsis

Arie:

Thirsis, willst du mir gefallen,
singe mir nur Klagen vor.
Höre doch die Nachtigallen,
Itys, itys hörst du schallen,
Klagen, Klagen reizt das Ohr.

Rezitativ:

Thirsis: - Ach Phyllis! Laß mich scherzen;

Phyllis: - Ich habe dirs gesagt, nur Klagen
rühren mich.

Thirsis: - Suchst du Vergnügen in den
Schmerzen?

Phyllis: - Ja, denn es reget sich ein altes Leid in
meinem Herzen, und stellt mir den, den ich
vordem verlor, mit aller seiner Reizung vor.

Thirsis: - Die Vögel, die du rühmst, rührt
kein verjährtes Leiden.

Phyllis: - Was sagt ihr Lied denn sonst,
wenn es nicht klagt?

Thirsis: - Das, was ich oft zu dir gesagt, das
sagen auch die Vögel zueinander.

Arie:

Der Vogel rufet ohne Ruh
im Walde seiner Gattin zu:
Ach liebe doch, ach liebe!
Die Gattin hört des Gatten Lieder;
Ihr sehnlich Girren sagt ihm wieder:
Ich liebe, ich liebe!

Filli e Tirsi

Aria:

*Tirsi, se vuoi compiacermi
cantami solo dei lamenti.
Odi dunque gli usignuoli,
"Itis, itis" odrai risuonare,
Il lamento, il lamento attrae il mio ascolto.*

Recitativo:

Tirsi: - O Filli, lascia che io scherzi;

Filli: - Già te lo dissi, il sol lamento mi commuove.

Tirsi: - Cerchi dunque gioia nel dolore?

*Filli: - Sì, infatti si risveglia nel mio cuor un antico
duolo, e mi si presenta con tutto il suo fascino
colui che un di' perdei.*

*Tirsi: - Gli augelli che tu elogi non richiamano
alcun duolo proibito.*

*Filli: - Di che parla il loro canto allora se non di
lamento?*

*Tirsi: - Ciò che spesso ti dissi, si dicono anche tra
lor gli augelli.*

Aria:

*L'augello richiama senza sosta
la sua compagna in bosco:*

O m'ami dunque, m'ami!

*La compagna ode il canto del suo compagno;
Il bramoso tubar di lei non fa che dirgli:*

T'amo, t'amo!



Bernard Plossu, *Autoportrait, en auto à Big Sur Californie, 1973*
Modena, Galleria Civica, *Raccolta di fotografia contemporanea*

PASSIONE E MALINCONIA

Fra tutti i numerosi figli di Johann Sebastian quattro di essi optarono per la medesima professione del loro padre: musicista. Si impossessarono del retaggio paterno attraverso una formazione approfondita e artigianale, anche se in diverse condizioni e con esiti differenti. Mettiamo a confronto due tra i figli, due fratelli che non avrebbero potuto essere più dissimili: Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel. Wilhelm Friedemann (1710-1784), il maggiore dei figli di Bach, del quale peraltro quest'anno ricorre il tricentenario della nascita, era il preferito dal padre. Lavorò come organista prima a Dresda, poi a Halle dove divenne famoso grazie alla sua maestria nell'improvvisazione. Questo geniale musicista aveva una personalità alquanto difficile: burbero, distratto, irascibile e incontenibile portava ovunque scompiglio. Aveva inoltre, come riporta una testimonianza dell'epoca, una propensione alla pigrizia e all'alcol, la qual cosa lo fece rimanere presto senza impiego. Perciò tentò

di sopravvivere come musicista indipendente; viaggiò molto come virtuoso errante e in quanto tale è facile associarlo all'icona dell'artista romantico. Il direttore di coro e insegnante di musica berlinese Zeltner scrisse a Goethe: "Egli [Wilhelm Friedemann] fu considerato un bisbetico, quando non voleva suonare per qualcuno (...) Come compositore aveva la brutta mania di essere originale, di discostarsi dal padre e dai fratelli e con ciò cadde nel pedante, gretto, sterile". Di tutt'altra natura era il fratello più giovane Carl Philipp Emanuel (1714-1788). All'epoca era tanto famoso quanto suo padre, un musicista, maestro di cappella e compositore altamente stimato. Al contrario del suo instabile fratello, egli fu sedentario (per 28 anni alla corte del Principe di Prussia, che divenne Re Federico II, a Berlino e Potsdam, poi – come successore di Telemann – direttore musicale ad Amburgo), ebbe una famiglia, era affabile e apprezzato ovunque. Charles Burney lo descrive così durante una visita: "Quando si sedeva alla tastiera...

entrava come in un fuoco di vero entusiasmo: egli non solo suonava, ma assumeva l'espressione di rapimento...; è piuttosto piccolo che grande, ha capelli e occhi scuri, un colorito bruno, un'espressione bonaria ed è di indole allegra e vivace". I due fratelli si distinguono perciò tanto nel carattere quanto nella musica. In questo programma abbiamo voluto così associare il termine di Sanguineus a Wilhelm Friedemann, dato lo stile concitato e tumultuoso della sua musica, e quello di Melancholicus a Carl Philipp Emanuel, con le sue composizioni più apollinee e bucoliche.

Eva Oertle
(traduzione Marco Brolli)

SUSANNA CRESPO HELD Soprano
Nata a Donaueschingen (Germania) si trasferisce prima a Valencia (Spagna), dove si forma musicalmente presso il Conservatorio Superiore di Musica di quella città, poi a Barcellona per proseguire lo studio del canto sotto la guida di Carmen Bustamante. Cosciente dell'importanza dell'apprendimento dei differenti stili e linguaggi musicali applicati al repertorio vocale, decide di intraprendere un approfondito studio teorico e pratico dell'interpretazione della musica antica e classica secondo criteri storici. Fa le sue prime esperienze di canto barocco partecipando a vari masterclass tenuti da Montserrat Figueras, Mark Tucker, Marta Almajano e altri, e, stimolata dalla sua prima collaborazione musicale con Jordi Savall si trasferisce a Milano grazie a una borsa di studio del Ministero della Cultura spagnolo. Nel 2003 si diploma brillantemente in Canto barocco presso la Civica Scuola di Musica di Milano. Contemporaneamente fa parte del "Laboratorio permanente sulla ricerca della musica italiana del XVII secolo", diretto da Roberto Gini. Completa la sua formazione vocale in canto lirico, liederistica, Bach vocale, non trascurando il repertorio classico e romantico (Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schubert e Rossini). In questo

ambito ha collaborato con l'orchestra *I Pomeriggi Musicali di Milano*. Ha cantato in numerosi festival e stagioni concertistiche internazionali tra cui: Festival Internacional de Roda de Isábena, Los Siglos de Oro nel Teatro Carlos III a San Lorenzo del Escorial, Semana de Música Religiosa de Burgos, Festival de Música Antigua de Badalona, Festival Internazionale di Musica Antica Martinengo, Concerti della Fondazione Marco Fodella, Festival Are- More e Semana de Música Antigua de Mataró, Fundación Juan March. È stata diretta da specialisti di musica antica, riconosciuti in ambito internazionale, come Jordi Savall, Ottavio Dantone e Gabriel Garrido. È coautrice del programma "Bach intimo", incentrato sulla figura di Anna Magdalena Bach, registrato ed emesso da Radio Nacional de España (RNE). Parla e scrive correntemente in sei lingue, la qual cosa le permette di affrontare con naturalezza i diversi repertori della



Gisele Freund, *Le mur de la prison, La Santé*, 1974
Modena, Galleria Civica, *Raccolta di fotografia contemporanea*

musica vocale dal XVI al XVIII secolo. Ha effettuato registrazioni radiofoniche per RNE, Radio France, WDR, RAI e riprese televisive per TV3 e Antenne 2. Nell'anno accademico 2007/2008 è stata invitata dal Conservatorio Superior de Musica de Valencia a tenere un masterclass dedicato alla musica vocale di J.S. Bach.

MUSICA POETICA

L'ensemble si è formato nel 2003 ed è nato dalla fusione di musicisti già attivi in campo internazionale che collaborano con altri prestigiosi gruppi di musica antica, quali Il Giardino Armonico (G. Antonini), Accademia Bizantina (O. Dantone), La Risonanza (F. Bonizzoni), La Capella Reial de Catalunya (J. Savall), Ensemble Elyma (G. Garrido), etc. La felice sintesi di espressività, abilità tecnica e ricerca filologica hanno reso Musica Poëtica protagonista di vari concerti in Europa, nei quali ha sempre riscosso un ottimo successo di pubblico e di critica. La prima registrazione discografica dell'ensemble con l'affascinante voce della soprano Susanna Crespo Held è dedicata alla musica di Alessandro Scarlatti: prima esecuzione in tempi moderni di cinque cantate da camera per l'etichetta Naxos. EVA OERTLE, traversiere, Ha compiuto i suoi studi presso i Conservatori di Friburgo e Basilea. Svolge un'intensa attività come solista e come musicista da camera in Svizzera, Italia e Germania. Suona regolarmente con Orchestre come il Giardino Armonico, Al Ayre Español e Kammerorchester Basel. Come solista si è esibita con il Brandenburgisches Streichorchester, il Festivalorchester Davos e la Schweizer Philharmonie. È stata in tournée in Germania e Cile dove ha anche tenuto delle masterclass. Ha ricevuto diversi riconoscimenti, tra cui il primo premio al concorso di musica da camera di Massa-Carrara. Ha al suo attivo diverse registrazioni come solista per la radio e la

televisione Svizzera. Alla sua attività flautistica, Eva Oertle aggiunge il suo lavoro di moderatrice e redattrice alla radio svizzera DRS2. MARCO BROLLI, traversiere, è nato a Milano si è diplomato in flauto nel 1990 presso il Conservatorio B. Marcello di Venezia perfezionandosi successivamente. Si è poi dedicato alla prassi esecutiva storica sul flauto traverso barocco, classico e rinascimentale studiando con Karl Kaiser, Marc Hantaï, Marten Root e altri. Collabora regolarmente come solista e prima parte con i più prestigiosi ensemble di musica barocca, tra cui Il Giardino Armonico (G. Antonini), Accademia Bizantina (O. Dantone), La Risonanza (F. Bonizzoni), Al Ayre Español (E. López-Banzo) ecc., con i quali si esibisce per i più importanti festival e stagioni concertistiche internazionali. Ha al suo attivo varie registrazioni discografiche per le etichette Decca, Deutsche Grammophon, Naïve, Winter & Winter, Teldec, Chandos, Stradivarius, Amadeus e radiofoniche per WDR, RTSI, RAI e Radio France. Nel 1997 si è diplomato con lode in Storia e Didattica della Musica presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona. Dal 2010 è docente di Traversiere presso il Conservatorio G. Cantelli di Novara. URTE LUCHT, cembalo, ha compiuto i suoi studi ad Amburgo e Zurigo sotto la guida di Johann Sonnleitner e si è perfezionata con Gustav Leonhardt, Jos van Immerseel e Herbert Tachezi. Ha poi studiato la prassi esecutiva storica, musica da camera e basso continuo con Jesper Christensen a Basilea. Ha ricevuto diversi riconoscimenti in concorsi internazionali sia in qualità di cembalista che di fortepianista, esibendosi in vari festival internazionali e partecipando a numerose registrazioni discografiche, radiofoniche e televisive. Il suo repertorio si inoltra fino alla musica contemporanea per cembalo che spesso ha eseguito in prima assoluta. Dal 2007 è docente presso la Staatliche Hochschule für Musik di Karlsruhe (Germania).

Lunedì 25 ottobre, Modena, Teatro Comunale L. Pavarotti ore 21

LUIGI CHERUBINI ARIE ITALIANE E PAGINE STRUMENTALI

Maria Grazia Schiavo *soprano*

AUSER MUSICI, *direzione* Carlo Ipata

In collaborazione con



AUSER MUSICI

Violini primi Raul Orellana, Laura Scipioni, Luisa Di Menna, Massimo Merone,
Anna Maria Fornasier

Violini secondi Heilke Wulff, Enrico Bernini, Mauro Navarri, Miriam Sadun

Viole Emanuele Marcante, Flaminia Zanelli

Violoncelli Jean Marie Quint, Claudia Poz

Contrabbasso Francesco Tomei

Flauti Laura Colucci, Manuel Granatiero

Oboi Martino Noferi, Simone Bensi

Clarinetti Roberta Gottardi, Rocco Carbonara

Trombe Luca Marzana, Manolo Nardi

Corni Francesco Meucci, Gianfranco Dini

Fagotti Leonardo Dosso, Dana Karmon

Timpani Riccardo Balbinutti

Clavicembalo Daniele Boccaccio

Direzione Carlo Ipata

LUIGI CHERUBINI (1760 – 1842)

Demofonte (Parigi 1788), Ouverture

“Ti lascio adorato mio ben”, Scena e Rondò per M.lle Balletti (Parigi 1789)

Giulio Sabino, Sinfonia (Londra 1786)

“Qual da venti combattuta”, Aria di Zelmira da *Armida*, Firenze 1780

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Sinfonia n.31 K 297 “*Paris*” Parigi 1778

Allegro assai; Andante, Allegro

LUIGI CHERUBINI

“D’un dolce ardor la face” (Parigi 1790)*

Aria per M.lle Balletti, da “*La Grotta di Trofonio*” - Antonio Salieri

Mesenzio (Firenze, settembre 1782)*, Ouverture

“I mesti affetti miei”, Aria di Epponnina da *Giulio Sabino* (Londra 1786)

**brani in prima esecuzione moderna*



Daido Moriyama, *Nippontheater*, 1968
fotografia b/n, courtesy l'artista

Ti lascio, Adorato mio ben

Rec.

Ti lascio,
Adorato mio ben, sposa infelice...
E in qual momento, e in quale stato, oh dei!
Poss'io senza ritegno,
Usar d'un sì bel nome.
Esule... oppresso... in sembianza di reo,
Vicino al tetro apparato di morte,
Al supplizio crudel... Tu piangi... ah cela...
Quelle lacrime tue; il mio tormento
Non accrescer col pianto.
Ricordati di me, finch'io raccolga
L'ultimo tuo sospiro. Estinto ancora,
A te d'intorno ombra amica m'avrai,
E teco ancor, ben mio, nel dolce Eliso...
Ah, non resisto, addio.

Aria

Nel lasciarti, o mia speranza,
Gela il cor, s'arresta il piè.
Ah, nel sen la mia costanza
Così forte, oh dio! non è;
E non cede, o cor tiranno,
al suo pianto il tuo rigor.
Chi resiste a quell'affanno
Ha di sasso in petto il cor.
Prendi omai gli estremi amplessi;
Vieni, o sposa, a questo sen.
Ah, così morir potessi
Nelle braccia del mio ben.

Qual da venti combattuta

ZELMIRA

Qual da venti combattuta,
fragil nave in mezzo all'onde,
si sgomenta, si confonde
l'agitato mio pensier.

D'un dolce ardor la face

D'un dolce ardor la face
Arda anche a me nel cor,
e la tranquilla pace,
seppe involarmi amor,
Ma se da te proviene
un sì fedele ardor,
dell'amorosa pena
sarò contenta ognor.

I mesti affetti miei

EPPONNINA

I mesti affetti miei,
il fiero mio dolore,
se conoscete amore,
vi muovano a pietà.
In un momento istesso
passo da pena in pena,
e il cor che langue oppresso
più respirar non sa.

ARIE ITALIANE E PAGINE STRUMENTALI

A duecentocinquanta'anni dalla nascita, Luigi Cherubini risulta essere un musicista ancora troppo poco conosciuto, per quanto ai suoi tempi fosse assai ammirato. Il programma del concerto di oggi vuole così rendere giustizia alla sua figura, proponendo un raro percorso che si snoda attraverso pagine operistiche: il teatro musicale fu un genere che Cherubini frequentò con assiduità (una trentina sono i titoli), ma la cui conoscenza rimane ancora oggi circoscritta a pochissimi

esempi, primo fra tutti *Médée* (1797). Tutta da conoscere è insomma la fisionomia artistica di Cherubini compositore di opere, che può invece rivelare non solo la graduale abilità da lui maturata nel genere ma anche il sempre più crescente ruolo affidato all'orchestra, uno spiccato gusto sinfonico alimentato dal fuoco di una tensione espressiva e da una sensibilità timbrica che paiono far impallidire la tragica severità stesa da Gluck nelle sue opere e che Beethoven non mancherà di prendere a modello.

Nato a Firenze, dove apprende le prime nozioni musicali anche grazie al padre clavicembalista, a diciott'anni Cherubini conosce una svolta significativa nella sua formazione: a Firenze arriva Giuseppe Sarti, uno dei più ambiti e prolifici operisti del tempo (*Fra i due litiganti il terzo gode*, titolo fra i suoi più celebri, è dichiaratamente citato da Mozart nel finale del *Don Giovanni*), e il giovane Cherubini viene ammesso alla sua prestigiosissima scuola grazie all'aiuto finanziario del Granduca Pietro Leopoldo. Cherubini segue così Sarti nel suo girovagare da richiestissimo operista alla moda, e si fa le ossa scrivendo arie su arie per le opere del suo mentore; finché Sarti, oberato dalle richieste, non fornisce al promettente allievo l'opportunità di farsi conoscere: *Quinto Fabio* (Alessandria, 1780) è la prima partitura operistica che Cherubini firma con il proprio nome. Iniziano così le prime importanti commissioni, e sono ben tre le opere che Cherubini presenta al pubblico nel solo 1782: *Armida abbandonata* (Firenze, 25 Gennaio), *Adriano in Siria* (Livorno, 16 Aprile) e *Mesenzio re d'Etruria* (Firenze, 6 Settembre). L'*Armida abbandonata*, su libretto di Jacopo Durandi tratto dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso, fu la prima vera opera fiorentina di Cherubini, ma non pare si fosse rivelata un gran successo. A disorientare il pubblico fu in particolare il profilo orchestrale marcato della scrittura cherubiniana, tale da non creare quelle interruzioni fra un'aria e un recitativo cui le orecchie del tempo erano abituate. La scrittura vocale denuncia però ancora i suoi legami con la tradizione settecentesca, come dimostra l'aria "Qual da venti combattuta" intonata dalla principessa Zelmira (Atto II): è una tipica "aria di tempesta", deputata cioè a tradurre stati d'animo agitati, con metafore nel testo che rimandano ad immagini di navi sbattute da tempeste marine e una scrittura vocale che virtuosisticamente le chiosa. Sospinta da rapinosi disegni dei violini, la breve pagina è avviata da una lunga introduzione orchestrale, sulla quale scivola poi un canto solcato da ampi guizzi di coloratura. Ad

incontrare un certo successo di pubblico fu invece il *Mesenzio re d'Etruria*, dramma eroico su soggetto ispirato dall'*Eneide* di Virgilio e che vantava una lunga tradizione, con il libretto di Ferdinando Casorri. La *Sinfonia* del *Mesenzio* è pagina breve, dal passo solenne e marziale; mostra un uso assai disinvolto dei fiati (flauto e oboi) fin dall'inizio, insieme ad una capacità di modellare la scrittura orchestrale che vuole annunciare, grazie ad un profilo spiccatamente ritmico e alle ben dosate progressioni dinamiche, tutta l'atmosfera eroica dell'opera. Prima di raggiungere stabilmente Parigi, nel 1784 Cherubini decide di recarsi a Londra, altra agognata capitale europea della lirica. Qui si reca su consiglio di Sarti, ma non trova l'accoglienza sperata, pur presentando due nuovi lavori appositamente scritti: il dramma giocoso *La finta principessa* e l'opera seria, ispirata da un personaggio della storia romana, *Giulio Sabino*. Quest'ultima riprendeva un libretto di Pietro Giovannini già messo in musica proprio da Sarti e fu data al King's Theatre di Londra nel 1786. La *Sinfonia* introduttiva mostra già le considerevoli conquiste stilistiche di Cherubini, che concepisce una pagina strumentale particolarmente elaborata e potente, anche quanto ad organico impiegato (flauti, oboi, fagotti, corni, trombe e timpani, oltre agli archi). Sorprendentemente articolata è intanto la sua struttura formale, suddivisa in quattro sezioni legate fra loro a due a due: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro vivace. L'Adagio introduce il discorso con toni marziali, lasciando spazio agli accenni di una melodia più sommessa; scatta presto l'Allegro, dal vigoroso e rovente andamento contrappuntistico, un gesto che contiene già tutta la tipica drammaticità cherubiniana, qui sottolineata anche dalla tensione di un disegno ritmico sincopato che, verso la fine, ritarda la vera conclusione. Toni elegiaci assolutamente opposti sono distesi nel successivo Adagio, concepito nello spirito di una vera sinfonia concertante, delicatissima nel dialogo affettuoso che coinvolge violino, violoncello, flauto e oboe. È il violino solo

che conduce direttamente all'Allegro vivace finale, alternandosi con i suoi passi solistici all'orchestra per disegnare un robusto rondò, assai insolito a conclusione di una sinfonia d'opera. Dal *Giulio Sabino* (Atto I) proviene anche l'aria "*I mesti affetti miei*", intonata da Epponina, moglie fedele del protagonista del dramma: la donna chiede che il suo fermo amore coniugale susciti pietà e Cherubini traduce quella ferezza con una scrittura vocale di funambolico virtuosismo, uno slancio trapuntato da continue colorature e annunciato da un ampio Allegro che, ancora una volta, assegna all'orchestra un ruolo di primo piano. Deluso dall'accoglienza londinese, nel frattempo Cherubini aveva iniziato a frequentare gli ambienti di Parigi, dove si stabilirà in maniera definitiva a partire dal 1786. Ad introdurlo era stato il suo connazionale Giovanni Battista Viotti, fra i più celebrati violinisti del tempo, che godeva dei favori della regina Maria Antonietta e dell'appartenenza alla massoneria. Agevolato dall'amicizia con Viotti, Cherubini cerca così di conquistare l'ambita scena operistica di Parigi, rimasta nel frattempo orfana di Gluck. E l'occasione gli giunge quasi inaspettata dal drammaturgo Jean François Marmontel, che aveva approntato il libretto per un *Démophon* in stile *tragédie lyrique*, tratto da Metastasio, da destinarsi al compositore tedesco Johann Christian Vogel: questi però tergiversava, e Marmontel decide di affidare l'opera proprio a Cherubini. Il *Démophon* andò in scena all'Opéra il 2 Dicembre 1788, ma le pochissime recite che seguirono stanno lì a documentare gli scarsi entusiasmi del pubblico innanzi al debutto parigino del giovane Cherubini. Tali perplessità sul *Démophon* sono ancora oggi da indagare, ma è fuor di dubbio che una pagina come l'*Ouverture* si riveli alle nostre orecchie come un vero capolavoro, espressione potente e impetuosa di un genio sinfonico già perfettamente maturo e destinato a lasciar profonda traccia di sé in Beethoven. Un impeto sinfonico che anzitutto ha la voce di un organico strumentale possente, con flauti,

oboi, fagotti, corni, trombe e timpani, oltre agli archi, e persino tromboni e clarinetti (questi però assenti nell'esecuzione di oggi, che si basa comunque su una stampa coeva). Cherubini, un Cherubini di soli ventotto anni, è poi straordinario nell'assegnare alla fatale tonalità di do minore (tonalità beethoveniana per antonomasia, quella della *Quinta Sinfonia* per intenderci) l'intenso significato tragico dell'intera *Ouverture*. Cupo e angoscioso è così già l'*incipit* della pagina, sorta di introduzione funebre che poi accoglie, al fagotto e ai violini, un motivo carico di struggente ma nobilissimo *pathos*. Da qui divampa all'improvviso la fiammata drammaticissima dell'Allegro spiritoso, caricato da un'irruenza sonora e da un'eccitazione ritmica che sconvolgono tanto sono implacabili. Dopo uno sviluppo di gusto contrappuntistico, si delinea una nuova idea, stavolta in tonalità maggiore, dal profilo più delicato, che favorisce la riapparizione, inaspettata e davvero inusuale, dello struggente motivo cantabile dell'introduzione. Ma a riprendere il sopravvento è poi di nuovo quel tema implacabile, lo sviluppo del quale conduce infine a una coda possente, dove si afferma la tonalità luminosa di do maggiore, ribadita da perentori accordi conclusivi. Viotti non era soltanto un virtuoso del violino, ma aveva dimostrato anche capacità da impresario come fondatore e direttore del Théâtre de Monsieur, così chiamato dal nome del suo principale ispiratore, il Conte di Provenza fratello di Luigi XVI: con le sue tre compagnie di canto e un'orchestra fra le prime della capitale, il Théâtre de Monsieur era diventato un'istituzione di prestigio, e produceva opere italiane e francesi. Verso la fine del 1788, Cherubini venne assoldato come uomo di fiducia di Viotti, con l'incarico preciso di scrivere arie aggiunte e pezzi vari da inserire in opere altrui. Lo stesso Viotti, per garantire la massima qualità delle compagnie assoldate, si era personalmente adoperato per radunare i migliori cantanti disponibili, recandosi anche in Italia. Dei prescelti faceva parte anche la misteriosa mademoiselle Balletti: *alias* Rosa (o Rosita)

Baletti e al secolo Elena Riccoboni, nata a Stoccarda nel 1768, e destinata a diventare uno dei nomi di punta del Théâtre de Monsieur; cantante dalla voce dolce, dalla tecnica perfetta e dall'espressione toccante, come raccontano le rarissime informazioni scovate in merito. Proprio per Rosa Baletti, Cherubini scrisse alcune arie d'occasione. Come *"Ti lascio adorato mio ben"*, una grande "Scena e rondeau" (così si legge sul manoscritto) che risale al 1789 e che mostra in Cherubini l'esigenza di una verità drammatica ormai affrancata dal virtuosismo canoro settecentesco dai fini eminentemente dimostrativi. La tinta espressiva è di genere patetico-eroico, e Cherubini la scolpisce magistralmente già nell'ampio recitativo accompagnato, strutturato in ben tre tempi (Largo, Andante, Allegretto) che cadenzano, con variegata partecipazione dell'orchestra, la descrizione dello stato d'animo di un personaggio (maschile, con ogni probabilità, ma la destinazione di questa Scena è ancora oggi ignota) costretto ad abbandonare la propria sposa. Estesa è anche l'aria vera e propria che segue (*"Nel lasciarti, o mia speranza"*), con un accompagnamento che sviluppa un'idea melodica toccante e sul quale si inserisce un canto aperto e disteso, dalla levità mozartiana, pronto ad aprirsi anche a qualche coloratura. Ai toni distesi e maestosi di questa prima sezione dell'aria seguono quelli assai più impetuosi della seconda (*"Prendi omai gli estremi amplessi"*), un Allegro che esprime lo sgomento furioso del protagonista nel lasciare l'amata serrando le velocissime figurazioni della voce, secondo l'andamento brioso tipico del rondò, con un tessuto strumentale sempre partecipe. Anche l'aria *"D'un dolce ardor la face"* venne scritta da Cherubini per la Baletti, nel 1790, ma stavolta come pezzo sostitutivo preciso destinato all'opera comica *La grotta di Trofonio* di Salieri (1785). Aria breve, parla con accenti struggenti di pene e sentimenti amorosi, effondendoli prima in un dolce Cantabile e poi in un più svelto Allegro. La scrittura vocale sembra qui guardare alla nobile pacatezza di Gluck, guidata anche

com'è verso un'attenta adesione al testo, mentre l'orchestra mostra un trattamento emancipato delle sue parti, ravvisabili soprattutto negli a solo di flauto e fagotto dell'inizio. La Rivoluzione Francese era intanto scoppiata; nel 1792, Viotti, reo di essere amico della regina, fuggiva a Londra abbandonando il Théâtre de Monsieur e portando con sé molti di quei cantanti italiani, fra i quali proprio la Baletti. Nel 1791, Cherubini aveva intanto presentato la sua commedia eroica *Lodoïska*, che stavolta Parigi aveva accolto con un successo strepitoso. W.A. MOZART Sinfonia n. 31 in re maggiore KV 297 "Parigina". Parigi rappresentò una tappa importante anche per Mozart, seppur non eletta a dimora definitiva come sarebbe avvenuto per Cherubini. Mozart e la madre la raggiunsero nei primi mesi del 1778, subito dopo un rivelatore soggiorno nella cittadina tedesca di Mannheim: qui, il ventiduenne Mozart aveva avuto modo di entrare in contatto con la prodigiosa orchestra locale, celebrata ovunque per il virtuosismo dei suoi musicisti, e aveva anche conosciuto il grande e unico amore della sua vita, Aloysia Weber, che invece non lo corrisponderà mai. Konstanze, la sorella, sarebbe poi divenuta l'effettiva moglie di Mozart, ma non si trattò di un'unione felice. La capitale francese offriva sulla carta a Mozart le tanto agognate possibilità di far uscire la sua reputazione dal provincialismo anonimo di Salisburgo, anche se in realtà quel soggiorno avrebbe cambiato di ben poco la situazione. Qualche commissione arrivò comunque dai Concerts Spirituels, antica istituzione musicale parigina che era stata creata per offrire intrattenimenti musicali durante le feste religiose, ossia quando altri luoghi musicali (come l'Opéra) rimanevano chiusi. A dirigere i Concerts Spirituels era Joseph Legros, rinomato tenore ma anche attivissimo organizzatore, che Mozart conobbe grazie agli amici orchestrali di Mannheim; e fu proprio Legros a commissionargli (insieme alla *Sinfonia Concertante per oboe, clarinetto, fagotto e corno KV 297b*) una nuova Sinfonia, in re

maggiore, passata poi alla storia come Sinfonia "Parigina" proprio perché espressamente destinata a quel pubblico. La sua esecuzione, avvenuta il 18 Giugno 1778, registrò un grande successo, come ricorda in seguito lo stesso Mozart in una lettera al padre Leopold, chiosando simpaticamente la cronaca del concerto con un tocco di tenera ingenuità: "Essa venne eseguita con molti applausi... A metà dell'Allegro c'era un passaggio che sapevo sarebbe piaciuto. Tutti gli ascoltatori ne furono trascinati e un grande applauso proruppe. Anche l'Andante piacque, ma specialmente l'ultimo Allegro. Per la contentezza, appena terminata la Sinfonia, andai al Palais Royal, mi presi un bel gelato, dissi il rosario che avevo promesso e rientrai a casa". Nello scrivere la *Sinfonia "Parigina"*, Mozart aveva tenuto ben presente il gusto del pubblico di Parigi, educato a quel sinfonismo brillante, a quell'uso emancipato dei fiati in cui eccellevano proprio i musicisti di Mannheim: non a caso l'organico strumentale qui impiegato è il più variegato di quello da lui fino a quel momento usato per una sinfonia, comprendendo, oltre agli archi, due flauti, due oboi, due fagotti, due corni, due trombe e timpani; e due clarinetti, mai prima d'allora previsti da Mozart in una partitura sinfonica. Una ricchezza del tessuto strumentale che sposa la concisione formale di una sinfonia strutturata in soli tre brevi tempi, dove l'elaborazione dei temi e l'uso dei ritornelli vengono volutamente sacrificati a favore delle trovate timbriche e degli effetti più inaspettati, questi sì particolarmente graditi ai parigini. Il virtuosismo del trattamento orchestrale è del resto ben evidente già nell'Allegro assai, che apre la *Sinfonia n. 31* con un "premier coup d'archet", sorprendente e festoso gesto di tutta l'orchestra, in fortissimo, che pare alludere a una teatrale alzata di sipario e che risulta essere il cardine di tutto il discorso. In realtà, il movimento è percorso da un'inventiva continua e tutt'altro che scontata, quasi febbrile nel suo scovare tenerezze, nel suo freschissimo slancio gioioso, nei ravvicinati quanto intriganti

dialoghi strumentali, nell'uso ammiccante del crescendo. L'Andante successivo venne reputato da Legros troppo lungo e complesso, sicché Mozart, per quanto non concorde con il giudizio, decise di sostituirlo con un tempo analogo (presentato nell'esecuzione di oggi), più aggraziato e lieve nella trama di bucolici dialoghi strumentali e soprattutto più in sintonia con il gusto parigino. L'*Allegro* finale parte con un nuovo *coup de théâtre*, un'idea formicolante agli archi in piano cui si contrappone subito una risposta in fortissimo; l'atmosfera è quella luminosa dell'inizio della Sinfonia, nobilitata anche dalla scienza del contrappunto ma irrefrenabile e vitale nell'insaziabile gioco dei contrasti dinamici che la guidano fino alla sfolgorante chiusa.

Francesco Ermini Polacci ©

MARIA GRAZIA SCHIAVO

Napoletana, diplomata al Conservatorio S. Pietro a Majella sotto la guida di R. Passaro col massimo dei voti, ha iniziato giovanissima l'attività concertistica e teatrale specializzandosi, nel repertorio lirico con Bianca Maria Casoni e nel barocco con Roberta Invernizzi. Ha lavorato nella compagnia teatrale di Roberto De Simone, portando in scena il ruolo titolo ne *La Gatta Cenerentola* debuttando nei principali teatri italiani ed esteri. Ha vinto numerosi concorsi italiani tra cui il Santa Cecilia di Roma e nel 2002 ha vinto il primo premio nel Concorso Internazionale di Canto di Clermont. Maria Grazia Schiavo si è imposta giovanissima come uno dei soprani italiani di riferimento nel repertorio classico e barocco collaborando con prestigiosi gruppi di musica antica e direttori specialisti quali Jordi Savall, Fabio Biondi, Antonio Florio, Ottavio Dantone, Rinaldo Alessandrini, Eduardo López Banzo, Fabio Bonizzoni. Tra gli impegni è rilevante l'attività in ruoli operistici del repertorio barocco e classico (ultime partecipazioni: Ariodante di Handel, Don Giovanni di Mozart, Bajazet di Vivaldi, La Partenope di Handel ai quali si aggiungono opere di Jommelli, Paisiello, Vinci, di Maio, Monteverdi, Cavalli...) sotto

la guida di direttori specializzati nel repertorio antico ma anche di altre prestigiose bacchette, quali Zubin Meta, Riccardo Muti nei maggiori teatri e manifestazioni europee (Opéra di Parigi, Festival di Salisburgo ecc.). Di recente uscita è una raccolta di autori Veneziani sugli *Ospedali* con il Vocal Concert Dresden, cd *arie di furore* di Terradellas con Dolce Tempesta e *Le cantate Italiane* di Handel con La Risonanza per Glossa.

CARLO IPATA

Carlo Ipata deve la sua formazione musicale ad esperienze presso il Banff Center for the Fine Arts (Canada), il Conservatorio Reale dell'Aja e il Conservatoire Régional de Région de Paris, dove si diploma à l'unanimité in flauto barocco e musica da camera. Si dedica con passione all'incessante attività di ricerca nel campo della musica antica, che lo ha portato, con Auser Musici, a permettere al pubblico moderno di ascoltare pagine inedite di autori quali Nardini, Gasparini, Barsanti, Brunelli, Boccherini, Lidarti, Campioni, Geraso e Porpora, V. Manfredini, Della Ciaia. In qualità di direttore del Progetto Tesori Musicali Toscani ha collaborato con la facoltà di Musicologia dell'Università di Cremona, l'Università di Pisa e La Scuola Normale Superiore, e con la Società Italiana di Musicologia. È correlatore del volume *Il flauto in Italia* [Istituto Poligrafico dello Stato 2005], ha tenuto corsi e seminari presso la New York University, il CNR di Angers e presso vari Conservatori e Istituti musicali italiani. È titolare della cattedra di Musica da camera presso il Conservatorio Rossini di Pesaro. Nel 2009 si è esibito per l'Early Music Festival di San Pietroburgo invitato dall'ensemble *Soloists of Catherine the Great*. Vive a Pisa con Céline e i figli Emma, Francesco e Lucien.

AUSER MUSICI

Fondato nel 1997 da Carlo Ipata, Auser Musici è un ensemble vocale-strumentale che, prendendo il nome da un antico fiume della pianura pisana, riunisce strumentisti e

cantanti di solida formazione ed esperienza internazionale nel campo della prassi esecutiva musica con strumenti storici. Nel 2000 Auser Musici dà vita al Progetto Tesori Musicali Toscani, in residenza presso il Teatro Verdi di Pisa. Tesori Musicali Toscani intende creare un dinamico confronto tra speculazione teorica e prassi, tra ricerca scientifica e realtà musicale. L'esibizione in concerto e l'incisione discografica rappresentano il punto di arrivo di un lavoro lungo e articolato che vede gli interpreti collaborare proficuamente con un gruppo di musicologi nella riscoperta e nello studio delle fonti originali e nell'approfondimento di specifici problemi relativi alle circostanze storiche e stilistiche di un determinato repertorio. Grazie a molte prime esecuzioni moderne, l'insieme delle produzioni fin qui realizzate ha permesso di ricostruire pagine importanti della storia musicale della Toscana, mettendo in luce i contatti e gli influssi intercorsi tra i compositori locali e i loro coevi europei. Le recenti tournées in Europa (Germania, Francia, Spagna, Svezia, Slovenia e Croazia) e USA, così come l'accoglienza della critica riservata alle ultime uscite discografiche di AuserMusici confermano l'interesse del lavoro svolto sul repertorio toscano del XVII e XVIII secolo. AuserMusici ha recentemente registrato il dramma giocoso di Antonio Cesti, *Le Disgrazie d'Amore*. La più recente uscita discografica dedicata a concerti per flauto di autori napoletani (Jommelli, De Majo e altri) è stato segnalato dalla prestigiosa rivista inglese Gramophone come *Editor's Choice*: tra i progetti futuri, la registrazione in partenariato con Palazzetto Bru Zane di Venezia, Centro di musica romantica francese, di una selezione di Arie e Sinfonie d'Opera di Luigi Cherubini, in occasione delle celebrazioni cherubiniane nel 2010. Diversi appuntamenti artistici sul repertorio della fine del diciottesimo secolo in Toscana sono previsti nel 2011, 2012 con un'attenzione particolare al genere dell'Intermezzo e altri repertori d'opera inediti. Auser Musici registra in esclusività per la casa discografica Hyperion.

Sabato 30 ottobre, Modena, Teatro San Carlo ore 21

BIZZARRO BAROCCO: BELLEROFONTE CASTALDI

EVANGELINA MASCARDI

tiorba

MÒNICA PUSTILNIK

tiorbino

in collaborazione con: Fondazione Marco Fodella, Casa discografica Arcana

BELLEROFONTE CASTALDI (Modena, ca.1581 – Modena, 1649)

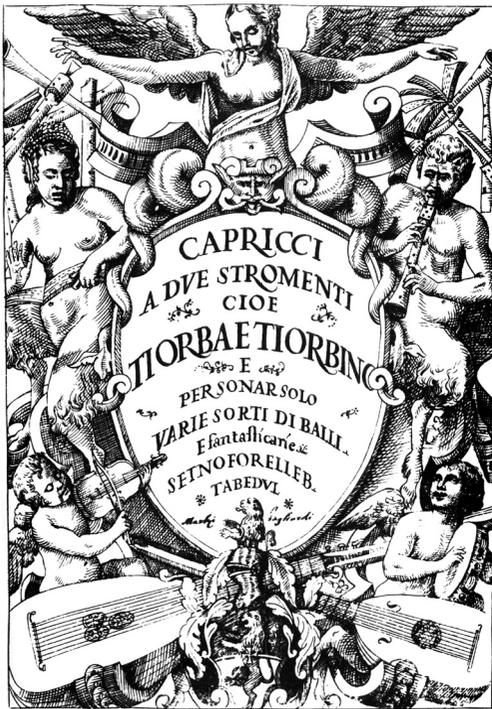
Capriccio svegliatoio
Furiosa, corrente
Arpesca, gagliarda
Lusinghevole passeggio

Capriccio hermafrodito
Capriccio detto spagnolino
Ferita d'amore, gagliarda
Cecchina e cromatica, corrente
Cromatica, corrente
Capriccio bischizzoso

Tasteggio soave
Fantasticaria detta gioviale
Florida corrente
La Follia
Capriccio detto Cerimonioso

BELLEROFONTE CASTALDI
CAPRICCI A DUE STROMENTI E PER
SONAR SOLO VARIE SORTI DI BALLI
E FANTASTICARIE, MODENA 1622

Se si intende parlare di primo '600, dell'inizio del barocco e dei primi intenti di creare un nuovo stile musicale, è impossibile non avere a che fare con la Tiorba. Questo strumento della famiglia del liuto è stato creato alla fine del '500 per accompagnare la voce nella monodia ricreando la chitarra greca negli intenti di esaltare il declamato del testo. Personaggi come Bellerofonte Castaldi, originale ed eccentrico, sono quelli adatti per creare queste nuove correnti di espressione. Musicista, poeta, artista, incisore, studioso Castaldi è una figura emblematica di gentiluomo dilettante del suo tempo, un tempo in cui l'aggettivo "dilettante" poteva anche indicare, come nel suo caso, una persona che avesse raggiunto le più alte vette della tecnica musicale. Pubblicò due libri di musica, i *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie*, Modena 1622,



Bellerofonte Castaldi, *Capricci...*, Modena 1622

e il *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo*, Venezia 1623, per una o tre voci, con sue incisioni e le sue rime. I suoi brani per tiorba sola sono un fedele esempio del nuovo stile strumentale. Brani come *Tasteggio soave* o *Fulminante Gagliarda* sono novità assolute per il suo tempo e ancora oggi riescono a sorprenderci nella sua espressività e nel modo di esaltare gli affetti. A differenza di altri tiorbisti della sua epoca la scrittura di Castaldi è molto rispettosa del contrappunto e utilizza le prime due corde della tiorba in modo unico. I capricci per tiorba e tiorbino (piccola tiorba accordata un'ottava sopra) sono interessanti non solo per la ricchezza timbrica ma anche per lo spessore contrappuntistico e formale, sono vere canzoni piene di giochi imitativi. Per finire questo portrait di Bellerofonte ho scelto alcune arie del *Primo Mazzetto*. Oltre alla bellezza delle melodie, le rime lasciano scoprire i suoi desideri, le sue pene e paure, come d'altra parte lo fa anche il suo personale stile tiorbistico.

Evangelina Mascardi



Bellerofonte Castaldi, *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo*, Venezia 1623

EVANGELINA MASCARDI

Nata a Buenos Aires, ha studiato chitarra con i Maestri Gabriel Schebor e Silvia Fernandez presso la "Escuela Nacional de musica J. P. Esnaola" dove ottiene il diploma di "Maestra Nacional de Musica". Come chitarrista ha svolto un'intensa attività concertistica vincendo nel 1995 il concorso "Jovenes Guitarristas Argentinos". Nel 1997 si è trasferita in Europa per studiare il liuto con il Maestro Hopkinson Smith nella "Schola Cantorum Basiliensis" (Svizzera) dove ottiene il "Solisten Diplom". Ha vinto la borsa di studi "Juenge Kuenstler unten 25 Jahre Alt" concessa dalla Fondazione Fritz Gerber di Zurigo per giovani artisti sotto i 25 anni. Ha ottenuto il diploma di liuto presso "Conservatorio di Musica Benedetto Marcello" di Venezia, Maestro Tiziano Bagnati. Come solista è stata invitata a diversi Festival in tutta Europa come: Fringe (Barcelona), Juenge Kuenstler (Norimberga), Ressonanzen (Vienna), Festival di musica antigua (Daroca), Forum Musicum (Breslau), Festival chitarristico (Treviso). Ha registrato il suo primo cd solista con musiche di Weiss e Bach per liuto barocco per ORF (Austria) ottenendo il prestigioso premio Diapason Decouverte concesso dalla rivista francese Diapason. Come continuista collabora regolarmente con: Monteverdi Choir and Orchestra (Sir John Eliot Gardiner), Les Concerts des Nations (Jordi Savall), Venice Baroque Orchestra (Andrea Marcon), Ensemble 415 (Chiara Banchini), Zefiro (Alfredo Bernardini). Evangelina Mascardi ha registrato numerosi cd per: Naive, Sony, Harmonia Mundi, Archiv, Alpha, Zig-Zag Territoires. Ha partecipato in diverse produzioni d'opera nei seguenti teatri: Oper Frankfurt, Theater Basel, Brooklyn Academy of Music (New York), Champs-Elysees (Parigi), Ponchielli (Cremona), La Fenice (Venezia), Konzertgebouw (Amsterdam) tra altri. Insegna come professore ospite nell'Università di Alicante e nell'Istituto musicale Bricialdi di Terni.

MÓNICA PUSTILNIK

è nata 1970 a Buenos Aires, Argentina. Ha studiato presso Conservatorio Nacional de Musica Lopez Buchardo ottenendo nel 1991 il Diploma di chitarra e pianoforte. Dal 1994 fino al 1999 si dedica all'interpretazione di strumenti d'epoca studiando alla Schola Cantorum Basiliensis (Svizzera) con il Maestro Hopkinson Smith e facendo diversi corsi di perfezionamento con Rolf Lislevand ed Eugene Ferrè. Nel 1997 è stata premiata dalla Association Suisse de Musiciens in qualità di solista. Solista di liuto, arciliuto, tiorba e chitarra barocca, anche specializzata in basso continuo, Monica Pustilnik collabora con i seguenti gruppi: Elyma (Gabriel Garrido), Les Talents Lyriques (Christophe Rousset), Les Musiciens du Louvre (Marc Mincowsky), Musica antiqua Koeln (Reinhard Goebel), Les Concert Spirituel (Hervet Niquet), Il seminario musicale (Gèrard Lesne), Concerto Soave (Jean Marc Aymes), La Fenice (Jean Tubery), Le concert d'Astrée (Emmanuelle Haim), Concerto Vocale (Renè Jacobs). Ha partecipato in numerose registrazioni discografiche e radiofoniche per: EMI, Virgin Classic, Harmonia Mundi, K 617, Astrée, Naive, Glossa Music, Zig-Zag, Radio France, Sapace 2, Bayerische Rundkunft. Dal 2000 ha l'incarico di preparatrice di cantanti alla Schola Cantorum Basiliensis (Svizzera) e dal 2002 insegna basso continuo e liuto alla Scuola Superiore di Musica di Catalunya a Barcelona. È stata invitata come ospite dalle seguenti orchestre: Nazionale di Madrid, Filarmonica di Berlino, Sinfonica di Birmingham, Sinfonica della Radio di Francoforte. Ha assistito alla direzione musicale di diverse opere come L'Orfeo di Monteverdi (Le Concert d'Astrée, Emmanuelle Haim Opera di Lille e Caen) e L'Hypermestra di Cavalli (Festival di Utrecht).



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

Giovedì 4 novembre, Vignola, Rocca, Sala dei Contrari ore 21

RINASCIMENTO NAPOLETANO

QUANDO PENSO ALLO TEMPO PASSATO

Villanelle, moresche, canzoni e danze del Rinascimento napoletano

ENSEMBLE LIRUM LI TRONC

Goffredo Degli Esposti *sordellina, buttafuoco col siscariello*
Mauro Squillante *colascione, mezzo colascione, colascione piccolo*
Simone Sorini *canto, gnacchere, tamburello*
Marcello Vitale *chitarra alla spagnola, chitarra battente*

Bassa Imperiale (ballo)[Giovanni Lorenzo BALDANO, 1600]
Tordione (ballo) [G.L.BALDANO]

Ballo del Gran Duca [Emilio De' CAVALIERI, 1589-BALDANO]
Dimme Amore quando mai (canzone) [G.L.BALDANO, 1600]

Corrente (ballo) [G.L.BALDANO]

Quando penso allo tempo passato (canzone) [G.L.BALDANO, 1600]

Spagnoletto (ballo) [G.L.BALDANO]

O Lucia miau miau (moresca) [Anon., 1560]
'No gallo con 'no grillo (villanella) [Anon., 1557]

Jacaras (ballo) [improvvisazione]

Catalina (moresca) [Anon., 1560]

Ombrosa valle (canzone) [G.L.BALDANO]

Paso e mezzo (ballo) [G.L.BALDANO]
Ciaccona (ballo) [G.L.BALDANO/improvvisazione]

Dormendo mi sonniava (villanella) [G.L. DELL'ARPA, 1570]

Sfessania (ballo) [G.L.BALDANO/improvvisazione]

Chi chi li chi [moresca - Anon., 1560]

Canario (ballo) [G.L.BALDANO/improvvisazione]
Stanotte m'insognava (villanella) [Anon., MS di Cosimo BOTTEGARI,1574]

Dimme amore quando mai - canzone

Dimme amore quando mai
finiranno li mei guai,
ch'io pattisco nott'e giorno
per un viso vago adorno.
Per un viso vago adorno.

S'io ti seguo e tu me fuggi
S'io t'adoro e tu me struggi,
poiché sempre ho inteso dire
che chi t'ama fai morire.
Che chi t'ama fai morire.

Da pungenti e crudi dardi,
da toi fieri e vaghi sguardi,
l'alma e'l cor piagato porto
ch'io non sento alcun conforto.
Ch'io non sento alcun conforto.

Dona dunque qualche pace,
a ch'ogn'hor per te si sface,
che non lice far penare
un che t'ama e vole amare.
Un che t'ama e vole amare.

Quando penso allo tempo passato - canzone

Quando penso allo tempo passato
et alli gusti di mo fa l'anno,
maro mene sfortunato,
chi me tiene che non me scanno.
Quando penso a quelle carezze
che l'uno e l'altro ce facevamo,
apparavamo a chelle rezze
che manco le fronde ne ce sentevano.
Quando penso alle belle parole
et allo dolce raggonare:
hai una faccia come a uno sole,
me vene voglia di me affocare.
Quando penso allo bello mosillo
et a chelli occhi chianguselli,
chiangeria come a piccieriello
che vo lo tamburo e lo fiscariello.
Quando penso alle belle zizelle
allo ventrillo e a chella cosa,
scaname, amore, che fai,

non voglio campare, poss'essere ucciso!
Quando penso che la trovai
sola allo letto all'improvviso,
et ella stesse chelle manelle
dicendo non fare ch'ne arreposa.
Quando penso che non te veo chiu,
ne piango, ne schiatto, ne crepo, ne moro,
che me levò lo musso mio d'oro.

No gallo co' no grillo - villanella

No gallo co' no grillo l'altra sera
Eran' intrati 'n campo a 'no steccato
Da capo a piedi l'un'e l'altro armato.

Lo grillo fa 'na conta al' la visera
Dell'elmo de' lo gallo sfortunato
Che 'ssi son' arriva ver'avarato.

E fan li dar le spalle alla barrera
Che troppo grandemente fu tacciato
E lo grillo restò troppo dorato.

Ma lo bon gallo tanto s'interpenne
Che lo grillo li de tre volte nette
Ed in questo suonaron le trombette.

Catalina - moresca

Catalina, Catalina,
apr'a finestra se voi senta Giorgia cantara.
Se tu sent'a me sonara
passa tutta fantanasia.
Ie te priega, core mia,
non volere scorrucciare
perché Giorgia vol cantara
per passare fantanasia.
Spetta loco et non partuta
quant'accordo quissa liuta:
tronc, tronc, tirin tronc.

"Andar a Balengia
gia Calagia
schin china bacu sana la gua."
Afaccia 'un poco quissa pertusa,
lassa bia un poco a tenne.
Voglio cantà una canzona
come fosse tamburina;

Hu a te bella!
Hu a te, mania!
hu a te canaza, zuchara mia.
Chissa capilla come latte,
fronte luce come crescere,
occhi tui come lanterna,
chissa nassa sprofilata,
faccia tua come smeralda,
chissa labra marzapanata,
bocca tua come doanna,
cizza grossa come fiascone.

Lassa bibere Giorgia tua, bella infanta
voss'amor me fa morire.
Tutta la notte la galla canta,
Giorgia mai non pò dormire,
mala francisca possa venire come na ladra.
Figlia da cane,
Tira, va', trase intra cocina,
bibe la broda come gatta nigra.
Poiché tu non voi facciare,
io di qua voglio partutta.
Sù, sù schiava ladra, cana musata,
diriett'a la porta, nistilingò,
Madonna trovata, nistilingò,
con Giorgia abbracciata, nistilingò,
nistilin, nistilin, nistilingò.

Ombrosa valle – canzone

Ombrosa valle, di bei fior dipinta,
intorno cinta di cipressi e lauri,
i tuoi thesauri non guasti in eterno,
horrido inverno.
Leggiadro fonte che con le chiar'onde,
quanto s'asconde nel tuo seno mostri,
mai li toi chiostri frigidi e gelati,
mai sien turbati.
Godi Sebeto carrico d'honore,
hora c'hai teco valido splendore
da far oltraggio al lucido pianeta,
ahi sorte lietta.
E tu leggiadra e dolce primavera
Mena li fiori tutti a schiera a schiera,
accìo le ninffe s'adornin la testa
con gioia e festa.
Poi che pastori et altri non veggiamo,
cogliamo fiori che qui ben n'habbiamo,
e in questo fonte poi ci rinfreschiamo

e ghirlandiamo.
Voi sacri fonti, fiori, frondi e viole,
voi valli, monti, piaggie, apriche e sole,
mentre che'l sole tien gradito il giorno
stian senza scorno.
Le false lingue sian tutte troncate
et abrussate da cocente fuoco,
che in ogni loco e sempre il loro dessire
d'altrui mal dire.
O lietta sorte, o avventuroso giorno,
poi che d'intorno a questi folti prati
siam qui giontati, hor fuor d'ogni dollore
lodiamo amore.

Dormendo mi sonniava - villanella

Dormendo mi sonniava
Ch'era tornato mosca e che volava,
Poi sopra la tua vesta,
Mo qua, mo là con gran piacere e festa.

Poi me pareva volare
Sopra sto bianco petto e la me stava,
Un poco poco e poi
Volava sopra queste trezze toi.

E con riso e con gioco
Scendeva a s'occhi che son fiamma e foco,
Ond'ella mi bruciava,
L'ale e in tutto in terra poi cascava.

E tu che mi vedevi
In terra con li piedi m'uccidevi,
E sentia gridare,
Accasi more chi cerca volare.

Chichilichi - moresca

Chichilichi
Cucurucu
U scontienta,
u beschina,
u sportunata me Lucia.
Non sienta Martina Galla cantara
Lassa la canta possa clepare
Porca te piscia sia cicata
Ia dormuta tu sei tata.
Ba con dia

Ba con dia non bo più per namolata.
 Tutta notte tu dormuta
 Mai a me tu basciata.
 Cucurucu Cucurucu "Cucurucu"
 Che papa la sagna
 Metter'ucell' intr'a gaiola
 Cucurucu "Cucurucu"
 Leva da loco piglia zampogna
 Va sonando per chissa cantuna
 Lirum li, lirum li
 Lirum lirum lirum li.
 Lassa ca rumpa canella
 Lassa Martina lassa Lucia
 lassa lassa lassa lassa Lucia
 U Madonna a ti cilum barbuni,
 (u macera) catutuni.
 Sona son'e non gli dare
 Lirum li, lirum li, lirum li, lirum li.
 La moglie del Pecoraro
 Sette pecor'a no danaro
 Se ce susse Caroso mio
 Cinco pecor'a no carlino
 Auza la gamba madonna Lucia
 Stiendi la mano piglia zampogna
 Sauta no poco con Mastro Martino

Lirum lirum lirum li
 lirum li, lirum li, lirum li, li.

Stanotte m'insognava - villanella

Stanotte m'insognava
 Ch'ero tornato mosca, e che volavo
 D'intorn' alla tua vesta
 Mo qua, mo là, con gran piacere e festa.

Poi mi pareo volare
 Sopra so' bianco petto, e la mi stare
 Non poco poco, e poi
 Volava sopra queste trezze toi.

E con fest'e con gioco
 Scendev'a s'occhi che son fiamm'e foco;
 La dove m'abruciava
 L'ali tutte, e in terra poi cascava.

E tu, che mi vedevi
 In terra, con le piedi m'uccidevi;
 E ti senti a gridare
 "A così more che cerca volare."



Giovanni Antonio Cavazzi, *Istorica descrizione de' tre regni Congo, Matamba et Angola [...]*, Milano, 1690
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria

QUANDO PENSO ALLO TEMPO
PASSATO: VILLANELLE, MORESCHE,
CANZONI E DANZE DEL
RINASCIMENTO NAPOLETANO

Le musiche di questo concerto sono eseguite con i principali strumenti a corde rinascimentali, tipici dell'area napoletana all'epoca, il *colascione* e la *chitarra alla spagnola*, riproposti qui, per la prima volta, insieme alla sconosciuta *sordellina*, una zampogna di corte, e il popolare *buttafuoco* (un salterio a percussione). Affidandosi all'arte della variazione di un tema dato su dei *bassi ostinati*, si interpreta un repertorio "colto" di danze italiane della seconda parte del '500 e del primo '600, proveniente dal prezioso manoscritto di Giovanni Lorenzo Baldano, alternato al canto di *villanelle* e *moresche* napoletane. Inoltre, proprio per il suono delicato della *sordellina*, che è a tutti gli effetti una zampogna rinascimentale di corte, sono state ricostruite alcune inedite canzoni dell'epoca, conservatesi grazie a Baldano. Dopo che Papa Sisto V, nel 1480, revocò definitivamente la scomunica per i musicisti, che dal ruolo di giullari furono elevati a pari dignità di artigiani e artisti, si aprirono nuovi orizzonti con nuove sedi di collocamento per la cultura: le nuove corti, aperte alla cultura umanistica e sensibili alla pratica della musica, alla sua creazione e al suo insegnamento. A Napoli, dove dalla metà del XV sec. si erano insediati gli spagnoli (aragonesi prima, castigliani in seguito), vi era un gran fermento culturale dovuto proprio all'incontro tra la cultura spagnola e quella autoctona, con un forte sviluppo sia delle forme musicali che degli strumenti. Tra questi strumenti ve ne furono alcuni che ebbero un periodo di grazia e poi scomparirono: il *buttafuoco* e la *sordellina* che, non essendo sopravvissuto nessun esemplare storico, sono stati recentemente ricostruiti in base ai disegni, pitture, descrizioni organologiche e cronache dell'epoca, e tornano a suonare dopo circa 4 secoli di silenzio. La *sordellina*, appartenente alla genere delle zampogne, sembra che sia stata inventata a Napoli; è munita di un

mantice per alimentare la sacca dell'aria ed ha, a differenza delle zampogne popolari, alcune chiavi, sulle due canne di melodia, per eseguire le principali alterazioni. Le ricerche più recenti hanno rivelato un vasto repertorio per *sordellina*, documentato nello straordinario manoscritto di Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660), nobile savonese che praticò a lungo questo strumento grazie alla forte influenza dell'ambiente napoletano e i relativi contatti. Il Libro di Baldano, di inizio XVII sec., contiene circa 160 brani, tra *canzoni* e *danze* per *sordellina*, includendovi tutti i principali balli del '500 (il Ruggiero, il Ballo del Gran Duca, la Bergamasca, Ciaccona, Canario, Sfessania, ecc.), intesi come temi con variazioni, scritti in forma di intavolatura (la più antica che si conosca per strumenti a fiato!). Inoltre, alla fine del libro, ci sono 36 brani musicali per *buttafuoco*, altro strumento napoletano, identificabile col salterio a bacchetta che viene suonato insieme ad un siscariello (un piccolo flauto con solo 3 fori) e che, come strumento a bordone, è ancora in uso nella tradizione musicale dei Pirenei (chiamato tamburo di corde). Il *buttafuoco* rinascimentale era, insieme al *colascione* e la *chitarra*, uno strumento appartenente al mondo popolare ma, vista la sua particolare efficacia, veniva utilizzato anche in ambito nobile, come strumento per far musica da ballo. Qui ne utilizziamo il modello più complesso: quello che suona, oltre che a bordone, anche sui bassi degli accordi principali dell'epoca. Il *colascione* appartiene alla famiglia dei liuti a manico lungo con una piccola cassa di risonanza; ha solo 3 corde, di budello, che vengono pizzicate con un plettro e per questo ha una chiara origine mediorientale: infatti è in stretta parentela col *tanbur*, col *saz* turco e il *bouzouki* greco. Il *colascione*, probabilmente importato dai Turchi a Napoli nella metà del Cinquecento, fu sviluppato in taglie diverse fino al Settecento, ed ebbe ruoli differenti, sempre solistici (ovverosia non fu suonato in consort), tra la funzione di accompagnamento sui bassi, sempre molto ritmici, e la ricerca della variazione melodica

sul canto. Descritto da Mersenne a da Kircher, nella preziosa raccolta di incisioni seicentesche del Callot, sui "Balli di Sfessania", il *colascione* è suonato dalla maschera di Razullo. Il gruppo LIRUM LI TRONC, nell'unire tali particolari strumenti con la nascente *chitarra* seicentesca e le percussioni tipiche del rinascimento napoletano, ricrea oggi un suono coinvolgente e sorprendente, unico per l'incontro dei ritmi, dei plettri con i bordoni dei fiati e il canto. Il programma è stato registrato nel 2006 per Stradivarius.

LIRUM LI TRONC

Una zampogna di corte, la sconosciuta sordellina, insieme al popolare buttafuoco (un salterio a percussione) tornano a suonare dopo circa 4 secoli di silenzio insieme ai principali strumenti a corde, tipici dell'area napoletana in epoca rinascimentale, il *colascione* e la *chitarra*. Affidandosi all'arte della variazione di un tema dato, l'ensemble Lirum Li Tronc interpreta un repertorio colto di danze italiane della seconda parte del '500 e del primo '600 – alternato a villanelle e moresche napoletane – creando un suono coinvolgente e sorprendente, unico per l'incontro dei ritmi dei plettri con i bordoni dei fiati. L'ensemble in questa formazione vede presenti quattro musicisti, gli stessi che hanno registrato questo programma alcuni anni orsono. GOFFREDO DEGLI ESPOSTI, musicista umbro, specializzato nella ricerca e nella esecuzione della musica antica e tradizionale con gli strumenti a fiato. Diplomato in flauto, in flauto traverso barocco e flauto dolce, ha seguito vari corsi di perfezionamento e studi di musica medievale a Certaldo presso il Centro Studi dell'Ars Nova Italiana. Ha iniziato l'attività concertistica nel 1980 esibendosi, oltre che in varie parti d'Europa, in Australia, e nel continente americano. Dal 1984 con l'Ensemble Micrologus oltre ai concerti, ha realizzato registrazioni discografiche, radiofoniche e collaborazioni per il cinema e il teatro. Il suo entusiasmo e la capacità di suonare vari strumenti della tradizione

mediterranea (flauti dritti, traversi e obliqui, oboi popolari, cornamuse e zampogne) lo hanno portato a realizzare diverse esperienze musicali, collaborando con vari ensemble, MAURO SQUILLANTE, mandolinista, è uno specialista di strumenti antichi a plettro (mandolini e mandole, mandolone, colascioni, cetra) sul cui repertorio, organologia e prassi esecutiva conduce una costante attività di ricerca. Dopo il diploma, ha approfondito i propri studi musicali nell'ambito degli strumenti antichi e prassi esecutive storiche. Collabora con diversi prestigiosi ensemble in veste di solista, sotto la direzione di importanti direttori. Ha inciso per diverse case discografiche e radio. Dirige una collana di musiche per mandolino, è presidente della Accademia Mandolinistica Napoletana e si dedica all'insegnamento. SIMONE SORINI, tenore, liutista, ricercatore, autore. Laureato in musicologia, è coordinatore musicale dell'Ensemble Bella Ge. Si è esibito nei più importanti teatri e festival in tutto il mondo collaborando con vari ensemble, tra i quali Micrologus, e Cantar Lontano. Ha cantato in oltre 30 registrazioni ricevendo in Francia prestigiosi riconoscimenti come Diapason d'or e Choc de la Musique; ha registrato per Radio France Musique, Radio Österreich 1, RAI Radiotelevisione Italiana. È inoltre un versatile interprete dei repertori liutistici dal medioevo al primo rinascimento, ed utilizza i suoi strumenti per accompagnarsi nel canto. MARCELLO VITALE ha iniziato a suonare la *chitarra battente* è all'età di 15 anni. Dopo il diploma in *chitarra classica* e la laurea in Filosofia all'Università di Napoli svolge attività solistica e in ensemble, in particolare nel gruppo Musicanova, col quale svolge tournée europee. Sulla base della grande lezione fornita dai maestri della tradizione approfondisce lo studio della *chitarra battente* dandole maggiore risalto come strumento solista e mettendone in luce le straordinarie possibilità espressive. È attivo anche come compositore e ottiene riconoscimenti anche nell'ambito della musica etnico-popolare.

Mercoledì 10 novembre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 21

STABAT MATER & SALVE REGINA

ANTONIO VIVALDI, DOMENICO SCARLATTI

CARLOS MENA *alto*

ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI

in collaborazione con Fondazione Marco Fodella

Chiara Banchini *violino e direzione*

Elisa Citterio *violino*

Patricia Gagnon *alto*

Gaetano Nasillo *violoncello*

Evangelina Mascardi *tiorba*

Michaël Chanu *contrabbasso*

Michele Barchi *organo*

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Concerto n°1 in Fa minore

Grave, Allegro, Largo, Allemanda, Allegro

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Salve Regina in La maggiore, per alto e archi

Salve Regina

Ad te clamamus *Andante*, Exsules filii Evae *Grave*, Ad te suspiramus *Adagio*, Eja ergo
Andante, Nobis post hoc exsilium ostende, O clemens *Adagio*, Amen *Allegro*

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto en Re minore RV 129 Madrigalesco

Adagio, Allegro, Adagio, Allegro

ANTONIO VIVALDI

Sonata a quattro "Al Santo Sepolcro"

in Mi bemolle maggiore RV 130

Largo molto, Allegro ma poco andante

Introduzione al miserere RV638

Filiae Maestae Jerusalem

Stabat Mater RV621

Stabat Mater dolorosa *Largo*, Cujus animam gementem *Adagio*, O Quam tristis *Andante*,
Quis est homo *Largo*, Quis non posset *Adagio*, Pro peccatis suae gentis *Andante*, Eja mater,
fons amoris *Largo*, Fac ut ardeat *Lento*, Amen *Allegro*

SALVE REGINA

Salve, Regina, Mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Evae,
ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte.
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis, post hoc exilium, ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

STABAT MATER

I. Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius:

II. Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

III. O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat
Pia Mater dum videbat
Nati poenas inclyti.

IV. Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?

V. Quis non posset contristari
Christi matrem contemplari
dolentem cum Filio?

VI. Pro peccatis suae gentis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditum;

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

VII. Eja Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam;

VIII. fac ut ardeat cor meum
in amandum Christum Deum,
ut sibi complaceam.

IX. Amen

SALVE REGINA

*Salve, Regina, madre di misericordia,
vita, dolcezza e speranza nostra, salve.
A te ricorriamo, esuli figli di Eva;
a te sospiriamo, gementi e piangenti
in questa valle di lacrime.
Orsù dunque, avvocata nostra, rivolgi a noi gli occhi
tuoi misericordiosi.
E mostraci, dopo questo esilio, Gesù,
il frutto benedetto del Seno tuo.
O clemente, o pia, o dolce Vergine Maria!*

STABAT MATER

*I. Stava la madre immobile nel dolore
in lacrime presso la croce
mentre il Figlio di là pendeva;*

*II. e la sua anima gemente
contristata e dolente
la spada trafisse.*

*III. Oh quanto triste ed afflitta
fu quella donna benedetta
Madre dell'Unigenito!*

*Come si rattristava e soffriva
la pia Madre, vedendo le pene
dell'inclito Figlio!*

*IV. Chi è l'uomo che non piangerebbe
nel veder la Madre di Cristo
in tanto grande supplicio?*

*V. Chi non proverebbe tristezza
nel contemplare l'amorevole Madre
sofferente con il Figlio?*

*VI. Per i peccati del suo popolo
vide Gesù sotto tortura
e flagellazione;*

*vide il suo dolce Figlio
che moriva abbandonato da tutti,
ed esalava l'ultimo respiro.*

*VII. Orsù, Madre, fonte d'amore
Fa' ch'io senta la forza del dolore
ch'io possa piangere con te;*

*VIII. fa' che il mio cuore arda
nell'amore di Cristo Dio,
ch'io possa compiacerlo.*

IX. Amen



Daido Moriyama, *Silent Theater*, 1965
fotografia b/n, courtesy l'artista

IL PROGRAMMA

I nomi di Alessandro e Domenico Scarlatti vengono solitamente citati insieme, non solo a causa della parentela che li lega (erano rispettivamente padre e figlio) ma soprattutto sulla scorta della capitale influenza da loro giocata nell'evoluzione di determinati e distinti generi musicali nel corso del Sei-Settecento: il primo, attivo in maggior copia nel versante operistico, è considerato una figura chiave nello sviluppo del teatro musicale italiano e della cantata da camera, mentre Domenico è celebre soprattutto per le sonate per tastiera. La fama assunta da tali prolifiche, innovatrici e *de facto* geniali vene compositive hanno tuttavia a lungo relegato in una posizione di relativa oscurità la rimanente produzione musicale di entrambi gli autori, tanto in campo musicologico quanto esecutivo: nel novero di questo

repertorio meno noto è il **Concerto n. 1 in fa minore** di Alessandro Scarlatti, pubblicato a Londra intorno al 1740 dall'editore londinese Cooke all'interno della raccolta *Six Concertos in seven parts*. L'organico previsto consta di un *concertino* (due violini e violoncello solisti) e del *tutti* (i precedenti uniti ad altri due violini, viola e continuo, per un totale di sette parti), anche se l'autore tende a fare un uso moderato di tale polarizzazione, limitandosi a sporadici contrasti dinamici e rendendo possibile l'esecuzione dell'opera anche come *sonata a quattro*. La scelta sostanzialmente 'conservatrice' di rinunciare quasi del tutto allo stile concertante viene confermata dalla scrittura musicale, proiettata con decisione verso il tradizionale contrappunto osservato più tipico dei repertori strumentali *da chiesa* – prova ne sia il movimento II (*Allegro*), vera e propria fuga in severo stile arcaico. Dopo

un ulteriore *Largo*, il concerto si conclude con un movimento più brioso e aggraziato. Il **Salve Regina in la maggiore** di Domenico Scarlatti viene definito da tutti i manoscritti che lo riportano l'«Ultima Opera ... fatta in Madrid poco prima di morire», annotazione forse non del tutto attendibile in sé – all'epoca era frequente che si sviluppessero leggende in seguito alla morte dei grandi compositori e soprattutto intorno all'ultima opera da loro concepita – ma di fatto verosimile, poiché il brano è databile al biennio 1756-'57. Probabilmente composta come omaggio nei confronti della regina di Spagna Maria Barbara, protettrice e mecenate del compositore, il *Salve Regina* sintetizza il linguaggio contrappuntistico rigoroso e le tecniche armonico-melodiche più recenti distintive dello stile scarlattiano, nonostante queste debbano di fatto sottomettersi alle esigenze della musica vocale sacra (ancora strettamente legata ai precetti della 'buona composizione' in *stile antico* rispetto al più emancipato genere tastieristico). **Filiae maestae Jerusalem** RV 638 costituisce un breve mottetto tripartito, composto da Vivaldi come introduzione al *Miserere mei Deus*, salmo abitualmente cantato durante la Settimana Santa; l'opera, che vide la luce probabilmente intorno al 1715, era indirizzata alle cosiddette figlie di coro, ovvero all'ensemble vocale e strumentale costituito dalle fanciulle orfane ospitate presso il Pio Ospedale della Pietà di Venezia – come si noterà, le destinatarie dell'opera sono in qualche modo richiamate dal titolo stesso del mottetto. In piena coerenza con l'occasione liturgica il tessuto musicale vivaldiano si segnala per cromatismi e salti melodici a tratti decisamente arditi, allo scopo di enfatizzare il patetismo insito nel testo fin dal recitativo iniziale, denso di immagini crude e dolorose. L'aria seguente, il *largo Sileant zephyri*, dipinge con efficacia il tema dell'improvviso silenzio degli elementi ed il clima cupo, funereo, pervaso da un diffuso senso di morte che segue la Crocifissione: gli archi ed il basso 'trascinano' le successioni armoniche con studiata 'fatica',

mentre le delicate fioriture della voce solista richiamano l'ormai perduto rigoglio dei flores, dei prata e delle frondes, e i sussurri del vento improvvisamente placatosi. Più energico è il recitativo *Sed tenebris diffusis*, il cui intento è quello di mimare il repentino oscuramento della luce (*obscuratus est sol*); l'intenso adagio che segue – accorata invocazione al nostri bone Jesu – costituisce un ideale collegamento testuale con il salmo *Miserere*, che al tempo di Vivaldi sarebbe stato eseguito in immediata successione e che purtroppo risulta a tutt'oggi disperso. Nello **Stabat Mater RV 621** (opera realizzata quasi sicuramente su commissione dei Padri Filippini di Brescia, e databile al 1712) Vivaldi esplora ulteriormente i linguaggi compositivi adeguati al rivestimento musicali di testi pasquali, volgendo la propria attenzione dal martirio di Cristo in croce alle sofferenze della Vergine: il risultato è una magistrale commistione di afflizione e sensualità, estasi e rigore, metafora dell'accostamento tra le sofferenze terrene e la celeste gloria di Dio. Il testo della sequenza (limitato a dieci terzine rispetto alle venti originarie) veniva solitamente intonato in occasione della festa dei Sette Dolori della Beata Vergine – la quale ricorreva due volte all'anno, ovvero il venerdì della V settimana di Quaresima e la III domenica di settembre – oppure durante l'Ufficio delle Ore, in forma di inno ed esattamente con il tipo di riduzione testuale operata da Vivaldi; l'organico scelto dal compositore ricalca quello dei coevi *Stabat Mater* realizzati al di fuori dell'ambiente romano, ove predominavano le intonazioni dedicate al coro. Il movimento iniziale annuncia il clima sofferto e tormentato che caratterizza l'intera sequenza, clima ulteriormente enfatizzato in *Cuius animam gementem* (movimento 2) grazie a lunghe note tenute, dolenti cromatismi e accordi densi di tensione, mentre il seguente *O quam tristis* (3) si segnala per l'atmosfera più serena. E' inoltre interessante la scelta di Vivaldi di impiegare per i movimenti 4, 5 e 6 la medesima musica dei primi tre, conservando così in parte lo *status* innodico

a cui veniva adattato lo *Stabat se* eseguito durante i Vespri dell'Ufficio (ossia in forma di inno, e quindi intonando le varie strofe sempre sulla stessa musica). Tra i brani seguenti *Eja Mater, fons amoris* (7) unisce la voce del contralto alle ostinate figurazioni ritmiche degli archi, pittura musicale delle sferzate del supplizio; il più disteso *Fac ut ardeat* (8), tutto dominato da slanci melodici verso l'acuto (e quindi proiettato verso la dimensione celeste), nonché il conclusivo e brioso *Amen* (9) esprimono finalmente il superamento dei tormenti terreni ed il desiderio di votare la propria vita all'amore cristiano. La **Sonata a quattro «al Santo Sepolcro»** RV 130 completa idealmente la sezione del programma dedicata al tema pasquale; articolata in due soli movimenti (circostanza abbastanza inusuale) e identificabile come una composizione d'occasione destinata alla Pietà ma non meglio identificata, la sonata presenta fin dalla battuta d'esordio un'intensità espressiva inversamente proporzionale alla lunghezza dell'opera; il primo movimento, lento e contrappuntistico, attraversato da passaggi cromatici, è seguito dalla fuga, più briosa ma – come specifica Vivaldi stesso – *poco andante*. Il **concerto in re minore RV 129 detto Madrigalesco** (databile agli anni '20 del '700, e forse destinato all'ambiente musicale romano) ha una invece una pregnante attinenza con la musica vocale in genere, poiché Vivaldi vi realizza diverse 'parodie' di proprie opere destinate al coro; l'adagio inaugurale è tratto direttamente dal primo movimento del *Kyrie* RV 587 (dal quale il compositore aveva già attinto nel comporre il *Credo* RV 591 ed il *Magnificat* RV 610/611), mentre l'allegro seguente (una doppia fuga cromatica, la cui intatta severità della condotta polifonica richiama idealmente il Concerto n. 1 di Alessandro Scarlatti) è tratto dal secondo *Kyrie* della medesima opera. Se il modello del secondo adagio è attualmente sconosciuto, l'allegro conclusivo riprende a sua volta la fuga posta al termine del *Magnificat* RV 610/611.

Silvia Perucchetti

CARLOS MENA

Il controttenore spagnolo è nato a Vitoria, dove ha iniziato gli studi musicali. Come controttenore ha inizialmente seguito una masterclass con Charles Brett, e nel 1992 si è recato in Svizzera, dove ha conseguito il diploma di musica rinascimentale e barocca presso la Schola Cantorum Basiliensis, dove ha studiato con i maestri R. Levitt e Renée Jacobs, seguendo anche masterclass di Emma Kirkby e altri Specialisti. Si è anche interessato alla musica medievale con Dominic Vellard e nel campo operistico. Fin da subito la critica ha apprezzato la voce di Carlos Mena per la capacità di suscitare intense emozioni dati il timbro eccezionale e la sua profonda sensibilità interpretativa. Con ruolo di solista collabora con svariati ensemble rinomati a livello internazionale, fra i quali, Al Ayre Español, l'Ensemble Guilles Binchois, Il Seminario Musicale, il Ricercar Consort, La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XX, Orphenica Lyra e l'Ensemble 415. Con loro viaggia in tutto il mondo, per esempio all'Auditorio Nazionale di Madrid, al Palau de la Música di Barcellona, al Konzerthaus di Vienna, alla Staatsoper di Berlino, alla Chapelle Royale di Versailles, alla Sidney Opera House, al Concert Hall di Melbourne, al Teatro Colon di Buenos Aires, all'Alice Tully Hall di New York City, and alla Sakura Hall di Tokyo. Registra per Decca, Accord, DHM, Glossa e Alia Vox e Mirare. Mena è professore di tecnica vocale e di interpretazione presso l'Università di Salamanca.

CHIARA BANCHINI E L'ENSEMBLE 415

Nata a Lugano in Svizzera, Chiara Banchini è una delle massime figure della sua specialità. Termina i suoi studi con un premio di Virtuosismo al Conservatorio di Ginevra e si perfeziona con Sandor Vegh. Si dedica per qualche anno alla creazione d'opere contemporanee come membro dell'Ensemble Contrechamps. Il suo incontro con Harnoncourt e Sigiswald Kuijken la porta ad appassionarsi all'esecuzione della musica del XVII e XVIII secolo con strumenti originali. Ottiene il diploma di solista di

violino barocco al Conservatorio dell'Aja ed è invitata a far parte di gruppi come La Petite Bande, Hesperion XX, La Chapelle Royale e comincia una carriera internazionale di solista. Dopo aver insegnato al Centre de Musique Ancienne di Ginevra, Chiara Banchini diventa titolare della cattedra di violino barocco alla Schola Cantorum di Basilea, tenendo corsi di interpretazione in diversi paesi d'Europa, Australia e USA completano la sua attività pedagogica. Nel 1981 fonda l'Ensemble 415 che deve il suo nome al diapason più comunemente usato nel XVIII secolo. L'Ensemble 415 è ormai considerato uno dei gruppi più prestigiosi per il repertorio sei-settecentesco e la sua notorietà internazionale lo porta ad essere invitato nei maggiori festival e stagioni concertistiche del mondo. Si presenta in formazione orchestrale raggiungendo dai 20 ai 40 elementi. Oltre all'intensa attività concertistica L'Ensemble 415 si è dedicato alla produzione discografica di numerosi

successi (Corelli, Boccherini, Sammartini, Muffat...), con Harmonia Mundi France, vincitori di premi e segnalazioni lusinghiere. Chiara Banchini, oltre ad avere fondato e a dirigere il suo ensemble, ha eseguito e inciso numerose musiche cameristiche fra le quali si ricordano le sonate op.V di A. Corelli, tutte le sonate per pianoforte e violino di Mozart, e le *Invenzioni* a violino solo di Bonporti. Chiara Banchini dirige regolarmente orchestre da camera che vogliono familiarizzarsi con il repertorio barocco e classico (Durban, Adelaide, Stoccolma...) ed è invitata a far parte di giurie di concorsi internazionali. Dal 2003, assume spesso la presidenza del concorso Bonporti. Una discografia importante (più di 50 CD) testimonia della ricchezza delle sue attività musicali, coronate dai massimi riconoscimenti della critica. La recente pubblicazione del CD monografico dedicato alle *Sinfonie Op. 2* di Albinoni, ha ottenuto un grande successo.



Federico Vender, *Vecchi legni*, 1951
Modena, Galleria Civica, *Raccolta di fotografia contemporanea*