

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE

*Grandezze
& Meraviglie*



VII FESTIVAL
MUSICALE ESTENSE

MODENA - SASSUOLO - VIGNOLA 2004

*Grandezze
& Meraviglie*

VII FESTIVAL
MUSICALE ESTENSE

MODENA - SASSUOLO - VIGNOLA

17 settembre - 18 novembre 2004

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

RESEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica
 R.E.M.A. - RÉSEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

VII FESTIVAL MUSICALE ESTENSE 2004

Modena-Sassuolo-Vignola 17 settembre - 18 novembre

Promosso da



Con il contributo di

*Ministero per i Beni Culturali
 e le Attività Culturali
 Dipartimento dello Spettacolo*



Con il patrocinio di

AMBASCIATA
 DEL REGNO
 DEI PAESI BASSI



*Soprintendenza
 per il Patrimonio Storico,
 Artistico e Demoantropologico
 di Modena e Reggio Emilia*

Facoltà di Lettere e Filosofia
 Università degli Studi
 di Modena e Reggio Emilia

In collaborazione con

Arcidiocesi di Modena e Nonantola - Assessorati alla Cultura del Comune di Modena
 Associazione Amici dei Musei - Circolo degli Artisti - Festivalfilosofia - Festival van Vlaanderen
 Antwerpen - Fondazione Collegio San Carlo - Fondazione Marco Fodella - Fondazione Teatro Comunale
 Gaiam - Galleria Estense - Grandi Appuntamenti della Musica, Arezzo - Holland Festival, Oude Muziek,
 Utrecht - Istituto Musicale Pareggiato O. Vecchi - Museo Civico d'Arte

Si ringraziano per la collaborazione

Fangareggi dischi, Libreria Arkè, Libreria Feltrinelli,
 Iat informazione e accoglienza turistica di Sassuolo
 Servizio Intercomunale Iat di Vignola



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

R.E.M.A. - RÉSEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

VII FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

MODENA - SASSUOLO - VIGNOLA

17 settembre - 18 novembre 2004



CATALOGO

a cura di
Enrico Bellei

Collaborazione editoriale
Francesca Malavolti, Massimo Malaguti, Paolo Alberici, Sonia Cavicchioli

Immagini per gentile concessione di
Biblioteca Estense Universitaria, Comune di Sassuolo, Fondazione di Vignola,
Franco Cosimo Panini Editore, Galleria Estense, Museo Civico d'Arte, Museo Civico Archeologico

In copertina:
Spillone in avorio, Sec. XIII-XIV, Modena, Galleria Estense

I soci attivi dell'Associazione Musicale Estense:
Paolo Alberici, Enrico Bellei, Davide Benintende, Bianca Bianconi, Italia Grazia Brainsi, Rosella Campi,
Sonia Cavicchioli, Elisabetta Dall'Oglio, Mauro Dondi, Siona Engel, Fiorenza Franchini, Marco Gherardi,
Riccardo Giusti, Enrico Giliberti, Stefania Gozzoli, Silvia Guberti, Gianluigi Lanza, Massimo Malaguti,
Francesca Malavolti, Alessandra Mari, Lucilla Mattozzi, Cecilia Molinari, Nicoletta Moncalieri,
Mariangela Strippoli, Flavio Pellacani, Leonardo Ronchetti, Sandra Santucci, Mariangela Strippoli,
Mariella Viappiani

Impianti e stampa
Publi Paolini, Mantova

© Associazione Musicale Estense, 2004

CALENDARIO

Venerdì 17 settembre	VISITA GUIDATA - Modena, Duomo - ore 17 <i>IL MONDO SCOLPITO</i>
Venerdì 17 settembre	CONCERTO - Modena, Duomo, ore 21 <i>MUNDUS & CAELUM</i> - Septenarius
Giovedì 23 settembre	CONCERTO - Modena, Chiesa di S. Carlo - ore 21 <i>J.S.BACH, SONATE PER VIOLINO</i> - Gatti, Morini
Sabato 2 ottobre	CONCERTO - Vignola, Castello - ore 17,30 <i>TROMBE BAROCHE</i> - Ensemble Pian & Forte - Cassone, Frigé
Martedì 5 ottobre	INCONTRO - Modena, Istituto Musicale O.Vecchi - ore 21 <i>PRESENTAZIONE DEL FESTIVAL</i> - con Sandro Cappelletto
Giovedì 6 ottobre	CONCERTO - Modena, Chiesa di S. Barnaba - ore 21 <i>CORELLI-TONELLI</i> - La Risonanza
Sabato 9 ottobre	VISITA GUIDATA - Sassuolo, Palazzo Ducale - ore 17 <i>DAL CASTELLO ALLA REGGIA</i>
Sabato 9 ottobre	CONCERTO - Sassuolo, Palazzo Ducale - ore 21 <i>J.S.BACH, VIOLONCELLO SOLO I</i> - Nasillo
Domenica 10 ottobre	CONCERTO - Modena, Galleria Estense - ore 17,30 <i>J.S.BACH, VIOLONCELLO SOLO II</i> - Nasillo
Mercoledì 13 ottobre	CONCERTO - Modena, Chiesa di S. Agostino - ore 21 <i>CORELLI: CONCERTI GROSSI OP VI 6-12</i> - L'Arte dell'Arco
Giovedì 14 ottobre	INCONTRO - Modena, Fac. di Lettere e Filosofia - ore 17 <i>LE INQUIETUDINI DEL PETRARCA</i> - con Loredana Chines
Sabato 16 ottobre	CONCERTO - Sassuolo, Palazzo Ducale - ore 21 <i>SELVA DI VARI PASSAGGI PER LA VIOLA</i> - Ens. Concerto
Martedì 19 ottobre	INCONTRO - Sassuolo, Palazzo Ducale - ore 21 <i>MONTALE E PETRARCA</i> - con Alberto Bertoni
Giovedì 21 ottobre	INCONTRO - Modena, Fac. di Lettere e Filosofia - ore 17 <i>MEDIOEVO SACRO</i> - con l'Ensemble Micrologus
Venerdì 22 ottobre	VISITA GUIDATA - Modena, San Domenico - ore 17 <i>CONGREGAZIONI RELIGIOSE A MODENA</i>
Venerdì 22 ottobre	CONCERTO - Modena, Basilica Abbaziale di S. Pietro - ore 21 <i>MEDIOEVO SACRO POPOLARE</i> - Micrologus
Sabato 23 ottobre	CONCERTO - Sassuolo, Palazzo Ducale - ore 21 <i>PETRARCA NEL MADRIGALI FRA CINQUE E SEICENTO</i> - Venexiana
Giovedì 28 ottobre	INCONTRO - Vignola, Castello - ore 21 <i>DANTE TRASFORMATO (SANGUINETI, LUZI, GIUDICI)</i> - con Niva Lorenzini
Venerdì 29 ottobre	INCONTRO - Modena, Teatro Comunale ore 10,30 - <i>per le scuole</i> <i>MUSICA, VOCI E STRUMENTI NEL MEDIOEVO</i>
Venerdì 29 ottobre	INCONTRO - Modena, Fac. di Lettere e Filosofia - ore 17 <i>MUSICA AL TEMPO DI DANTE, PETRARCA, BOCCACCIO</i> - con La Reverdie
Sabato 30 ottobre	CONCERTO - Vignola, Castello, - ore 21 <i>DANTE PETRARCA BOCCACCIO</i> - La Reverdie
Domenica 31 ottobre	CONCERTO - Modena, Chiesa di S. Carlo - ore 21 <i>DANTE PETRARCA BOCCACCIO</i> - La Reverdie
Giovedì 4 novembre	INCONTRO - Modena, Palazzo dei Musei - ore 21 <i>L'IMMAGINE MEDIEVALE COME FONTE STORICA</i> - con Chiara Frugoni
Sabato 6 novembre	VISITA GUIDATA - Vignola, Castello - ore 17 <i>IL CASTELLO</i>
Sabato 6 novembre	CONCERTO - Vignola, Castello - ore 21 <i>TRECENTO</i> - Feldman - Boeke
Mercoledì 10 novembre	CONCERTO - Modena, Chiesa di S. Carlo - ore 21 <i>J.S.BACH: L'ARTE DELLA FUGA</i> - Koopman, Mathot
Giovedì 18 novembre	CONCERTO - Modena, Chiesa di S. Carlo - ore 21 <i>BONPORTI & AL.: VARIE SONATE</i> - Ensemble 415

Il festival nasce da una passione, una consapevolezza e una speranza. La bellezza della musica antica coinvolge ormai tanti spettatori e musicisti. Il patrimonio musicale da riscoprire è un immenso museo silenzioso che deve essere delicatamente indagato, visitato e ascoltato. Il Festival *Grandezze & Meraviglie* intende contribuire a conoscere questo patrimonio. A differenza di quanto accadeva nelle altre arti come la pittura e l'architettura, fino a pochi anni fa la musica "classica" relegava le sue esperienze più antiche, tranne alcune eccezioni, ad ambiti di ristretto interesse musicologico, proponendole con gusto antiquario. Da molti decenni in Europa si è sviluppato un movimento che ha fatto rivivere la musica antica, come una tela del Seicento che viene finalmente ripulita dalle ridipinture ottocentesche. I colori degli strumenti antichi sono così diventati segno del nuovo. I musicisti che si occupano di questo lavoro di scavo e reinterpretazione sono dei veri ricercatori e artisti al tempo stesso, animati dall'entusiasmo della scoperta, perché la musica per essere fruita deve essere eseguita, quindi attraversare un processo creativo.

La modernità della musica antica sta in questo riflettere sul passato in forma viva, perché ogni musicista è comunque

IL FESTIVAL

Il Festival si tiene grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, della Fondazione di Vignola, dei comuni di Modena, Sassuolo e Vignola, al contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, della Regione, della Provincia, dell'Università di Modena e

L'Associazione Musicale Estense presenta la settima edizione di *Grandezze & Meraviglie*, uno degli appuntamenti tradizionali della musica antica in Italia. Alla settima edizione il festival si caratterizza per la proposta di un cartellone con generi e periodi storici diversi, inseriti in una visione

interprete, attraverso gli strumenti artigianali raffinatissimi del passato. L'industria discografica, grazie alle tecnologie più raffinate, e la circolazione delle pubblicazioni e dei musicisti stessi, fanno sì che anche in questo settore ritenuto "di nicchia" la qualità possa essere altissima. La varietà delle proposte, la ricchezza degli approcci, la complessità dei linguaggi, attraggono principalmente un pubblico giovane verso questi repertori meno noti, apparentemente poco accessibili. Il pubblico della musica antica è infatti animato da curiosità, apertura, capacità di ascolto, è un pubblico giovane nello spirito, quando non lo è anagraficamente. Basti vedere come in Europa, soprattutto in Francia, Germania, Inghilterra e nel mondo fiammingo, la musica antica rappresenti un modo di leggere il passato molto frequentato come per noi è la visita alle mostre dedicate ai grandi pittori. Attingere a questo giacimento di arti, testimonianze, idee, fa parte di una visione complessa che vede le arti integrate a salvaguardia delle diversità culturali e della coesistenza di diversi linguaggi e identità, che sempre più trova consenso in Italia: il sensibile pubblico modenese lo dimostra.

Enrico Bellei

Reggio Emilia e di Arestud, con la collaborazione con alcune fra le maggiori istituzioni culturali medenesi. Il Festival ha un ruolo attivo all'interno del R.E.M.A. (Réseau Européen de Musique Ancienne - European Early Music Network).

interdisciplinare. L'aggiunta ai concerti d'incontri e conferenza suggerisce un'osmosi di pubblico e d'interessi, portando in alcuni casi all'università il pubblico del festival e ai concerti gli studenti universitari. Diverse sono le collaborazioni con altri festival in

particolare in Belgio e Olanda, dove maggiore è oggi la creazione e capacità di sviluppo nella musica antica. Il programma si caratterizza per l'articolazione della sua attività fra Modena, Sassuolo e Vignola. Il coinvolgimento di un territorio più ampio, indica che questa proposta culturale può avere capacità di penetrazione presso nuovo pubblico e nuovi consensi: la musica antica riesce ad avere una naturale consonanza con gli spazi storici di un luogo, ed è capace di farli vivere in modo naturale. Si è registrato inoltre un progressivo interesse anche da parte di spettatori di altre città e regioni. Le tematiche interdisciplinari quest'anno vertono sul tema della letteratura e della musica nel Medioevo, in coincidenza con l'anniversario del Petrarca. Al Medioevo infatti sono dedicati momenti musicali, conferenze, visite guidate. Il Festival inaugura questa edizione nel duomo di Modena, con il Coro gregoriano Septenarius che, in occasione del Festival Filosofia dedicato quest'anno al "Mondo", propone brani d'interesse "mondano" in cui il termine mundus/saeculum è considerato sotto varie accezioni. Il risultato è un caleidoscopio che mostra diverse sfaccettature della tradizione cristiana sul concetto di "mondo terreno", spesso in contrapposizione ma a volte, attraverso il percorso della Rivelazione, anche in armonia con la "vita celeste". L'anniversario di Petrarca viene affrontato individuando nel Medioevo temi e stili direttamente connessi ai tre grandi del Trecento: il concerto di La Reverdie tratta infatti Dante Petrarca e Boccaccio, non tanto in modo didascalico, ma affrontando e giustapponendo tre differenti visioni del mondo medievale: le liriche del Petrarca, le "rime petrose" di Dante, *La Caccia di Diana* di Boccaccio. Il concerto si è tenuto in prima assoluta al Festival di Anversa *Laus Polyphoniae* alla fine di agosto e si tiene in prima italiana a Vignola con una replica a Modena. Viene inoltre sottolineata la grande fortuna del poeta fra Cinque e Seicento nel madrigale, con l'Ensemble La

Venexiana a Sassuolo. Micrologus affronta invece il medioevo sacro italiano visto e accostato all'esperienza sacra popolare, in un concerto che testimonia questa fluttuazione di generi dal confine difficile da stabilire. L'ultimo appuntamento musicale col medioevo si tiene con Jill Feldman e Kees Boecke che offre la varietà di accenti e di colori strumentali con brani di Machault, Ciconia, Jacopo da Bologna, Matteo da Perugia e altri.

Un percorso barocco sonda innanzitutto le esperienze strumentali nell'età di Bach: le sonate di Bonporti proposte da Chiara Banchini, rappresentano un altissimo punto di arrivo dell'esperienza strumentale italiana, testimoniata anche dalle *Sonate à violino solo* del grande Bach. In entrambi i casi Chiara Banchini ed Enrico Gatti sono gli interpreti ideali per questo repertorio. L'esecuzione dell'integrale delle *Suites à violoncello solo* di Bach, proposte da Gaetano Nasillo a Sassuolo e a Modena, introducono una nota universale, di grandissima suggestione, coronata dall'esecuzione di *Die Kunst der Fuge* da parte di Ton Koopman, accompagnato al secondo cembalo da Tini Mathot. Le trombe barocche di Gabriele Cassone e dell'Ensemble Pian & Forte celebrano l'ingresso nel festival della città di Vignola e della sua splendida Rocca. La seconda parte dei Concerti Grossi di Corelli chiude il ciclo iniziato la scorsa edizione sempre dall'Arte dell'Arco, nella sontuosa acustica della Chiesa estense di Sant'Agostino. Sulla stessa linea la nuova proposta di carattere squisitamente estense (i manoscritti sono stati scritti e conservati a Modena) dei mottetti di Tonelli condotti sulle trascrizioni delle sonate a tre di Corelli, che ha visto la prima assoluta al Festival di Utrecht (il maggiore d'Europa per la musica antica) e la prima italiana a Modena, sotto l'egida dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi. L'appuntamento dell'Ensemble Concerto propone la musica di uno strumento protagonista fino alla prima metà del Seicento, la viola, poi soppiantata dal violoncello, con un inedito

repertorio di ambito padano per *viola bastarda* concertata; allo strumento, Roberto Gini. La sezione di incontri e colloqui il cui titolo plurale, *I linguaggi delle arti*, tende a ricordare quanto la storia della cultura sia di fatto prodotto di interferenze, contaminazioni, incontri fra persone, luoghi, idee. Attorno a un tema portante individuato di anno in anno, conferenze e

GLI INCONTRI

I LINGUAGGI DELLE ARTI: IL MEDIOEVO

Francesco Petrarca (1304-1374) uomo moderno, ponte fra Medioevo e Umanesimo: un'idea talmente affermata da apparire ovvia. Ma la forma e i modi di questa precoce, evidente 'modernità' sono talmente affascinanti e complessi da incoraggiare a ragionarvi ancora. Da un lato c'è l'interesse di sondare le relazioni del poeta col suo secolo e il rinnovato rapporto con gli antichi, poi quello di indagare sugli eredi lontani della sua arte, in particolare il Cinquecento letterario e musicale; dall'altro l'incanto sublime della sua poesia nel *Canzoniere*, l'intensità delle lettere e del *Libro segreto*, per non ricordare che le opere più lette e accessibili. Da queste considerazioni e dalla volontà di addentrarsi nel secolo straordinario in cui Petrarca vive, nasce l'idea di dedicare alcuni concerti del festival 2004, settimo centenario della nascita del poeta, alla musica trecentesca e medievale, poi – in prospettiva diversa – alle 'traduzioni' dei suoi madrigali in musica fra Cinque e Seicento. Opere, queste ultime, per le quali il termine traduzione non può che apparire misero e improprio, visto che si ha a che fare con un travaso raffinato dai versi ai motivi musicali, che vede i musicisti impegnati a estrarre e distillare l'essenza della poesia di Petrarca mettendola in dialogo con la sensibilità e i gusti della civiltà loro contemporanea. Sappiamo che la fortuna musicale non è che l'estremo testimone del petrarchismo, la moda

visite guidate si accostano ai concerti in una prospettiva interdisciplinare. Tre degli incontri si terranno in collaborazione con la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Le visite guidate, in corrispondenza di altrettanti concerti e ad essi in parte contestualizzati, consentono di affiancare all'ascolto una maggiore conoscenza del luogo.

poetica cui nessuno nel XVI secolo sembra essersi sottratto, sorta di possessione che spinge i letterati all'imitazione dei versi e alle infinite variazioni sui temi del *Canzoniere*. Ma è noto che il petrarchismo cinquecentesco è molto più di una questione letteraria, dal momento che impronta di sé l'intera vita dell'élite del tempo, modellando e influenzando il comportamento e la psicologia attorno al tema centrale di quella poesia, l'amore. Al fascino di Petrarca e della sua arte capace di esercitare un'influenza così profonda e duratura, al Medioevo e ad alcuni suoi aspetti sono dedicati *I linguaggi delle arti*: sezione del festival affiancata ai concerti che, fin dal titolo al plurale, indica l'interesse a muoversi in una prospettiva interdisciplinare, tesa in concreto a riconoscere e comprendere la musica e altre arti, e più in generale la storia della cultura, come prodotto di interferenze, contaminazioni, incontri fra persone, luoghi, idee. Proprio in questa luce, entro la molteplicità dei motivi che in questa edizione saranno evocati dalle conferenze di studiosi e musicisti, credo si possa individuare, oltre a Petrarca e al Medioevo, un ulteriore denominatore comune nell'idea di tradizione, intesa – secondo quanto è proprio della cultura europea – come trasmissione e passaggio di idee, pensieri, forme artistiche, capace di diventare dialogo fra l'opera che precede e chi, scegliendola a modello, l'acquisisce facendola poi propria e trasformandola. La ricostruzione di questo rapporto – lontano

da semplicistici rispecchiamenti e attenta invece alla sottile coincidenza che può accendersi fra linguaggi diversi – è fra le premesse di alcuni incontri. La commistione fra musica colta e popolare nel Medioevo sarà illustrata dall'ensemble *Micrologus*, che l'ha scelta come tema del proprio concerto; i membri della *Reverdie* diranno della propria ricerca sull'intreccio e le possibili consonanze fra il mondo musicale medievale e la visione poetica, lo stile di Dante, Petrarca, Boccaccio. A Petrarca e al suo immancabile deuteragonista (ovviamente Dante) saranno dedicati gli incontri con Alberto Bertoni, Loredana Chines, Niva Lorenzini che presenteranno ricerche inedite prossime a confluire in libri o saggi, mosse da differenti prospettive di lettura. Le tracce dell'influenza di Petrarca scoperte di

LE IMMAGINI

LA GALLERIA ESTENSE.

I REPERTI MEDIEVALI

Nelle collezioni di Casa d'Este, accumulata a Ferrara prima e poi alla corte di Modena, grande attenzione ebbero, accanto alle pitture, le cosiddette arti minori, i reperti classici, greci e romani, come poi i manufatti romanici, gotici e medievali. La devoluzione di Ferrara al papato e il trasferimento della capitale a Modena (1598) segnò la prima dispersione delle raccolte, anche se, come cita Adolfo Venturi nella sua monumentale opera *La Regia Galleria Estense, "colle antichità vennero trasportate a Modena marmi e bronzi medievali e moderni"* di cui oggi poco rimane nella Galleria Estense.

L'interesse per i dipinti antichi portò nell'800 ad un incremento nella raccolta di tavole a fondo oro dei cosiddetti pittori primitivi - testimonianti la pittura italiana dal Trecento sino al gotico fiorito - molti acquisiti dai duchi Francesco IV e Francesco IV d'Austria-Este. Tra i pittori locali figurano Barnaba da

recente da Bertoni negli *Ossi di seppia* di Montale costituiranno il centro della sua relazione; la Lorenzini racconterà l'approccio di tre poeti contemporanei – Sanguineti, Luzi e Giudici – alle cantiche della *Commedia* dantesca. L'incontro con la Chines sarà un viaggio tra le inquietudini di Petrarca (l'ansia del tempo che scorre, il rapporto difficile con la scrittura fra le altre), accompagnato dalla lettura di passi tratti dalle *Epistole familiari* e *senili*. Infine, da un punto di osservazione ancora diverso Chiara Frugoni, nota fra l'altro per le ricerche sulle sculture del duomo di Modena, mostrerà l'importanza del linguaggio delle immagini nel mondo medievale, che le rende testimonianze storiche d'eccezione.

Sonia Cavicchioli

Modena autore dell'altareto portatile raffigurante *Cristo crocifisso fra la Vergine, Santa Maria Maddalena, e San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria* e nei pennacchi *l'Annunciazione*. Opera giovanile dell'artista, la tavola si avvicina alla cultura veneta e a quella locale del contemporaneo Tommaso da Modena, di cui la Galleria Estense conserva un'altareto portatile raffigurante *La Madonna con il Bambino, Santi e Storie di Cristo*, acquistato da Francesco IV.

Una piccola raccolta di manufatti in avorio di produzione d'oltralpe del secolo XIV e XV raccoglie - accanto a piccoli dittici devozionali - un ago crinale di produzione francese del sec. XIV, acquistato nel 1947 al termine della travagliata stagione della Galleria Estense, che - come tutto il patrimonio artistico del territorio nazionale - aveva vissuto il terrore della distruzione durante le incursioni aeree nella seconda guerra mondiale. Si tratta di un pregevole ago, raro esemplare di quella raffinata lavorazione

dei manufatti in osso che in Francia ebbe ampia diffusione nel trecento. Il tema riprodotto sulla parte alta dell'ago, tipico delle raffigurazioni d'epoca, è quello cortigiano-amoroso: un amorino con in mano una freccia trafigge il cuore posto al centro dei due innamorati inginocchiati ai suoi piedi. Più cospicua la collezione di manufatti lapidei, conservati nel Museo Lapidario Estense, istituito da Francesco IV d'Austria d'Este nel 1828. Qui trovarono accoglienza le lapidi d'età medievale provenienti dalla chiesa di S. Agostino, a cui si aggiunsero manufatti confluiti in tempi diversi dall'Accademia di Belle Arti: sarcofagi, iscrizioni, lastre testimonianti le memorie cittadine e l'attività scultorea dall'VIII al XVII secolo.

Di notevole interesse i sarcofagi, le steli e le lastre antiche riutilizzate in epoca medievale per nuove sepolture. Il reimpiego di sarcofagi romani in epoca medievale fu consistente, assumendo per le famiglie nobili una valenza di prestigio. Il riuso portò alla reincisione delle iscrizioni e dei ritratti senza alterare l'apparato decorativo (N. Giordani, G. Paolozzi Strozzi. Museo Lapidario Estense). Molti di questi monumentali sarcofagi furono posti lungo il sagrato della facciata meridionale del Duomo, visibili dalla piazza.

TESTIMONIANZE DI ARTE MEDIEVALE NEL MUSEO CIVICO D'ARTE DI MODENA

Nelle raccolte del Museo Civico d'Arte figura anche un piccolo gruppo di materiali appartenenti ai secoli XII - XIV. Tra le testimonianze più antiche, riferibili ai primi decenni del XII secolo emergono due preziose oreficerie provenienti dall'abbazia benedettina di Frassinoro fondata da Beatrice di Canossa nel 1070: si tratta di una *Croce processionale* in rame e di un *Candelabro liturgico* in ferro battuto con sfere in rame dorato finemente cesellate con intrecci, animali fantastici e iscrizioni che riportano anche la firma dell'artefice. Alla grande lezione di Wiligelmo, e agli scultori attivi nei cantieri del Duomo di

Modena e della vicina abbazia di Nonantola, rimanda l'*Acquasantiera* istoriata con la leggenda del patto tra il cavaliere e il diavolo - che si conclude con l'allusione al potere salvifico dell'acqua benedetta - databile al 1125-1130 circa. Dall'antica e fiorente abbazia benedettina di San Pietro a Modena, provengono invece la duecentesca statua di *San Benedetto* e il *Frammento di tessuto ad arazzo*, che avvolgeva le reliquie dei Santi Abdon, Rodolfo e Cesario; raro e prezioso esemplare, in seta e oro, delle raffinate tele prodotte nelle manifatture palermitane della prima metà del XII secolo. La cultura figurativa modenese all'interno dei secoli XIII e XIV è rappresentata da alcuni lacerti di affreschi, appartenuti alla decorazione parietale del Duomo e da una piccola cimasa di trittico, frammento di un'opera giovanile di Tommaso da Modena, databile al 1350 circa.

LA CAPPELLA DELLA ROCCA MEDIEVALE DI VIGNOLA

Intorno al 1430 quando Uguccione Contrari, feudatario e consigliere di Nicolò III d'Este dal quale aveva ottenuto la signoria su Vignola, decise l'ornamento della propria Cappella all'interno della Rocca orientò certamente le sue scelte in campo artistico tra le fila degli artisti protetti dal Marchese di Ferrara. Una datazione precisa è assai difficile da stabilire, ma il riferimento certo è la trasformazione del Castello da sede adibita a funzioni prevalentemente militari a dimora fastosa, degna di una residenza nobiliare. Dell'esecutore materiale di tale grande impresa pittorica non ci sono pervenute notizie, né è stato tramandato il nome dai documenti, ma il risultato raggiunto nella decorazione della piccola Cappella fa di questo anonimo Maestro uno dei più alti rappresentanti della cultura tardogotica estense, senza contare che le opere definite tardogotiche - da intendersi prodotte sul finire del trecento fino alla prima metà del quattrocento - supersititi e non eccessivamente gustate

dagli eventi sono assai rare. Molto di quel tessuto figurativo, elevatissimo per il grado di raffinatezza e qualità espressiva è perduto o frammentato per le dispersioni e le manomissioni subite nelle epoche successive. In questo piccolo ambiente sono raccontati sulle pareti gli episodi finali della vita di Cristo e della Vergine: la Resurrezione e la Discesa al Limbo, l'Ascensione, l'Assunzione della Vergine, la Pentecoste; nelle vele sono dipinti i quattro Evangelisti ed i simboli cristologici legati alle scene sottostanti. Al centro della volta è dipinto lo stemma dei Contrari. Le scene, libere nella narrazione e nelle fantasie dei particolari, sono in realtà rigorose nella concezione dei sacri significati e bilanciate da una calibrata geometria compositiva. La forzatura espressiva rimanda a Giovanni da Modena, il naturalismo di cui sono permeate le pitture sottolinea la conoscenza delle opere di Pisanello, altri aspetti rimandano alla miniatura lombarda e in particolare alla cerchia di Belbello da Pavia. Ma la storia attributiva del ciclo di Vignola si confronta a pieno titolo anche con la vicenda artistica del Maestro del Graduale di Murano, che presenta con questi affreschi affinità e convivenze espressive davvero sorprendenti, tanto che, come hanno sottolineato i critici, potrebbe trattarsi se non della stessa mano, di uno dei contatti più diretti per il Maestro di Vignola. Ma gli studi procedono e così pure l'acquisizione di documentazione appartenente agli archivi della famiglia non ancora completamente inventariati. Il restauro e l'accurata pulitura del 1990 hanno permesso una visione unitaria originale mettendo in luce dettagli permeati di un naturalismo sconcertante: il paesaggio ha una dimensione spaziale illimitata, definito da fantastici incastri di rocce e vegetazione; i gesti potenti e le espressioni inquiete dei volti vitalizzano i numerosi personaggi che popolano le scene, mostrando un cosmo sacro non lontano dalla vita quotidiana, intenso e umanissimo. Il colore, a volte sfumato, a volte nitido e violento, è ora avvertito in

tutta la sua consistenza materiale nelle forme disegnate con grande incisività. E se anche il Maestro di Vignola rimarrà tale, senza una identità più specifica, ha certamente sublimato in quest'opera i caratteri della cultura figurativa nel contesto estense con il proprio linguaggio originale, influenzando l'operato dei pittori ferraresi che ne coglieranno con immediatezza gli aspetti più innovativi. Ma l'analisi figurativa non può essere disgiunta da un'ampia considerazione degli eventi politici e delle relazioni culturali che hanno dominato l'epoca in cui si è trovato ad operare il Maestro di Vignola. Si tratta infatti del momento culturale che precede il Rinascimento e di fatto ne contiene già alcune premesse mentre ne prolunga la raffinata tradizione gotica. Questa animazione culturale si protrae per una durata diversa a seconda dei luoghi: nella Valle Padana essa copre tutta la prima metà del quattrocento mentre a Firenze Masaccio, Brunelleschi, Donatello fanno proprie le istanze degli umanisti ed inaugurano il nuovo corso delle arti, fondato sulla visione prospettica e sulla riscoperta della classicità. Lo sviluppo che proprio in questo periodo hanno le corti nei vari stati italiani fa sì che il tardogotico ne diventi l'espressione corrente, assumendo perciò anche la denominazione di "Gotico cortese". D'altra parte la grande circolazione culturale che si attua tra le principali corti, tutte legate per motivi politici ed economici ed in continua competizione tra loro sul piano della cultura e dello sfarzoso tenore di vita, espressione di valore e di potere, crea una rete di relazioni e di scambi che interessano tutta l'Europa: vale allora anche la dizione di "Gotico internazionale". All'interno di questa sostanziale unità di linguaggio si inserisce influente la Signoria di Nicolò III a Ferrara e presso la sua corte, tra le più raffinate e colte d'Europa, trovano punto di incontro umanisti e pittori. E' in questo contesto che opera il "Maestro" chiamato da Uguccione dei Contrari a lavorare nella sua residenza nobiliare a Vignola.

Grandezze & Meraviglie

Modena – Sassuolo – Vignola, 17 settembre 18 novembre 2004

Direzione artistica Enrico Bellei

MODENA

Venerdì 17 settembre, Duomo, ore 21

MUNDUS & CAELUM

Coro Gregoriano Septenarius, direttore Giacomo Baroffio

Giovedì 23 settembre, Chiesa di S. Carlo – ore 21

J.S.BACH: SONATE PER VIOLINO

Enrico Gatti violino, Guido Morini clavicembalo

Giovedì 6 ottobre, Chiesa di S. Barnaba – ore 21 – *prima italiana*

CORELLI-TONELLI: I MOTTETTI RITROVATI

Ensemble La Risonanza, direttore Fabio Bonizzoni

Domenica 10 ottobre, Galleria Estense - ore 17,30

J.S.BACH: SUITES PER VIOLONCELLO SOLO (N. 4-1-5)

Gaetano Nasillo violoncello barocco

Mercoledì 13 ottobre, Chiesa di S. Agostino – ore 21

A. CORELLI: CONCERTI GROSSI OP VI LIB II

Orchestra barocca L'Arte dell'Arco, direttore Federico Guglielmo

Venerdì 22 ottobre, Basilica Abbaziale di S. Pietro – ore 21

MEDIOEVO SACRO POPOLARE - Ensemble Micrologus

Domenica 31 ottobre, Chiesa di S. Carlo – ore 21

DANTE PETRARCA BOCCACCIO

Ensemble La Reverdie

Mercoledì 10 novembre, Chiesa di S. Carlo – ore 21

J.S.BACH: L'ARTE DELLA FUGA

Ton Koopman e Tini Mathot clavicembali

Giovedì 18 novembre, Chiesa di S. Carlo – ore 21

F. BONPORTI & AL.: VARIE SONATE

Ensemble 415, Chiara Banchini violino

SASSUOLO

Sabato 9 ottobre, Palazzo Ducale – ore 21

J.S.BACH: SUITES PER VIOLONCELLO SOLO (N. 2-3-6)

Gaetano Nasillo violoncello barocco

Sabato 16 ottobre, Palazzo Ducale – ore 21

SELVA DI VARI PASSAGGI CONCERTATI PER LA VIOLA

Roberto Gini viola bastarda; Ensemble Concerto

Sassuolo - Sabato 23 ottobre, Palazzo Ducale – ore 21

PETRARCA NEI MADRIGALI FRA CINQUE E SEICENTO

Ensemble la Venexiana

VIGNOLA

Sabato 2 ottobre, Castello – ore 17,30 – *fuori abbonamento*

TROMBE BAROCCHE

Ensemble Pian & Forte – Gabriele Cassone, Antonio Frigè

Sabato 30 ottobre, Castello, – ore 21 – *fuori abbonamento - prima italiana*

DANTE PETRARCA BOCCACCIO

Ensemble La Reverdie

Sabato 6 novembre, Castello – ore 21

TRECENTO

Jill Feldman soprano; Kees Boeke strumenti

Venerdì 29 ottobre, Modena, Teatro Comunale – ore 10,30 – *per le scuole*

MUSICA, VOCI E STRUMENTI NEL MEDIOEVO

Ensemble La Reverdie

In collaborazione con la Fondazione Teatro Comunale

LINGUAGGI DELLE ARTI: IL MEDIOEVO

A cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

In collaborazione con Associazione Amici dei Teatri e Associazione Amici dei Musei
Incontri alla Facoltà di Lettere, in collaborazione con l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
e il coordinamento di Cecilia Robustelli

MODENA

Martedì 5 ottobre – Istituto Musicale O. Vecchi - ore 21

PRESENTAZIONE DEL FESTIVAL

con Sandro Cappelletto

Giovedì 14 ottobre – Facoltà di Lettere e Filosofia - ore 17

LE INQUIETUDINI DEL PETRARCA

con Loredana Chines

Giovedì 21 ottobre Facoltà di Lettere e Filosofia - ore 17

MEDIOEVO SACRO

con l'Ensemble Micrologus

Venerdì 29 ottobre – Facoltà di Lettere e Filosofia - ore 17

LA MUSICA AL TEMPO DI DANTE, PETRARCA, BOCCACCIO

con l'Ensemble La Reverdie

Giovedì 4 novembre – Palazzo dei Musei - ore 21

L'IMMAGINE MEDIEVALE COME FONTE STORICA

con Chiara Frugoni

SASSUOLO

Martedì 19 ottobre - Palazzo Ducale - ore 21

MONTALE E PETRARCA

con Alberto Bertoni

VIGNOLA

Giovedì 28 ottobre – Castello – ore 21

DANTE TRASFORMATO

LA COMMEDIA DI SANGUINETI, LUZI, GIUDICI

con Niva Lorenzini

VISITE GUIDATE

Venerdì 17 settembre – Modena, Duomo – ore 17

IL MONDO SCOLPITO

Sabato 9 ottobre – Sassuolo, Palazzo Ducale – ore 17

DAL CASTELLO ALLA REGGIA

Venerdì 22 ottobre – Modena, San Domenico – ore 17

CONGREGAZIONI RELIGIOSE A MODENA

Sabato 6 novembre – Vignola, Castello – ore 17

IL CASTELLO



Miniatura da Graduale, sec. XIV-XV
Modena, Biblioteca Estense Universitaria (cod. alfa.q.1.4)

Venerdì 17 settembre - Modena, Duomo - ore 21

MUNDUS & CAELUM

In collaborazione con



CORO GREGORIANO SEPTENARIUS

direttore Giacomo Baroffio

Giacomo Baroffio Alessandro Generali Eun Ju Kim
Li Cho Chon Cladio Mangialavori
Andrea Sanguinetti Marco Spongaro

Salve festa dies	<i>inno processionale (Pasqua)</i>
Ad te levavi	<i>introito (avvento)</i>
Universi qui te expectant	<i>responsorio graduale (avvento)</i>
Die sanctificatus	<i>alleluia (Natale)</i>
Dies nobis lætabundus	<i>sequenza (Epifania)</i>
Lætare Ierusalem	<i>introito (quaresima)</i>
Christus factus est	<i>responsorio graduale (settimana santa)</i>
Kyrie Qui passurus	<i>kyrie tropato (triduo sacro)</i>
Audite voces hymni	<i>inno processionale (veglia pasquale)</i>
Corpus tuum frangitur	<i>canto di frazione</i>
Hodie nata est	<i>responsorio (B. V. Maria)</i>
Ora pro nobis pia virgo	<i>alleluia (B. V. Maria)</i>

* * *

Celebrazione di Compieta

Salve festa dies - inno processionale (Pasqua)

Salve festa dies, toto venerabilis ævo, qua Deus infernum vicit et astra tenet.

Tempora florigera rutilant distincto sereno, et maiore poli lumine porta patet.

Salve festa dies...

Ecce renascenti testatur gratia mundi, omnia cum Domino dona redisse suo.

Salve festa dies...

Ad te levavi - introito (avvento)

ANTIPHONA *Ad te levavi animam meam; Deus meus, in te confido, non erubescam; neque irrideant me inimici mei. Etenim universi qui te expectant non confundentur.*

PSALMUS *Vias tuas, Domine, demonstra mihi, et semitas tuas edoce me.*

ANTIPHONA *Ad te levavi...*

Universi qui te expectant - responsorio graduale (avvento)

RESPONSUM *Universi qui te expectant non confundentur, Domine*

VERSUS *Vias tuas, Domine...*

PROSA *Venturum Te cuncti dixerunt prophetæ nasciturum esse de virgine; multi Te expectant ex omni plebe*

(segue) VERSUS *...notas fac mihi, et semitas tuas edoce me.*

RESPONSUM *Universi...*

Die sanctificatus - alleluia (Natale)

ALLELUIA PROSA *Audi nos, te deprecamur, famulorum tuorum carmine resonante benigne*

VERSUS *Dies sanctificatus illuxit nobis, venite, gentes, et adorate Dominum Alleluia*

PROSA *Alme cæli rex immortalis, Iesu Christe, miserere nobis, quos plasmasti ex arvo*

(segue) VERSUS *Quia hodie descendit lux magna super terram*

Salve, giorno festoso, venerabile per l'eternità, in cui Dio ha vinto l'inferno e tiene in potere gli astri.

La stagione dei fiori brilla vividamente, e la stella polare splende di più viva luce.

Salve, giorno festoso...

Ecco, la gratitudine del mondo rende testimonianza al risorto, che tutti i doni sono ritornati al suo Signore.

Salve, giorno festoso...

ANTIFONA A te, Signore, elevo l'anima mia, Dio mio in te confido: non rimanga confuso. Non trionfino su di me i miei nemici. Chiunque spera in te non resti deluso.

SALMO Fammi conoscere, Signore, le tue vie, insegnami in tuoi sentieri.

ANTIFONA A te, Signore...

RESPONSO Tutti coloro che ti attendono non saranno confusi, Signore

VERSO: Le tue vie, Signore...

TROPO: Tutti i profeti dissero che saresti venuto, e che saresti nato da una vergine; molti di ogni nazione ti attendono (segue) VERSO ...fammi conoscere, ed insegnami i tuoi sentieri.

RESPONSO Tutti coloro...

ALLELUIA TROPO Ascoltaci, ti supplichiamo con il canto dei tuoi discepoli che risuona di benignità.

VERSO Un giorno di santità comincia a splendere per noi. Venite, popoli, ed adorate il Signore Alleluia

TROPO Re immortale e benigno dei cieli, Gesù Cristo, abbi misericordia di noi che tu hai creato dalla terra.

(segue) VERSO Poiché oggi discende una luce immensa sulla terra.

Omnes de Saba - responsorio graduale
(Epifania)

RESPONSUM *Omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes, et laudem Domino annuntiantes.*

VERSUS *Surge et illuminare Ierusalem, quia gloria Domini super te orta est.*

RESPONSUM *Omnes...*

Dies nobis lætabundus - sequenza (Epifania)

1 a *Dies nobis lætabundus lucet clarus et iocundus plenusque lætitia,*

1 b *In quo Deus demonstrare voluit, et declarare sua beneficia.*

2 a *Primum dies admiratur præsens atque conspicatur Domini miraculum:*

2 b *Aqua Christum baptizavit, et in vinum se mutavit per Mariæ Filium.*

3 a *Nunc in flumine Iordane, sancto prævio Iohanne, baptizavit hodie;*

3 b *Pater misit super eum, prædilectum vocans eum, in columbæ specie.*

4 a *Magi Dominum venerunt adorare; optulerunt Christo dona mystica:*

4 b *Aurum regi, thura Deo, offeruntque coram eo homini mortalia.*

5 a *Sancte Spiritus benigne, summe Pater, Fili digne manens in cælestibus,*

5 b *Omnes velis te clamantes, et hunc diem venerantes solvere criminibus. Amen.*

Lætare Ierusalem - introito (quaresima)

ANTIPHONA *Lætare Ierusalem, et conventum facite omnes, qui diligitis eam. Gaudete cum lætitia, qui in tristitia fuistis: ut exsultetis, et satiemini ab uberibus consolationis vestræ.*

PSALMUS *Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus.*

ANTIPHONA *Lætare...*

RESPONSO Tutti verranno da Saba portando oro e incenso, e cantando lodi al Signore.

VERSO Sorgi e risplendi, Gerusalemme, poiché su di te è sorta la gloria del Signore.

RESPONSO Tutti...

1 a Questo è un giorno foriero di gioia: s'illumina di splendore, gioioso e colmo di letizia,

2 b oggi Dio ha voluto rivelare e rendere manifesti i suoi portenti benefici.

2 a In questo giorno si può osservare con meraviglia il primo miracolo del Signore:

2 b l'acqua ha battezzato Cristo e, grazie al Figlio di Maria, si è mutata in vino.

3 a Oggi nel fiume Giordano l'ha battezzato, san Giovanni l'ha annunciato.

3 b Il Padre ha inviato sotto forma di colomba lo Spirito su di lui e l'ha chiamato "prediletto".

4 a I sapienti sono venuti ad adorare il Signore e hanno recato a Cristo alcuni doni con significato mistico:

4 b al re hanno offerto oro, incenso a Dio, i segni della morte all'uomo.

5 a Spirito Santo, tu che sei buono, Padre onnipotente, Figlio degno che vivi in cielo,

5 b voglia Tu perdonare i delitti di tutti coloro che a te si rivolgono e celebrano questo giorno. Amen.

ANTIFONA Rallegrati, Gerusalemme, e riunitevi voi tutti che l'amate. Esultate e gioite, voi che eravate nella tristezza: saziatevi dell'abbondanza della vostra consolazione.

SALMO Quale gioia, quando mi dissero: «Andremo alla casa del Signore».

ANTIFONA Rallegrati...

Christus factus est - responsorio graduale
(settimana santa)

RESPONSUM *Christus factus est pro nobis oboediens usque ad mortem, mortem autem crucis*

VERSUS *Propter quod Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.*

RESPONSUM *Christus...*

Kyrie Qui passurus - Kyrie tropato (triduo sacro)

Kyrie eleyson. Christe eleyson.

Qui passurus advenisti propter nos, Domine miserere.

Christus Dominus factus est obediens usque ad mortem.

Kyrie eleyson. Christe eleyson.

Qui expansis in cruce manibus traxisti omnia ad te sæcula, Domine miserere.

Christus Dominus...

Kyrie eleyson. Christe eleyson.

Qui prophetice prompsisti: «Ero mors tua o mors», Domine miserere.

Christus Dominus factus est obediens usque ad mortem, mortem autem crucis.

Audite voces hymni - inno processionale
(veglia pasquale)

Audite voces hymni & vos, qui estis digni, in hac beata nocte descendite ad fontes.

Currite sicut cervi ad fontes vivos verbi; bibite aquam vivam, habetis plenam vitam.

Donatur vobis signum ad salvatorem dignum, qui pendit in ligno tradidit nos baptismo.

Gaudete baptizati ad Christo coronati; albam habetis vestem, chrisma peruncti estis.

Candidati estis, chrisma peruncti estis; hyssope emundati ad fontes vivos renati.

Mundate corda vestra, ut crescat fides vestra; in ipsum permanete, semper Deum timete.

Ex Ægypto venerunt, qui mare transierunt: virtutes cognoverunt et laudes cantaverunt.

Gloria tibi Christe, qui regis nos benigne; tu miserere nobis, qui passus es pro nobis.

RESPONSO Cristo per noi si è stato fatto obbediente sino alla morte, anzi, alla morte di croce

VERSO Per questo Dio l'ha esaltato, e gli ha dato il nome che è al di sopra di ogni altro nome.

RESPONSO Cristo...

Signore, pietà. Cristo, pietà.

Signore, che venisti a patire per noi, abbi pietà.

Cristo Signore si fece obbediente fino alla morte.

Signore, pietà. Cristo, pietà.

Signore, che allargando le braccia sulla croce attirasti a te tutte le genti, abbi pietà.

Cristo Signore...

Signore, pietà. Cristo, pietà.

Signore, che affermasti profeticamente: «O morte, sarò la tua morte», abbi pietà.

Cristo Signore si fece obbediente fino alla morte, anzi, alla morte di croce.

Udite la voce dell'inno, e voi che ne siete degni discendete, in questa beata notte, alle fonti.

Correte come cervi alle fonti vive del verbo; bevete l'acqua viva, e avete piena vita.

Vi è donato un segno degno del Salvatore; egli, che fu appeso alla croce, ci affidò al battesimo.

Gioite, o battezzati, coronati per Cristo; avete una veste bianca, e siete stati unti definitivamente con il crisma.

Siete rivestiti di candore, siete stati unti definitivamente col crisma, purificati con l'issòpo, rinati alle fonti vive.

Purificate i vostri cuori affinché cresca la vostra fede; rimanete saldamente in lui, abbiate sempre timor di Dio.

Vennero dall'Egitto personaggi che

Corpus tuum frangitur - canto di frazione

Corpus tuum frangitur Christe, calix benedicitur sanguine tuo; sit nobis semper ad vitam, ad salvandas animas Deus noster, alleluia.

Hodie nata est - responsorio (Natività della Madonna)

RESPONSUM *Hodie nata est beata virgo Maria ex progenie David, per quam salus mundi credentibus apparuit. Cuius vita gloriosa lucem dedit sæculo.*

VERSUS *Beatissimæ virginis Mariæ nativitatem devotissime celebremus, Cuius vita...*

Ora pro nobis pia virgo - alleluia (B. V. Maria)

ALLELUIA *VERSUS Ora pro nobis, pia virgo Maria, ut Christus ex te natus, pro te peccatoribus sit misertus.*

* * *

Ad Completorium - Compieta

si inizia con una breve *lettura patristica*, seguita da un momento di *silenzio*

V. *Converte nos, Deus, salutaris noster.*

R. *Et averte iram tuam a nobis.*

V. *Deus, in adiutorium meum intende.*

R. *Domine, ad adiuvandum me festina.*

Gloriam a Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Alleluia.

attraversarono i mari: riconobbero la sua grandezza e cantarono le sue lodi.

Gloria a te, o Cristo, che ci governi benigno; abbi pietà di noi, tu che hai patito per noi.

Il tuo corpo è spezzato, o Cristo, ed il calice è benedetto col tuo sangue; il nostro Dio sia sempre con noi per darci vita, per salvare le nostre anime, alleluia.

RESPONSO Oggi è nata la beata vergine Maria dalla stirpe di Davide; per mezzo di lei la salvezza del mondo apparve ai credenti. La sua vita gloriosa diede luce al mondo.

VERSO Celebriamo con somma devozione la nascita della beatissima vergine Maria. La sua vita...

ALLELUIA *VERSO* Prega per noi, vergine pia Maria, affinché Cristo tuo figlio, per causa tua abbia misericordia dei peccatori.

V. Convertiti, o Dio, nostro salvatore.

R. Ed allontana da noi la tua ira.

V. O Dio, vieni a salvarmi.

R. Signore, vieni presto in mio aiuto.

Gloria al Padre, e al Figlio, e allo Spirito

Santo: come era nel principio, e ora e sempre, nei secoli dei secoli. Amen.

Alleluia.

Psalmus 4

Cum invocarem, exaudivit me

Deus iustitiæ meæ, *

in tribulatione dilatasti mihi.

Miserere mei *

et exaudi orationem meam.

Filii hominum, usquequo gravi corde? *

Ut quid diligitis vanitatem

et quaeritis mendacium?

Et scitote quoniam mirificavit Dominus

sanctum suum; *

Dominus exaudiet, cum clamavero ad eum.

Irascimini et nolite peccare; †

loquimini in cordibus vestris, *

in cubilibus vestris et conquiescite.

Sacrificate sacrificium iustitiæ *

et sperate in Domino.

Multi dicunt: «Quis ostendit nobis bona?» *

Leva in signum super nos lumen vultus tui,

Domine!

Maiorem dedisti laetitiam in corde meo, *

quam cum multiplicantur

frumentum et vinum eorum.

In pace in idipsum dormiam et requiescam, *

quoniam tu, Domine,

singulariter in spe constituisti me.

Gloria.

Psalmus 90

Qui habitat in protectione Altissimi, *

sub umbra Omnipotentis commorabitur.

Dicet Domino: †

«Refugium meum et fortitudo mea, *

Deus meus, sperabo in eum».

Quoniam ipse liberabit te de laqueo

venantium *

et a verbo maligno.

Alis suis obumbrabit tibi, †

et sub pennas eius confugies; *

scutum et lorica veritas eius.

Non timebis a timore nocturno,

a sagitta volante in die, †

a peste perambulante in tenebris, *

ab exterminio vastante in meridie.

Cadent a latere tuo mille †

et decem milia a dextris tuis;

ad te autem non appropinquabit.

Salmo 4

Quando ti invoco, rispondimi,

Dio, mia giustizia:

dalle angosce mi hai liberato.

Pietà di me,

ascolta la mia preghiera.

Fino a quando, o uomini, sarete duri di cuore?

Perché amate cose vane

e cercate la menzogna?

Sappiate che il Signore fa prodigi

per il suo fedele:

il Signore mi ascolta quando lo invoco.

Tremate e non peccate,

sul vostro giaciglio

riflettete e placatevi.

Offrite sacrifici di giustizia

e confidate nel Signore.

Molti dicono: "Chi ci farà vedere il bene?".

Risplenda su di noi, Signore,

la luce del tuo volto.

Hai messo più gioia nel mio cuore

di quando abbondano

vino e frumento.

In pace mi corico e subito mi addormento:

tu solo, Signore,

al sicuro mi fai riposare.

Gloria.

Salmo 91 (90)

Tu che abiti al riparo dell'Altissimo e dimori all'ombra dell'Onnipotente, dì al Signore:

"Mio rifugio e mia fortezza, mio Dio, in cui confido".

Egli ti libererà dal laccio del cacciatore, dalla peste che distrugge.

Ti coprirà con le sue penne sotto le sue ali troverai rifugio.

La sua fedeltà ti sarà scudo e corazza; non temerai i terrori della notte

né la freccia che vola di giorno,

la peste che vaga nelle tenebre,

lo sterminio che devasta a mezzogiorno.

Mille cadranno al tuo fianco

e diecimila alla tua destra;

ma nulla ti potrà colpire.

Solo che tu guardi, con i tuoi occhi



Maestro di Vignola, *Discesa dello Spirito Santo*, primi decenni sec. XV
Vignola, Castello, Cappella di Ugucione dei Contrari

Verumtamen oculis tuis *considerabis* *
et retributionem peccatorum *videbis*.
Quoniam tu es, Domine, *refugium meum*. *
Altissimum posuisti *habitaculum tuum*.
Non accedet *ad te malum*, *
et flagellum non appropinquabit
tabernaculo *tu*o,
quoniam angelis suis *mandabit de te*, *
ut custodiant te in omnibus *viis tuis*.
In *manibus portabunt te*, *
ne forte offendas ad lapidem *pedem tuum*.
Super *aspidem et basiliscum ambulabis* *
et conculcabis *leonem et draconem*.
Quoniam mihi *adhaesit, liberabo eum*; *
suscipiam *eum*,
quoniam cognovit nomen *meum*.
Clamabit ad me, et ego *exaudiam eum*; †
cum ipso sum in *tribulatione*; *
eripiam *eum et glorificabo eum*.
Longitudine dierum *replebo eum* *
et ostendam illi *salutare meum*.
Gloria.

Psalmus 133

Ecce benedicite Dominum,
omnes *servi Domini*, *
qui statis in domo Domini per *noctes*.
Extollite manus vestras ad *sanctuarium* *
et benedicite *Dominum*.
Benedicat te *Dominus ex Sion*, *
qui fecit caelum et *terram*.
Gloria.

Inno

*Te lucis ante terminum, Rerum Creator
poscimus, Ut solita clementia.
Sis praesul ad custodiam. Procul recedant
somnia et noctium phantasmata: hostemque
nostrum comprime, ne polluantur corpora.
Gloria ti bi Domine, qui natus es de Virgine,
cum Patre et Sancto Spiritu, in sempiterna
saecula. Amen.*

Versiculus

V. Os iusti meditabitur sapientiam.

vedrai il castigo degli empi.
Poiché tuo rifugio è il Signore
e hai fatto dell'Altissimo la tua dimora,
non ti potrà colpire la sventura,
nessun colpo cadrà
sulla tua tenda.
Egli darà ordine ai suoi angeli
di custodirti in tutti i tuoi passi.
Sulle loro mani ti porteranno
perché non inciampi nella pietra il tuo
piede.
Camminerai su aspidi e vipere,
schiaccerai leoni e draghi.
Lo salverò, perché a me si è affidato;
lo esalterò,
perché ha conosciuto il mio nome.
Mi invocherà e gli darò risposta;
presso di lui sarò nella sventura,
lo salverò e lo renderò glorioso.
Lo sazierò di lunghi giorni
e gli mostrerò la mia salvezza.
Gloria.

Salmo 134 (133)

Ecco, benedite il Signore,
voi tutti, servi del Signore;
voi che state nella casa del Signore
durante le notti.
Alzate le mani verso il tempio
e benedite il Signore.
Da Sion ti benedica il Signore,
che ha fatto cielo e terra.
Gloria.

O Creatore del mondo, prima che il giorno
termini ti chiediamo di vigilare su di noi
con la consueta clemenza.
Si dileguino gli incubi e i fantasmi notturni;
sconfiggi il nostro nemico, affinché i nostri
corpi non vengano violati.
Gloria a te o Signore, che sei nato dalla
Vergine, col Padre e lo Spirito Santo, nei
secoli dei secoli. Amen.

Versetto

V. La bocca del giusto pronuncia parole

R. *Et lingua eius loquetur iudicium.*

Lectio brevis (1 Petr 5,8-9)

Iube, domne, benedicere.

*Noctem quietam et finem perfectum * concedat vobis Dominus omnipotens.*

R. Amen

*Fratres : sobrii estote et vigilate : † quia adversarius vester diabolus, tamquam leo rugiens circuit, quærens quem devoret : * cui resistite fortes in fide. Tu autem, Domine, miserere nobis.*

R. Deo gratias. *Lettura breve* (1 Pt 5,8-9)

Antifona

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

Ad te clamamus exsules filii Hevae.

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 exsilium ostende.

O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

V. Virgo mater ecclesiae aeternae porta gloriae esto nobis refugium apud Patrem et Filium. O clemens V. Virgo clemens, virgo pia, virgo dulcis o Maria; exaudi preces omnium ad tepie clamantium. O pia. V. O fons in deficiens dulcis et reficiens; exaudi preces pauperum te pie invocantium; infer desiderium cordi et suspirium. O dulce refugium. O dulcis Maria.

IL CANTO GREGORIANO

Il canto gregoriano è un repertorio che si è formato a partire dalle tradizioni romana e gallicana sotto l'egida dei Carolingi a cavallo dell'VIII e del IX secolo. La leggenda attribuisce al pontefice San Gregorio (Gregorio Magno 590-609)

sapienti.

R. E la sua lingua si esprime con giustizia.

Benedicimi, o padre.

Il Signore onnipotente vi conceda una notte tranquilla e una fine perfetta.

R. Amen.

Fratelli: siate temperanti, vigilate. Il vostro nemico, il diavolo, come leone ruggente va in giro, cercando chi divorare. Resistetegli saldi nella fede. Tu, Signore, abbi pietà di noi.

R. Rendiamo grazie a Dio.

Salve regina 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, rivolgiti a noi gli occhi tuoi pieni di misericordia e mostraci, dopo questo esilio, Gesù, il frutto benedetto del tuo ventre. O clemente. O pia, O dolce vergine, Maria. TROPO

Vergine madre della Chiesa, porta dell'eterna gloria, sii il nostro rifugio presso il Padre e il Figlio O clemente Vergine clemente, vergine pia, dolce vergine, o Maria, esaudisci le preghiere di tutti coloro che con devozione ti pregano O pia Sorgente inesauribile, dolce e dissetante, esaudisci le preghiere dei poveri che t'invocano con devozione, dona al cuore il desiderio e la nostalgia. O dolce rifugio. O dolce Maria.

l'elaborazione delle sue melodie, ma non si tratta che di una *dedicatio*, come del resto la celebre rappresentazione di Gregorio nell'atto di dettare i neumi cantati al suo orecchio da una colomba (lo Spirito Santo). Se da un lato la leggenda gregoriana spostò erroneamente indietro l'origine del canto, (i

primi documenti risalgono al IX secolo), dall'altra diede a questa straordinario patrimonio musicale un sempre rinnovato apporto, legandolo a una delle più grandi figure politiche e spirituali del Medioevo. Storicamente la nascita e lo sviluppo del canto gregoriano è altresì legata alla nascita della dinastia Carolingia a partire da Pipino il Breve sotto il quale si sviluppò la romanizzazione del culto. Paolo Diacono riporta come nella metà del IX secolo s'importasse a Metz l'*ordo romane ecclesiae* (di carattere liturgico) e la *cantilena romana* (il canto romano), ed è probabile che ciò avvenisse per ragioni politiche, più che per semplice interesse culturale e per precisa volontà di quell'imperatore che sarà padre di Carlo Magno. Secondo precise testimonianze documentarie, si deve poi allo stesso Carlo Magno il maggiore apporto nella canonizzazione del canto, al servizio di una concezione unitaria dell'espressione della fede, che vedeva l'azione liturgica non più opera del popolo, come nel rito gallicano, ma del sacerdote secondo il rito romano. L'unità degli usi e del canto serviva a garantire un quadro e una disciplina culturale offrendo un efficace controllo, e insieme contribuiva all'unità sociale e politica, poiché la liturgia inglobava lo spazio e il tempo della città stessa. La formazione del canto gregoriano può essere dunque letta all'interno della strategia di avvicinamento a Roma ai danni di Bisanzio. Naturalmente l'operazione d'importazione (ma con riflessi di ritorno sulla chiesa di Roma) si fuse con gli usi locali, producendo forme ibride di gregoriano. Occorsero tre generazioni perché questa riforma del culto, anche culturale e musicale, prendesse corpo in modo irreversibile, soppiantando i repertori precedenti. Acquisendo questa forza di sintesi e di universalità, il canto gregoriano, risultato di una lenta gestazione di più secoli, si presenta come un gran libro della storia dei riti e dei brani che lo compongono. E' il solo repertorio il cui linguaggio fu teorizzato e questo fin dalle sue origini, sebbene la tradizione

scritta dovette convivere a lungo con quella di carattere orale. La notazione serviva a necessità pratiche, riproducendo l'andamento melodico e indicando certe modalità esecutive. I segni usati, i neumi, derivarono invece dalla trasformazione degli accenti dell'oratoria latina ed ebbero diverse varianti a seconda dei centri scrittorii. La stessa strutturazione e formalizzazione su quattro linee è il frutto di un progressivo adattamento e stilizzazione delle scritture più antiche. Il repertorio gregoriano, risultato di un incessante processo di trasformazione di forme, moduli esecutivi, stili di canto, si è sviluppato nell'ambito dell'*officio quotidiano* e della *Messa*, dove il primo segna, a cadenza stabilita, le ore del giorno e della notte con uffici religiosi, mentre la seconda celebra il rito sacrificale ed eucaristico.

IL PROGRAMMA

Affrontare il *mondo* non è cosa facile, anche perché spesso non si sa bene che cosa esso sia e, di conseguenza, quale attitudine occorra assumere nei suoi confronti. La notevole fluidità dell'atteggiamento cristiano di fronte al *mondo* è testimoniata dalla liturgia, il momento forte dell'incontro tra D-i-o e il popolo dei credenti. È l'occasione in cui ci si rivolge a LUI per aprirgli tutto il cuore nella speranza e nell'angoscia. Il cammino dell'anno liturgico - l'itinerario di fede che sottolinea varie tappe della sequela di Cristo - si snoda attraverso il tempo degli uomini e lo assimila al tempo di D-i-o. Un primo elemento importante in questo cammino è che, ancorata nel ritmo imposto dalla vita degli uomini e sulla terra, la liturgia vive una dimensione che trascende tempo e spazio. È nel mondo, ma non è di questo mondo. Nel tempo irrompe l'eternità con la sua dimensione escatologica che nella Pasqua cristiana permette di assaporare la gioia della vittoria del Bene sul male. È un movimento che coinvolge tutto il *mondo* in cammino verso D-i-o (*Salve festa dies - Omnes de Saba*). Mettersi in cammino non è cosa facile:



Croce astile, Italia settentrionale, inizio sec. XII
Modena, Museo Civico d'Arte

oppressione esterna e perplessità personali insidiano la decisione di giocare la propria esistenza per D-i-o: occorre l'abbandono filiale per non restare delusi e confusi (*Ad te levavi*), occorre una tensione spirituale che lascia cadere le false sicurezze nella ricerca delle strade che D-i-o apre quotidianamente al suo popolo che peregrina nel deserto verso la terra promessa (*Universi*). Ieri, oggi, domani: ogni giorno è tempo di salvezza nella memoria del D-i-o fatto uomo. *Dies sanctificatus - Dies lætabundus*: il tempo porta ormai il sigillo della santità, ogni situazione può essere sottratta agli artigli del male perché si apre alla gioia, s'illumina di splendore, può essere ricolma di gioia e di consolazione (*Lætare Ierusalem*). Gioia austera, da non confondere con fatua euforia: è la gioia che nasce dall'esaltazione

sulla Croce e alla destra di D-i-o Padre del Cristo venuto a patire per noi, per riscattare il mondo e tutte le genti (*Christus factus est - Kyrie Qui passurus*). Il cammino riprende con slancio, si corre agili come cervi, s'indossa la veste candida che segna la vita nuova in Cristo (*Audite voces hymni*), sorretta e alimentata dall'Eucaristia - Emmanuele - D-i-o con noi (*Corpus tuum frangitur*). Chi si mette alla sequela di Cristo non rimane isolato e abbandonato a se stesso. Sul suo itinerario trova sempre chi l'accompagna e veglia: Maria, madre di D-i-o e della Chiesa (*Hodie nata est - Ora pro nobis*). L'incontro odierno si conclude con una preghiera della liturgia delle Ore, la *Compieta*. Salmi, letture e canti risuonano per l'ultima volta alla fine della giornata. È il momento del consuntivo quotidiano: alla luce dell'esperienza del salmista, si è

invitati a prendere coscienza della propria identità di cristiano che è anche vivere nel mondo senza essere del mondo.

Giacomo Baroffio

MUNDI RENOVATIO

(Essere nel Mondo - non essere nel Mondo)

L'atto creativo di D-i-o è segnato con insistenza da un giudizio sempre sorprendente: *tov - buono* (Gn 1, 4.10.12.18.21.25). D-i-o vede che ogni realtà creata è buona, ha in sé armonia e pienezza di vita. Quando si giunge all'apice della creazione, con l'uomo, la considerazione s'impenna nell'esclamazione: *tov m'od - assai buono* (Gn 1, 31). Nella storia successiva si aprono spesso scenari sconcertanti di disordine, violenza, morte. L'avventura umana è un cammino tortuoso tra luci e tenebre, tra momenti d'esaltazione liberatoria e periodi cupi di smarrimento soffocante. All'inizio delle vicissitudini sociali c'è l'esperienza di una devastante fragilità che sgretola cuore e intelligenza: l'episodio di Adamo ed Eva lascia trasparire tutta una serie di stati emotivi e di atteggiamenti profondi che continueranno ad affiorare: il conflitto tra l'osservanza di una norma e la trasgressione, la sottomissione e la rivalsa, la decisione con una scelta precisa, consapevole e il rifiuto vigliacco della responsabilità. Scelte coraggiose di eroismo e vuoti paurosi di pusillanimità s'intrecciano, così come gioia e tormento, speranza e inerzia apatica. In questo cammino la società religiosa trova luce e conforto nella Parola di D-i-o con cui instaura una relazione complessa. Da un lato c'è l'accoglienza della Rivelazione che non si discute, alla quale si cerca di adeguarsi; da un altro lato c'è la forzatura della Parola che viene distorta e adattata alla cultura e al sentire del momento storico particolare (ne hanno fatto le spese testi "stra-ordinari" come il *Cantico dei Cantici*). Nella Chiesa cristiana la caduta di Adamo è interpretata secondo una - non l'unica! - concezione ebraica, in base alla quale la colpa del progenitore ricade su



Costantino di Limoges
Candelabro liturgico, 1125-1150 ca.
Modena, Museo Civico d'Arte

tutti i suoi discendenti quale eredità gravosa che condiziona l'esistenza futura di tutte le generazioni. In questa luce si fa strada l'interpretazione tradizionale - l'unica possibile? - della redenzione operata da Cristo, il salvatore dell'universo. È sempre difficile fare i conti con la storia, anche perché la storiografia è dettata dai vincitori in campo militare, politico, ideologico. Essere vincitori e divenire egemoni però non garantisce affatto l'appartenenza ai giusti e ai beati. Anche nella Chiesa divengono prepotenti tensioni interne che portano ad assumere comportamenti rigidi e dispotici a detrimento di un dialogo costruttivo con chi è alla ricerca di D-i-o. È chiaro che ogni singolo episodio va contestualizzato e che non si può misurare il passato con il metro odierno, con la sensibilità e impermeabilità di oggi, con le conoscenze e le ignoranze attuali. Rimane tuttavia la Parola della Scrittura quale punto di riferimento nonostante tutte le manipolazioni a destra e a sinistra, ha qualcosa da dire e da insegnare all'uditore orante di ieri e di oggi. E proprio per questo motivo con coraggio si affrontano le montagne russe con crepacci e cadute, con ascensioni e vette dello spirito. *Tov*: parola spesso dimenticata, tanto da fare spazio a tutto un vocabolario che parte sì da un'ottica evangelica - l'assoluto di D-i-o -, ma raggiunge posizioni assai discutibili con il disprezzo cinico del mondo, della persona. È il capovolgimento della prospettiva dell'incarnazione che vede D-i-o farsi uomo in Cristo Gesù, vero D-i-o e vero uomo. È la sintesi proposta a ogni persona per sfuggire alla tentazione della morsa manichea che finisce per stritolare le coscienze in un ingranaggio perverso di prevalente se non sola negatività. Che sia possibile sottrarsi a questa logica nefasta lo mostra, ad esempio, con semplicità disarmante la sintesi di Francesco. Egli che sa coniugare il *contemptus mundi* con l'amore appassionato per sorelle e fratelli che scorge e contempla ovunque nel creato, tra gli uomini e le bestie, tra la terra e le

acque ed i cieli. All'interno della Chiesa si assiste a un conflitto dialettico tra varie anime che talora coesistono e si coniugano generando sorprendenti situazioni positive. Così la speculazione logica propone contenuti che sono elaborati nella preghiera fino a quando la poesia riesce ad esprimerli in modo innovativo e suggestivo, con il linguaggio che afferra nell'intimo la totalità della persona. È questo anche il modo, forse l'unico, che permette al linguaggio umano di esprimere le verità del dogma senza degenerare in proposizioni cavillose e astratte. Cosa riuscita in modo magistrale a un sant'Ambrogio di Milano (+ 397) con l'innodia o al balzubiente Notker di Sankt Gallen (+ 912) nelle sequenze. La poesia anima le espressioni verbali e dona loro una risonanza unica, capace di scuotere dal torpore il cuore e l'intelligenza dall'inganno del fatuo chiacchiericcio pseudoteologico. Un altro conflitto s'innescia tra la sequela di Cristo nudo sulla croce - nella rinuncia ad ogni forma di sicurezza sociale nel pieno abbandono alla divina Provvidenza - e l'aspettarsi su posizioni che garantiscano una certa sicurezza e benessere: in quest'ultimo caso è facile sorpassare un limite minimo e lasciarsi prendere la mano dalle dinamiche proprie delle strutture economiche e politiche. Essere poveri per testimoniare il vangelo *sine glossa* o possedere dei beni per vivere in serenità e poter aiutare il prossimo? Dov'è il confine tra la scelta / alternativa radicale e un sapiente amministrare i beni? Dove la povertà è sequela gioiosa di Cristo e non avvilita miseria disumana oppure, solo disimpegno sociale disordinato e sporcizia, dove il benessere è condizione di attenta partecipazione alla vita comunitaria e non cinico egoismo che si regge sulla violenza, lo sfruttamento, l'ingiustizia? Un ulteriore, non ultimo, conflitto si apre nel confronto tra i metri di misura con cui valutare il pensiero e l'azione: la sola Parola di D-i-o - ancorché soggetta al rischio di interpretazioni arbitrarie - oppure i criteri

correnti che suggeriti e/o imposti fondamentalmente dal calcolo di economia, politica e scienze. Rimanere abbarbicati alla sola Parola di D-i-o può significare non solo andare contro-corrente, ma perdere consensi di massa. Talora la pressione sulle istituzioni ecclesiastiche si fa intollerabile. Si pensi a due casi assai diversi, ma emblematici di un cedimento alle lusinghe estranee al Vangelo. Come non inorridire di fronte alla tolleranza e alla promozione che per secoli nella Chiesa cattolica italiana hanno favorito l'evirazione di bimbi avviati alla carriera di cantori evirati, spesso un disastro vocale, sempre un'orrenda tragedia umana? Come non rimanere perplessi di fronte agli apparati diplomatici della Curia romana che si fa in quattro per imitare corti e palazzi del potere temporale, finendo per adottarne stili e metodi? Questi pochi spaccati della vita bimillenaria della Chiesa ci dicono che in essa, accanto al patrimonio spirituale alimentato dalla Parola di D-i-o, si insinua continuamente un'altra realtà che le è estranea. Una realtà sostanziata da pensieri e azioni che non trovano il loro riferimento primario nella Parola, ma che non è necessariamente negativa. Questa realtà di matrice estranea alle Scritture è il *mondo*, un termine che ingloba le situazioni più diverse. Le principali: - è l'universo che anela alla liberazione dai suoi limiti e dalla violenza del peccato; - è il cosmo che attende di essere interpretato alla luce della Parola di D-i-o e di essere condotto al compimento ultimo dell'atto creativo con l'intervento dell'uomo che si fa umile e sagace collaboratore di D-i-o stesso; - è l'insieme delle forze che nell'intimo del cuore e sulla scena della vita quotidiana si oppongono a D-i-o e alle suggestioni della sua Parola.

Giacomo Baroffio

SEPTENARIUS

Sette note musicali costituiscono il materiale sonoro con cui per secoli gli esseri umani hanno espresso le emozioni più profonde del loro cuore e le manifestazioni più alte della propria

intelligenza. Sette note costituiscono la scala musicale elaborata nell'itinerario della storia della musica dell'Occidente latino. *Septenarius* è un coro che cerca di ravvivare la tradizione recuperando dalle fonti manoscritte le testimonianze di cultura e di fede che si trova alle radici della vita sociale del Medioevo italiano. I componenti di *Septenarius*, sotto la guida di Giacomo Baroffio, sono impegnati dal 1998 nello studio delle antiche culture musicali italiane con particolare attenzione ai repertori musicali delle locali Chiese cristiane, da Roma prima del canto gregoriano a Milano, dall'area normanna alle scuole episcopali e monastiche di Arezzo, Bologna e Nonantola. *Septenarius* ha eseguito concerti in alcune fra le più significative rassegne italiane di musica antica a Modena, Nonantola, Bologna, Trento, Brescia, Matera, Civita Castellana. Nel 2001 *Septenarius* ha registrato il CD '*Cantatorium*', una selezione di brani tratti dall'omonimo codice nonantolano.

GIACOMO BAROFFIO

A sei anni inizia gli studi e la pratica musicale. Dopo la maturità frequenta l'Università in Germania e ottiene il grado di "Dr. phil." con una tesi dottorale sul canto ambrosiano. Approfondisce gli studi teologici a Roma (1965-1968) e l'esperienza spirituale all'interno del monachesimo benedettino.

Insegna discipline musicali, storico-liturgiche e teologiche, si dedica alla ricerca e all'esecuzione dei repertori liturgici del Medioevo italiano (canto ambrosiano, romano-antico). Attualmente è docente a contratto all'Università di Pavia e insegna "Storia delle liturgie" nella sede del Dipartimento di Cremona. Ha diretto vari cori in esecuzioni di canti gregoriani e ambrosiani. Tra la produzione discografica ricordiamo il cofanetto con tre cd allegato al numero speciale di "Amadeus" (aprile 1996), e il cd di canto gregoriano sempre per "Amadeus" (dicembre 1997). Ha curato le mostre in onore di Guido d'Arezzo a Pomposa e ad Arezzo (2000).

Giovedì 23 settembre, Modena, Chiesa di S. Carlo – ore 21

JOHANN SEBASTIAN BACH
SONATE PER VIOLINO

ENRICO GATTI *violino*
GUIDO MORINI *clavicembalo*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Sonata in sol maggiore BWV 1021 per violino e basso continuo
(Köthen, 1718-1722):

Adagio – Vivace – Largo – Presto

Sonata n° 4 in do minore BWV 1017 à Cembalo [con]certato e Violino solo
(Köthen, 1718-1722):

Largo – Allegro – Adagio – Allegro

Sonata n° 5 in fa minore BWV 1018 à Cembalo [con]certato e Violino solo
(Köthen, 1718-1722):

[Adagio] – Allegro – Adagio – Vivace

Sonata n° 6 in sol maggiore BWV 1019 à Cembalo [con]certato e Violino solo
(Köthen, 1718-1722):

Allegro – Largo – Allegro – Adagio – Allegro



Tommaso da Modena, *Cuspide di trittico con l'Annunciazione, S. Francesco e S. Chiara*, 1350 ca.
Modena, Museo Civico d'Arte

LE SONATE DI KÖTHEN

e la manutenzione dei sentimenti

Nella vita di un musicista l'opera di J.S.Bach può venire percepita e vissuta – nell'arco delle varie fasi di un'esistenza – in tante maniere differenti: dall'ammirazione totalmente incondizionata ed irrazionale dell'adolescenza che sconfinava nella mitizzazione, all'apprezzamento più consapevolmente analitico di un musicista che sia in età tale da potersi avvicinare alla comprensione dei traccati contrappuntistici, dei misteri numerico-simbolici e delle griglie armoniche; dalla stanchezza e dalla ripulsa che la continua, mai attenuata, spessa profondità di questo intenso compositore, ed il suo modo di procedere sviluppando e complicando vieppiù (ma anche ripetendosi, come solo i grandi possono permettersi, appunto perché possiedono materiali e tecniche da grandi) sono in grado di ingenerare in qualche musicista che si trovi a trascorrere un periodo alla ricerca di limpida leggerezza, di linearità ed immediatezza di comunicazione e non sia in grado di sopportare più di dieci minuti consecutivi

di complicazioni – che in certi momenti della vita sono anche inutili – ad un atteggiamento, che può somigliare ad una sorta d'abbandono confidente e totale che nasce e si sviluppa in seguito, figlio dell'aver vissuto proprio tutte quelle precedenti fasi, nato quando si vive quella stagione della vita che inclina (così dicono, ma sarà? – alcuni indizi inducono a dubitarne) alla maturità.

Niente paura: avrete capito che questo era solo un piccolo test, e se siete riusciti ad arrivare in fondo al precedente periodo senza perdervi, allora vuol dire che siete sicuramente in grado di seguire i periodi musicali di Bach padre senza bisogno della guida all'ascolto...

Il ciclo delle sei sonate "à Cembalo [con]certato e Violino solo col Basso per Viola da gamba accompagnata se piace" fu composto durante il periodo che Bach passò a Köthen – e cioè dalla fine del 1717 ai primi mesi del 1723 – periodo invero assai centrato sul clavicembalo e comunque generalmente molto prolifico sul versante della musica strumentale: ricordiamo, fra l'altro, i Concerti Brandeburghesi. Tuttavia alcune di queste sonate subirono revisioni

in epoche più tarde, durante gli anni in cui il compositore era in servizio a Lipsia (intorno al 1725-1730 prima e poi nel 1749); questa rielaborazione – di cui non conosciamo i reali motivi – riguardò solo marginalmente la sonata n° 5 ed in modo più corposo la n° 6, che ebbe sostituiti alcuni dei suoi movimenti originari, acquisendo una forma speculare grazie all’inserimento di un assolo per cembalo al centro della composizione. La sesta sonata, costituita nella sua versione finale da cinque movimenti, venne così a configurarsi in modo assai differente dalle altre sonate, tutte regolarmente composte dai quattro andamenti canonici “all’italiana” (lento-veloce-lento-veloce). Sebbene alcune delle fonti originali di questo ciclo di sei composizioni riportino nel titolo la possibilità dell’opzione di raddoppiare la parte della mano sinistra del cembalo col rinforzo di una viola da gamba, questa non appare come la soluzione ideale, e non solo in quanto l’indicazione non è originale di Bach, bensì di mano posteriore: il fatto è che la scrittura di queste sonate si avvicina assai a quella delle trisonate per organo (che si suppone composte a Lipsia fra il 1727 ed il 1735), e si presenta con tutte le caratteristiche della sonata a tre. Tutti i movimenti rapidi constano di una rigorosa struttura simile a quella di una invenzione a tre voci con contrappunti intercambiabili. Le due voci soprane sono affidate al violino ed alla mano destra del clavicembalo, mentre quella bassa viene ovviamente affidata alla mano sinistra. Le tre voci dialogano ad armi pari, si intersecano e si scambiano in un *certamen* senza tregua, come si addice alla migliore arte contrappuntistica del genio di Eisenach, con una naturale leggera prevalenza tematica nelle parti acute, dovendo necessariamente la voce grave assumere a volte le semplici funzioni di basso portante, e più raramente di un semplice basso continuo numerato. E proprio in questa interscambiabilità, da Bach esplorata in lungo ed in largo, secondo i tracciati di tutte le sue possibili

variabili, consiste uno dei maggiori pregi ed al tempo stesso una delle maggiori difficoltà dell’opera. Per permettere l’intelligibilità della scrittura il violino è obbligato a smettere i suoi panni di strumento cantante a suoni tenuti (o vibrati...) e farsi terza mano del tastierista, a mimetizzare lo strofinio delle proprie corde con il pizzicare del cembalo; mentre la tastiera deve superare i limiti percussivi del suono per liberare un canto orizzontale in cui rincorrersi con lo strumento ad arco: così vuole e comanda la sonata in trio, e sarebbe forse fuor di luogo mettere a repentaglio un equilibrio di siffatta difficile riuscita (e fra due strumenti così dissimili) tramite il raddoppio – da parte della viola da gamba – di una delle tre parti, chiudendo in tal modo la mano destra del cembalista nella morsa di due strumenti ad arco che difficilmente le concederebbero quell’agio di venire intesa alla distanza al pari delle altre due voci. Simbiosi, quindi, di due soli unici strumenti musicali che hanno nel proprio patrimonio genetico una sostanziale differenza: la ricerca di una chimerica intonazione puramente “naturale” nel violino, ed il peccato originale costituito dalla necessità di un temperamento (e cioè di un compromesso) nel clavicembalo. Tale questione fu naturalmente in vario modo affrontata nell’epoca gloriosa del nostro compositore, ed in vario modo (ossia con differenti sorte di compromessi) risolta: qui da noi una di queste viene presentata, nella forma del temperamento n° 3 fra quelli elaborati da Andreas Werckmeister (1645-1706), che oltre ad essere grande teorico e valente organista fu egli stesso compositore. La necessità di questo tipo di temperamento è resa tanto più chiara dal piano ciclico che contraddistingue la scelta delle sei tonalità: come per le Sonate e Partite à Violino solo, Bach ha seguito un ordine preciso nello scegliere le tonalità d’impianto. Quest’ordine è il seguente (in maiuscolo le tonalità maggiori): si – LA – MI – do – fa – SOL ed evidenzia una costruzione speculare che contiene al



Pittore emiliano, *Frammento di fregio decorativo*, seconda metà sec. XIII
Modena, Museo Civico d’Arte

suo interno un intervallo di terza incorniciato da due quarte, a loro volta contenute entro due seconde che si trovano agli estremi esterni.

Simbiosi – dicevamo poc’anzi – di due strumenti, ma anche fra i due esecutori, che solo una annosa (in questo caso pluridecennale) complicità permette.

Queste sonate a tre per un duo – una specie di «prendi 3, paghi 2» – dalla difficoltà non appariscente, costringono in realtà le cellule grigie ad un autentico tour-de-force di concentrazione. Si prenda, ad esempio, una qualsiasi di queste fughe: giunti alla prima importante cadenza che individua generalmente il termine del primo terzo del brano ci sarebbe già bisogno di uno scalo tecnico ai box, ma se la giornata è una di quelle che girano storte questo non è tutto: mentre suonate infatti disgraziatamente vi viene in mente che c’è la rata del mutuo in scadenza e che vostro figlio deve mettere l’apparecchio ai denti... lo sviluppo modulante della parte intermedia appare di conseguenza procelloso assai e quanto mai labirintico: “non senza fatica si giunge al fine”, quando il filo d’Arianna della cadenza finale si scioglie in un trillo liberatorio insperato e impensabile fino a pochi secondi prima.

Di questo ciclo si può tranquillamente parlare come di un vero compendio dell’*ars componendi*, vi trovano posto infatti tutta una miriade di tipologie che Bach ha tratto dall’analisi dell’intera esperienza musicale europea: andamenti nello stile del concerto italiano (primo movimento della VI sonata), movimenti solistici per il violino come adagi diminuiti all’italiana

(movimento d’apertura della III sonata), siciliane (movimento d’apertura della IV sonata), canoni (movimenti lenti della II sonata), reminiscenze di “stile antico” che fanno pensare al mottetto “Komm, Jesu, komm!” BWV 229 (scrittura cembalistica a tre o quattro voci nel primo movimento della V sonata), duetti (quarto movimento della VI sonata), adagi puntati in stile francese (secondo movimento della VI sonata), fino alla sperimentazione dell’inversione dei ruoli, col violino alla realizzazione del basso continuo ed il cembalo che “improvvisa” figure libere (terzo movimento della V sonata).

Affermava Johann Joachim Quantz: “Vengono non solo dai Tedeschi presentemente abbracciate tanto le Opere, quanto le composizioni per gl’instrumenti composte alla Italiana, ma ancora dai Spagnuoli, dai Portughesi, dagl’Inglese, dalli Polacchi, e dai Russi. Il maggior numero delle nazioni della Europa, e principalmente li Tedeschi fanno molto capitale di tutto quello, che trovassi di buono nei Francesi”... “Allorache si ha cognizione di fare una scelta discreta di quello, che havvi di migliore nel gusto della Musica di molte nazioni, ne nasce un gusto vario, il quale chiamarsi potrebbe assai bene senza offendere la modestia: il gusto Tedesco” (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen...* Berlin 1752, capitolo XVIII, paragrafi 73 e 87 nella traduzione italiana fatta eseguire a cura di Padre Martini nel XVIII secolo). Messa a parte la fiera esibita da Quantz nell’affermare che in Germania si stava realizzando l’elaborazione di uno stile sovranazionale (il cosiddetto *Vermischter*

Geschmack), bisogna constatare che effettivamente nelle sue opere J.S.Bach fece tesoro di tutta la cultura musicale europea precedente e di quella a lui coeva, ma tuttavia in questa occasione elaborò una forma di nuova concezione: la sonata concertante per strumento a tastiera e strumento melodico. Tale invenzione avrebbe riscosso in seguito l'apprezzamento di importanti compositori che a loro volta coltivarono e svilupparono questo genere ciascuno secondo gli stili consoni alla propria generazione e al proprio paese: Carl Philipp Emanuel Bach (dal 1731 al 1781), Mondonville (1734), Rameau (1741), Giardini (1751), Schobert (dal 1761 al 1767), Johann Christian Bach (dal 1764 al 1781), Boccherini (1768), fino a giungere alle ben conosciute sonate per fortepiano e violino di W.A.Mozart e L.van Beethoven.

Altra storia è quella riguardante le due sonate di Johann Sebastian per violino e basso continuo, anch'esse composte a Köthen intorno al 1720, e rispondenti al modello italiano della sonata da chiesa (quella in sol maggiore BWV 1021) o a quello più francesizzante della suite (sonata in mi minore BWV 1023). In questo caso non siamo in presenza di sonate a tre, caratterizzate da dialogo polifonico, ma di quello che all'inizio del XVIII secolo veniva definito un "solo", in cui il violino viene sostenuto ed accompagnato dal basso continuo del cembalo. Per la verità, specie nei movimenti rapidi, il basso presenta spesso figure imitative che gareggiano ad armi pari con la voce superiore, anche se non mancano movimenti in cui il violino viene impiegato in modo apertamente ed inequivocabilmente solistico (come la toccata d'apertura della sonata in mi minore BWV 1023); è impossibile non notare, tuttavia, che anche quando Bach ha affidato al cembalo la "sola" funzione del basso continuo si è premurato di esprimere abbondantemente nonché dettagliatamente il suo complesso pensiero armonico con profusione di metaforiche cifre per la realizzazione del basso (cosa che un

italiano mai avrebbe fatto in maniera così copiosa): a volte viene dato pensare che l'autore avrebbe forse potuto esprimersi più rapidamente notando direttamente le note stesse sul pentagramma, ma la sonata "a solo" veniva scritta utilizzando due soli righe musicali.

Per un musicista, dopo varie letture di "Frau Musika" e di tutta la letteratura consimile, dopo aver navigato in mezzo a trattati che analizzano i numeri in Bach e le loro relazioni con la simbologia e la cabbala, perfino anche dopo essersi studiati saggi monumentali sull'uso delle articolazioni ed il loro posizionamento nelle fonti primarie delle opere bachiane, non rimane altro da fare che inchinarsi di fronte al mistero, rinunciare: rinunciare a capire come sia possibile saper elaborare al massimo un'idea ed allo stesso tempo riuscire a comunicarla a tutti, essere così grandi e così universali, così per sempre, e per tutti. Ci resta solamente la possibilità di accettare: accettare ed essere felici che tanto ben di Dio sia potuto arrivare fino a noi per darci questo senso di pienezza e renderci così felici. Parafrasando uno scritto di Gesualdo Bufalino si potrebbe dire che "si suona anche per dimenticare, per rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo, come si fa coi veleni della chimica. Può essere una vernice, la musica, che ci anodizzi i sentimenti e li protegga dalle salsedini della vita". In questo senso la musica del vecchio Bach è la più completa esplorazione esistente in musica di ogni possibile gamma di sentimenti ed affetti umani, quindi una miniera inesauribile per chiunque voglia prendersi cura dei propri sentimenti, della loro comprensione e del proprio autocontrollo: "*aus der Seele muß man spielen, nicht wie ein abgerichteter Vogel*" ["si deve suonare con l'anima, e non come un uccello ammaestrato"] (Carl Philipp Emanuel Bach).

Ci sono, è vero, i problemi relativi al fatto che la sua scrittura se ne infischia bellamente di questioni tecniche e che di certo più che spesso non faciliti il percorso dell'esecutore, anzi lo metta alla prova a tutte le latitudini della

strumentalità, ma voi state pur tranquilli: queste sono patate bollenti che riguardano unicamente le appendici tattili di noi musicisti. Dopo aver passato tanti anni nell'esplorazione di compositori "minori", che minori non sono, e che anzi rappresentano l'essenza della cultura musicale del passato in quanto ne incarnano la "normalità", la "routine" giornaliera (i tipi come Bach e Mozart non possono certo venir considerati normali: anzi sono proprio le eccezioni che confermano le regole, coloro che riescono col loro gesto, molto più e molto meglio delle direttive UE, ad unificare l'Europa, inglobando nel loro personalissimo e profondo linguaggio tutti gli elementi essenziali della cultura musicale del nostro grande paese), è un profondo piacere immergersi nella musica di Bach padre, come in un grande bagno ristoratore. E' come tornare da papà, senza per questo dover sostenere la parte del figliol prodigo. Confidarsi a lui, lasciarsi andare, annullarsi – quasi – sapendo che tutto va bene, che la musica non potrebbe essere stata scritta in miglior modo.

E' un gran bell'immergersi: grazie, papà!

Enrico Gatti

ENRICO GATTI

Enrico Gatti. E' nato a Perugia e dopo gli studi di violino si è dedicato allo studio del repertorio del Sei Settecento. Allievo di Chiara Banchini, si è diplomato a Ginevra presso il Conservatoire Populaire de Musique in violino barocco e presso la Società di Pedagogia Musicale Svizzera. Si è poi perfezionato all'Aja con Sigiswald Kuijken. Ha svolto concerti in tutto il mondo sia come solista, sia come direttore collaborando con i più noti ensembles e orchestre. Nel 1986 ha fondato l'Ensemble "Aurora", che attualmente dirige. Ha svolto numerose registrazioni radiofoniche,

per le maggiori case discografiche quali L'Harmonia Mundi Francese e Tedesca, Accent, Ricercar, Fonit Cetra, Tactus e Symphonia, Astrée, Arcana e Glossa ottenendo diversi premi. Notevole la sua attività didattica come docente di violino barocco presso i Conservatori di Toulouose, Ginevra e Utrecht, la Schola Cantorum Basiliensis, la Scuola di Musica di Fiesole, l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, oltre che in vari corsi con sede a Urbino, Erice, Venezia, Lanciano. Attualmente insegna al Centro Studi e ricerche sulla musica antica della Civica Scuola di Musica di Milano. Già membro di giuria ci famosi concorsi di musica antica, dal 1997 è direttore artistico dei Corsi Internazionali di musica antica di Urbino e, assieme a Roberto Gini, è stato direttore artistico del Festival Grandezze & Meraviglie 1998-1999, celebrativo del IV Centenario di Modena Capitale.

GUIDO MORINI

Ha svolto i suoi studi in organo e cembalo specializzandosi poi nelle pratiche del basso continuo e dell'improvvisazione. Come solista, collabora con alcuni fra i migliori musicisti europei sia in ensemble sia in orchestra ed ha al suo attivo oltre cinquanta registrazioni discografiche, molte delle quali premiate dalla critica internazionale.

Con l'Ensemble Aurora ha registrato diverse raccolte di sonate corelliane. Ha fondato assieme a Marco Beasley e Stefano Rocco *Accordone*, gruppo con cui esplora le possibilità espressive della musica antica al di là dei limiti imposti dall'interpretazione accademica.

Scriva musica per il teatro e per le performances di *Accordone* e compone opere secondo le prassi esecutive del passato. Insegna clavicembalo al Conservatorio di Trieste.



Maestro di Vignola, *Gli evangelisti*, primi decenni sec. XV
Vignola, Castello, Cappella di Ugucione dei Contrari

Sabato 2 ottobre, Vignola, Castello – ore 17,30 – fuori abbonamento

TROMBE BAROCCHE

ENSEMBLE PIAN & FORTE

Gabriele Cassone, Luca Marzana, Mauro Bernasconi, Jonathan Pia, *Tromba Naturale*

Riccardo Balbinutti, *Timpani barocchi*

Antonio Frigè, *Organo*

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
Toccata per l'Orfeo (4 trombe timpani e bc)

GIROLAMO FANTINI (1602 ca.-d.1675)
Sonata detta del Niccolini (tromba e bc)
Sonata detta del Nero (tromba e bc)
Prima imperiale (4 trombe, timpani e bc)

BERNARDO PASQUINI (1637-1710)
Variations capricciose (organo solo)

ANONIMO XVII Sec.
(Mss. Biblioteca Estense) Quattro Sonate a due trombe

CESARE BENDINELLI (1542 ca.. – 1617)
Sonata n.336 (4 trombe, timpani e bc)

BERNARDO STORACE (Sec XVII)
Ballo della Battaglia (organo solo)

ANDREA FALCONIERI (1586 – 1656)
Batalla de Barabasso y Satanas (tromba e bc)

ANONIMO Sec. XVII
Variaciones sobre las Folias (organo solo)

JOHANN H. SCHMELZER (1620 ca.-1680)
3 arie per il balletto a cavallo (4 trombe, timpani e bc)

DANIEL SPEER (1636 - 1707)
2 Intrade (4 trombe, timpani e bc)

ANTONIO VIVALDI (1678 - 1741)
Concerto in Sol maggiore (org. solo)
Allegro assai, Largo, Presto

MICHEL PIGNOLET DE MONTECLAIR (1667 - 1737)
La Guerre - Cinquième concert (4 trombe, timpani e bc)

TROMBE BAROCCHE

... qualche volta si usa un certo modo di procedere nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano & forte, & il dir presto & tardo, & secondo le parole muovere la Misura per dimostrare gli effetti delle passioni, delle parole & dell'armonia

Così nel cuore del '500, Nicola Vicentino delineava un modo "affettivo" e mobile di eseguire la musica, sempre più portatrice "copiosa di passi e affetti diversi": quasi un presagio, queste parole, di quello che sarebbe divenuto il principio estetico, esecutivo ma anche compositivo, del primo '600 italiano. Un principio da non riferirsi soltanto alla voce umana, in quanto legata alla parola, espressione prima ed immediata degli affetti contenuti nel testo, ma agli strumenti tutti, fiati in primo luogo, per i quali guida e maestro sarà sempre "il sufficiente e perito cantore". Al passaggio del secolo "Avvertimenti" e "Regole" diretti ai suonatori compaiono nei trattati che si diffondono fittissimi: tra i fiati, non solo flauti e cornetti vi sono coinvolti, ma anche le trombe per cui Girolamo Fantini, nel suo "Modo per imparare a sonare di tromba" auspica l'uso del cantabile, ottenuto attraverso la "messa di voce", potente mezzo, proprio della prassi vocale (un crescendo e decrescendo nell'emissione della singola nota). Così, dai fastosi adempimenti ufficiali in processioni, celebrazioni di pace e di guerra ampiamente documentati attraverso i secoli dall'iconografia, gli strumenti a fiato entrano nella musica d'arte e si affacciano alle possibilità che essa offre. Con Monteverdi le trombe si presentano alla ribalta dell'opera: è il 1607 e viene dato storico inizio al loro concertare con altri strumenti proprio nella Toccata dell'Orfeo, poco più che fanfara annunciante che la favola pastorale "va a cominciare". Segue cronologicamente la Sonata di Bendinelli, autore di un altro Trattato, anteriore a quello di Fantini e intitolato "Tutta l'arte della trombetta" (1614), ricco spaccato sulla produzione dei migliori suonatori del tempo: qui il termine

Sonata, più che riferimento formale, è allusione al pezzo da sonar con la tromba naturale, che è quella senza pistoni, intonata in Do e capace di produrre solo la serie dei suoni armonici, ma duttile, evocatrice e ricca di brillantezza e sfarzo di suono. L'ensemble di trombe naturali poi consente varietà ed arricchimento di intrecci armonici e contrappuntistici, generando nella semplicità forzata dei suoi stessi limiti la freschezza di una felice innovazione strumentale. Nel clima di mutuo reciproco scambio tra strumento e strumento (anche la voce è strumento), che è proprio del barocco, alla tromba si addicono sia i pezzi dichiaratamente per essa composti, sia quelli in origine dedicati ad altra famiglia di fiati, ma per taglio, finalità o contenuto adeguati ad una resa squillante di timbri e di ritmi. Idiomatica è l'animata, elegante "Battaglia di Barabasso" versione di un "titolo" legato alla musica a programma e al descrittivismo onomatopeico caro al '600. A trombe e percussioni erano abitualmente dedicate fin dal '500 le "Intrade", introduzioni alle cerimonie festive, poi riferite come quelle di Speer, a brani in tempo di marcia, a carattere solenne non immemori del passato di Stadtpfeifer del loro autore. Di Michel Pignolet de Monteclair è la composizione di più ampio respiro, dedicata originariamente al flauto traverso. Il V Concerto intitolato "A la guerre". è una suite di pezzi in parte a programma (così la marcia di inizio e quella finale, i suoni di tromba, la fucileria, i cannoni, la vittoria), alternati a pezzi per tastiera, come il Concerto sotto la tenda del generale, l'Air, la Sarabanda, la Fuga. In tutta la suite si dispiegano, in contrasto con gli squilli triadici e le onomatopee guerresche, tutta l'eleganza e la voluttuosa raffinatezza del linguaggio francese per tastiera del primo '700, non immemore del grande modello couperiniano. Opportunamente in contrasto con trombe e timpani barocchi (di cui per altro costituisce valido e ideale strumento di "continuo"), l'organo allinea alcuni pezzi

solistici di sicuro ed appagante effetto. Così è ad esempio il festoso "Ballo della Battaglia", tratto dalla "SeIva di varie composizioni" di Storace e giocato su formule squillanti, o le "Variazioni capricciose" che Bernardo Pasquini articola su moduli di sapore violinistico; o ancora composizioni a variazione su bassi ostinati come il celebre Ballo del Granduca o la celeberrima Folia, tante volte variata da anonimi o notissimi autori, (da Frescobaldi a Corelli). Incisività gestuale di temi, vitalità di ritmi e razionalità armonica percorrono il Concerto di Vivaldi, che sull'organo riassume sonorità e modi della compagine orchestrale e insieme documenta le conquiste di un nuovo assetto tonale, cui proprio le sonate per tromba avevano dato fondamentale contributo.

Alda Bellasich

L'ENSEMBLE "PIAN & FORTE"
Fondato nel 1989, quale naturale evoluzione del Duo Cassone-Frigé, l'Ensemble Pian & Forte è un gruppo ad organico variabile formato da musicisti dediti da anni allo studio della musica antica. La sua finalità è la riscoperta e

l'esecuzione con strumenti barocchi di musiche italiane ed inglesi del periodo che va dal primo '600 fino al tardo '700; questa ricerca, l'estrema versatilità dell'organico e la fine preparazione di tutti i suoi componenti hanno fatto dell'Ens. "Pian & Forte" uno dei gruppi italiani più ricercati. Intensissima l'attività concertistica che lo ha visto protagonista, a partire dal 1993, in numerosi Festivals Internazionali (Festival van Vlaanderen - Brugge, Tage Alte Musik - Regensburg, Festival "Oude Muziek" - Utrecht, Grandezze & Meraviglie Festival Musicale Estense di Modena, Autunno Musicale di Como, Serate Musicali di Milano, Festival Internazionale di Aosta, Musica e Poesia a San Maurizio - Milano, MIDEM di Cannes, Teatro Olimpico di Roma, Pomeriggi Musicali di Milano, Musicastello - Bolzano), oltre a concerti in Corsica, Francia, Austria, Olanda e Polonia. L'Ensemble Pian & Forte ha al suo attivo diversi C.D. incisi per Nuova Era Records e Giulia Digital e Agorà, felicemente accolti dal pubblico e dalla critica internazionale che li ha più volte segnalati come "disco del mese". Attualmente incide per la Chandos.



Capolettera da manoscritto musicale
Modena, Biblioteca Estense Universitaria (mus.c.313)

Giovedì 6 ottobre, Modena, Chiesa di S. Barnaba – ore 21

CORELLI-TONELLI: I MOTTETTI RITROVATI

Musica vocale dalla musica strumentale di Arcangelo Corelli

ENSEMBLE LA RISONANZA

direzione Fabio Bonizzoni

Coproduzione con Holland Festival Oude Muziek Utrecht

Prima italiana

Emanuela Galli	<i>soprano</i>
Claudio Cavina	<i>alto</i>
Elisa Citterio, Olivia Centurioni	<i>violini</i>
Caterina Dell'Agnello	<i>violoncello e viola da gamba</i>
Gabriele Palomba	<i>tiorba</i>
Fabio Bonizzoni	<i>clavicembalo, organo e direzione</i>

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Ciaccona per 2 violini e bc

ARCANGELO CORELLI-ANTONIO TONELLI (1653-1713:1686-1765)

Ave Regina Celorum Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

Regina Celi Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

ARCANGELO CORELLI

Sonata op 5 n 3 per violino e bc

ARCANGELO CORELLI-ANTONIO TONELLI

Tantum ergo III per soprano, alto, 2 violini e bc

Salve Regina Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

ARCANGELO CORELLI

Triosonata op 4 n 12 per 2 violini e bc

Alma Redemptoris Antifona per soprano, alto, 2 violini e bc

*Ave, Regina caelorum,
Ave, Domina Angelorum:
Salve, radix, salve, porta,
Ex qua mundo lux est orta:
Gaude, Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa,
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.*

*Regina, caeli, laetare, alleluia:
Quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.*

*Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui.
Genitori, Genitoque
Laus et iubilatio,
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio:
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.
Amen.*

*Salve, Regina, mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevae.
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 exsilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.
Amen.*

*Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli
Porta manes, et stella maris, succurre
cadenti,
Surgere qui curat, populo: tu quae genuisti,
Natura mirante, tuum sanctum
Genitorem Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore Sumens illud Ave,
peccatorum miserere.*

*Ave, Regina dei cieli,
ave, signora degli angeli
Salve, radice, salve, o porta
dalla quale è sorta la luce al mondo
Godi, vergine gloriosa,
bella fra tutte le donne;
salve, o tutta santa,
prega per noi Cristo Signore.*

*Regina del cielo, rallegrati, alleluia:
Cristo che hai portato nel grembo, alleluia.
È risorto come aveva promesso, alleluia.
Prega il Signore per noi, alleluia.*

*Un così grande Sacramento dunque
veneriamo prostrati,
e l'antico insegnamento
ceda al nuovo rito:
la fede supplisca
al difetto dei sensi.
Al Padre e al Figlio
sia lode e giubilo,
salute, onore, anche potenza
e benedizione,
a Colui che procede da entrambi
sia pari lode.
Amen.*

*Salve regina 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 pieni di
misericordia e mostraci,
dopo questo esilio, Gesù, il frutto
benedetto del tuo ventre.
O clemente. O pia, O dolce vergine, Maria.*

*O santa Madre del Redentore,
porta del cielo sempre aperta,
stella del mare, soccorri un popolo
decaduto, che desidera risorgere,
tu, che nello stupore della natura,
generasti il tuo Genitore,
tu, vergine prima e dopo,
che dalla bocca di Gabriele
udisti quell'Ave, abbi pietà dei peccatori.*

CORELLI TRASFORMATO

Il programma presenta per la maggior parte composizioni assolutamente inedite, fino ad oggi ritenute perdute. Dal punto di vista musicologico si tratta di una scoperta importante in quanto si tratta di opere di un grandissimo compositore: Arcangelo Corelli. Non solo, di composizioni di un genere nuovo per lui, e cioè di musica vocale. Occorre una precisazione: benché la musica sia di Corelli, l'adattamento vocale è opera di uno dei massimi estimatori contemporanei di Corelli, e cioè di Antonio Tonelli. Grazie alle ricerche di Franco Pavan, siamo dunque entrati in possesso di composizioni sacre a 2, 3 e 4 voci, 2 violini e basso continuo, scritte sulle sonate da chiesa del Maestro. La musica di Corelli è intatta e ad essa si aggiungono due o più voci, in maggioranza soprano e alto. Le voci cantano per lo più "colla parte", cioè alternativamente raddoppiate da uno dei due violini, altre volte contrappuntano con essi, a tratti, infine, gli strumenti sono lasciati soli, secondo uno schema già utilizzato da Monteverdi nei suoi Scherzi Musicali. Stilisticamente, parlare di queste composizioni di Tonelli equivale a parlare delle trisonate di Corelli. Presentano infatti temi molto cantabili, adagi in cui la concatenazione continua di dissonanze crea frasi lunghissime, allegri pieni di vitalità. Più interessante sarà forse vedere i problemi e gli interrogativi che pone all'interprete questa riscrittura, meglio, questa trascrizione vocale della musica corelliana. Il fatto che Tonelli sostanzialmente non intacchi il testo corelliano, fa sì che le voci si trovino a cantare parti sicuramente "strumentali". Anche le indicazioni di tempo (Adagio, Allegro, Presto ecc) vengono scrupolosamente rispettate. La superposizione del testo, però, induce ad una riconsiderazione di questi aspetti. Come sempre infatti, nella musica vocale, deve essere la parola, il testo, la prima ispiratrice dell'"interpretazione". La nostra prima cura l'abbiamo dunque posta

nell'individuare per ciascun movimento tempi che fossero naturali per la voce e che consentissero una buona comprensione del testo. Anche per l'articolazione la guida principale ci è venuta dal testo, dalle sue sillabe e dalla loro distribuzione. Diverso, non a priori, ma a lato pratico, è stato l'approccio ai diversi "affetti" della musica. Non a priori perché ovviamente anche qui è la parola che comanda, ma nei fatti, in quanto la sensibilità di Tonelli è stata tale per cui vi è sempre una grande sintonia tra l'affetto del brano strumentale ed il testo ad esso associato. Quindi nessuna sorpresa da questo punto di vista, nessuna forzatura, l'armonia ed il contrappunto si sposano perfettamente con le parole sacre. Sappiamo, ce lo dice lui stesso nella prefazione, che Tonelli scrisse queste composizioni essenzialmente per scopi didattici. Cosa chiede, dunque, al cantante? Chiede, evidentemente, qualità di agilità e di gusto non comuni e, soprattutto, volendo entrare un attimo nei dettagli più tecnici, chiede una sapiente gestione del cosiddetto "passaggio" cioè una capacità di passare agevolmente dal registro di petto a quello di testa. La tessitura dei brani sembra infatti talvolta orientata proprio ad esercitare il cantante in questa difficoltà tecnica.

Ai violinisti, d'altro lato, abituati ad una visione solo strumentale di questi brani è richiesta la capacità di astrarsi dalla normale dimensione virtuosistica tipica della musica corelliana e di piegarsi invece ad una maggiore, se si vuole, duttilità, quantomeno nella capacità di fondere il suono del violino con quello della voce. E all'ascoltatore, cosa si chiede? In fondo niente più che attenzione, al testo soprattutto. In cambio, però, un'esperienza nuova e piacevolissima e cioè la possibilità di gustare composizioni forse già note, in una veste nuova e totalmente inedita con una sonorità sicuramente affascinante. In fondo spiace un pò che il grande Corelli, che ha lavorato al fianco di compositori tanto prolifici anche nel campo vocale (si pensi solo ad Alessandro Scarlatti o ad

Handel), non abbia scritto di suo pugno alcunché in cui si richieda l'utilizzo delle voci. Queste trascrizioni di Tonelli colmano felicemente questa lacuna.

Fabio Bonizzoni

FABIO BONIZZONI

Diplomatosi in Italia in organo e clavicembalo, si è perfezionato dal 1987 al 1994 al Conservatorio Reale dell'Aia ottenendo sotto la guida di Ton Koopman sia il diploma in organo barocco sia quello di solista in clavicembalo. Dopo aver realizzato alcuni dischi come solista per le etichette Arcana e Stradivarius, registra ora per la casa discografica spagnola Glossa per la quale ha inciso opere di Giovanni Salvatore, di Giovanni Picchi (disco premiato con il "Preis der Deutches Schallplattenkritik"), di Francesco Geminiani (premio "ffff" di Têlérama), di Bernardo Storace e, più recentemente, di Domenico Scarlatti (premio "Eccellente" di Scherzo). Fabio Bonizzoni tiene concerti, un pò in tutto il mondo, come solista e come direttore del suo ensemble La Risonanza. Collabora inoltre con l'orchestra Europa Galante e con l'ensemble vocale La Venexiana. È docente di clavicembalo presso il Conservatorio A. Scontrino di Trapani e presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano.

EMANUELA GALLI

Si è diplomata in canto al Conservatorio di Musica di Mantova. Collabora con vari gruppi ed orchestre di musica barocca tra cui: la Cappella della Pietà dei Turchini di Napoli, la Risonanza, la Venexiana e Pian & Forte, La Fenice, Piccolo Concerto Wien, Ensemble Sacro & Profano. Ha cantato in vari Festival e manifestazioni in Italia e all'estero. Tra questi: Musica e Poesia a San Maurizio di Milano, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Fondazione Marco Fodella di Milano, Festival di Musica Antica a Roma, Torino, Napoli, Bologna, Bari, Vicenza. Al Festival Baroque de Pontoise, alla Cité della Musique di Parigi, al Floreal Musical d'Epinal, al Festival de

Baune in Francia, al Festival de Brugge in Belgio, ai Festivals di Friburgo e Lugano in Svizzera; a Santiago de Compostela, Segovia, Barcellona in Spagna; a Neuburg, Regensburg e per Villa Musica in Germania; alla Konzerthaus di Vienna ed a Lisbona per il XX Gulbenkian de Musica Antiga; alla Konzerthaus di Berlino, per il Festival di Musica Antica di Bergen-Norvegia e al Festival di Utrecht. Ha affrontato ruoli operistici in Italia e all'estero nel repertorio dell'opera barocca italiana. Ha all'attivo numerose registrazioni con le case discografiche. Opus111, Stradivarius, Glossa, Amadeus, Agorà, Rete2 della Radio Svizzera Italiana, RAI3 e con la Televisione della RSI.

CLAUDIO CAVINA

Ha iniziato i suoi studi vocali a Bologna con with Candace Smith, continuando la sua formazione con Kurt Widmer e René Jacobs alla Schola Cantorum Basiliensis. Si esibisce regolarmente con molti gruppi di musica anticacome: Clemencic Consort, Huelgas Ensemble, La Colombina, Elyma Ensemble, Concerto Italiano, Europa Galante, Al Ayre Espanol, Le Parlement de Musique, Fitzwilliam Ensemble, e si è cimentato come solista in molti prestigiosi festival in Europe (Madrid, Barcelona, Paris, Ambronay, Geneve, Brugge, Antwerp, Utrecht, Amsterdam, London, Glasgow) and throughout the world (Tel Aviv, Tokyo, Mexico City). Con l'Oratorio Gesù al Sepolcro by G.A. Perti, diretto da Sergio Vartolo, è stato in tournée in Francia (Metz, Lille, Lourdes, La Chaise Dieu) e Italia (Teatro La Fenice, Teatro La Scala). Nell'ambito della sua carriera operistica ha interpretato diversi ruoli sotto la direzione dei maggiori direttori di musica antica. Il suo CD di musica barocca tedesca intitolato "De Vita Fugacitate" (Glossa) è stato accolto con grande entusiasmo dagli specialisti della stampa internazionale. Insegna ai corsi internazionali di Belluno.

Sabato 9 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale – ore 21

JOHANN SEBASTIAN BACH
SUITES A VIOLONCELLO SOLO
SENZA BASSO N. 2-3-6

GAETANO NASILLO
violoncello barocco

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite n. 2 in re minore BWV 1008
a violoncello solo senza basso
preludio - allemanda - corrente – sarabanda - menuetto I-II-I - giga

Suite n. 3 in Do maggiore BWV 1009
a violoncello solo senza basso
preludio - allemanda - corrente – sarabanda- bourèe I-II-I - giga

Suite n. 6 in Re maggiore BWV 1012
a violoncello solo senza basso “a cinq cordes”
preludio - allemanda - corrente – sarabanda - gavotta - I-II-I - giga



Bottiglie in vetro, sec. XIII, provenienti dalla Torre Mozza di Modena
Modena, Museo Civico Archeologico

Domenica 10 ottobre, Modena, Galleria Estense - ore 17,30

JOHANN SEBASTIAN BACH
SUITES A VIOLONCELLO SOLO
SENZA BASSO N. 4-1-5

GAETANO NASILLO
violoncello barocco

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suite n. 4 in mi bemolle maggiore BWV 1010
a violoncello solo senza basso
preludio - allemanda - corrente - bourèe I-II-I - giga

Suite n. 1 in sol maggiore BWV 1007
a violoncello solo senza basso
Preludio - allemanda - corrente - sarabanda - menuetto I-II-I – giga

Suite n. 5 in do minore BWV 1011
a violoncello solo senza basso
Preludio - allemanda - corrente - sarabanda - gavotta I-II-I - giga



PER VIOLONCELLO SOLO

Non sapremo mai perché J.S. Bach scrisse le sue Sei suites per violoncello solo. Composte con ogni probabilità per omaggiare uno dei due virtuosi di corte a Köthen (Christian Bernhard Lünecke oppure Christian Ferdinand Abel, violista da gamba ma anche esperto violoncellista), questi capolavori nascono quasi sicuramente per esigenze pratiche, potremmo forse essere addirittura in presenza di musica "didattica" (la prima edizione delle suites, edita nel 1824 da Janet e Cotelle e redatta da Pierre Norblin riporta curiosamente nel frontespizio l'indicazione "six sonates ou études pour le violoncelle"). Nacquero, quindi, questi sei capolavori tra il 1717 e il 1723, quasi come pendant delle sei sonate e partite per violino solo. Naturalmente non possiamo essere certi che invece non si tratti di musica assoluta, ossia senza destinatario e scritta per puro furore creativo. Difficile sapere cosa spinse Bach a scrivere le sue suites per violoncello e per quale motivo si dedicò a uno strumento ancora poco affermato dal punto di vista solistico, il contatto con i due virtuosi di corte deve sicuramente averlo stimolato. In ogni caso colpisce il fatto che Bach, che all'epoca era già un compositore affermato, difficilmente avrebbe scritto la bellezza di sei suites senza un'adeguato compenso, a meno che non fossero composizioni destinate all'educazione della sua famiglia. È stupefacente come il compositore dimostri profonda dimestichezza con lo strumento, sfruttando appieno le posizioni della mano sinistra e le diversità timbriche delle varie corde, ampiamente utilizzate nei giochi di imitazione tra voci virtualmente diverse e nelle figurazioni ritmiche più peculiari, nelle sperimentazioni con la scordatura e nell'aggiunta di una quinta corda nel caso della sesta suite. Tutto questo farebbe pensare ad una grande familiarità con il violoncello, che va ben oltre la conoscenza dello strumento tramite i musicisti frequentati. Strutturalmente queste suites

seguono un'ordine intrinseco che sottolinea un'unità soggiacente ai sei lavori. Bach voleva ovviamente che le suites fossero considerate non come una serie arbitraria di pezzi, ma come un ciclo sistematicamente concepito. Rispetto alle altre raccolte di suites bachiane, queste per violoncello sono le più consistenti nella successione dei movimenti. Il modello base è quello classico dell'epoca, che comprende allemanda, corrente, sarabanda, giga. A questi movimenti Bach aggiunge poi una coppia di danze, rispettando un disegno simmetrico che prevede nella I e II due minuetti, due bourrée nella III e IV e infine due gavotte nella V e VI, il tutto preceduto da un preludio libero a carattere improvvisativo (fa eccezione il preludio della V suite, una vera ouverture francese), secondo una pratica importata dalla Francia. Singolare è poi il caso della VI suite, scritta per un violoncello a cinque corde. Si tratta di uno strumento di taglia quasi normale a cui è stata aggiunta una corda acuta supplementare - un mi al di sopra della prima corda - che dà al violoncello un suono più brillante e al compositore la possibilità di sfruttare al meglio il registro acuto anche con l'utilizzo di doppie corde, che altrimenti sarebbero di difficilissima esecuzione su un violoncello normale. In queste suites la natura monodica dello strumento - il fatto cioè che il violoncello non si presti, se non in via eccezionale, all'esecuzione di più suoni contemporaneamente - viene trascesa da una scrittura dalle implicazioni armoniche e polifoniche di assoluta raffinatezza e complessità; il violoncello, al pari del violino nelle analoghe composizioni, diviene capace, con geniali artifici compositivi (per esempio l'alternanza tra le note del registro grave e le note del registro medio-acuto dello strumento), di creare l'illusione di due linee melodiche contemporanee. Emozione e dottrina, arte e tecnica.

Gaetano Nasillo

GAETANO NASILLO

Si è diplomato in violoncello al Conservatorio G. Verdi di Milano sotto la guida di Rocco Filippini, del quale ha successivamente seguito i corsi presso l'Accademia W. Stauffer di Cremona. Dopo aver svolto attività concertistica nei più qualificati gruppi di musica contemporanea e nelle principali orchestre milanesi, si è dedicato allo studio della prassi esecutiva su strumenti originali affiancando al violoncello lo studio della viola da gamba, perfezionandosi alla "Schola Cantorum Basiliensis" sotto la guida di P. Pandolfo. Collabora, spesso in veste solistica, con alcuni tra i più prestigiosi complessi europei tra cui l'Ensemble 415, Concerto Vocale (diretto da Renè Jacobs), Zefiro, il Quartetto "J. Joachim", Le Concert des Nations (diretto da Jordi Savall) Ensemble Aurora, gruppi con i quali effettua regolarmente concerti in tutta Europa, Stati Uniti, Sud America ed Australia. La sua produzione discografica comprende al momento oltre una sessantina di titoli, molti dei quali premiati con i più importanti riconoscimenti discografici, segnatamente il Diapason d'Or (Muffat, l'Armonico Tributo ens.415 Harmonia Mundi; Monteverdi l'Orfeo, Ensemble, Elyma K617; Conti, cantate, Ars Antiqua Austria) 10 di Repertoire e Premio Vivaldi (A. Corelli op. V, trascrizione per viola da gamba, Symphonia), Preis der Deutsche Schallplattenkritik (Bonporti,

Invenzioni op. X Harmonia mundi) A di Amadeus (L. Boccherini, sonate per violoncello, Symphonia; Schuster, quartetti padovani, Symphonia; J.S. Bach, offerta musicale, Arcana; Bonporti, Invenzioni op. X). La produzione solistica comprende due volumi di sonate di Luigi Boccherini e l'op. V di F. A. Geminiani, disco questo inserito dalla rivista francese Diapason nei "30 dischi indispensabili per conoscere il violoncello". Dal 2004 comincerà una collaborazione con la casa francese Zig-Zag Territoires registrando le sonate op. I per violoncello e b.c. di S. Lanzetti e i concerti di N. Porpora, N. Fiorenza e L. Leo con l'Ensemble 415. Ha registrato per Harmonia Mundi France, Zig-Zag Territoires, Teldec, Arcana, Ricordi, K617, Ambrosie, Symphonia, Alpha, Christophorus, Nuova Era, Bongiovanni, Stradivarius, Tactus, oltre che per le principali emittenti radiotelevisive europee e statunitensi. Insegna violoncello barocco all'Accademia Internazionale della Musica (già Civica scuola di musica di Milano) e al Conservatorio V. Bellini di Palermo e tiene regolarmente corsi presso varie prestigiose associazioni tra cui, i corsi internazionali di Daroca (Spagna), l'Officina di musica di Curitiba (Brasile), i corsi internazionali della Fondazione Italiana per la Musica Antica di Urbino, la Scuola di Musica di Fiesole, la Fondazione G. Cini di Venezia e il centro di Musica antica della Cappella della Pietà dei Turchini.



Di Neri da Volterra, *Madonna con Bambino e donatori*
Modena, Galleria Estense (foto V. Negro)

Mercoledì 13 ottobre - Modena, Chiesa di S. Agostino - ore 21

ARCANGELO CORELLI

CONCERTI GROSSI OP.VI LIB.II

*Con duoi Violini e Violoncello di Concertino obbligati
e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio
che si potranno radoppiare*

Ensemble L'ARTE DELL'ARCO
direzione Federico Guglielmo

direzione e violino principale (Concertino Concerti 7-12)
Federico Guglielmo

violini

Giovanni Guglielmo (Concertino II) Carlo Lazari e Isabella Longo (*Violini I*)
Silvia Rinaldi e Massimiliano Simonetto (*Violini II*)

viola

Mario Paladin, Meri Skejic

violoncelli

Pietro Bosna (*concertino*), Francesco Montaruli

violone

Massimiliano Mauthe von Degerfeld

cembalo

Nicola Reniero

tiorba

Ivano Zanenghi

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Concerto VII in re maggiore

Vivace-Allegro-Adagio-Allegro-Andante Largo-Allegro-Vivace

Concerto VIII in sol minore "Fatto per la Notte di Natale"

Vivace-Grave-Allegro-Adagio Allegro Adagio-Vivace-Allegro-Pastorale ad libitum

Concerto IX in fa maggiore

Preludio-Allemanda-Corrente-Gavotta-Adagio-Minuetto

Concerto X in do maggiore

Preludio-Allemanda-Adagio-Corrente-Allegro-Minuetto

Concerto XI si bemolle maggiore

Preludio-Allemanda-Adagio-Andante Largo-Sarabanda-Giga

Concerto XII in fa maggiore

Preludio-Allegro-Adagio-Sarabanda-Giga

I CONCERTI GROSSI DI ARCANGELO CORELLI

Nato a Fusignano di Romagna nel 1653, Arcangelo Corelli entrò giovanissimo nella prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna dove poté avvalersi degli insegnamenti di insigni accademici del tempo, come Leonardo Brugnoli e Giovanni Benvenuti. La Bologna della seconda metà del '600 era infatti sede e centro di una vera e propria "scuola" per la musica strumentale ad arco. Nel 1671 Corelli raggiunse Roma dove, tranne brevi spostamenti in Italia e all'estero, rimase fino alla morte; qui venne a contatto con la gloriosa tradizione polifonico-vocale e contrappuntistica romana che avrà una profonda influenza sulle future composizioni strumentali del maestro di Fusignano. La prima raccolta di sonate da chiesa a tre, l'Op. I, stampata a Roma nel 1681, è dedicata a Cristina di Svezia, figura di primo piano della Roma del tempo, protettrice di artisti e intellettuali nonché organizzatrice di fastose accademie musicali. L'Op. II, data alle stampe nel 1685, è dedicata al Cardinale Benedetto Pamphili che di lì a poco assumerà al suo servizio il compositore come maestro di musica. Sono questi gli anni in cui viene emergendo la figura di didatta del Corelli e la diffusione italiana ed europea del suo "metodo" violinistico grazie ad allievi diretti ed indiretti quali Geminiani, Locatelli, Bonporti e molti altri. Del 1689 è la stampa delle sonate dell' Op.III, dedicate a Francesco II duca di Modena, che più volte tentò invano di attrarre il Maestro alla corte Estense. Entrato al servizio del Cardinale Pietro Ottoboni nel 1690, Corelli raggiunse una posizione agiata che gli consentì di dedicarsi con cura meticolosa e in tutta tranquillità alle sue composizioni. Le Op. IV e V furono pubblicate nel 1694 e nel 1700, dedicate rispettivamente al Cardinale Ottoboni ed a Sofia di Hannover. Nel frattempo, probabilmente già dagli anni '80 del '600, Corelli si cimentò nella composizione di Concerti grossi i quali tuttavia conobbero una edizione a stampa

solo nel 1714, un anno dopo la morte del compositore, a cura dell'allievo romano Matteo Fornari. Tali concerti, dedicati all'Elettore palatino Giovanni Guglielmo, raccolti nell'Op. VI pubblicata postuma ad Amsterdam dal celebre editore musicale Estienne Roger, godettero di uno straordinario successo e di numerose ristampe ovunque in Europa fino alla fine del '700. Con le sue sonate e i suoi concerti il compositore di Fusignano esercitò un'influenza decisiva sullo sviluppo tecnico e stilistico della musica strumentale settecentesca, specie del violino. La purezza espressiva, l'equilibrio formale e l'eleganza delle composizioni ne fecero il volto più "classico" ed austero dell'Italia Barocca. Il fascino di tali composizioni contribuì a fare del Corelli un mito che attraversò intatto il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, influenzando non solo schiere di musicisti ma pure artisti estranei alla sfera musicale.

La produzione complessiva del Corelli comprende sostanzialmente tre tipi di composizioni: le sonate a 3 per due violini e basso continuo (Op. I-IV), le sonate per violino solo e basso continuo (Op. V) e i concerti grossi (Op. VI).

Le sonate a tre, pubblicate tra il 1681 ed il 1695, che sapientemente fondono l'antica polifonia ed il nuovo stile tendente alla monodia accompagnata, erano d'uso comune presso la scuola bolognese e pertanto rappresentano il coronamento di una consolidata tradizione. La struttura usuale comprende quattro o più movimenti per le sonate da chiesa e una successione di danze per le sonate da camera.

La medesima struttura si ritrova nell'Op. V, che in virtù dell'armonioso e razionale equilibrio dei componimenti solistici, venne sovente sfruttata in sede didattica dal '700 ai giorni nostri.

I 12 Concerti Grossi dell' Opera VI ci sono pervenuti nella pregevole veste tipografica realizzata dall'editore Estienne Roger di Amsterdam (1714). Insieme alla Sonata per tromba ed archi e all'*Introduzione e Sinfonia per l'Oratorio S. Beatrice d. Este* (entrambe

manoscritte), sono le sole composizioni per orchestra di Corelli a noi conosciute. Si tratta di un ben modesto numero, se rapportato al corpus pubblicato di Sonate a tre. Tuttavia il maestro di Fusignano si dedicò con regolarità al lavoro di ampio respiro orchestrale durante tutto il periodo di permanenza in Roma. Probabilmente i Concerti dell'Opera VI sono il risultato di un ampio lavoro di selezione e perfezionamento che trova le origini nelle oltre cento occasioni pubbliche per le quali Corelli scrisse musica orchestrale.

Probabilmente, così come Frescobaldi lasciò intendere nelle sue Toccate, la sequenza dei gruppi di movimenti eseguibili, così come proposta nell'edizioni a stampa, potrebbe essere solo una delle varie possibili. Anche l'organico potrebbe avere conosciuto, a seconda della monumentalità delle circostanze e della disponibilità degli strumentisti, diverse e ampie dimensioni nonché una ricca timbrica arricchita talora persino dalla presenza di strumenti a fiato. I Concerti grossi dell'Op. VI, nei quali specialmente emerge il genio di Corelli, presentano aspetti stilistici ed estetici antiquati rispetto alle composizioni dei coevi musicisti italiani (*L'estro armonico* di Vivaldi, ad esempio). Non solo in quanto la loro composizione materiale si può datare a partire dai primi anni '80 del '600, ma anche in virtù dell'ambiente romano in cui Corelli operò, luogo privilegiato di conservazione della tradizione polifonica e contrappuntistica.

Fondato sulla opposizione di un gruppo solistico (*concertino*), composto di due violini e basso continuo, e di un più consistente gruppo orchestrale (*tutti o ripieno*), il concerto grosso non è che una estensione della sonata a tre, dalla quale eredita pure la doppia destinazione, da camera e da chiesa. Nonostante i cultori della musica solistica abbiano sovente fatto del Corelli un loro caposcuola, agli strumenti solisti del concertino non vengono affidati elementi tematici indipendenti, poiché in tali concerti

troviamo soprattutto il tentativo di creare un amalgama sonoro in cui è il *tutto*, la scrittura "corale" dell'insieme ad emergere, a dipingere un universo sonoro di classica e luminosa bellezza, corrispettivo strumentale, si potrebbe dire, della coralità vocale romana in cui Corelli si era formato.

ENSEMBLE L'ARTE DELL'ARCO (su strumenti d'epoca)

L'ensemble L'Arte dell'Arco è stato fondato nel 1994 su iniziativa di Federico e Giovanni Guglielmo che, in qualità di primo violino, si alternano come concertatori. Il suo principale obiettivo è quello di presentare sotto una nuova luce la musica barocca italiana. Grazie ad un organico variabile L'Arte dell'Arco si dedica ad un ampio repertorio. Sin dalle prime apparizioni discografiche con Dynamic/Musica Antica L'Arte dell'Arco ha ricevuto i più importanti riconoscimenti, dal Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi di Venezia alle segnalazioni di riviste specializzate quali Repertoire, Diapason, Gramophone, Fanfare, Fono Forum, Cd Classica ed Amadeus. Attualmente l'ensemble è impegnato con Dynamic nella prima registrazione mondiale integrale dei Concerti per violino di Tartini. Dal 1997 L'Arte dell'Arco incide anche per Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics. Per la registrazione di alcuni programmi l'ensemble ha invitato Christopher Hogwood - attualmente suo Primo Direttore Ospite - come concertatore e continuista. L'Arte dell'Arco ha ricevuto per le prossime stagioni inviti per i tours di debutto in Giappone, Stati Uniti e Sud America ha intensificato ulteriormente la già notevole attività nei paesi europei collaborando anche con Magdalena Cozena, Gustav Leonhardt Pieter Wispelwey, Anner Bylsma, Moni Ovadia, The Academy of Ancient Music (nei concerti a due orchestre di Handel e Vivaldi) e molti altri.

Sabato 16 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale – ore 21

SELVA DI VARI PASSAGGI

CONCERTATI PER LA VIOLA
CON ALTRI ALTRI STRUMENTI

ENSEMBLE CONCERTO

Produzione del Festival

ROBERTO GINI viola da gamba, viola bastarda e direzione
SABINA COLONNA PRETI viola da gamba, lirone
LOREDANA GINTOLI arpa doppia
GIOVANNI TOGNI clavicembalo

- DIEGO ORTIZ (c.1525 - 1570) Recercada segunda y recercada tercera sobre
Doulce Memoire
(Pierre Sandrin) (Tratado de glosas: Roma 1550)
- VINCENZO BONIZZIS (15??-1630) Canzone A 4 detta Dolce Memoy (Pierre Sandrin)
La bella netta ignuda, A 4. (Cipriano De Rore)
Hellas comment, A 4. (Cipriano De Rore)
(Alcune opere di diversi auttori a diverse voci,
Passaggiate principalmente per la Viola Bastarda: Venezia 1626)
- GIROLAMO DALLA CASA (c.1543 - 1601) Ancor che col partire. (Cipriano De Rore)
Doulce memoire. (Pierre Sandrin)
(Il vero modo di diminuir' con tutte le sorti di stromenti;
Venezia 1584)
- RICHARDO ROGNIONO (c1555-c1620) Ancor che col partire, Per la Viola bastarda
(Cipriano De Rore)
Ancor che col partire, Facile per la Viola bastarda
(Cipriano De Rore)
(Il vero modo di diminuir'...: Venezia 1592)
- ORATIO BASSANI (c1550-c1609) Io son ferit'hai lasso, di Giannetto da Palestrina
Tocata per b quadro.
Tocata.
- AURELIO VIRGILIANO (c1540-c1600) Nasce la pena mia, di Alessandro Striggio
(completato da Roberto Gini)
(Il dolcimelo. Manoscritto senza data)
Ancor che col partire; Dolce memoy,
glosados para tecla arpa y otros istromento.
(Antonio e Hernando Cabezon)
- GIOVANNI MARIA TRABACI (c1575-1647) Ancidetemi pur (Arcadelt), per l'arpa.
(Il secondo libro de ricercate... Napoli 1615)
- GIROLAMO FRESCOBALDI: (1583-1643) Toccata settima.
(Toccate, Libro secondo... Roma 1637)

LA "REGINA DELLI ALTRI INSTROMENTI

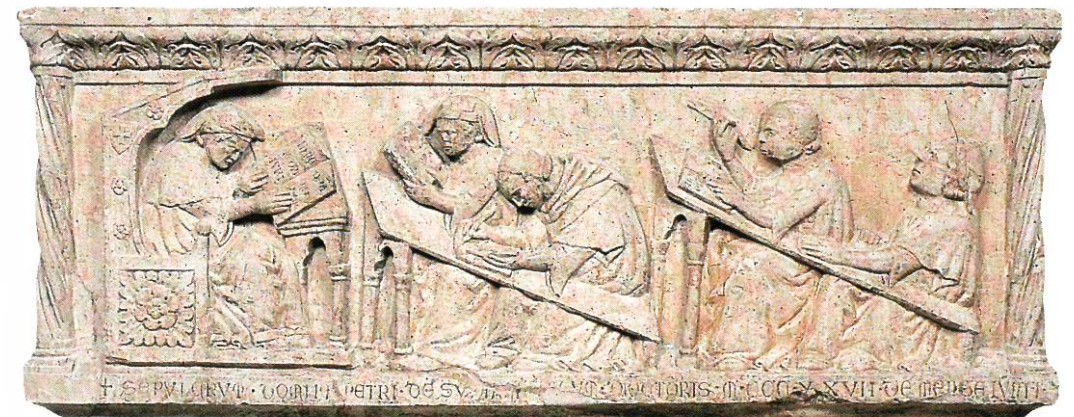
"Della Viola Bastarda. Ho voluto anco far
questa poca fatica di diminuir alquante
Canzoni, & Madrigali à 4. per sonar con la
viola bastarda; nella qual professione si va
toccando tutte le parti, si come fanno gli
intelligenti, che ne fanno professione...
Girolamo Dalla Casa 1584.

Della Viola Bastarda: "La Viola Bastarda,
qual è Regina delli altri instromenti, per
passeggiare, è un instromento, qual non è, ne
tenore, ne basso de Viola, ma è trà l'uno, e
l'altro di grandezza, si chiama Bastarda, perche
hora và nell'acuto, hora nel sopra acuto, hora fa
una parte, hora un'altra, hora con nuovi
contraponti, hora con passaggi d'imitationi..."
Francesco Rognoni 1620.

... Sono fatte parte in Ferrara, mentre servivo à
quelle Altezze Serenissime, che di loro havrò
memoria eterna, quali erano suonate
dall'Illustrissimo Signora Giulia Avogadri
Contessa di Rollo, all'hora Damma della
Serenissima Duchessa d'Urbino; parte anco qui
in Parma, onde maggiormente mi dà animo che
posso quasi chiamarle frutti d'un Albero
fecondo di virtù Oratio Bassani dalla Viola
unico, & famosissimo: mi diede questo essendo
io giovinetto molti avertimenti, e lumi intorno
alla Musica, e mostrò d'havere gusto
particolare, ch'io accompagnassi il suo Divin

suono col mio del Clavicembalo, & anco più
volte disse, à me, & ad altri, non esser lui mai
stato accompagnato da niuno, come da me (sia
detto con debita modestia) se ben anco
m'approfittai in cotal Disciplina nella gran
Scola di Claudio da Correggio huomo in sua
professione forsi senza essemplio...
Vincenzo Bonizzi 1626.

In questi estratti dalle prefazioni di tre
volumi contenenti musiche scritte per la
Viola Bastarda si possono capire gli aspetti
principali dello strumento. La bella
definizione di Francesco Rognoni che la
dice "Regina delli altri instromenti", ad
esempio, coglie due qualità: la particolare
capacità, grazie all'accordatura delle sei
corde per quarte e quinte di sfruttare
un'estensione assai ampia che copre e
sopravanza l'estensione delle 4 o 5 parti
delle composizioni vocali originali; la
versatilità nell'eseguire passaggi che
diventano vere e proprie fantasie, create
sulla base delle composizioni vocali, con
veloci volute di note ma anche con
espressive melodie che riprendono le parti
vocali nei diversi registri. Vincenzo Bonizzi
invece riporta la memoria della sua attività
alla corte di Ferrara, quando era maestro
delle Dame della Duchessa di Urbino -
quindi fino al 1597, anno della morte del
Duca Alfonso II e quindi fine del Ducato
che fu devoluto allo Stato Pontificio -



Pietro da Suzzara, Monumento funerario, 1327
Modena, Museo Lapidario Estense

nonché del periodo in cui, Organista alla chiesa della Steccata di Parma, accompagnava al clavicembalo Orazio Bassani, celebratissimo virtuoso di viola bastarda, maestro di quella Giulia Avogadri menzionata nella prefazione della pubblicazione del 1626. La particolarità del genere di musica concepita per questo strumento che, nonostante sia di fatto una viola da gamba, è inusuale e raramente si riesce oggi ad ascoltare, sta nel fatto che ogni composizione si può definire allo stesso tempo un'improvvisazione, una fantasia, una diminuzione e un'elaborazione di una composizione vocale pre-esistente (generalmente madrigali alla moda) che viene così trasformata ed elaborata fino a diventare una sorta di impalcatura reggente una costruzione barocca ricca e fastosa di ornamenti. La cantabilità di madrigali famosi quali "Ancor che col partire" o di *chançon* del tipo di "Doulce memoire" si riconosce nella parte intavolata per lo strumento perfetto (arpa o clavicembalo) ma anche nelle differenti voci inseguite dalla viola e nelle nuove espressive figure musicali che la viola ricama sul tessuto polifonico. Questi "ricami", amplificano l'espressività del madrigale originale e creano un dialogo tra la composizione nuova e la vecchia unico nella letteratura musicale di qualsiasi epoca. Un mondo espressivo dunque assai particolare e "riservato", testimone di una civiltà musicale che tra cinque e seicento arriva a vertici espressivi insuperati.

L'ENSEMBLE CONCERTO

Nel 1985 si costituisce, prendendo il nome che Monteverdi ha dato al suo *Settimo Libro di Madrigali*, l'ensemble "Concerto", gruppo di voci e strumenti che si dedica principalmente al repertorio italiano Sei-Settecentesco. Dopo una prima serie di incisioni discografiche con musiche monteverdiane, tra le quali la prima incisione integrale del "*VII libro di madrigali*", l'ensemble, per la novità dell'interpretazione e la precisione

dell'esecuzione, è definito "punto di riferimento" nel panorama internazionale e la critica ne chiama "eventi culturali" le produzioni. Nel 1991 l'Ensemble, con organico di orchestra da camera, pubblica, in occasione dell'anniversario vivaldiano, la registrazione completa de "*L'Estro Armonico*", abbinata ad un numero speciale della rivista Amadeus dedicato al musicista veneziano. Nel quadro della sua importante attività concertistica e discografica il gruppo si segnala nella prima esecuzione ed incisione integrale della "*Selva Morale et Spirituale*" di Claudio Monteverdi che, aprendo a Cremona le celebrazioni ufficiali del 1993, viene pubblicata in un nuovo numero speciale della rivista Amadeus dedicato a Monteverdi, divisa in quattro CD. L'ensemble Concerto ha realizzato, insieme alla Societas Raffaello Sanzio di Romeo Castellucci, la produzione di teatro musicale "Il Combattimento" (musiche di Claudio Monteverdi e del compositore statunitense Scott Gibbons), ideata dal Kunsten Festival des Arts di Bruxelles ed coprodotta dal Wiener Festwochen (Wien) Holland Festival (Amsterdam) Biennale teatro (Venezia) Festival d'automne (Paris) Teatro Le Maillon (Strasburgo) e ospitata da vari prestigiosi Festival europei. Con questa produzione l'ensemble conferma, con la caratteristica della sua interpretazione, lo stretto e particolare rapporto che intercorre tra partitura musicale e scena teatrale, elemento portante dell'identità del gruppo.

ROBERTO GINI

Roberto Gini ha studiato violoncello al Conservatorio G. Verdi di Milano con Attilio Ranzato. Si è specializzato nella tecnica degli strumenti antichi studiando viola da gamba a Basilea con Jordi Savall (diplomandosi nel 1980) e frequentando i corsi di musica da camera tenuti a Salisburgo da Nikolaus Harmoncourt. Dopo aver svolto attività come solista e come componente di alcuni tra i più importanti gruppi di musica antica, tra i quali

"Hesperion XX", ha fondato l'ensemble "Concerto", che dal suo esordio ad oggi ha all'attivo una notevole attività concertistica e discografica, ponendosi come gruppo di punta nel panorama internazionale, grazie soprattutto ad una serie di fortunate produzioni monteverdiane. Con l'ensemble "Concerto" ha realizzato nel 1991 un numero speciale di "Amadeus" dedicato ad Antonio Vivaldi contenente la registrazione integrale de "*L'Estro Armonico*" in due CD. Direttore d'orchestra (debutta nel 1991 dirigendo orchestra e coro dei Pomeriggi Musicali di Milano in

una rappresentazione semi-scenica di un oratorio di G.F. Haendel nella sala G. Verdi del Conservatorio), è regolarmente invitato a dirigere complessi orchestrali con i quali si dedica al repertorio classico e romantico. Dal 1993 al 1996 è stato direttore artistico del Festival di Cremona. È stato direttore artistico, insieme a Enrico Gatti, delle Celebrazioni Estensi di "Modena Capitale" del 1998. È titolare della cattedra di viola da gamba presso il Conservatoire de Musique de Genève e presso il Centre de Musique Ancienne del Conservatoire Populaire della stessa città.



Scultore emiliano (Nicolò?)
*Acquasantiera con la leggenda
 del patto tra il cavaliere e il diavolo,*
 1125-1130 ca.
 Modena, Museo Civico d'Arte



Venerdì 22 ottobre, Modena, Basilica Abbaziale di S. Pietro – ore 21

MEDIOEVO SACRO E POPOLARE

DAMI CONFORTO DIO ET ALEGRANÇA

Laudi e canti sacri italiani nel medioevo

ENSEMBLE MICROLOGUS

PATRIZIA BOVI	<i>canto, arpa</i>
ADOLFO BROEGG	<i>liuto</i>
GOFFREDO DEGLI ESPOSTI	<i>doppio flauto, cennamello</i>
GABRIELE RUSSO	<i>viella, ribeca, lira</i>
MAURO BORGIONI	<i>canto</i>
SIMONE SORINI	<i>canto</i>

Madonna Santa Maria (*lauda - Cortona, Bibl. Comunale, Ms. 91*)

Chi vol lo mondo disprezzare (*lauda - Cortona, Bibl. Comunale, Ms. 91*)

O Vergineta bella (*lauda - Città del Capo, Ms. Grey 3 b. 12*)

Vergene donzella da Dio amata (*lauda - Cortona 91*)

Fami cantar l'amor di la beata (*lauda - Cortona 91*)

Laude Novella (*lauda - Cortona 91*)

Dolce Vergine Maria (*lauda Firenze, Magliabechiano II*)

Ben è crudel (*lauda - Cortona 91*)

O divina Virgo flore (*lauda - Cortona 91*) *strumentale*

Dami conforto (*lauda - Cortona 91*)

Iam lucis orto sidere (*inno - Assisi, Bibl. Chiesa Nuova, Ms. 40*)

Kyrie Eleison (*versione strumentale - Assisi, Bibl. Comunale, Ms. 187*)

Sanctus (*Bologna, Museo Civico, Ms. Q11*)

Nicholay solempnia (*tropo del Benedicamus - Cividale del Friuli*)

MADONNA SANTA MARIA,
mercé de noi peccatori!
Faitè prego al dolçe Cristo
ke ne degia perdonare!

Madonna sancta Maria,
che n'ài mostrata la via,
or escacia ogne resia,
receve ki vol tornare.

Misericordia, patre Deo,
de tutto 'l peccato meo:
e' so' quel malvascio reo
ke sempre volsi mal fare.

Peccatori abbominati,
pensiam li nostri peccati:
taupinelli, andate al padre,
mettétève 'n suo iudicare!

O taupinella e folle gente,
tornate a Dio omnipotente,
ke ne fece de niente,
ed a lui dovém tornare.

Te ne prego, Iesù Cristo,
allegra lo mio cor k'è tristo
e scàmpane da quel ministro
ke Lucifer se fa kiamare.

Penetentia, penetentia!
domandala con reverentia:
omgn'om pensi la sententia
ke non se dia mai revocare.

Iesù Cristo, manda pace:
scàmpane da la fornace
la qual gemai altro non face
che i peccatori atormentare.

CHI VOLE LO MONDO DESPRECCARE
sempre la morte dea pensare!

La morte è fera e dura e forte,
runpe mura e passa porte:
ella ène sì comune sorte
ke neuno ne pò campare.

Tutta gente cum tremore
vive sempre cum gran tremore,
emperciò ke son securi
di passar per questo mare.

Papa collo 'nperadori,

cardinali e gran signori,
iusti e sancti e peccatori
fa la morte ragualliare.

La morte viene come furore,
spogla l'omo come ladrone;
satolli et freschi fa degiuni
e la pelle remutare.

Non receve donamente,
le recheçe à per niènte,
amici non vole né parenti
quando viene al separare.

Contra liei non vale fortecça,
sapiença né bellecça,
turre né palaçço né grandecça:
tutte le fa abandonare.

A l'omo k'è ricco e bene asciato,
a l'usurieri ke mal fo nato,
molto è amaro questo dectato,
ki non se vole emendare.

O VIRGINETA BELLA,
piena de charitade,
spandi la tua pietade
a chi tanto t'apella:
Virgine bella.

Spandi la tua mercede
a chi te chiama tanto,
receve nel tuo manto
chi te adora cum fede,
Madre de Dio.

Vedi ch'ì' tremo e sudo
non zà per gran calore:
Virgine, del tuo amore
vestime, chè son nudo,
Madre de Dio.

Vestime de quello manto,
ch'ì' charità e timore
habia da tute hore
de Iesù Christo sancto,
Virgine bella.

VERGENE DONÇELLA DA DIO AMATA,
Katarina martire bēata!

Tu fosti bēata da fantina,

perké fo 'n te la gratia divina.
Nata fosti in terra alexandrina,
in omgni sciëntia collaudata.

Filia fo de re e raina
la beata santa Katerina,
de li erranti gram medicina:
disputando, da lor venerata.

Stando nel palaçço gratiosa,
tutta fosti de Dio amorosa,
cum gran voluntà desiderosa,
a Iesù dilecto disponsata.

Quel amor te fece iocundare
lo qual prendesti per amare:
per lui sapia spendar e donare,
ké de sé fece renfiammata.

Un crudel tiranno pien d'errore
per la terra mandò el banditore
ke ciascuno venisse a falli honore,
già non fosse in sì longa contrata:

ke venissar a dallo tributo
al suo dño k'era sordo e muto:
a null'om per se' pò dare aiuto:
e quest'è la vertà provata!

E lo 'mperadore sacrificando,
tutta l'altra gente sequitando,
la Katerina udio metter lo bando
e mantenente fo maravelliata.

FAMI CANTAR L'AMOR DI LA BEATA,
quella ke de Cristo sta gaudente.
Dami conforto, madre de l'amore,
et mette fuoco e fiamba nel mio core:
k'ì' t'amasse tanto a tutte l'ore
k'io ne trasmortisse spessamente!

Femina gloriosa sì benigna,
null'altra se ne trova tanto degna
come se' tu, madonna, c'ài la 'nsegna
del Creatore altissimo vivente.

Splendiente luce d'ogne mondo
diffin lo cielo di sopra et in profundo,
und'ogne core sta 'llegro e iocundo
di quel' c'anno la mente a Dio intendente,

confortami di te, madonna mia:
et giorno et nocte, a l'ora de la dia,
come se' dolçe a chiamar, Maria,

ke par ke rimbaldisca tutta gente!

Vergine bella, fior sovr'ogni rosa,
sença carnal amore se' dilectosa:
amata fosti e se' sovr'ogni cosa,
nel paradiso se' la più piacente.

Per voi ne piangon molti sospirando,
kiedendo lo tuo amore van gridando,
levan li occhii in alto amirando:
or ti ci dona, gaudio de la gente.

Cominciamento fosti, madre bella,
di stari casta: virgine donçella;
per voi fioresc' il mondo et rinovella,
reina sovra li angeli resplendente.

Poma col dolçe fructu savorita!
L'anima ke t'asaggia par smarita,
non cura mai d'esta presente vita,
per ciò ke 'l tuo savor süave sente.

Vergene piena di tutto l'amore,
kiusesi 'n voi la gloria cum dolçore;
sospiri sì ti mando col mio core
ke tu d'amor mi facci stare ardente!

Voi ke vivete col carnale amore,
captivi ke dormite in amarore,
non cognoscete Dio nostro signore,
quei ke dolç'è sovra dolçor, potente.

Or vi confortate in alegrança,
voi k'avete in Dio la gran sperança:
madonna cum Iesù, nostra baldança,
tuttor a lo patre sonno presente!

Madre de Cristo piena di sciëntia,
in voi è solaço, gioi' e sapiença.
Per pietà ci dona cogoscença,
ke sempre teco sia la nostra mente.

LAUDE NOVELLA SIA CANTATA
a l'alta donna encoronata!

Fresca vergene donçella,
primo fior, rosa novella,
tutto 'l mondo a te s'apella;
nella bon'or fosti nata.

Fonte se' d'acqua surgente,
madre de Dio vivente:
tu se' luce de la gente,
sovra li angeli exaltata.



La Commedia, sec. XIV
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria (mss. alfa.r.4.8)

Tu se' verga, tu se' fiore,
 tu se' luna de splendore:
 volontà avrmo e core
 de venir a te, ornata!

Tu se' rosa, tu se' gillio,
 tu portasti el dolce fillio,
 però, donna, sì m'empillio
 de laudar te, honorata.

Archa se' d'umiltade,
 vaso d'ogna sanctitade:
 en te venne deitade
 d'angel foste salutata.

De le vergin se' verdore,
 de le spose se' honore
 a tutta gente port'amore,
 tanto se' ingratiara.

Nulla lingua pò contare
 come tu se' da laudare:
 lo tuo nome fa tremare
 Sathanàs a mille fiata.

Pregot', avvocata mia,
 ke ne metti en bona via;
 questa nostra compagnia
 siate sempre commendata.

Commendante questa terra,
 che la garde d'ogne guerra:
 ben s'enganna e tropp'erra
 ki t'afende, o bëata!

DOLCE VERZENE MARIA
 che ài el to fiolo in bailia,

donacelo, per cortesia.

Per cortesia del tuo filgio
 candido sopra ogni zilgio,
 più che rosa e vermilgio,
 facine bona compagnia.

Compagnia questo require
 dela cossa che possiede
 de zaschaduno in parte riede
 ch'elo se abia in so' bailia.

La bailia tu n'à avuta,
 longo tempo l'ài tenuta
 per pità, dona, or ne aiuta
 che cel presti in drudaria.

In drudaria te lo chiedemo,
 ché sforzar non te potemo,
 da te, dona, lo volemo;
 danelo, gloriosa e pia.

Pia e larga donatrice,
 del'amor nostro nutrice,
 se tu cel presti, el cor ne dice
 che d'amor ne creseria.

BEN È CRUDELE E SPÏETOSO
 ki non si move a gran dolore
 de la pena del Salvatore,
 che di noi fo sì amoroso!

Amoroso veramente
 fo di noi, cum gran pietança,
 poi ke d'alto, 'nnipotentè,
 discese ad nostra sembiança.
 Or non fo grande disiança

per noi prender humanitate
 et darsi in altrui potestade
 quei ke sovr'ogn'è poderoso?

Poderoso fe' discesa,
 chiusamente fe' messaggio;
 ad quell'amoros', appresa
 donna di grand'umiltaggio;
 annuntiolle con messaggio
 l'angelo Gabrièl beato
 e dix': "È Cristo ordinato
 in te, donna, venir rinchiuso."

"Rinchiuso questo cum serà,
 puo' ke d'om non ai' sabença?"
 "Spirito Santo in te verrà
 quei k'ài in sé ongne potença:
 et agia questo per sententia."
 Alor disse la dolce polçella:
 "De l'alto Dio mi teng'ancella:

sia de me com'ài resposo!"

Resposo tal, concepeo
 Iesù Cristo salvatore,
 lo qual essa parturio
 fuor de pena e de dolore.
 In gran viltà chotal signore
 ci venne per noi dare exemplo:
 non ci trovò magion né templo
 ov'ei potesse aver resposo.

Riposo! Camin et forte
 ci trovò ciascuna dia!
 Picciol fante, i volse morte
 dar erode cum fellunia:
 Cristo e Ioseppo cum Maria
 fuggiero in terra d'Egipto,
 et canpar per tal respecto
 de li mani del niqutoso.



Officium Beatae Mariae Virginis, sec. XV
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria (mss. alfa.r. 7.3)

Niquitoso, fals'e reo
trovò 'l popolo iudaico,
predicando 'l vero deo.
Ciascun, farisei' et laico,
più for duri k'aciaio indònacò
d'intenda, quella gente prava!
Quant'esso più miraculava,
ciascun gli era più invidioso.

Invidiosi miscredenti,
quanto Cristo iniuriaste!
Sanicando vostre gente,
suscitando, l'accusaste
ad Pilato, et puoi pigliaste,
comparandolo col traditore,
ke suo ministr'er'e factore,
per tormentarlo, glorioso!

Glorioso, forte pene
v'ordinar, com'ì rimmenbro,
ké nudo ne le catene
vi batter per ongne membro,
per più tormenti far, essenbro
dar ad voi et far vergonna.
Et legarv'a la colona,
empi! e ki non è doloroso?

Doloroso flagellando
incoronaro di spina,
vis'et corpo sanguinando;
di voi fer gran disciplina
cum gran tempesta, cum ruina:
vi fecer la croce portare,
et menarv' ad iustitiare
a guisa de ladron omtioso.

D'omtiós' et forte iudicio
fust'ad morte condempnato,
et messo ad grande supplicio
nella cruce 'nchiavellato,
d'aceto e di fel potato,
et cum duo ladroni crcifixo:
inferno 'l sentì enn-abisso
e tutto 'l mondo tenebroso.

O DIVINA VIRGO, FLORE
aulorita d'ogne aulore!

Tu se' flor ke sempre grane,
molta gratia in te permene:
tu portasti 'l vino e pane,
ciòè 'l nostro redemptore.

Ave, vergene benigna,
tu ke sola fosti degna
di portare l' alta 'nsegna
de l' altissimo segnore.

Tu es sacra virgo pia,
tu, dulcissima Maria,
tu ke se' la drecta via
per venir a salvatione.

Per te Deo n' ave victoria
de la supernale gloria:
la tua corona imperia
cum Cristo imperadore.

DAMI CONFORTO, D'IO ET ALEGRANÇA,
et carità perfecta et amorança!

Dami conforto, D'io, et ardore:
a caridade lega lo mio core,
ke non mi sia vetato lo tuo amore;
in me non possa nulla ria indignança.

Dami letitia, gaudio et diporto,
enn-el mio core dà pianto di conforto,
k'io suspiri et canti et stia sì docto,
k'io non perda la tua fin'amança.

O grande bene, dilecto di l'amanti,
solaço, gaudio et dolceça dei sancti,
ke fai li cenni tali et li senblanti,
di tutto 'l mondo fai far rifiutança.

O grande bene di quello di paradiso,
ralumina 'l mio cor del tuo bel viso,
ke me ne stia la mente e 'l core aceso:
dami saglita d'ogni altra delectança.

Rammentame la pena ke portasti,
amor, e quando a la croce andasti,
fusti battuto et tutto ensanguenasti,
öimè lasso, de tal dolorança!

Fosti battuto e spoliato e skirnito,
e da'ludei fortemente colpito,
e d'una lancia enn-el cor ferito,
e per invidia fuo tal arogantia.

Piangete meco, sponse inamorate,
voi ke vivete cast'e adoctrinate:
venite, amanti et virgine beate;
di Cristo faciam gaudio et iubilança!

E fuoco et fianba stia nel nostrocòre:

renfreskese la rosa coll'amore,
et lo Spiritu sancto parli 'n noi,
e 'l Padre ne confirmi per pietança. Amen.

IAM LUCIS ORTO SIDERE,
Deum precemur supplices:
ut in diurnis actibus,
nos servet a nocentibus.

Linguam refrenans temperet,
ne litis horror insonet:
visum fovendo contegat,
ne vanitatis auriat.

Sint pura cordis intima,
absistat et vecordia:
carnis terat superbiam,
potus cibique parcatas.

Ut cum dies abscesserit,
noctemque sors reduxerit:
mundi per abstinentiam,
ipsi canamus gloriam.

PROGRAMMA

La Musica dell'Italia medievale arriva ai nostri giorni conservata nei più antichi manoscritti musicali della penisola, meno ricchi e numerosi di quelli d'oltralpe, ma certamente significativi nelle loro particolarità. Le laudi di Cortona (XIII sec.) e le polifonie primitive di Cividale del Friuli (XIV sec.) sono le preziose testimonianze di una vasta tradizione musicale sicuramente preesistente alla loro stesura ed affidata in gran parte alla memoria degli esecutori e quindi persa nel tempo (la tradizione orale e la pratica dell'improvvisazione sono attestabili nell'Italia medievale per mezzo di precisi riferimenti nelle cronache dell'epoca). Tuttavia, ricordi di questo importante mondo musicale sono vivi all'interno delle più arcaiche tradizioni popolari italiane: le processioni, i canti rituali, le sonate e le danze numerosi di quelli d'oltralpe, ma certamente

Deo patri sit gloria,
eiusque soli filio:
cum spiritu paraclito,
nunc et per omne seculum.

NYCHOLAI SOLLEMPNIA
sua presens familia.
Gaude gaude gaude gaude
plaudere mater sine fine

Iste puer mirabilis
in omnibus amabilis.
Gaude gaude gaude gaude
plaudere mater sine fine

Quarta et sexta feria
semel sugebat ubera
Gaude gaude gaude gaude
plaudere mater sine fine

Benedicamus domino
qui regnat in altissimo
Gaude gaude gaude gaude
plaudere mater sine fine

significativi nelle loro particolarità. Le laudi di Cortona (XIII sec.), le polifonie primitive di Cividale del Friuli (XIV sec.) sono le preziose testimonianze di una vasta tradizione musicale sicuramente preesistente alla loro stesura ed affidata in gran parte alla memoria degli esecutori e quindi persa nel tempo (la tradizione, i repertori paraliturgici della settimana santa rimasti in uso in alcune zone della penisola rappresentano la sopravvivenza di stili e tecniche musicali, di funzioni e significati antropologici e sociali e di una spiritualità che affondano le proprie radici nel medioevo e forse anche oltre. Così suoni e stili vocali quasi completamente dimenticati, che nel mondo attuale sono relegati al folklorico e che solo in parte rivivono della loro antica funzione, sono per noi la giusta chiave di lettura di un mondo così distante e altrimenti difficilmente comprensibile. Il concerto, nella sua essenziale ricostruzione, tende

alla riproposta non solo degli aspetti propriamente musicali di questo repertorio ma anche della funzione che questi brani avevano nel mondo dei flagellanti, delle confraternite dei laudesi, delle cattedrali romaniche e di Francesco di Assisi.

MICROLOGUS

I musicisti dell' Ensemble Micrologus sono stati tra i primi a contribuire alla riscoperta della musica medievale in Italia, individuando nuove vie interpretative che hanno reso questa musica sempre più seguita ed apprezzata, sia a livello nazionale che europeo. Il percorso del gruppo è partito dalla ricerca e lo studio delle fonti dirette ed indirette, allo scopo di fondare l'interpretazione della musica medievale su verosimili ipotesi di prassi esecutiva ed in generale di estetica musicale. La ricerca delle fonti, le indagini storiche, paleografiche, organologiche ed iconografiche (che hanno permesso, in certi casi, di ricostruire strumenti musicali unici), lo studio e la comparazione dei repertori scritti e quelli di tradizione orale sono alla base del lavoro dell' Ensemble Micrologus. Va sottolineato che proprio le ricerche etnomusicologiche hanno contribuito in maniera rilevante a rilanciare l'interpretazione della musica medievale, sia per quanto riguarda la riscoperta di particolari tecniche esecutive, vocali e strumentali, sia per chiarire problematiche d'intonazione nella modalità e nella polifonia: è infatti opinione da più parti condivisa che le culture musicali di tradizione orale conservino caratteristiche molto arcaiche assimilabili in linea di principio ad alcuni aspetti della musica antica ed in particolare di quella medioevale; è proprio grazie a quest'indagine comparativa che è oggi possibile avanzare ipotesi sulla base di precise metodologie di ricerca a proposito di alcuni importanti aspetti dell'interpretazione della musica del medioevo, come il fraseggio, l'emissione vocale, le tecniche di ornamentazione del canto e della musica strumentale, al di là di

fuorvianti consuetudini esecutive legate a repertori e funzionalità di gran lunga più recenti. In questa ottica, ritenendo fondamentale la ricostruzione della funzione della musica, sia a livello esecutivo che di fruizione, i musicisti del Micrologus hanno perfezionato un approccio interpretativo nuovo per i nostri giorni, al di là del concerto come forma di spettacolo, per altro sconosciuta all'epoca, portando nelle loro rappresentazioni musicali la loro formazione accademica e musicologica ma anche l'esperienza maturata nella partecipazione a varie feste medievali, prima fra tutte quella del Calendimaggio di Assisi, dove l'evento musicale è oggi ricollocato nel proprio spazio sonoro e temporale: la chiesa, la corte, la piazza, la strada, dove preghiera e solennità, canto epico e lirica d'amore, festa e ballo, corteo e processione religiosa ritrovano la loro essenza rituale e simbolica. La combinazione di questi elementi permette al gruppo di affrontare in maniera originale sia opere inedite che manoscritti e codici musicali solo in parte conosciuti che, grazie ad una ricerca più completa possibile, si trasformano in un'esecuzione od una registrazione tematica comunque esaustiva ed approfondita, senza però dimenticare lo spettacolo e la comprensione di tali ricerche da parte di un pubblico il più vasto possibile.

Dopo aver fatto musica per alcuni anni alla festa medievale del Calendimaggio di Assisi, Patrizia Bovi, Adolfo Broegg, Goffredo Degli Esposti e Gabriele Russo, decidono di fondare l' Ensemble Micrologus nel 1984; così insieme realizzano nel corso degli anni oltre venti diversi spettacoli, alcuni anche in forma teatrale, portandoli in concerto in Italia e in Francia, Germania, Austria, Ungheria, Repubblica Ceca, Spagna, Portogallo, Olanda, Belgio, Svizzera, Slovenia, Polonia e Giappone. Al tempo stesso partecipano alle attività del Laboratorio Arte Musica e Spettacolo di Assisi nel quale seguono i corsi e i seminari che li hanno portati alla

realizzazione di vari drammi sacri e sacre rappresentazioni. Sempre negli anni '80 hanno seguito i lavori del Centro Studi Ars Nova di Certaldo, dove hanno avuto l'opportunità di conoscere e confrontarsi con le idee dei più prestigiosi musicologi italiani e stranieri. L' Ensemble Micrologus, utilizza fedeli ricostruzioni degli strumenti d'epoca (sempre collaborando direttamente con vari liutai specializzati) e, nelle esecuzioni in forma di spettacolo teatrale, costumi ed elementi scenografici; ogni anno presenta al pubblico uno o due nuovi spettacoli tematici, alternando musica sacra e profana (dal XII al XV secolo), oltre alle realizzazioni su commissione per vari Festival europei. In alcuni casi si avvale della preziosa collaborazione di eminenti studiosi, come nei recenti progetti svolti con il Prof. Dinko Fabris del Dipartimento di Musica antica del Conservatorio di Bari, e con importanti centri di ricerca europei, come il CERIMM dell' Abbaye de Rouyamont in Francia, dove il Micrologus è stato in residenza di ricerca e produzione nel biennio 2001 - 2002. Da alcuni anni l' Ensemble Micrologus tiene corsi e stage sull' interpretazione della musica medievale in collaborazione con, tra gli altri, il Festival di Urbino, La Cité de la Musique di Parigi, l' Abbaye de Rouyamont. I musicisti del Micrologus partecipano a progetti per il teatro, la danza, il cinema (hanno realizzato anche la colonna sonora del film "Mediterraneo" di Gabriele Salvatores) e con importanti artisti di musica contemporanea. Il Micrologus ha registrato 15 CD ed è stato premiato con il "Diapason d'Or de l' Année" in Francia nel 1996 per il CD "Landini e la musica fiorentina" e nel 1999 per il CD "Alla napoletana" (quest'ultimo preparato insieme con i

musicisti del Centro di Musica Antica di Napoli "la Cappella della pietà de' Turchini"). Il gruppo ha ricevuto il riconoscimento "The Best of 2000 Award" dalla rivista Goldberg per il CD "Cantico della Terra", registrato con il Quartetto Vocale di Giovanna Marini. Lo stesso magazine ha assegnato a Micrologus il premio "Goldberg's 5 Stars" per i CD "Napoli Aragonese" (Primavera 2001), "Laudario di Cortona" (Autunno 2001) e "El Llibre Vermell de Montserrat" (Primavera 2003). Nel 2002-2003 Micrologus ha condotto un tour in Francia, Belgio, Spagna e Italia con una rappresentazione scenica de "Le Jeu de Robin et Marion" di Adame de la Halle, con notevole successo di critica e pubblico. Micrologus è stato invitato dal Flanders Festival-Antwerp come "ensemble in residenza" per Laus Polyphoniae 2004 dove ha presentato, tra gli altri, un nuovo programma di frottole e musica italiana tra quattro e cinquecento, Festa Fiorentina, accolto da un grande successo di pubblico e di critica. Pubblicazioni discografiche nel 2004: "Le Jeu de Robin et Marion", presentato a giugno e premiato a settembre con il premio "Choc du Monde de la Musique", "Zachara da Teramo" e una nuova edizione del "Laudario di Cortona". Numerose solo le registrazioni radiotelevisive per diversi Enti: RAI 1, RAI 2, Radio 3, Radio France Culture, Radio France - Musique, ORF Vienna, Radio Suisse, Asaki Television di Osaka. Dal 1995 al 2001 l' Ensemble Micrologus ha registrato per la casa discografica Opus 111-Naïve di Parigi. Da quest'anno il gruppo pubblica le proprie interpretazioni presso l'etichetta Zig-Zag Terroires, Parigi.

Sabato 23 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale – ore 21

PETRARCA NEI MADRIGALI

FRA CINQUE E SEICENTO

LA VENEXIANA

FRANCESCA CASSINARI *soprano*
CLAUDIO CAVINA *contralto*
GIUSEPPE MALETTA *tenore*
SANDRO NAGLIA *tenore*
DANIELE CARNOVICH *basso*

PHILIPPE DE MONTE (1521 -1603)
Zefiro torna/Ma per me lasso

ORLANDO DI LASSO (1532 -1594)
Tutto il dì piango/Lasso che pur da l'uno

LUCA MARENZIO (1599-1999)
L'aura che'l verde lauro/Si, ch'io non vegga

CIPRIANO DE RORE (1515/6-1565)
Mia benigna fortuna

LUCA MARENZIO
Se sì alto pon gir

CIPRIANO DE RORE
Hor che'l ciel e la terra

LUCA MARENZIO
Dura legge d'Amor/ E so come in un punto

LUCA MARENZIO
Zefiro torna/Ma per me lasso

ORLANDO DI LASSO
Quel Rossignol/O che lieve è ingannar

LUCA MARENZIO
Chiaro segno Amor pose alle mie rime

ANDREA GABRIELI (1510 ca. to 1585)
I' vo piangendo/Tu che vedi i miei mali

LUCA MARENZIO
Crudele, acerba, inesorabil morte

LUCA MARENZIO
Amor, i' ho molti e molt'anni pianto



Castello di Montegiglio (Sassuolo)

Zefiro torna, e'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e piagner Filomela,
e Primavera candida e vermiglia.
Ridono i prati, e'l ciel si rasserena,
Giove s'allegra di mirar sua figlia,
l'aria e l'aqua e la terra è d'amor piena,
ogni animal si racconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che dal cor profondo tragge
quella ch'al Ciel se ne portò le chiavi;
e cantar augelletti, e fiorir piagge,
e'n belle donne oneste atti soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

Tutto il dì piango; e poi la notte quando
prendon riposo i miseri mortali,
trovomi in pianto e raddoppiarsi i mali:
così spendo il mio tempo lagrimando.
In tristo humor vo gl'occhi consumando,
e'l cor in doglia; e son fra gl'animali
l'ultimo si che gl'amorosi strali
mi tengono ad ogn'or di pace in bando.

Lasso, che pur da l'uno all'altro sole
e da l'una ombr'a l'altra ho già'l più corso
di questa morte che si chiama vita.

Più l'altrui fallo ch'el mio mal mi dole;
che pietà viva e'l mio fido soccorso
vedemi arder nel foco e non m'aita.

L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine
soavemente sospirando move,
fa con sue viste leggiadrette e nove
l'anime da lor corpi pellegrine.
Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etade? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo
fine.

Si ch'io non veggia il gran pubblico danno
e'l mondo rimaner senz' il suo sole,
né gl'occhi miei, che luce altra non hanno,
né l'alma, che pensar d'altro non vole,
né l'orecchie, ch'udir d'altro non sanno
senza l'oneste sue dolci parole.
(Canzoniere)

Mia benigna fortuna e'l viver lieto,
I chiari giorni e le tranquille notti
E i soavi sospiri e'l dolce stile
Che solea resonare in versi e'n rime,
vòlti subitamente in doglia e'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Crudele, acerba, inesorabil morte,
cagion mi dai di mai non esser lieto
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri e le dogliose notti:
i miei gravi sospir non vanno in rime,
e' l mio duro martir vince ogni stile.
(*Canzoniere*)

Se sì alto pon gir mie stanche rime
ch' aggiungan lei ch' è fuor d' ira e di
pianto
et fa 'l ciel hor di sue bellezze lieto,
ben riconoscerà il mutato stile
che già forse le piacque anzi che morte
chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti.
(*Canzoniere*)

Hor che'l ciel e la terra, e'l vento tace,
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il ma senz'onda giace,
veglio, penso, ardo, piango e chi mi sface
sempre m'è innanzi per mia dolce pena.
Guerra è il stato, d'ira e di duol piena,
e sol di lei pensando ho qualche pace.
Così sol d'una chiara fonte viva
move il dolce e l'amaro ond'io mi pasco.
Una man sola mi risana e punge.
E perchè il mio martir non giunga a riva,
mille volte il dì moro e mille nasco,
tanto dalla salute mia son lunge.

Quel rossignuol che si soave piagne,
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie'l ciel e le campagne
con tante note sì pietose e scorte;
e tutta notte par che m'accompagne,
e mi rammenti la mia dura sorte;
ch'altri che me non ho di cui mi lagne,
che'n dee non credev'io regnasse morte.

Oh, che lieve è ingannar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi assai più che'l Sol chiari
chi pensò mai veder far terra oscura?
Hor conosch'io che mia fera ventura
vuol che vivendo e lagrimando impari
come nulla quaggiù diletta e dura.

Dura legge d'Amor, ma benchè obliqua
servar conviensi, però ch' ella aggiunge
di cielo in terra, universale, antiqua.
Hor so come da sé il cor si disgiunge,

e come sa far pace, guerra e tregua,
e coprir suo dolor, quand' altri il punge.

E so come in un punto si dilegua,
e poi si sparge per le guancie il sangue,
se paura o vergogna avien che 'l segua.
So come sta tra fiori ascoso l' angue,
come sempre fra due si vegghia e dorme,
come senza languir si more e langue.
(*Triumphus Cupidinis*)

Chiaro segno Amor pose alle mie rime
dentro a begl' occhi, et hor m'ha posto in
pianto,
con dolor rimembrando il tempo lieto,
ond'io vo col pensier cangiando stile,
et ripregando te, pallida morte,
che mi sottragghi a sì penose notti.
(*Canzoniere*)

I' vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale
per dar forse di me non bassi esempi.

Tu, che vedi i miei mali indegni ed empi,
Re del Cielo, invisibile, immortale,
soccorri a l'alma disviata e frale,
e'l suo difetto di tua grazia adempi;
sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace e in porto; e, se la stanza
fu vana, almen sia la partita onesta.
A quel poco di viver che m'avanza
e al mori degni esser tua man presta;
tu sai ben ch'n altrui non ho speranza.

Crudele, acerba, inesorabil morte,
cagion mi dai di mai non esser lieto
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri e le dogliose notti:
i miei gravi sospir non vanno in rime,
e' l mio duro martir vince ogni stile.
(*Canzoniere*)

Amor, i' ho molti et molti anni pianto
mio grave danno in doloroso stile,
né da te spero mai men fere notti,
et però mi son mosso a pregar morte
che mi tolga di qui per farme lieto
ov' è colei ch' i' canto e piango in rime.
(*Canzoniere*)

IL PROGRAMMA

Francisci Petrarche laureati poete rerum vulgarij fragmenta: il *Canzoniere* di Petrarca, 366 poemi a cui l'autore lavorò per la gran parte del tempo della sua maturità. A leggerli oggi, questi versi, si stenta a credere siano trascorsi quasi sette secoli, tanto la lingua è reale, moderna. Tutta la poesia precedente sembra riassunta e reinterpretata da questa immensa raccolta cui Petrarca ha voluto dare una struttura bipartita, come la *Vita Nova* di Dante: la celebrazione dell'amata in vita, e dopo la morte. L'aspetto che ci rende così prossimo il *Canzoniere* è l'inesauribile capacità di immergersi nell'anima dell'uomo, nella sua psiche, scorgendo ogni volta un aspetto appena differente. Intrattenimento infinito alla ricerca del senso di una inquietudine interiore di cui non si scorge il fondo. Sospesa ogni convenzione di spazio e tempo la poesia di Petrarca disorienta e al contempo è espressione di una delle più vaste digressioni che il pensiero abbia conosciuto. Un linguaggio che non conosce storia, dove il soggetto è assoluto e autonomo, operante solo su se stesso. Una straordinaria arte dei "segni" si è detto di queste rime, che va oltre il "cristallo della parola e del ritmo", una rete infinita di rimandi, di allusioni, di idealizzazioni. Linguaggio cifrato che costituisce la gigantesca struttura di un mondo della mente, la mappa di una frattura interiore mai colmata, anzi restituita ogni volta nei suoi molteplici aspetti, instancabile espressione della malinconia, respirata nel timbro della parola, prima ancora che nel significato di essa. Ecco quindi il perfetto accordo tra questa poesia e il madrigale, forma della musica che non potrebbe neppure concepirsi senza Petrarca e quell'immenso fenomeno a lui ispirato che fu il petrarchismo, una vastissima corrente poetica che investì l'Italia e l'Europa dal Trecento al Barocco. Era stato il cardinale Pietro Bembo, umanista e poeta veneziano, il primo a contribuire alla grande rinascita della poesia di Petrarca con la

pubblicazione nel 1501 di una edizione riveduta e corretta del *Canzoniere*. Nel suo trattato *Prose della volgar lingua* (1525) il Bembo definiva lo stile del Petrarca come l'ideale poetico per eccellenza, per la scelta delle parole, il suono delle vocali e delle consonanti, il ritmo del verso e il soggetto stesso delle poesie. La poesia di Petrarca decantata dalla riflessione e dalla distanza, diventava così un modello pari alla poesia dell'antichità. I poeti cercarono di imitare le sue metafore, restituirono nei loro versi un mondo popolata di immagini petrarchesche, metafore e figure retoriche. Le poesie del *Canzoniere* che venivano privilegiate nelle scelte musicali erano quelle che permettevano al compositore di esplicitare al meglio il senso delle parole. Per cui si formò tutto un repertorio di figure musicali capaci di esprimere il senso delle parole, come le dissonanze con ritardo, a significare il pianto, il dolore o il sospiro, e le note veloci per significare il riso. La fama del Petrarca tra i madrigalisti appare in pieno cinquecento con una incredibile ricchezza di esempi, e valica i confini italiani. Nel 1550 quando Alberto V diventa duca di Baviera volle imitare alla sua corte la vita delle corti italiane del Rinascimento. Divenne collezionista di antichità, acquistò preziosi volumi, fece ingrandire la sua residenza sul modello di quelle dei principi italiani. Chiamò Orlando di Lasso come tenore e compositore della cappella di corte. Questi, formatosi alla scuola italiana, aveva pubblicato nel 1555, ancor prima della sua partenza per Monaco, il suo *Primo libro di madrigali*, a Venezia da Gardano. Ad Anversa era invece stata stampata una raccolta di madrigali e villanelle in italiano, dall'editore Susato. Una frase sul frontespizio di quest'edizione indica le fonti stilistiche di questo giovane compositore, che scrive "alla maniera di alcuni d'Italia". La frase sembra alludere al compositore veneziano Adriano Willaert, il primo a mettere in musica i versi del Petrarca, in uno stile particolarmente severo, cosa che aveva fatto anche il suo

allievo Cipriano de Rore, stimatissimo alla corte di Monaco. Pur attivo in terra tedesca Orlando di Lasso, la cui versalità e ricchezza di ispirazione ne facevano un compositore di fama internazionale, fu in costante contatto con committenti ed editori di altri paesi. Si appropriò di tutte le forme musicali nonché di quelle poetiche ed è certo che anche nella scelta dei testi seguì, non tanto la richiesta della committenza quanto piuttosto il proprio gusto personale. Molti anni dopo, nel 1567 a Ferrara, venendo da Venezia, Orlando di Lasso offrì in dono al duca Alfonso d'Este il suo *Libro Quarto de madrigali a cinque voci*, dove compaiono tra gli altri anche i due madrigali su liriche del *Canzoniere: Tutto il dì piango e Quel rossignol*. I virtuosismi linguistici di Petrarca ispirano al musicista invenzioni musicali di eguale livello, come la costante ripresa dell'accordo di mi maggiore che vuol fare eco alle parole "soave" e "dolcezza", con sonorità che esprimano il dolce canto dell'usignolo. La musica era capace – come aveva auspicato Vicentino nel suo libro *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) – di esprimere passioni ed affetti con l'armonia. La musica infatti è "espressione" e l'espressione è l'essenza della *seconda pratica*, come Monteverdi amava definire la musica moderna. Verso gli anni novanta l'onda petrarchesca sembrava arrivata al suo confine, e la fama del poeta fu meno alla moda. Proprio in quegli anni in cui l'interesse dei musicisti da Petrarca si volge ad altri poeti come Guarini e Tasso, appare il Nono libro dei madrigali di Luca Marenzio, dove troviamo ben sette madrigali su testo del Petrarca. L'opera fu stampata a Venezia da Angelo Gardano nel 1599, ed era l'ultima raccolta di Luca Marenzio, pubblicata da lui vivo. La dedica andò al Duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga. La scelta di Petrarca è dunque già indizio di intenzioni non tolleranti nei confronti delle mode vigenti. Una scelta di tradizione più che di modernità. Identica *gravitas* anche nella metrica e nella morfologia: predominante la presenza

dell'endecasillabo e della forma classica (sonetto, sestina). Livello stilisticamente elevato per temi che eccedono l'ordinario. La passione declinata secondo le parole e il ritmo de linguaggio petrarchesco assume toni accesi, ma anche delineati con grazia leggiadra, come il sonetto *L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine, / soavemente sospirando muove*, che sembra portarci il profumo di quello *Zefiro torna*, uno dei più belli, ancorché noti sonetti del Petrarca. Vivacità e leggerezza che nella realizzazione di Marenzio caratterizzano il madrigale, libero da quella tensione espressiva che appare assente anche dal sonetto, dove la sofferenza è penetrata dalla luce. La componente metalinguistica indicata dal compositore che programmaticamente afferma di tenere ad un "parlar aspro", acuminato e petroso come la parola talvolta desertificata dall'assenza, una durezza e una parola cruda. Di qui il "cambiamento di stile", dalla felice condizione e dal "viver lieto" delle rime "in vita" di Madonna Laura, a quelle "in morte" che più dolorosamente afferrano il profondo del dolore, dell'assenza, del pianto. Anche se il poeta non vuole ignorare che tale trasformazione di stile possa perfino giungere a colei che con la sua morte ha determinato le rime e il pianto. *Se si alto pon gir le mie stanche rime, ch'aggiungan lei...* In vero il concetto di cambiamento di stile non può non riguardare anche il dato interpretativo. In questo caso per lasciar assaporare meglio, o in tutto e per tutto, la sopraffina arte del madrigale di Marenzio, La Venexiana ha scelto di interpretare questi testi con un *tempus gravis*, unico mezzo per rendere visibili tutte le dissonanze, i contrasti, le pause, i silenzi. *Per tal modo* – con parole di Foscolo – *ne si fa chiaro il perfetto accordo che regna nella poesia del Petrarca tra natura ed arte; tra l'accuratezza di fatto e la magia d'invenzione, tra profondità e perspicuità, tra passione divorante e pacata meditazione*. Quando Sigismondo D'India mosse i primi passi di compositore, il suo *Primo libro di madrigali a cinque voci* apparve nel 1606, tutti e nove i

libri di Marenzio erano già apparsi, Gesualdo era alla sua quarta raccolta madrigalistica e a Venezia, dove visse e lavorò anche Giovanni Gabrieli, si stampava il *Quinto libro dei madrigali* di Monteverdi.

LA VENEXIANA

È la celebre commedia di anonimo che si pone come cardine del teatro rinascimentale italiano, sia per l'uso della lingua, un misto di dialetto e di italiano, sia per il suo carattere "d'avanguardia" per l'epoca, in quanto opera per eccellenza rappresentativa di una società e di un costume, antesignana della commedia dell'arte. Nel rifarsi a questa tradizione, *La Venexiana* intende eleggere a componente distintiva della propria interpretazione musicale la teatralità, l'attenzione alla parola in tutte le sue sfumature, l'esaltazione dei contrasti fra colto e popolare, sacro e profano, caratteristica della nostra cultura. La prima incisione del gruppo, in formazione da camera (i *Duetti da Camera* di Agostino Steffani: Glossa, Madrid), è stata accolta da critiche entusiastiche su molte riviste specializzate di tutta Europa, così come il secondo CD realizzato per Opus 111 di Parigi, *la Stravaganza*, con musiche di Benedetto Marcello, a cui sono seguiti i *Duetti Madrigali* di Francesco Gasparini, sempre per Opus 111 ed i *Duetti Italiani* di G.F. Haendel, prodotti da Cantus di Madrid. Per quanto riguarda invece il repertorio madrigalistico, per l'etichetta Cantus, *La Venexiana* ha realizzato il *Primo Libro di Madrigali* di Barbara Strozzi. La nuova collaborazione con l'etichetta Glossa ha dato vita nel 1997 alla collana *Il Madrigale Italiano*, che prevede la pubblicazione di 12 CD dedicati al repertorio madrigalistico italiano di '5-600. Il debutto affidato alla

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



Tessuto ad arazzo, manifattura palermitana della prima metà sec. XIII
Modena, Museo Civico d'Arte

Mercoledì 10 novembre, Modena, Chiesa di S. Carlo – ore 21

JOHANN SEBASTIAN BACH
L'ARTE DELLA FUGA

DIE KUNST DER FUGE BWV 1080

TON KOOPMAN
TINI MATHOT

clavicembali

Copia da Ruckers (Willem Kroesbergen 1978)
Copia da Couchet (Willem Kroesbergen in 1987)

Contrapunctus I	fuga a 4 voci
Contrapunctus II	fuga a 4 voci
Contrapunctus III	fuga a 4 voci
Contrapunctus IV	fuga a 4 voci
Contrapunctus V	fuga a 4 voci
Contrapunctus VI	fuga a 4 voci in stilo Francese
Contrapunctus VII	fuga a 4 voci per Augmentationem et Diminutionem per Augmentationem in contrario motu <i>Ton Koopman solo</i> alla Ottava <i>Ton Koopman solo</i>
Canon I	
Canon II	
Contrapunctus XVI	fuga 4 voci rectus
Contrapunctus XVI	fuga 4 voci inversus
Contrapunctus XVIII	a 2 clavicembali rectus
Contrapunctus XVIII	allo modo fuga a due clavicembali inversus
<hr/>	
Contrapunctus VIII	fuga a 3 voci <i>Ton Koopman solo</i>
Contrapunctus IX	fuga a 4 voci alla Duodecima
Contrapunctus XV	Canon alla Duodecima in contrapunto alla Quinta <i>Tini Mathot solo</i>
Contrapunctus X	fuga a 4 voci alla Decima
Contrapunctus XIV	Canon alla Decima in contrapunto alla Terza <i>Tini Mathot solo</i>
Contrapunctus XI	fuga a 4 voci

L'ARTE DELLA FUGA di J.S. Bach
Dalla sua riscoperta artistica nei primi decenni del ventesimo secolo l'Arte della Fuga di Johan Sebastian Bach (1685-1750) viene considerata una delle opere fondamentali della storia musicale dell'occidente. Questo nonostante i molti aspetti rimasti in qualche modo oscuri, a cominciare dal titolo stesso: s'ignora infatti se sia di mano dell'autore o non sia piuttosto un'aggiunta dell'edizione postuma. Altro punto oscuro: nel manoscritto autografo così come nella prima edizione a stampa le fughe furono scritte con ogni parte su un rigo distinto ma senza alcuna indicazione sul tipo di strumentazione da impiegare. Apparentemente, le vicende della formazione dell'opera possono sembrare semplici e abbastanza chiare: si tratta in definitiva dell'ultima composizione strumentale importante di Bach, rimasta incompiuta. Eppure vi sono aspetti che, essendosi giustamente prestati ad infinite discussioni, vale la pena di evidenziare. Quando Bach morì, il 28 luglio 1750, il figlio Carl Philip Emmanuel lavorò alla stampa dell'opera e, insieme agli editori, decise di aggiungere alla fine il corale per organo "wenn wir in hochsten noten sein" allo scopo di porre un qualche rimedio all'incompletezza del manoscritto paterno. Stando a quanto scritto nella breve prefazione alla prima edizione, si trattava di un pezzo che Johan Sebastian probabilmente compose nel corso degli ultimi anni della sua vita, dettandolo, a causa della cecità, ad un amico. Questo corale dette poi luogo, soprattutto nel XX secolo, a tutta una serie di teorie concernenti la cosiddetta "strumentazione mancante", cioè la vera chiave secondo la quale l'opera sarebbe stata arrangiata. Ma all'epoca l'Arte della fuga venne considerata la summa per eccellenza della composizione polifonica ed un manuale di teoria della fuga. Gli ultimi anni di Bach furono infatti caratterizzati da una eccezionale fioritura di composizioni polifoniche di cui l'Arte della fuga non

sarebbe che il coronamento. Nel 1741 le *Variazioni Goldberg* e nel 1747 l'*Offerta Musicale* sarebbero i precursori diretti della polifonia dell'Arte della fuga, la quale dunque dovrebbe essere stata composta a partire dal 1748 fino alla morte del compositore. Tuttavia studi recenti dimostrano che il lavoro su quest'opera ebbe inizio ben prima. Per quanto riguarda il manoscritto autografo, esso presenta 14 pezzi (12 fughe e 2 canoni): prende inizio con 3 fughe semplici e termina con 2 fughe a specchio (fughe che possono essere lette anche al contrario). Avviata probabilmente già a partire dal 1737-38, l'elaborazione di questa versione era comunque già compiuta nel 1742. Solamente nel 1746 Bach decise di porvi mano in vista della pubblicazione. Questa seconda versione revisionata si compone di 18 pezzi (14 fughe e 4 canoni): molti pezzi furono rivisti, aggiunti 2 nuovi canoni (I e III) e due nuove fughe (contrapunctus IV e l'ultima, contrapunctus XIII, quadrupla fuga incompiuta). Vi figuravano complessivamente fughe semplici (tema principale), controfughe (riprese del tema), fughe doppie triple e quadruple (con l'aggiunta di nuovi soggetti), fughe a specchio (temi invertiti), e canoni in cui la prima voce veniva ripresa interamente dalla seconda. Già dalla versione manoscritta risulta chiaramente che Bach intese produrre un'opera ispirata alla più ampia variazione e ad una crescente complessità tecnica. Non a caso egli impiegò il termine "contrapunctus" che indicava un tipo di composizione non solo guidata dalle regole del contrappunto ma tendente ad un uso "ingegnoso", "astratto", e quindi particolarmente complesso di fughe e canoni. Come dimostrano tutte le altre opere monotematiche degli ultimi dieci anni di vita (*Variazioni Goldberg*, *Offerta Musicale*, variazioni sul *Vom Himmel Hoch*), egli fece un uso rigorosamente metodico della tecnica del contrappunto, il che contribuisce a fare dell'Arte della Fuga un saggio altamente teorico su questa forma

musicale. Il "problema", la "teoria" della fuga assillò Bach lungo tutto il suo percorso creativo. E non è certamente un caso che negli ultimi 10-15 anni della sua vita, ridotti al minimo gli obblighi professionali di *kantor* a Lipsia, Bach dedicasse le sue energie quasi esclusivamente ad opere di scarsa utilità pratica, indipendenti ad esempio dalle funzioni liturgiche in senso stretto, ma di altissima rilevanza "teorica". In questo senso, l'Arte della Fuga si può senz'altro considerare l'inizio, piuttosto che la fine, dell'ultimo periodo di Bach, l'opera attorno alla quale tutte le altre vennero a cristallizzarsi, compresa la grande *Messa in si minore*, della quale si può considerare una sorta di contrappunto strumentale. Concentrandosi sul contrappunto, la melodia, il ritmo, lo stile e l'armonia, l'Arte della Fuga sintetizza la personalissima concezione bachiana della composizione; un sunto teorico-pratico da cui emerge il profondissimo genio universale del musicista. Il quale, forse consapevole del valore dell'opera, decise di personalizzare la composizione introducendo nell'ultima fuga quattro note musicali le cui lettere, nella notazione tedesca, corrispondevano a quelle del suo nome: B-A-C-H. Lo spettacolo è un atto unico per una danzatrice ed un'arpista basato sulle suggestioni dell'iconografia e della retorica gestuale dell'arte italiana tra Cinque- e Seicento. Il pubblico percorre un viaggio parallelo alla vita di Caravaggio attraverso l'eloquenza mimica barocca, illustrata oltre che dal rapporto tra movimento e musica, dai testi recitati e dalle trasformazioni dei costumi, delle luci e degli elementi della scenografia. Nelle citazioni caravaggesche i gesti diventano le parole della musica, esprimendone ed amplificandone gli affetti. Non si parla quindi strettamente di "danza", ma - oltrepassando la lezione delle fonti - di un accompagnamento del tessuto musicale attraverso il movimento nelle sue diverse sfumature, fino alla stasi.

TON KOOPMAN

Ton Koopman è nato a Zwolle nel 1944. Accanto agli studi classici si è dedicato allo studio dell'organo, del clavicembalo e della musicologia ad Amsterdam, ricevendo il "Prix d'Excellence" sia per l'organo che per il clavicembalo. Fin dall'inizio la prassi filologica e gli strumenti originali hanno caratterizzato il suo stile esecutivo e l'amore per la musica barocca lo ha portato a fondare nel 1969, all'età di 25 anni, la sua prima orchestra barocca. Nel 1979 ha fondato l'Amsterdam Baroque Orchestra a cui ha fatto seguito l'Amsterdam Baroque Choir nel 1993. L'ampia attività come solista e direttore è testimoniata da un gran numero di LP e CD per numerose case discografiche tra cui Erato, Teldec, Sony, Philips e DGG a cui recentemente si è aggiunta "Antoine Marchand", una nuova etichetta discografica creata da Koopman stesso per la pubblicazione delle sue prossime registrazioni. Nei suoi 40 anni di carriera Ton Koopman si è esibito nelle più importanti sale da concerto e nei più prestigiosi festival dei cinque continenti. Come organista ha suonato sui più prestigiosi strumenti autentici esistenti in Europa mentre come clavicembalista e direttore dell'Amsterdam Baroque Orchestra & Choir ha suonato al Concertgebouw di Amsterdam, al Theatre des Champs-Élysées di Parigi, alla Philharmonie di Monaco, la Alte Oper di Francoforte, il Lincoln Center di New York, così come a Vienna, Londra, Berlino, Bruxelles, Madrid, Roma, Salisburgo, Tokyo e Osaka. Negli ultimi 10 anni Ton Koopman è stato impegnato "nel progetto di registrazione degli anni 90" (così lo definì "The Guardian" a Londra). Tra il 1994 e il 2004 ha condotto e inciso tutte le cantate di Bach esistenti, un imponente lavoro per il quale ha ricevuto il *Deutsche Schallplattenpreis Echo Klassik* 1997, il premio Hector Berlioz, e la *nomination* sia per il Grammy Award (USA) che per il Gramophone Award (UK). Nel marzo del 2000 è stato insignito della Laurea Honoris Causa dall'Università di Utrecht per il suo



Maestro di Vignola, *L'Assunzione della Vergine*, primi decenni sec. XV
Vignola, Castello, Cappella di Ugucione dei Contrari

studio sulle Cantate e Passioni di Bach: nel febbraio 2004 gli sono stati assegnati sia il prestigioso Silver Phonograph da parte dell'industria discografica olandese, che il VSCD Classical Music Award 2004 da parte dei direttori dei teatri e delle sale concertistiche olandesi. Ton Koopman ha un'intensa attività in qualità di direttore ospite e ha lavorato con importanti orchestre in Europa, Usa e Giappone, tra le quali ricordiamo l'Amsterdam Concertgebouw, la Boston Symphony, la Vienna Symphony, la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, la Rotterdam Philharmonic, la Danish Radio Orchestra e molte altre. È stato per otto anni direttore principale della Radio Chamber Orchestra olandese ed è direttore ospite della Lausanne Chamber Orchestra. Tra i

prossimi impegni sono previsti concerti con la Chicago Symphony, la Tonhalle Orchestra Zürich, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Helsinki Radio Orchestra, la Deutsche Kammerphilharmonie, la Frankfurt Radio Orchestra, la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, e la Vienna Symphony Orchestra. Ton Koopman pubblica regolarmente e per molti anni ha lavorato all'edizione completa dei concerti per organo di Haendel per Breitkopf & Härtel. Ton Koopman è titolare della cattedra di clavicembalo al Conservatorio dell'Aia ed è Membro Onorario della Royal Academy of Music di Londra.

TINI MATHOT

Tini Mathot è nata ad Amsterdam e ha



Maestro di Vignola, *L'Ascensione*, primi decenni sec. XV
Vignola, Castello, Cappella di Ugucione dei Contrari

studiato pianoforte e clavicembalo al conservatorio della sua città. In duo, con il marito Ton Koopman, ha eseguito numerosi concerti in Europa, Canada e Stati Uniti, suonando un repertorio sia molto noto che pressoché sconosciuto, per clavicembalo e organo a 4 mani o per 2 clavicembali o 2 organi. Con Reine-Marie Verhagen (flauto) e Viola de Hoogh (violoncello) ha formato il Trio Corelli che si è esibito in molte importanti sale europee. Tini Mathot suona regolarmente

sia come solista che come basso continuo con l'Amsterdam Baroque Orchestra ed è inoltre responsabile tecnico di tutte le incisioni che l'orchestra ha pubblicato per la Erato. In duo con Ton Koopman ha inciso *l'Arte della Fuga* di Bach pubblicata dalla Erato e per la stessa casa discografica ha effettuato ancora diverse registrazioni per due clavicembali, due organi o in varie formazioni cameristiche. Tini Mathot è professoressa di clavicembalo al Royal Conservatory The Hague.

F. BONPORTI & AL.

VARIE SONATE

ENSEMBLE 415

Chiara Banchini

CHIARA BANCHINI	<i>violino</i>
GAETANO NASILLO	<i>violoncello</i>
ANDREA MARCHIOL	<i>clavicembalo</i>

FRANCESCO A. BONPORTI (1672-1749)

Concertino III op. XII La magg.

Allegro-Recitativo-Allegro

SALVATORE LANZETTI (1710-1780)

Sonata op. I n. 12 in Re magg. per violoncello e bc

Allegro-andante cantabile- menuet

FRANCESCO A. BONPORTI

Serenata IV op. XII la min.

Larghetto-Siciliana variata-Chiusa

GIUSEPPE TARTINI (1692-1770)

Sonata XVIII Re magg. Brainard D2 *Per violino solo*

Andante cantabile "Dì se senti..."

Allegro assai

Aria del Tasso "Lieto ti prendo e poi..."

"Furlana"

SALVATORE LANZETTI

Sonata op. I n. VIII

in mi minore per violoncello e b.c.

allegretto-adagio- allegro

FRANCESCO A. BONPORTI

Concertino IX op. XII Sol min.

Siciliana-Largo-Allegro

BONPORTI & AL.

Il patrimonio strumentale da camera italiano della prima metà del Settecento si rivela sempre più come una formidabile, ricchissima fucina musicale in gran parte ancora inesplorata; la difficile reperibilità delle fonti, molte delle quali perdute, e il prevalente orientamento della ricerca verso altri generi musicali hanno certo ostacolato una valutazione puntuale e approfondita dei fenomeni estetici e culturali che riguardano, in particolare, la generazione di musicisti successiva a Corelli: a ciò si aggiunge la non semplice collocazione di alcuni compositori – ad esempio Bonporti – entro il preciso orizzonte di una scuola "regionale" di indiscutibile rilevanza storica, come la cosiddetta scuola veneziana, e la presenza nelle loro opere di opzioni divergenti rispetto alla tendenza dominante del loro tempo. La scrittura di Francesco Antonio Bonporti (1672-1749) muove senza dubbio dal modello corelliano, ma a differenza di molti suoi contemporanei, l'interesse pare concentrarsi prevalentemente sull'elemento melodico, di cui vengono sviluppati i caratteri affettivi e il potenziale espressivo, più che sull'indagine formale. La cornice entro la quale Bonporti colloca le proprie scelte musicali appare sostanzialmente conforme alle strutture dello strumentalismo seicentesco diffuso all'epoca nell'Italia settentrionale, mentre una sensibile cantabilità, già galante, si pone in molti casi quale antidoto alle "durezze" e all'astrazione barocca. Un'ulteriore traccia di questo gusto per le suggestioni mutuate dalla vocalità è riscontrabile nella presenza di recitativi che ritornano, pur con modalità differenti, ma progressivamente orientate ad uno sviluppo intensamente espressivo e formalmente definito, in varie raccolte di Bonporti, a partire dalle *Invenzioni op. X*, nei *Concerti dell'op. XI*, fino all'ultima raccolta, pubblicata ad Augsburg intorno al 1715, dal titolo *Concertini e serenate con arie variate, siciliane, recitavi e chiuse op. XII*. L'elevatissimo livello tecnico della scrittura

violinistica, definita "stravagante" dai contemporanei, si unisce in Bonporti a profonde intenzioni musicali costruite da una fervida immaginazione, da una percezione non comune dei processi armonici e da una vivida condotta melodica. Le *Invenzioni per violino e basso*, pubblicate a Bologna nel 1712, furono oggetto di estremo interesse da parte di Bach, lasciando intense reminiscenze rintracciabili non solo nell'adozione del termine invenzione, decisamente inconsueto, ma pure in altri richiami al compositore trentino, come nel caso dell'*Overture per clavicembalo BWV 831*. La figura di Stefano Lanzetti - vissuto probabilmente fra il 1710 e il 1780 - assume una speciale importanza nella storia del violoncello: formatosi al Conservatorio napoletano di Santa Maria di Loreto, fu a Lucca e successivamente a Torino, al servizio di Vittorio Amedeo II, come violoncellista della Cappella Reale. Come per molti altri virtuosi italiani dell'epoca, la vita di Lanzetti fu costellata da numerose tournée nelle principali capitali europee e da lunghi soggiorni all'estero, soprattutto in Inghilterra dove, secondo Burney, il violoncellista avrebbe dato un forte impulso al diffondersi dell'interesse per il suo strumento. Lanzetti, già prima di Boccherini, intuisce la necessità di liberare il violoncello dal ruolo prevalente di strumento di fondamento, sviluppandone le risorse solistiche; le sue opzioni compositive si ispirano dunque ai modelli veneziani del concerto per violino, sia nel virtuosismo strumentale, sia nello sviluppo delle strutture formali. Le sue *Dodici Sonate per violoncello e continuo op. I*, pubblicate ad Amsterdam nel 1736, risentono chiaramente dell'influsso dello stile di concerto veneziano anche nella disposizione in tre movimenti, dove il tempo centrale, lento e intensamente espressivo, è incastonato in due movimenti rapidi dalla forte caratterizzazione tematica. "Le piccole Sonate mie a violino solo hanno il basso per cerimonia: Io le suono senza

bassetto, e questa è la mia vera intenzione"....(Tartini). La lettera datata "Padova 24 febbraio 1750", accompagnava l'invio di un gruppo di 24 sonate indirizzate al conte Algarotti, ciambellano di corte di Federico il Grande. Queste sonate sono di una particolare struttura strumentale. Tartini diminuisce sempre più la parte del basso fino a lasciare vuoto il pentagramma a lui destinato lasciando al violino il compito di realizzarlo con doppie corde. In calce a diversi movimenti, Tartini ha scritto versetti tratti da Metastasio e Tasso, versetti che diventano la fonte dell'idea melodica. Interessante è anche il fatto che Tartini usa caratteri criptografici.

Stefania Amisano

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 per l'esecuzione della musica dei XVII e XVIII secoli con strumenti originali. Ottiene il diploma di solista di violino barocco al Conservatorio dell'Aia 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. Corsi d'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

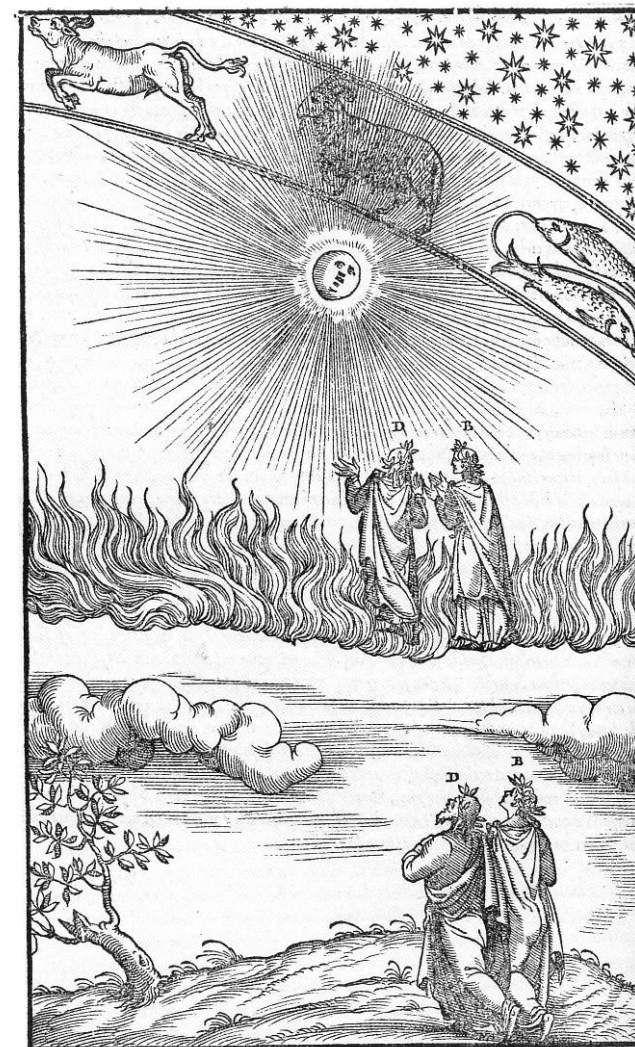
concertistiche del mondo. Si presenta in formazione orchestrale raggiungendo dai 20 ai 40 elementi. Oltre all'intensa attività concertistica L'Ensemble 415 si è dedicato alla produzione discografica di numerosi successi (Corelli, Boccherini, Sammartini, Muffat...), tutti con Harmonia Mundi France, vincitori di premi e segnalazioni lusinghiere. Chiara Banchini, oltre ad avere fondato e 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 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.

GAETANO NASILLO
(Vedi concerti del 9 e 10 ottobre)

ANDREA MARCHIOL
Andrea Marchiol ha conseguito i diplomi in organo e clavicembalo presso il Conservatorio di Udine, specializzandosi poi in basso continuo e musica da camera con Jesper B. Christensen alla Schola Cantorum di Basilea. Nel 1994, con il suo ensemble "La scatola degli aghi" di Basilea, è stato vincitore del concorso internazionale di Musica da Camera Van Wassenaer presso il Concert Gebouw di Amsterdam. La sua intensa attività, sia in veste solistica che cameristica, lo ha portato a suonare in tutta Europa, Singapore, Giappone, Australia. Ha partecipato a importanti festival di musica antica tra i quali quello di Innsbruck, Ambronay, Bruges, Folles journées di Nantes, Lisboa, Tochigi (Tokyo), Osaka, Madrid, Adelaide, Bach Festival di Lipsia... Collabora con

prestigiosi ensemble e orchestre come Ensemble 415, Freitagsakademie, Balthasar Neumann Ensemble, Deutsches Bremen Kammerphilharmonie, Musicians du Louvre, Concerto Vocale... E' stato assistente di Thomas Hengelbrock ne La Didone di Cavalli, di René Jacobs in Orfeo di Monteverdi al Teatro La Monnaie di Bruxelles, al Semperoper di Dresda, alla Staatsoper di Berlino e ne L'Incoronazione di Poppea al teatro dei Champs Elisées di Parigi e al Barbican Center a Londra. Ha tenuto workshop di musica da camera e clavicembalo alle facoltà di musicologia

delle Università di Osaka, Tokyo e Melbourne. All'attività concertistica, unisce quella musicologica con la pubblicazione di articoli inerenti la trattatistica sulla prassi esecutiva del basso continuo in Italia nel XVII e XVIII secolo. Ha effettuato registrazioni per la Radio francese, svizzera, austriaca, spagnola, croata, olandese e tedesca ed inciso per Sony, Stradivarius, Harmonia Mundi France, Deutsche Harmonia Mundi, SMO Japan, Alpha, Zig-Zag territoire. E' organista titolare del duomo di Venzone.



Dante Alighieri, *La Comedia*, Venezia 1544
Modena, Biblioteca Estense Universitaria (racc. Muzzarelli 1128)

**IL PALAZZO DUCALE DI SASSUOLO:
NUOVE RICERCHE PER UNA IPOTESI DI
RICOSTRUZIONE EVOLUTIVA**

Il Palazzo Ducale di Sassuolo rappresenta un organismo edilizio notevolmente complesso, sia dal punto di vista strutturale sia soprattutto da quello evolutivo; questa complessità deriva dal fatto che le sue componenti, come oggi noi le possiamo vedere, sono il risultato di una lunga evoluzione che parte per lo meno dal XII secolo, ma probabilmente da ancora prima, per arrivare ad oggi. Il tentativo di tracciare una storia della sua evoluzione, che già altri hanno avviato ed al quale vogliamo apportare il nostro modesto contributo, si scontra con varie difficoltà, tra le quali la frammentarietà delle fonti documentarie e l'imponenza delle fasi edilizie più recenti, le quali hanno comportato lo smantellamento o l'alterazione di quelle che le hanno precedute. Per ovviare a questa situazione abbiamo impostato una ricerca, attualmente in fase di pubblicazione, che si basi non solo sulla raccolta del materiale già edito, con il riordinamento e la comparazione delle diverse ipotesi ricostruttive fino ad oggi formulate, ma soprattutto su di una esplorazione delle singole strutture che compongono il complesso quanto più accurata possibile. Esse sono state studiate e confrontate con i

molti esempi di architettura militare medievale emiliano – romagnola noti, al fine di effettuarne un riconoscimento, una classificazione ed un raggruppamento in fasi tipologico / cronologiche. L'approccio che abbiamo applicato è quello che definiamo funzionale-tattico, basato sul principio che le fortificazioni, dovendo assolvere prima di tutto a funzioni difensive, presentano delle caratteristiche sempre fortemente connotanti, che dipendono appunto da questa loro fondamentale funzione. La connessione tra forma e funzione, la capacità di opporsi efficacemente ad una aggressione, è strettissima e fa sì che quasi ogni particolare - la forma delle torri, l'altezza delle cortine murarie, la posizione degli accessi, la presenza dei fossati ecc. - sia riconducibile ad un razionale concepimento, la cui chiave è appunto la volontà di erigere difese efficaci. La ricerca è tutt'altro che terminata e tuttavia siamo già in grado di proporre una ipotesi evolutiva del complesso sassolese dall'epoca dei Della Rosa fino alle ristrutturazioni avanziniane. Come già indicato questa è un'ipotesi da verificare e tuttavia essa appare coerente sia con le informazioni documentarie disponibili che con le caratteristiche delle strutture che compongono il complesso stesso.

Alberto Monti

Fig 1. Il castello di Sassuolo all'epoca dei della Rosa, prima del 1284 (i volumi ricostruiti in 3d sono sovrapposti alla planimetria del Palazzo attuale): delle tre torri che si vedono la più in alto esiste ancora ed è conosciuta con il nome di "Rocca Maggiore", di quella a destra resta un muro a scarpa nei sotterranei del Palazzo e di quella in basso abbiamo solo menzioni documentarie.

Fig 2. Il castello dopo la ristrutturazione tardo duecentesca del Della Rosa, con l'ampliamento della cinta e la costruzione di due nuove torri.

Fig 3. Il castello dopo il primo potenziamento estense della metà del Quattrocento: sono stati aggiunti due torrioni angolari eptagonali uno della quali sostituisce una precedente torre, una nuova cortina frontale e sono state ampliate e potenziate le difese del borgo.

Fig 4. Il complesso all'epoca degli Estensi visto da ovest: in primo piano sulla destra il torrione eptagonale rinvenuto durante recentissimi lavori, la cui esistenza era stata già in precedenza ipotizzata ed il grande barbacane nord, di tipologia analoga a quello trasformato del "Belvedere di San Francesco".

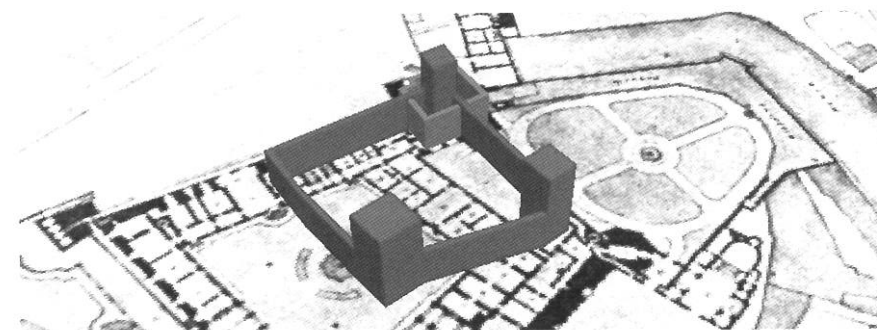


Fig. 1

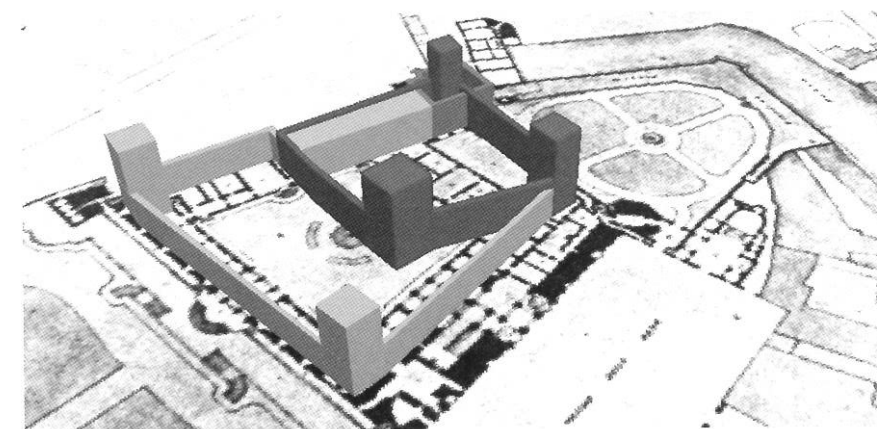


Fig. 2

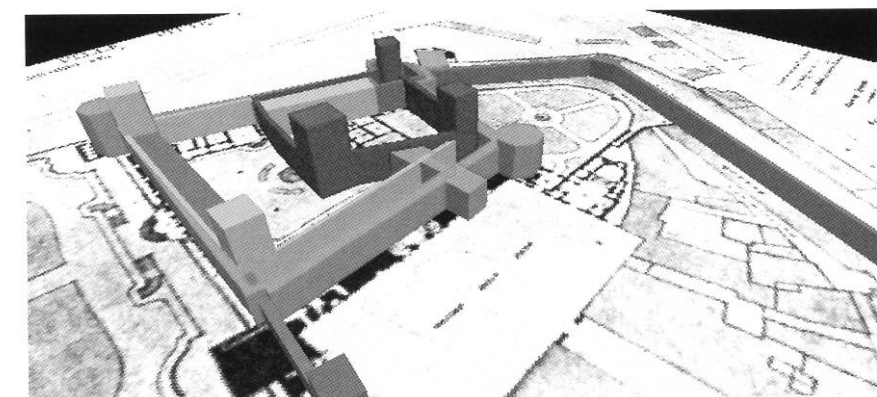


Fig. 3

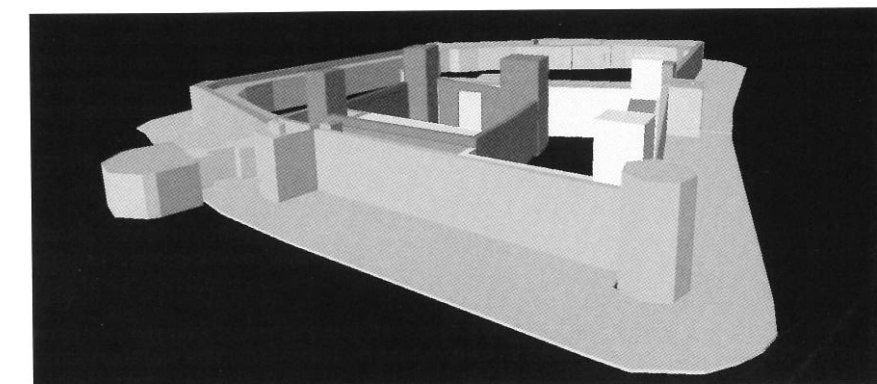


Fig. 4

SOMMARIO

Calendario	pag.	5
Il festival	»	6
Gli incontri	»	8
Le immagini	»	9
Il programma	»	12
Appendice	»	100

