



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
R.E.M.A. RÉSEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE

Grandezze & Meraviglie

XII FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

MODENA
VILLA SORRA
SASSUOLO
MIRANDOLA
VIGNOLA

2009

18 SETTEMBRE • 3 DICEMBRE



Grandezze & Meraviglie

XII FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

MODENA – VILLA SORRA – SASSUOLO – MIRANDOLA – VIGNOLA

18 settembre – 3 dicembre 2009

Premio di Rappresentanza
del Presidente della Repubblica



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

RÉSEAU EUROPÉEN DE MUSIQUE ANCIENNE



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

Grandezze & Meraviglie

XII FESTIVAL MUSICALE ESTENSE 2009

Modena – Villa Sorra – Sassuolo – Mirandola – Vignola

18 settembre – 3 dicembre

Promosso da



Comune
di Modena



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Modena



Comune
di Mirandola



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI MIRANDOLA



Comune
di Sassuolo



Città
di Vignola



FONDAZIONE
DI VIGNOLA

Con il contributo di



Regione Emilia Romagna



Provincia
di Modena

Con la partecipazione di



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI
Soprintendenza per i beni storici,
artistici ed etnoantropologici di
Modena e Reggio Emilia

Sponsor



Banca popolare
dell'Emilia Romagna
GRUPPO BPER

Con il patrocinio di

Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi - Archivio di Stato di Modena - ER.GO, Azienda Regionale per il
Diritto agli Studi Superiori - Fondazione Collegio San Carlo - Ministero per i Beni e le Attività
Culturali: Biblioteca Estense Universitaria, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed
Etnoantropologici - Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Facoltà di Lettere e Filosofia

In collaborazione con

Arcidiocesi di Modena e Nonantola - Assessorato alle Politiche Giovanili del Comune di Modena
Associazione Amici dei Musei - Associazione Amici dei Teatri Modenesi - Associazione Circuito
Cinema - Circolo degli Artisti - Comune di Castelfranco Emilia - Consorzio tra i Conservatori del
Veneto - FAI, Delegazione di Modena - Festivalfilosofia - Fondazione Fotografia, Fondazione Cassa di
Risparmio di Modena - Fondazione Marco Fodella - Fondazione Teatro Comunale di Modena - Galleria
Civica - Galleria Estense - Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi / Tonelli - Koninklijk
Conservatorium Den Haag (Conservatorio Reale dell'Aia) - Museo Civico d'Arte - Nuove Settimane
Barocche di Brescia - Rete Orfeo - UTE, Università per la Terza Età - Villa Sorra

Si ringraziano per la disponibilità

Gli enti e le persone che hanno messo a disposizione i luoghi delle manifestazioni
Fangareggi Dischi, Libreria Feltrinelli
Iat Informazioni e accoglienza turistica di Sassuolo
Rocca di Vignola - Ufficio Cultura di Mirandola



MODENA
una corte nel cuore d'Europa

ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE
Per la diffusione della musica antica

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

Grandezze & Meraviglie

XII FESTIVAL MUSICALE ESTENSE 2009

MODENA - VILLA SORRA - SASSUOLO
MIRANDOLA - VIGNOLA

18 settembre - 3 dicembre



ASSOCIAZIONE MUSICALE ESTENSE

PUBLI PAOLINI EDITORE

ORGANIZZAZIONE FESTIVAL

Presidente

Fiorenza Franchini

Direzione artistica e organizzativa

Enrico Bellei

Segreteria e organizzazione

Maddalena Barbieri

Ufficio stampa e comunicazione

Paola Ferrari

Webmaster

Paolo Alberici

Stage

Caterina Mencarelli, Francesca Di Nucci

Amministrazione biglietteria e rapporti con il pubblico

Cosetta di Cesare, Siona Engel, Francesca Gentile

I soci attivi dell'Associazione Musicale Estense

Elisa Abati, Paolo Alberici, Enrico Bellei, Bianca Bianconi, Rosella Campi, Marco Cadegnani, Sonia Cavicchioli, Elisabetta Dall'Olio, Siona Engel, Fiorenza Franchini, Marco Gherardi, Franco Gibellini, Riccardo Giusti, Silvia Guberti, Roberta Iotti, Massimo Malaguti, Francesca Malavolti, Letizia Marinelli, Nicoletta Moncalieri, Flavio Pellacani, Mariangela Strippoli

CATALOGO

a cura di

Enrico Bellei

Collaborazione editoriale

Paolo Alberici, Maddalena Barbieri, Sonia Cavicchioli, Paolo Corghi, Siona Engel, Bernard Keeling, Marco Gherardi, Roberta Iotti, Francesca Malavolti, Caterina Mencarelli, Flavio Pellacani, Silvia Perucchetti

Immagini per gentile concessione di

Archivio di Stato di Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena (Fondazione Fotografia), Galleria Civica di Modena (Courtesy Marian Goodman Gallery, NY and Paris; Courtesy van der Werve, Galleria Monitor, Roma e Juliette Jongma, Amsterdam; Smithsonian: foto Maurizio Malagoli, Modena), Galleria Estense (Archivio Fotografico), Museo Civico d'Arte di Modena (Archivio Fotografico, foto Magliano e Negro); Dario Lasagni fotografo, Reggio Emilia (olii di Andrea Chiesi)
Ci rendiamo disponibili rispetto ai diritti esigibili per alcune immagini presenti nel catalogo

In copertina:

Domenico Galli, Violoncello, 1691, Modena, Galleria Estense

Impianti e stampa

Publi Paolini, Mantova

© Associazione Musicale Estense, 2009

CALENDARIO

Venerdì 18 settembre	MODENA, Et incarnatus est ore 21
Domenica 27 settembre	VILLA SORRA, Shakespeare's Music ore 17.30
Martedì 29 settembre	MODENA, Mille anni di musica da scoprire ore 16 - presentazione
Venerdì 2 ottobre	MODENA, Trionfi Musicali: Beatus Vir ore 21
Domenica 4 ottobre	VILLA SORRA, Doucereusse ore 17.30
Mercoledì 7 ottobre	MODENA, Albinoni: L'arte del diletto ore 21
Sabato 10 ottobre	SASSUOLO, Dialoghi Amorosi ore 21
Martedì 13 ottobre	MIRANDOLA, Haydn a Londra ore 21
Sabato 17 ottobre	SASSUOLO, Oh Solitude: Henry Purcell ore 21
Martedì 20 ottobre	MODENA, Bach & Alii... à 3 e 4 Cembali ore 21
Venerdì 23 ottobre	MODENA, Musica per gli occhi ore 21
Sabato 24 ottobre	SASSUOLO, Haydn: Lavori in corso ore 11 per le scuole*
Sabato 24 ottobre	SASSUOLO, Haydn & Boccherini ore 21
Mercoledì 28 ottobre	MIRANDOLA, Natale in San Marco ore 21
Giovedì 29 ottobre	MODENA, Agrippina ore 18 - presentazione
Domenica 1 novembre	MODENA, Purcell & Händel: The Food of Love ore 21
Lunedì 2 novembre	MODENA, Declamazione e Affetti nel canto barocco - masterclass*
Martedì 3 novembre	MODENA, Agrippina di G. F. Händel ore 20.30
Giovedì 5 novembre	MODENA, Voluptas Dolendi ore 11 - per le scuole*
Giovedì 5 novembre	MODENA, Voluptas Dolendi ore 21.15
Venerdì 6 novembre	VIGNOLA, Mozart/Rossini/Mendelssohn ore 11 - per le scuole*
Venerdì 6 novembre	VIGNOLA, Mozart/Rossini/Mendelssohn ore 21
Martedì 10 novembre	MIRANDOLA, Vivaldi: Lavori in corso ore 11 - per le scuole*
Martedì 10 novembre	MIRANDOLA, Artificio e Invenzione ore 21
Mercoledì 11 novembre	MODENA, Vivaldi: Lavori in corso ore 11 - per le scuole*
Giovedì 12 novembre	MODENA, Vivere all'antica nel '500 ore 14
Venerdì 13 novembre	MODENA, Händel: Arie per basso ore 21
Mercoledì 18 novembre	MODENA, Variatio Delectat ore 21
Venerdì 20 novembre	MODENA, Visioni d'Oriente ore 21
Domenica 22 novembre	MODENA, Il recitativo da Monteverdi a Händel - masterclass*
Domenica 22 novembre	MODENA, La Maraviglia di Bach ore 21
Giovedì 3 dicembre	MODENA, L'amore è un dio ore 21

Concerti - Incontri - Film - Masterclass - Per le scuole

* Informazioni e prenotazioni: tel 059 214 333 - info@grandezzemeraviglie.it

IL FESTIVAL

IL CIELO STELLATO, LA MUSICA

Enrico Bellei

"Les parfums, les couleurs et les sons se répondent" Charles Baudelaire, *Correspondences*

Quel che vediamo nel cielo appartiene a un tempo anteriore di ore, giorni, anni luce. I telescopi più complessi e potenti ci consentono di vedere sempre più lontano nel passato una verità mai attuale. Non sappiamo con certezza a cosa corrisponda oggi quel che riusciamo a vedere, in ogni caso non esiste la simultaneità. La musica in quanto avvenimento del passato è del tutto perduta, almeno fino all'applicazione delle tecniche di registrazione audio. Tutto il

passato musicale è più o meno tracciato nella sua codifica scritta, che da sola è silenziosa. Non ci dice mai quello che era, e più ci si allontana temporalmente, meno certezze abbiamo nell'immaginarla. Ma come in un cosmo denso di astri i riferimenti non derivano da un punto, ma dalla relazione fra essi, così l'orizzonte della musica si nutre dei colori della pittura, dei gesti plastici dell'arte, del suono profondo delle parole, del pensiero degli uomini del suo tempo. Il "gran teatro del mondo" è il palcoscenico senza sipario in cui si trova la sua materia; dove imitazione della natura e invenzione si sposano attraverso la cultura.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Grati Sal Lake, Utah
dalla mostra *Il sublime è ora*, Galleria Civica di Modena, 2008-2009

GRANDEZZE & MERAVIGLIE

Giunto alla dodicesima edizione, il Festival Musicale Estense *Grandezze & Meraviglie* è un appuntamento importante della musica antica a carattere nazionale e internazionale e gode di un forte legame con il territorio, testimoniato anche dalla partecipazione delle istituzioni, delle fondazioni bancarie, degli sponsor. Si svolge infatti fra Modena, Vignola, Villa Sorra, Sassuolo e Mirandola, città storiche che prestano i loro più affascinanti monumenti all'esecuzione di concerti di musica antica. La valorizzazione del patrimonio musicale antico e barocco, con particolare attenzione alla realtà dei territori estensi e alle notevolissime Raccolte ducali, condotta in chiave di ricerca e innovazione interpretativa, vale al Festival le caratteristiche di unicità e di universalità al tempo stesso. Sono in programma, dal 18 settembre al 3 dicembre 2009, diciotto concerti e tante attività parallele: conferenze, incontri con le scuole, proiezioni, masterclass, concorsi, stage. *Grandezze & Meraviglie Festival Musicale Estense* compie 12 anni. Il suo regalo di compleanno è caduto quasi esattamente a undici anni dall'inizio (6 maggio 1998 - 29 aprile 2009), con la consegna del XXVIII Premio Abbiati della Critica musicale, come Migliore Iniziativa del 2008. Il tema che, sottotraccia, discretamente attraversa il programma musicale e le attività collaterali è quello di "Utopia". Progetti irrealizzabili, sogni realizzabili, s'intrecciano nei percorsi e nei segmenti del Festival.

GRANDEZZE & MERAVIGLIE E LA FORMAZIONE MUSICALE

Le **masterclass** attivate quest'anno si tengono in collaborazione con il Cubec (Centro Universale del Bel Canto, diretto da Mirella Freni) e l'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli e ci presentano le due anime "vocali" dell'Agrippina rappresentata a Modena, il controtenore Michael Chance e il soprano Lavinia Bertotti.

Un'occasione per offrire a due scuole di eccellenza l'esperienza della vocalità antica praticata e insegnata.

I CONCERTI

MODENA - L'apertura coincide con la prima giornata del Festival *filosofia* "sulla comunità", **venerdì 18 settembre** nel luogo simbolo della comunità modenese, il Duomo. "Et incarnatus est" con I Cantori Gregoriani sotto la direzione di Fulvio Rampi, scandiscono i momenti della redenzione che portano la comunità cristiana alla salvezza attraverso l'Incarnazione di Cristo, che si conclude con la discesa dello Spirito Santo e si rinnova nel rito comunitario dell'Eucarestia con il "Communio". Gli eventi modenesi proseguono **venerdì 2 ottobre** nella Chiesa ducale di S. Agostino alle ore 21, con il grande direttore Roy Goodman a capo dell'Orchestra e Coro di Villa Contarini, create dai dipartimenti di musica antica dei Conservatori del Veneto. Un'importante collaborazione che offrirà al pubblico musiche di Bach, Telemann, Rameau, Vivaldi. **Mercoledì 7 ottobre** nella Chiesa di San Carlo abbiamo il ritorno di Chiara Banchini con l'Ensemble 415, che porta, in prima nazionale, la sua ultima acclamata produzione discografica: le sonate a cinque (e b.c.) di Tomaso Albinoni: autore tanto famoso per il celebre "Adagio" (non suo) quanto sconosciuto per la sua produzione di grande bellezza. **Martedì 20 ottobre**, sempre nella Chiesa di San Carlo, una vera e propria novità. I concerti a 3 e 4 cembali di Bach, con una prima esecuzione assoluta di un concerto per quattro cembali composto su commissione di *Grandezze & Meraviglie*, da Gianluca Bersanetti, compositore in stile barocco. L'esecuzione è curata dall'Arte dell'Arco, con i primi cembali, Michele Barchi e Roberto Loreggian. **Domenica 1 novembre** sempre nella Chiesa di San Carlo, sono presenze d'eccezione quelle del controtenore inglese Michael Chance, col

soprano Franciska Dukel con una raccolta di brani vocali di Henry Purcell e di Georg Fredrich Handel. Michael Chance è anche il responsabile artistico dell'allestimento olandese dell' "Agrippina" di Händel, unica data italiana, che calcherà le scene del Teatro Pavarotti **martedì 3 novembre** alle 20.30. L'opera in versione scenica, vede l'Orchestra e solisti del Conservatorio Reale dell'Aia, con la direzione di Hernan Schvartzman; la presenza in Italia nasce dalla collaborazione del Festival con l'Ambasciata d'Olanda e il Conservatorio stesso. **Venerdì 13 novembre**, la Chiesa di San Carlo ospita uno degli omaggi dedicati all'anniversario händeliano, con Arie per basso, con Marco Scavazza e I Musicali Affetti, diretti da Fabio Missaggia. Prosegue **mercoledì 18 novembre** nella Basilica abbaziale di San Pietro la sezione modenese del Festival con il concerto di musiche "Variatio Delectat", con David Doron Sherwin al cornetto e Francesco Baroni all'organo. La sezione dei concerti a Modena del Festival si chiude **domenica 22 novembre** nella Galleria Estense, dove Michele Barchi esegue numerosi brani scritti da Bach per "Liuto o lautenwerk". Non ci sono esemplari conosciuti di lautenwerk del XVII o XVIII secolo. Michele Barchi ha inciso al Lautenwerk diversi brani nella monumentale opera Bach 2000 della Teldec, e porta per la prima volta a Modena lo strumento interamente modificato e perfezionato.

VILLA SORRA - Domenica 27 settembre, alle 17.30, nel salone ovale settecentesco, il cembalista Riccardo Castagnetti, porta la musica dell'epoca di Shakespeare, l'epoca d'oro dei virginalisti inglesi. Sempre alla stessa ora della **domenica** successiva, il **4 ottobre**, la liutista Evangelina Mascardi, offre una panoramica delle culture liutistiche europee del Seicento: Bach, Weiss, Mouton, con il suo liuto a 13 cori.

SASSUOLO - I concerti nel seicentesco Palazzo Ducale si svolgono tutti nella Sala dei Giganti, e come da tradizione saranno di **sabato**. Il **10 ottobre** duetti di tema amoroso

tra Rinascimento e Barocco sono la proposta dell'Ensemble Opera Prima, con musiche di Monteverdi, d'India, Strozzi, e i soprani Gunta Smirnova e Alexandra Rawohl, giovani prescelti da 15 festival italiani per partecipare alla vetrina internazionale che si terrà a Valencia alla fine di novembre.

Il **17 ottobre**, il primo appuntamento con Henry Purcell, anch'esso celebrato assieme a Händel e Haydn nel 2009, con la voce di Lavinia Bertotti, accompagnata dalla viola da gamba e dall'arciliuto. Il terzo concerto del **24 ottobre** è invece dedicato ad Haydn & Boccherini con brani che mettono a confronto due grandi con le loro creazioni cameristiche. L'Ensemble Auser Musici è diretto da Carlo Ipata, flauto traversiere.

MIRANDOLA - Il primo concerto si tiene mercoledì 13 ottobre nell'Auditorium del Castello, con brani di Haydn, anch'esso celebrato nel 2009, trii con violino o flauto con fortepiano e violoncello, con La Gaia Scienza, specializzato nel repertorio di fine Settecento, con la formazione allargata al flauto traversiere di Marco Brolli.

Mercoledì 28 ottobre invece è la Chiesa del Gesù ad accogliere un programma sacro che rievoca le sonorità della Basilica veneziana di San Marco della fine del Cinquecento, con il consort di dulciane Quoniam, diretto da Paolo Tognon, il soprano Elena Bertuzzi, Pietro Pasquini all'organo e clavicembalo.

Martedì 10 novembre si torna nell'Auditorium per il concerto "Artificio e Invenzione" del Brixia Musicalis con Vivaldi, Albinoni, Bonporti, la musica lagunare che da tempo accompagna il Festival.

VIGNOLA - Venerdì 6 novembre, nella Rocca, un concerto dell'orchestra classica, con strumenti d'epoca, Atalanta Fugiens, diretta da Vanni Moretto, che presenta i grandi Mozart, Rossini e Mendelssohn, nelle loro vivaci ma in certi casi già sontuose e mature composizioni giovanili, come ad alludere a una energia della musica antica sempre proiettata in avanti, alla continua creazione, all'innovazione permanente.



Domenico Galli, Violoncello, 1691, Modena, Galleria Estense

PER LE SCUOLE

Cinque saranno le **iniziative rivolte alle scuole**, che consentiranno a centinaia di ragazzi di incontrare la musica nei luoghi della musica, e avvicinarsi a Vivaldi, Haydn, Mozart-Rossini-Mendelssohn, oppure di incontrare il cinema applicato alla musica e all'arte, con la visione di "Voluptas Dolendi, I gesti del Caravaggio". A Vignola gli allievi del Biennio Formazione Docenti dell'Istituto Vecchi/Tonelli, inaugura un percorso formativo che preparerà alcuni partecipanti alla lezione concerto.

MASTERCLASS

La presenza di Michael Chance e la prosecuzione del percorso avviato con Lavinia Bertotti negli anni scorsi, consentono la proposta di un dittico importante nel capitolo dell'interpretazione dei brani vocali barocchi.

I LINGUAGGI DELLE ARTI

Nel 2009 il tema è Utopia. Saranno così sfiorati Caravaggio, con un film musicale

inedito di Francesco Vitali e una conferenza, con Enrico De Pascale, entrambi in collaborazione con il Progetto Fotografia della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena; l'Oriente visto nel Rinascimento, con Tobia Patetta; la concezione dell'amore presso la Polis greca e la cultura romana, con Eva Cantarella; la moda rinascimentale del "vivere all'antica", con Sonia Cavicchioli. A questi incontri se ne aggiungono altri come la presentazione dell'*Agrippina* di Händel con Dinko Fabris, e la presentazione del Festival presso l'UTE.

IL CONCORSO PER VIDEOMAKER

Un **concorso** dedicato alla creatività giovane invita i videomaker a concepire uno spot promozionale dedicato al Festival, con lo slogan "Antico è moderno". Mille euro in buoni acquisto a chi riuscirà meglio a interpretare questa sfida. Il concorso è bandito con la collaborazione di NetGarage, dell'Assessorato alle Politiche Giovanili del Comune di Modena.

I LINGUAGGI DELLE ARTI: UTOPIA

A cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

"Utopia, (dal greco *ou*, non, e *topos*, luogo) che significa letteralmente "non luogo", cioè "luogo che non esiste": fu coniato da Thomas More per la sua opera omonima (1516), descrizione di uno stato ideale perfetto, retto sul principio della eguaglianza economico-giuridica dei cittadini. Nella comune accezione la parola "utopia" è venuta quindi a significare qualsivoglia idea o progetto che si prefigga scopi nobili e giusti, ma irrealizzabili nella pratica. (...) È affascinante, e per certi versi straniente, leggere la definizione che precede, tratta da un dizionario di filosofia, e valutare la strada che il termine in questione ha fatto. O meglio, e con una forzatura voluta, proporre il paragone con la celeberrima analisi che l'antropologo Marc Augé ha dato in un suo studio del 1992, ripubblicato anche di recente in Italia (Milano, 2009), di quelli che definisce "nonluoghi": i *nonlieux* sono infatti ben altro rispetto a una terra promessa, all'immagine di Stato e società ideale a cui More, e assai prima di lui già Platone, attraverso la riflessione svolta nella *Repubblica* e la creazione del mito di Atlantide, avevano dato forma. Mentre l'espressione coniata da More, la cui fortuna di lunga durata è già di per sé indicativa della sua ricchezza e necessità, si riferisce a una meta sognata, o progettata, ed è un termine di segno positivo al di là di ogni scetticismo, i "nonluoghi" osservati ed efficacemente definiti da Augé connotano il nostro tempo senza troppe virtù, sono luoghi di fatto, minimi comuni denominatori la cui riconoscibilità è rassicurante ma non troppo feconda per tutti noi. Sono – per così dire – luoghi di alterazione permanente, che proprio per la loro scarsa o nulla autenticità (in origine non appartengono alla realtà quotidiana di nessuno), a lungo andare ci sono diventati familiari, dato che li troviamo, e li riconosciamo, identici in ogni parte del mondo. Ma non è di questo che la sezione dei *Linguaggi delle arti* 2009, in

parallelo alla dodicesima edizione del Festival *Grandezze & Meraviglie*, intende occuparsi. È piuttosto dei sogni antichi, del percorso lungo e continuo che l'idea di utopia, anche al di fuori del pensiero politico, ha nella storia della cultura e delle arti. Se si parte dal teatro, luogo fisico dell'intreccio delle arti, dove musica, danza, scenografia, letteratura concorrevano, soprattutto in passato, alla realizzazione di uno spettacolo, si può riconoscere nell'*Aminta* di Torquato Tasso, rappresentata alla corte estense di Ferrara nel 1573, quasi un centro geometrico della sua fortuna e importanza. L'esile "favola boschereccia" messa in scena da Tasso è stata riconosciuta, fra l'altro, come la trasfigurazione poetica del sogno di fuga dalla realtà degli uomini di corte moderni. Oltre a questo e più in generale, essa è certamente una delle più perfette espressioni di un sentimento che ha grande presa e continuità, pur fra tante variazioni, nella cultura europea. All'*Aminta* porta il lungo percorso della poesia idilliaca e pastorale, che da Teocrito, attraverso Virgilio, giunge all'età moderna. Nei versi dei due poeti classici e dell'infelice ospite di una delle più sofisticate corti europee dell'autunno del Rinascimento, il mondo dei pastori dediti all'amore e alla musica è l'immagine dell'età dell'oro, vagheggiato come una condizione edenica. Quanto fosse intenso il valore riconosciuto a questo ideale, identificato nell'*Arcadia* intesa come luogo dell'anima, lo dicono i due straordinari quadri di Nicolas Poussin *Et in Arcadia ego* (rispettivamente 1627 circa, Devonshire Collection di Chatsworth, e 1640 circa, Louvre), a cui Erwin Panofski dedicò nel 1936 un saggio memorabile, dove mostra appunto la continuità della tradizione pastorale ed elegiaca nell'arte europea fino al Settecento inoltrato. L'eco di questo sentimento, del desiderio di una patria perduta, si coglie ancora, mi pare, nel sonetto che John Keats compone nel 1817 ispirandosi ai marmi del Partenone portati a Londra da lord Elgin e acquistati dal Parlamento inglese nel 1816, *On seeing the Elgin Marbles*.



Josif Kiraly, *Reconstruction: Mogosoia, Lenin and Groza 2A*, 2006 (Fondazione Fotografia)

My spirit is too weak - mortality
 Weighs heavily upon me like unwilling sleep,
 And each imagined pinnacle and steep
 Of godlike hardship tells me I must die
 Like a sick eagle looking at the sky.
 Yet 'tis a gentle luxury to weep
 That I have not the cloudy winds to keep,
 Fresh for the opening of the morning's eye.
 Such dim-conceived glories of the brain
 Bring round the heart an undescribable feud;
 So do these wonders a most dizzy pain,
 That mingles Grecian grandeur with the rude
 Wasting of old Time - with a billowy main -
 A sun - a shadow of a magnitude.

*Il mio spirito è troppo debole - la mortalità,
 come un sonno indesiderato, mi opprime pesantemente
 ed ogni vetta immaginata, ogni baratro
 di divina difficoltà, mi dice che devo morire
 come un'Aquila malata guardando il cielo.
 Tuttavia è un dolce lusso piangere
 io non ho venti nuvolosi a rinfrescarmi
 per l'apertura dell'occhio del mattino.
 Tali malconcepite glorie del cervello
 portano al cuore ostilità indicibile;
 così queste meraviglie fanno ancor più male,
 un male vertiginoso che frammischia la grandezza greca
 alla violenta perdita del Tempo antico
 - con un'ondosa forza - un sole -
 un'ombra di splendore.*

Negli anni in cui Thomas More concepiva il suo *Utopia*, Baldassarre Castiglione scriveva *Il Libro del Cortegiano*, trattato la cui diffusione e influenza in Europa sono senza paragoni, come ha mostrato Carlo Ossola. Si cercava l'uomo, quanto meno di corte, perfetto; si vagheggiava lo stato ideale. A quell'altrove per definizione che è l'utopia, 'luogo' lontano nel tempo e nello spazio, sono dedicati dunque alcuni incontri fra letteratura e storia delle immagini. L'intervento di Tobia Patetta, docente di Storia dell'arte alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, rifletterà sull'immagine della città antica e orientale ricreata dai pittori veneti, Mantegna e i Bellini in primo luogo fra Quattro e Cinquecento, età dell'allargamento degli orizzonti geografici ma anche storici, grazie alle scoperte e ricerche degli umanisti. Quello di Sonia Cavicchioli si concentrerà sull'importanza dei miti classici e dell'antichità per gli uomini del Cinquecento, e sulla volontà congiunta di

artisti (architetti, pittori) e committenti di ricostruire ambienti e luoghi concreti del vivere che riescano, per così dire, a rendere i moderni e le loro creazioni contemporanee degli antichi, e all'altezza di quei modelli ammirati sopra ogni cosa. *I linguaggi delle arti* dedica inoltre quest'anno una breve sezione a un lavoro su Caravaggio. Ne è all'origine la proiezione del film tratto da Francesco Vitali nel 2008 dallo spettacolo *Voulptas Dolendi. I gesti del Caravaggio*, realizzato dalla coreografa e studiosa di Danza barocca e rinascimentale Deda Cristina Colonna e da Mara Galassi, straordinaria interprete di arpa barocca, che fu presentato al festival *Grandezze & Meraviglie* nel 2003. Lo spettacolo, lavorando su citazioni delle opere del pittore e sulla luce dei suoi quadri, proponeva suggestioni sull'età barocca e si proponeva come una sintesi di espressioni artistiche diverse, quali musica, danza, recitazione e pittura; a queste si aggiungono le questioni poste dal linguaggio cinematografico. Rifletterà sull'opera del Caravaggio, pittore della realtà, e sulla presenza silente della musica nei suoi dipinti, Enrico De Pascale, studioso della pittura lombarda e di genere del Seicento. Eva Cantarella parlerà, con la capacità di appassionare il pubblico che molti apprezzano, dell'amore e del sesso in Grecia e a Roma. Il suo sguardo profondo, erudito, sul mondo antico e sulla sua cultura, serviranno da grimaldello per la comprensione dei sentimenti e dei desideri che muovevano gli uomini di allora, sulla falsariga delle sue recenti pubblicazioni.

Sonia Cavicchioli

RISORSE FINANZIARIE

Il Festival è finanziato attraverso contributi a carattere liberale: dalla Regione Emilia Romagna, dalla Provincia di Modena, dai Comuni di Modena, di Sassuolo, di Mirandola, dalle Fondazioni Cassa di Risparmio di Modena e Mirandola e dalla Fondazione di Vignola, della Banca Popolare dell'Emilia - Romagna, dal patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi.



Andrea Chiesi, *Ombra 3*, 2008, olio su tela

LE IMMAGINI

UTOPIE ESTENSI

Cosa è realmente una 'utopia'? In senso lato il termine si applica a tutto ciò che pur avendo una teorica ricaduta sul reale rimane in qualche modo sospeso in un limbo di non realizzabilità. Tommaso Moro nel suo libro *UTOPIA*¹ descriveva una società ideale non diversamente da come, per tutto il Medioevo, si era avuto quale prototipo la Città Celeste: irrealizzabile 'utopia' in terra ma promessa certa per l'al di là, per una vita ultraterrena ed eterna. Il Rinascimento italiano si nutre di utopie, sia per quanto

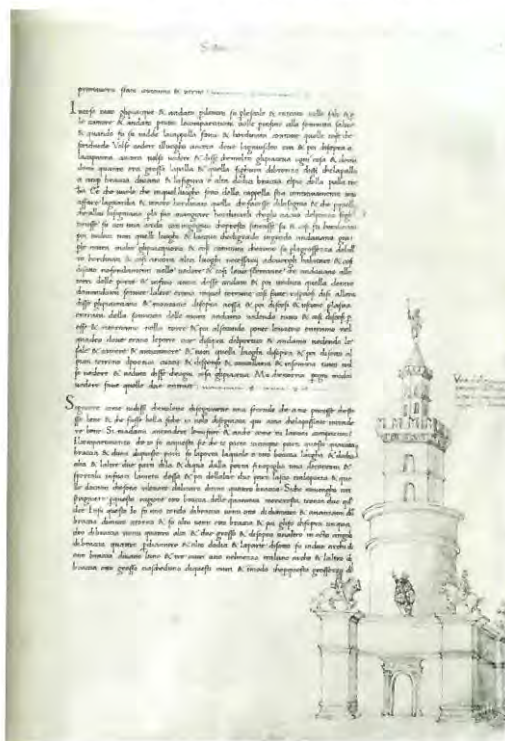


Fig. 1 - Antonio Averulino detto 'Filarete' Una delle quattro porte del castello di Sforzinda dal trattato sull'architettura



Fig. 2 - Antonio Averulino detto 'Filarete' Pianta della città detta di Sforzinda dal trattato sull'architettura

riguarda l'architettura: basti per tutte il trattato di Filarete (1400-1469) che 'disegna' la *Sforzinda*, (figg. 1-2)² (1460), che per quanto concerne le arti figurative; poiché utopica è la pretesa della restituzione con metodo matematico dello spazio attraverso la prospettiva (fig. 3), come utopica è la pretesa mimetica che ancora con spirito tardo gotico anima gli scultori di statuaria lignea a destinazione sacra. La linea che distingue tra consapevolezza dell'illusione mimetica (utopica) o dell'ideazione svincolata dal concreto (pure utopica) e l'intenzionale sfida con la natura e il 'vero' (ancora utopica), è uno dei temi che animano tutto il dibattito sulle arti sino all'età barocca e sfoga negli studi sull'ottica



Fig. 3 - Gherardo e Monte di Giovanni, *Annunciazione*, con San Marco (o la SS Annunziata) per sfondo, Galleria, Museo e Medagliere Estense, Modena (depositi)

tipici del positivismo e ancor prima nelle pratiche dei vedutisti veneziani del Settecento che rimontano alle prassi suggerite da Dürer nel suo trattato per la restituzione dal vero (fig. 4). In che misura la dinastia estense abbia partecipato di queste passioni, di queste profonde fascinazioni e dell'astrazione conseguente è tema intrigante e complesso. Si può allora disgiungere l'utopia architettonica di questi 'principi' dell'Impero, da quella artistica e figurativa, senza dimenticare che nello

stesso segno si svilupparono le inclinazioni per le altre arti di corte, dalla musica alla letteratura e alla poesia. Senza la pretesa di nulla di più d'una carrellata di spunti, si deve considerare che i precedenti ferraresi non furono certo ininfluenti sulle scelte operate a Modena quando questa divenne (1598) capitale d'un ducato ormai ristretto al feudo imperiale. Tra le tante, la più affascinante tra le utopiche pretese estensi mi continua ad apparire la volontà di coniugare la voluttuosa aspirazione alla vita



Fig. 4 - Albrecht Dürer, *L'artista ritrae dal vero con l'ausilio d'uno schermo quadrettato ed un traguardo da 'Unterweisung der messung ...'*, 1538, Berlin Kupferstichkabinett

¹ L'*Utopia* di Tommaso Moro (1478-1535), edita nel 1516, propone una società organizzata razionalmente, una repubblica in cui vige la totale comunione dei beni. Non ha esercito, ma assolda mercenari come sovente usavano i ricchi comuni toscani. Si ritiene che la parola 'utopia' sia conosciuta da Moro per sincretismo di due neologismi greci: *eutopia* (nessun luogo) e *utopia* (buon luogo).

² Beatrice d'Este (1475-1497) fu moglie di Ludovico Sforza detto 'il Moro' nel 1491.



Fig. 5 - Codice 'Marcanova'
Esecuzioni attuate in Campidoglio
Biblioteca Estense Universitaria, Modena

cortese, seguendo moduli oltralpini, con la riscoperta e rivisitazione della classicità antica. Di questo capitolo, tutto svoltosi a Ferrara, resta un documento straordinario nel codice 'Marcanova' della Biblioteca Estense di Modena che più volte ho preso ad esempio per dar visibilità a questa 'utopia' tutta estense: la serie di tavole a tratto mostra una Roma immaginata e rivisitata, ricostruita in dimensioni convenzionali e a scala urbana medievale come forse s'immaginava potesse diventare la stessa Ferrara. Le esecuzioni attuate in Campidoglio (fig. 5) hanno un sapore provinciale, la figura di Marte sulla colonna, che media tra il famoso cammeo con Diomede e il Palladio della raccolta di Papa Barbo e la celebre statua dello *Spinario*, di cui gli Este ebbero una versione che si vuole antica e che resta nella Galleria di Stato a Modena (fig. 6), pare una reinvenzione su quella monetazione repubblicana che pure si accumulò nelle raccolte estensi, mentre



Fig. 6 - Arte romana di età imperiale, *Spinario*
Galleria, Museo e Medagliere Estense, Modena

l'aria generale della scena non si discosta troppo dalle anguste visioni ancora gotiche di tanta pittura veneta di secondo piano. Più esplicita di tutte è poi la scena con la giostra di campo aperto (in arnesi da guerra del tempo, si badi bene) ambientata nel ben mezzo dell'Anfiteatro Flavio (fig. 7), che rimanda alle storie antiche, composte a guisa di 'centone' ancora nel Trecento, che narravano della *Storia di Troia* sintetizzandola come si trattasse d'un romanzo arturiano. Cavalieri 'lancia in resta' come gli spettacolari campioni della 'Porta della Pescheria' aperta sul fianco settentrionale del duomo modenese, quasi a ricordare ai nobili che vi transitavano sotto l'obbligo assunto nel loro ruolo di difendere e proteggere i deboli, le donzelle, le vedove e gli orfani (Fig. 8). Utopia collettiva quella del mondo cavalleresco, tutto intento alla ricerca della giustizia assoluta, aspirazione tutta laica ma nell'alveo della tradizione



Fig. 7 - Codice 'Marcanova', *Scena con la giostra di campo aperto (in arnesi da guerra del tempo, si badi bene)*
ambientata nell'Anfiteatro Flavio, Modena, Biblioteca Estense Universitaria



Fig. 8 - Arte romanica, *L'assalto dei cavalieri arturiani al castello*, XII secolo
Modena, Duomo, Porta della Pescheria

cristiana, che si esternava nelle pubbliche cerimonie d'arme, nei tornei appunto come nelle giostre, per poi finire nel disincanto della mascherata e nello scoppio dei fuochi artificiali dell'età barocca. Seguire questo filone, non dimenticando che è una delle molteplici componenti della *facies* ducale a Ferrara come a Modena, può aprire nuove prospettive nella comprensione dell'immagine di sé d'una epoca. Ma visto che di Modena assai più ci interessa che di Ferrara, se non altro perché quanto di estense è conservato in questa provincia, già Stato, o è sconfinato a Reggio Emilia, comprende la gran parte di ciò che è in mano pubblica, ci converrà prender le mosse da una considerazione di fondo: a Modena, Cesare (1562-1628), si trasferisce suo malgrado, bollato in qualche modo dal papato del marchio di illegittimità poiché la perdita di Ferrara era conseguenza dell'interruzione della discendenza i linea diretta dai più illustri avi quattrocenteschi. Problemi dunque tutt'altro che astratti quelli dinastici, sostenuti dal Papa Clemente VIII con la forza della ragione genealogica

ma anche con militare irruenza. Sarebbe stata l'occasione per costruire dal nulla o quasi una città ideale... o forse una *OUTOPIA* (nessun luogo). Naturalmente sussisteva un tipico problema... il denaro. Una città, con residenza a guisa di castello ancora medievale, quasi interamente in laterizio, eccezion fatta per vecchi edifici sacri, composti alla meglio con marmi di spoglio e recupero in tempi allora ritenuti oscuri (con modi per noi venerandi ma indiscutibilmente barbari per uomini del Rinascimento), poi sicuramente scialbati e dipinti per dare all'insieme quella omogeneità che il tempo e i restauri hanno strappato. Certo al Duca deve esser sembrato una specie di maleficio, più che una scomunica, quello abbattutosi sulla sua casata con l'espulsione da Ferrara e il trovarsi catapultato indietro nel tempo, in una città rimasta trascurata salvo pochi interventi devoti e promozionali da parte di Alfonso I, che aveva condotto nelle chiese maggiori almeno due innovativi capolavori di Dosso Dossi: la pala con *San Sebastiano* in Duomo e quella con *San Michele e San*

Giorgio in Sant'Agostino (rispettivamente figg. pagg. 43 e 63). Modena come 'non luogo', una capitale inconsapevole di sé cui fornire una visibilità internazionale che andasse oltre le sue capacità produttive, la sua buona vita e il tranquillo scorrere del tempo. Il compito fu superiore alle possibilità di Cesare e la rigidità clericale e penitenziale del figlio, spagnolescamente chiuso ai piaceri del mondo fino a farsi Cappuccino, dopo aver soddisfatto i suoi doveri dinastici procurandosi una discendenza, poco deve aver giovato. Quali UTOPIE, fantasie e giocose invenzioni poteva aspettarsi una corte umiliata? La storia dei giuochi e delle feste estensi deve essere scritta nei dettagli, ma fu ricca e varia, sfarzosa a tratti, e dette alla collettività modenese, in senso lato, momenti di sicuro orgoglio. Spettò a Francesco I d'Este (1610-1658)

quell'impareggiabile ruolo di sovrano mecenate e magnifico principe che mai fu eguagliato nella dinastia e che gli garantì l'immortalità della memoria. A lui rimonta l'idea, che non credo mai espressa palesemente, ma che trasuda da ogni sua impresa, che la corte degli Este dovesse rivaleggiare per splendore con quelle degli Asburgo come degli Orléans, con quella papale, persino, se mai fosse stato possibile, e sopra tutto, brillasse per l'altezza dell'ingegno di quanti vi operassero. Per questo motivo Francesco volle che il suo ritratto scultoreo ufficiale fosse di mano del più grande degli scultori del tempo, Bernini, per ciò si fece ritrarre dal pittore del re di Spagna, Velázquez, in occasione del conferimento del Toson d'oro, istantanea sublime che però non dovette apparire al principe più singolare di tanto se venne relegata in ambienti non di rappresentanza per venir riscoperta e idolatrata fuor di misura dopo che l'impressionismo francese aveva commosso gli animi a quel fare tanto sommario e vibrante. Egualmente importanti furono le commissioni architettoniche: Palazzo Ducale a Modena, scrigno dei capolavori ormai emigrati a Dresda, ma anche ideale cittadella

amministrativa, fulcro della vita civile, pronta ad accogliere i cittadini dello Stato e i mercanti stranieri, contenitore del sapere con la sua biblioteca e archivio; la residenza di Sassuolo, vera villa palazzo come il complesso di Pitti a Firenze per i Medici, come Caprarola per i Farnese; incomparabile luogo di delizie adorno delle tele di Guercino e Salvator Rosa, di Boulanger e di altri stranieri, tutt'intenti a celebrare le glorie cavalleresche del principe: novello Rinaldo, novello Astolfo, novello Orlando,... concorrente di quel Marte che con fare teatrale e armato alla vecchia maniera degli avi, gesticolando, coglie con sgomento che l'attenzione di Venere si è appuntata sul Principe contro cui un putto (Cupido) sta per scagliare la fatale freccia d'Amore. Quanto alta può essere stata l'opinione di sé d'un uomo si fatto e quanto ardore avrà profuso nel costruire il monumento di sé che i secoli sin qui gli hanno negato confondendo le sue scelte con quelle di tanti mediocri successori? Spenta e offuscata è la sua gloria di mecenate nel vasto e ormai disadorno palazzo di città, la cui sola facciata e il cortile mantengono nell'armonia architettonica mutuata da Roma, la regale dignità ricercata. Avvilite le tele e le opere scultoree che Francesco commissionò per diletto personale e per dimostrazione di magnificenza, finite confuse all'interno d'un inappropriato e angusto percorso museale, in cui l'inconsapevolezza della grandezza passata d'un regno ambizioso e ideale, scomparso e dimenticato, le han relegate, scindendole dal contesto di affreschi e stucchi preziosi, di specchi e di sete, che il rinato palazzo di Sassuolo ostenta o suggerisce malgrado l'umiliazione di secoli. L'UTOPIA d'uno stato estense grande e glorioso: fulgido esempio di modernità e di fasto, di nobiltà d'ideali perseguiti sino al sacrificio personale per la fama dello Stato, per la difesa della dignità dei cittadini; questo fu il sogno di Francesco, il sogno che pagò con la vita sul campo di battaglia e una vita di affanni e travagli cui mai volle soggiacere rinnovando le forze profuse. Quel sogno,

divenuto per la miopia dei suoi successori, indistinguibile, indefinito, può essere riletto sulle ali della filologia e della deduzione storica, quando si voglia (quasi riprendendo quel testimone perché sempre esiste la possibilità di rivivere un'utopia nobile e d'alto profilo) lasciarsi dietro le inutili paure d'un futuro che si può affrontare serenamente solo nella tensione costruttiva dell'ideale. La traccia concreta lasciata da questo principe non è oggi così evanescente come un tempo. Tornata al godimento di tutti la sua residenza estiva, la 'delizia' di Sassuolo dopo un lungo periodo di oblio per l'intenzionale destinazione ad uso improprio da parte d'uno Stato troppo preoccupato dai segni esteriori di grandezza del grande mosaico culturale e storico

d'Italia, fa magnifica mostra di sé nella sua prima fase di riapertura al mondo della conoscenza. Spogliata degli arredi e dei capolavori d'arte che Francesco I volle commissionare per essa, la residenza di Sassuolo è stata oggetto di un accorto restauro e di un illuminato intervento di rivisitazione in chiave contemporanea sotto le abili mani di Giuseppe Panza di Biumo e Filippo Trevisani, che nelle vuote 'occhiaie' dell'appartamento ducale dagli stucchi dorati hanno lasciato che maestri contemporanei inserissero pannelli monocromatici quasi luminosi per la loro iridescente e cangiante capacità di trascolorare ('Monochromatic light'), mentre il 'Blue bird' di Maurizio Mochetti sembra ricordare, con quel suo intenso azzurro



Fig. 9 - Francesco Barbieri detto il Guercino, *Venere, Marte ed Amore*, Palazzo Ducale di Sassuolo [deposito della Galleria, Museo e Medagliere Estense], Modena

estense, che uno slancio nel futuro è sempre possibile. Come ridare allora forma e corpo al sogno di Francesco I ricollegandolo con maggior evidenza a questo allucinato e sublime slancio contemporaneo? Solo una via è possibile e non mistificante, restituire a Sassuolo ciò che per quei luoghi fu fatto, ricondurvi quanto nel contesto ridoni smalto e lustro alla dinastia, i segni, scelti dagli Este perché rimanessero memoria della loro storia nel ducato, che narrino, ciascuno con la propria capacità evocativa, la vicenda umana e storica di coloro che a queste terre dettero ordine e prosperità e che ingiustamente cacciati da Ferrara vollero qui rifondare il regno dell'ideale e della cavalleria. Una utopia certo, poiché sappiamo che la genealogia estense e le

opere dei signori di Modena non sempre furono improntate alla nobile equità e giustizia che nei romanzi di Boiardo, Ariosto e Tasso, sempre traspaiono, quanto furono piuttosto intrise dalla violenza delle passioni umane e politiche che spezzano anche i più nobili cuori. Pure, guardando, nel magico contesto di Sassuolo, quella *Venere* di Guercino (fig. 9) che indica verso lo spettatore, traguandovi d'innanzi il più nobile e privato dei ritratti di Francesco I che ci è dato contrapporgli (fig. 10), forse tutti, almeno per un momento, possiamo essere partecipi di quella utopia cui tese il principe d'Este, ma i cui pronipoti non seppero, come i moderni, dare adeguato seguito.

Mario Scalini



Fig. 10 - Jean Boulanger, *Francesco I d'Este armato*, Palazzo Ducale di Sassuolo [deposito della Galleria, Museo e Medagliere Estense], Modena

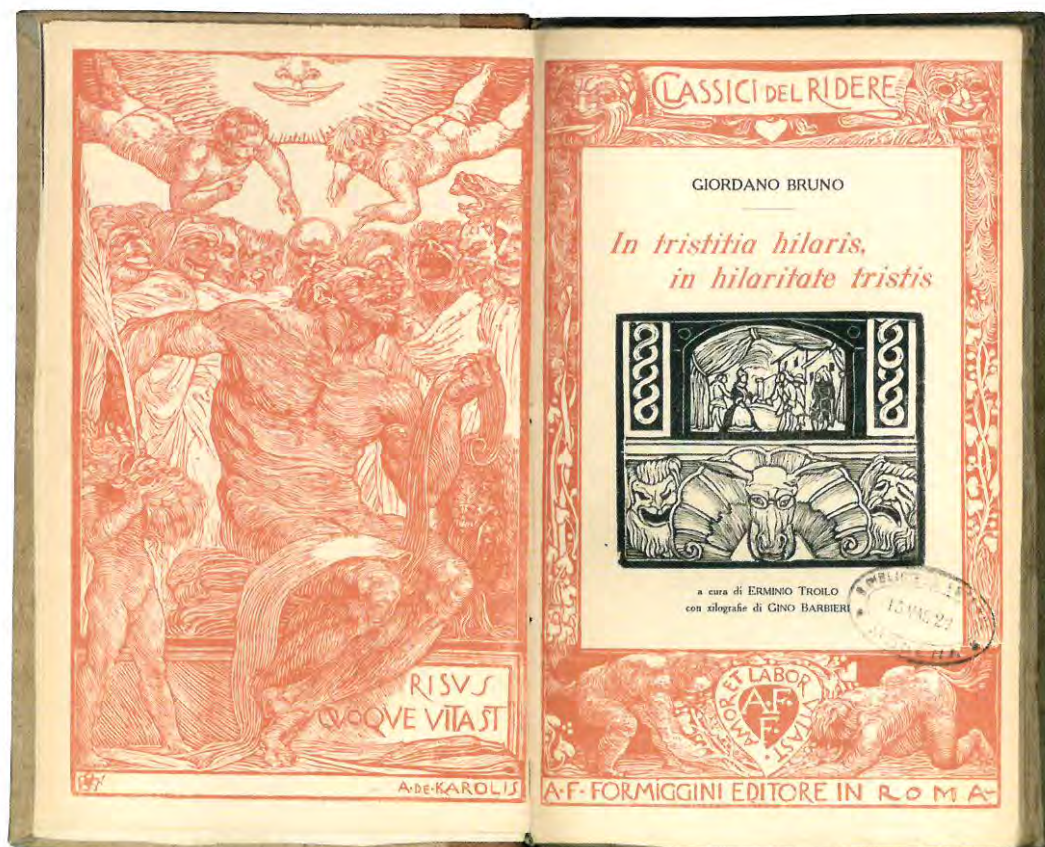
PAROLE DISEGNATE
DELLA BIBLIOTECA ESTENSE

I primi inventari della biblioteca estense ci documentano una raccolta che rispecchiava direttamente i gusti e gli interessi culturali dei principi, a partire dai numerosi codici in lingua francese, oggi perduti, dei tempi di Nicolò III, ai testi umanistici, prediletti da Leonello, fino alle traduzioni dei classici commissionate da Ercole I. Nel corso del secolo XVI, soprattutto con Alfonso II, la volontà di competere in grandezza con le corti straniere, e con quella francese in particolare, sollecitò in modo sempre più evidente uno stile di vita grandioso, che, unito ad un sincero amore per l'arte, si concretizzò nell'accrescimento delle collezioni di antichità, quadri e medaglie e nell'acquisizione di preziose raccolte di libri e manoscritti. Gli ambiziosi programmi

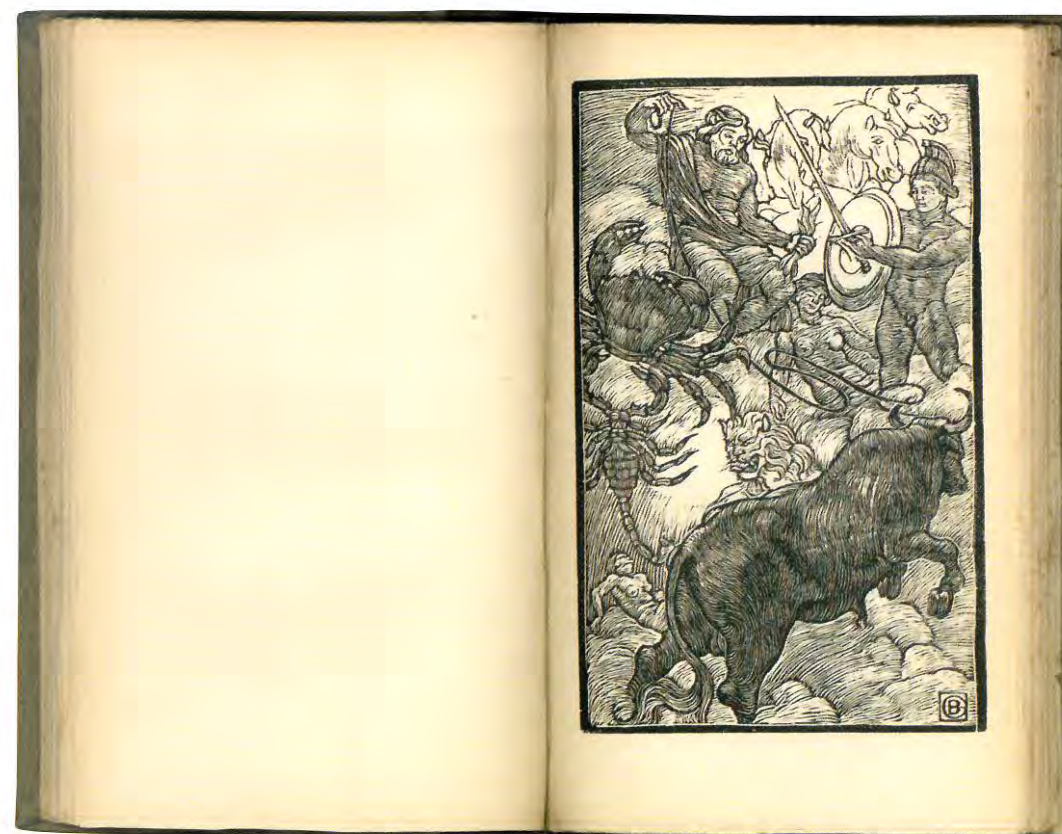
intesi ad accrescere il prestigio della famiglia, che si manifestarono anche in ambito musicale, si riflettono nella nascita del famoso *Concerto delle dame*, che si esibiva sia nelle stanze private di Margherita Gonzaga, sia in concerti aperti ad invitati esterni, e per il quale furono commissionati splendidi strumenti musicali, come l'arpa di Laura Peperara. Dopo il trasferimento della corte a Modena, superate le enormi difficoltà legate al trasloco e alla sistemazione dell'intera collezione artistica che caratterizzarono la prima metà del '600, fu Francesco II che, con il suo mecenatismo, soprattutto nel campo musicale, diede impulso non solo all'attività locale, ma riuscì a creare, tramite i suoi procuratori, una fitta rete di collegamenti con i maggiori artisti e virtuosi del tempo, che fecero di Modena un importante centro della vita

musicale. Testimonianza tangibile dell'intensità culturale della seconda metà del secolo sono le raccolte delle composizioni di Alessandro Stradella, tuttora conservate nella Biblioteca Estense, e i vari strumenti realizzati per il duca da Michele Antonio Grandi e Domenico Galli, autore anche del *Trattenimento musicale sopra il violoncello*, una serie di dodici sonate che l'autore dedicò al duca Francesco II. La raccolta bibliografica estense, da sempre connotata da una pluralità di interessi e aperta ad ogni espressione della cultura, continuò ad arricchirsi sia con acquisizioni dirette da parte dei vari Bibliotecari preposti alla sua direzione, sia, specialmente nel corso dei secoli XIX e XX, incorporando raccolte private e importanti fondi documentari. Di carattere assai vario, queste donazioni, partecipi del tradizionale

collezionismo librario, includevano spesso opere di grande valore artistico, come l'importante raccolta Obizzi o la raccolta Campori, pervenuta in deposito perpetuo alla fine dell'800. In altri casi, invece, hanno apportato testimonianze rilevanti della produzione artistica corrente, che, nel campo dell'illustrazione libraria, a partire dalla metà del sec. XIX, si caratterizzò in modo sempre più netto per il tentativo di riaffermare la tecnica xilografica, applicata, ad esempio, da Gustave Doré nell'edizione del *Don Chisciotte della Mancia* in due volumi pubblicata a Milano nel 1880. A documentare una significativa esperienza editoriale del primo Novecento in questa direzione assume un posto di rilievo il ricco Archivio Formiggini, in cui l'editore modenese conservò la fitta corrispondenza con i maggiori rappresentanti della cultura



Adolfo De Carolis, Frontespizio (Giordano Bruno, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* Roma, A. F. Formiggini, 1922), Modena, Biblioteca Estense Universitaria



Gino Barbieri, *Xilografia*, id.

italiana assieme a tutto il materiale preparatorio per le pubblicazioni della sua casa editrice. L'obiettivo di Formiggini era quello di ridare vita all'arte decorativa del libro secondo la tradizione italiana della xilografia, che permettesse non solo di illustrare libri con pretesa d'arte ma anche di poterli distribuire tra il grande pubblico ad un prezzo di copertina piuttosto accessibile. Carattere distintivo della collana della "Casa del ridere" fu, oltre alla raffinata legatura, proprio il corredo iconografico ai volumi, affidato sempre ai maggiori disegnatori, incisori e illustratori del tempo. La copertina dell'intera collana è, infatti, opera di Adolfo De Carolis, il maestro che forse più intensamente si impegnò nell'opera di recupero dell'antica arte

dell'incisione, ma all'illustrazione dei volumi contribuirono numerosi altri artisti, come, ad esempio, il suo allievo Gino Barbieri, al quale si devono le xilografie del *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* di Giordano Bruno, o Ferruccio Pasqui, che con De Carolis avrebbe collaborato anche in seguito alla realizzazione di importanti opere pittoriche. Delle varie xilografie del Pasqui, raccolte nell'Archivio grafico Formiggini, per lo più prove di stampa su velina, oltre ad una fotografia all'albumina, per la verità una sola venne pubblicata, "L'arciere e l'aquila in volo", che fu inserita nell'opera di Federigo Tozzi, *La città della Vergine. Poema*, pubblicata dal Formiggini nel 1913 fuori collana.

Annalisa Battini



Pierre Huyghe, *A Journey That Wasn't*, 2005, Super 16mm film HD video transferred to HD server Color dalla mostra *Il sublime è ora*, Galleria Civica di Modena, 2008-2009



Pierre Huyghe, *Id*

"IL SUBLIME È ORA"

ALLA GALLERIA CIVICA

Palazzo Santa Margherita è un antico edificio di origini cinquecentesche più volte ampliato e ristrutturato, ubicato nel centro della città di Modena; nelle sue sale, lungo i corridoi, attraverso gli scaloni, si sono susseguiti, nel corso dei secoli, dapprima frati, poi soldati e cortigiani, infine poveri e orfanelli assistiti dal Patronato dei Figli del Popolo. Oggi è polo culturale fervido, sede della Biblioteca Civica Antonio Delfini, del Museo della Figurina, dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli e della Galleria Civica, istituto quest'ultimo che organizza, da ormai cinquant'anni nelle diverse sedi che lo hanno ospitato, iniziative volte alla promozione e alla conoscenza dell'arte contemporanea. Un contenitore antico e pieno di storia, quindi, ma per proposte nuove, di tendenza, che valorizzano artisti i cui esiti siano riflesso di un linguaggio e di prospettive fortemente attuali. Nell'ambito della programmazione più recente (19 settembre 2008 – 6 gennaio 2009), la mostra "Il Sublime è ora", curata da

Marco de Michelis, si è proposta di recuperare l'idea romantica legata alla ricerca e all'esaltazione di nuove frontiere, come presenza pulsante nella storia dell'uomo e per questo tuttora attualissima. Una sfida (o piuttosto un'utopia?), intesa come impulso insopprimibile che conduce al viaggio verso l'ignoto, alla spinta, a proprio rischio, oltre i confini del mondo: soli su una barca a vela nell'Oceano Atlantico, al Polo Sud alla ricerca del canto del pinguino albino, nella tempesta artica, o inseguiti da gigantesche navi rompighiaccio. Ancora una volta la Galleria Civica ha voluto stimolare una riflessione su un tema posto all'incrocio tra storia dell'uomo e storia del pensiero, in cui il concetto di sublime "diviene manifestazione di qualcosa che vibra su di un confine e che spingendosi contro e oltre il confine manifesta la precarietà, la caducità delle cose del mondo. Manifesta drammaticamente la possibilità del nulla." (Franco Rella, dal catalogo di mostra "Il sublime è ora", ed. Skira, 2008).

Gabriella Roganti

IL MOTO PERPETUO

AL MUSEO CIVICO D'ARTE

Il Museo Civico d'Arte possiede una collezione di strumenti scientifici, proveniente in gran parte dagli istituti universitari i quali, nei decenni di formazione del museo, depositarono i materiali "storici", essenzialmente non più funzionali alla didattica o decisamente sorpassati. L'indirizzo del museo, d'altro canto, era ormai prevalentemente storico e dunque anche questa collezione, sebbene nata nell'ottica positivista, si connotava sempre più come testimonianza della grande tradizione tecnico-scientifica del ducato estense. Lo sperimentalismo spingeva verso mete poi dimostrate irraggiungibili, come quella del moto perpetuo, che Giuseppe Zamboni perseguiva in un'epoca in cui non era ancora stato acquisito il principio di conservazione dell'energia. Il moto perpetuo veniva quindi ritenuto possibile dalla scienza; ricordiamo, per esempio, che un suo elettromotore con pendolo che batteva ritmicamente su due campanelle, fu inviato al Clarendon Museum di Oxford nel 1840 e funzionò ininterrottamente per quasi 130 anni. Giuseppe Zamboni perfezionò un tipo di pila a secco composta da numerosi dischetti di carta ricoperti da un lato di foglia metallica e dall'altro di biossido di manganese. Tale pila fu poi utilizzata dal fisico per alimentare un orologio elettrico che sfruttava un pendolo oscillante tra elettrodi di segno opposto per effetto dell'attrazione e repulsione elettrostatica. Leopoldo Nobili, un pioniere italiano nel campo dell'elettromagnetismo, si formò presso l'Accademia Militare di Modena e terminò la sua carriera a Firenze dove il Granduca di Toscana Leopoldo II lo aveva invitato a insegnare presso il Museo di Fisica e Storia Naturale. Il galvanometro, strumento da laboratorio utilizzato per la misura di deboli correnti elettriche, è una delle sue scoperte. L'accendilume, costruito in moltissime versioni, si dimostrò apparecchio utilissimo in un'epoca in cui produrre una fiamma non era

un'operazione immediata. Era composto da due recipienti di vetro sovrapposti: quello superiore conteneva acqua, quello inferiore gas infiammabile. Un sistema di tubi permetteva all'acqua di defluire nel recipiente inferiore, espellendo così l'idrogeno che si accendeva su un ugello con la scintilla prodotta da un elettroforo o da una piccola bottiglia di Leida.

Lorenzo Lorenzini



Leopoldo Nobili (1784-1853), *Galvanometro*, secondo decennio sec. XIX
Modena, Museo Civico d'Arte

ARCHIVI E UTOPIA

Il concetto di utopia in rapporto agli archivi (e primi fra tutti gli Archivi di Stato, in quanto "archivi di concentrazione") investe più aspetti, tutti pertinenti, e tutti inerenti il modo di intendere il rapporto tra storia e cultura, tra documentazione e vita, ma in ogni caso risulta estremamente interessante per diversi ordini di considerazioni. La prima idea, che è anche quella più banale, quella che è fonte di disillusioni cocenti per chi si occupa di archivistica e di ordinamenti di fondi archivistici, è costituita, per così dire, "dall'inventario perfetto", il quale è semplicemente un non senso, perché qualunque lavoro di inventariazione deve rendere conto dell'evoluzione storica di un archivio e quindi tende a risolversi su base morfologica: la presunta "perfezione" è piuttosto "tensione verso", tentativo di restituire le trasformazioni interne subite dai vari ordinamenti delle carte di un archivio nel corso del tempo, procedendo per ipotesi e probabilità. Il secondo caso concerne il contenuto di un archivio: utopia come conservazione di tutto quanto prodotto da un soggetto pubblico o privato. Questa idea si scontra con la realtà dei fatti e con la relatività dell'esperienza. Qualunque processo di conservazione è destinato a lasciarsi alle spalle qualcosa, a perdere per strada dei pezzi, a subire danni, furti, distruzioni (preferibilmente parziali), per cause naturali o provocate dall'uomo. Un archivio difficilmente (anzi, mai) perviene alla contemporaneità nell'integrità della sua documentazione, pertanto può consentire, al massimo, "una" prospettiva, non "la" prospettiva. Infine, il terzo caso, che riguarda la conoscenza delle carte di un archivio: utopia come cognizione di tutte le informazioni e le notizie contenute nei documenti di un fondo. Questa idea risulta tanto più impraticabile quanto maggiore è l'estensione dell'archivio. Si risolve su base quantitativa, e già questo deve mettere in sospetto, perché, anche nel caso che l'ipotesi fosse praticabile, la sua realizzazione non garantirebbe della bontà della conoscenza

che si ha di quelle carte. E tuttavia, proprio queste semplici considerazioni, frutto di esperienza diretta, sono la spia di una dialettica interna densa di implicazioni: da un lato un pensiero totalizzante che vorrebbe eliminare il concetto di finito dall'idea di storia (e insieme al finito quello di catastrofe), dall'altro un fare che tenta di riscattare tutto ciò che la storiografia e il pensiero storiografico hanno tentato di espellere dalla visione storica: la sconfitta, la perdita, la rovina, il reietto, l'anonimo. Un simile concetto è sintetizzato magistralmente da Walter Benjamin quando afferma: "Tutto ciò che dell'arte e della scienza lo storico può controllare ha sempre un'origine che egli non può considerare se non con orrore. Non è mai un documento di cultura senza essere insieme un documento di barbarie". È dalla presa d'atto di questa contraddizione insanabile che si fa largo quel concetto di relatività attraverso il quale, come sostiene Julius Thomas Fraser, la ricerca storica è "molto più una creazione che una scoperta", così che la verità si stempera nelle verità o nel verosimile storico. Fin qui, ci si è occupati dell'utopia in rapporto agli archivi come "strumenti" indispensabili per la ricerca storica. C'è un altro modo, un altro punto di vista per affrontare il rapporto utopia-archivi, ed è quello che riguarda l'archivio come luogo nel quale è contenuta la documentazione, dato che con il termine archivio si è soliti intendere tanto il luogo nel quale sono fisicamente conservati i documenti, quanto i fondi archivistici in esso conservati. Così intesi, il pensiero utopico e l'immagine utopica non possono non condurre a ripercorrere iperbolicamente quelle che sono le tappe fondamentali di una visione improbabile, a porre domande senza risposta, ma suggestive. Se l'umanità che gira col mondo è il film prediletto dagli inquilini dell'Olimpo, e se nella valle di Giosafat tutte le anime saranno giudicate universalmente e sarà possibile ricostruire tutte le discendenze da Adamo ed Eva in giù, si può ipotizzare un archivio dell'Eden composto, come si dice, da "vita, morte e



Andrea Chiesi, *Ombra 6*, 2008, olio su tela

miracoli" di tutti gli abitanti della terra? E a quale archivio doveva dare vita il "Leviatano" di Thomas Hobbes? Per non parlare di quello di George Orwell. A pensarci, l'utopia archivistica, parafrasando Jorge Luis Borges, è identificabile e riconoscibile nell' "Archivio di Babele", dove il termine archivio, riferibile tanto alla struttura architettonica che alla mole dei documenti, rende visibile i "depositi", dà loro una forma. In questi "locali", gli scaffali, sui quali si dispongono cassette, cartelle, buste, filze, rotoli, scatole, si conformano alla struttura muraria dell'edificio e vi aderiscono, scorrono per metri e chilometri cadenzati da archi, pilastri, lesene, spigoli. Non c'è ingrandimento che possa portare alla luce il movimento strutturale di queste formazioni. Si parla di "depositi", si parla di "tettonica", termini in uso in geologia, quasi a rimarcare il lento assestarsi dei documenti nei differenti sistemi di inventariazione secondo

cicli, fasi, faglie, terremoti, ma la "conformazione" a cui di volta in volta danno origine ha un che di visionario che sollecita metafore e immagini: *bunker*, *sottomarini*, *carceri*, *caveau*, *underground*..., per una letteratura del mistero e dell'incubo che cancella d'un sol colpo la ricchezza di conoscenze e informazioni contenute nei documenti, a vantaggio della "mole", della struttura (paranoica?) che li detiene e li manipola. Parafrasando Umberto Eco: nel nome di che cosa? È sulla stregua di tali considerazioni che la scelta delle immagini che accompagnano questo scritto è caduta sul ciclo di lavori "Ombre" realizzato da Andrea Chiesi negli ultimi due anni. Nulla di più opportuno. Non sono illustrazioni, sono una interpretazione originale e autonoma del tema di cui si discute, per cui testo visivo e testo scritto si fronteggiano e procedono paralleli. Perché, per quanto "figurativa" l'arte di Chiesi possa essere, essa compie una duplice, originale e

autonoma lettura dei "depositi" dell'Archivio di Stato di Modena: lo fa attraverso l'obiettivo fotografico e la pittura a olio. Si sofferma sulle scale elicoidali delle scaffalature lignee ottocentesche, indicando una prospettiva storica in ambito visivo, quella "metafisica" dechirichiana che si pone tra gli emblemi più autentici dello straniamento e dell'enigma, si muove tra meandri labirintici privilegiando prospettive focali allungate (con ciò restituendo all'enigma stesso una

"trasparenza" ambigua e sospettosa), propone la trama e l'ordito infiniti (ad libitum) di una serialità documentale prossima all'ossessione maniacale, indica punti di fuga di un percorso che sa di assassinio (come ogni autentica "indagine"), il tutto con il distacco serafico di chi sa muoversi con sapienza nella penombra e nel dubbio. Quale metafora della storia e della metastoria più adeguata di questa?

Mario Bertoni



Andrea Chiesi, *Ombra 5*, 2008, olio su tela

FONDAZIONE FOTOGRAFIA

Mai come oggi l'immagine gioca un ruolo centrale nella nostra esperienza di esseri umani. La moltiplicazione dei mezzi di produzione e diffusione tecnologica ha generato un flusso visivo che riversa ogni istante milioni di nuove immagini nella realtà quotidiana. Finestre aperte sulla società o su mondi lontani, su paesaggi interiori o su scenari inventati, talvolta esse ci informano, altre cercano di persuaderci, in alcune occasioni ci fanno sognare, in altre ci ingannano. Sempre, in ogni caso, partecipano a costruire il nostro immaginario e a plasmare la nostra idea del mondo. A partire da questa consapevolezza, nel 2007, la Fondazione Cassa di Risparmio di Modena ha dato il via, con il progetto Fondazione Fotografia, ad una collezione internazionale di fotografia contemporanea e video d'artista, curata da Filippo Maggia. Il programma di acquisizioni è strutturato

su base geografica e ogni anno arricchisce la collezione con opere provenienti da diversi paesi del mondo. Dopo il primo nucleo dedicato ad Estremo oriente e Sud-est asiatico, esposto al pubblico nella mostra *Asian Dub Photography*, il secondo capitolo della collezione guarda all'Europa dell'Est con la mostra *Fotostroika*, mentre il 2010 sarà la volta di Africa e Medio Oriente. Una particolare attenzione è poi rivolta all'Italia, con un programma che coinvolge i maestri della fotografia italiana, quali gli artisti inclusi nella mostra *Uno. Basilico, Fontana, Ghirri, Jodice, Vaccari*, fino alle generazioni successive, come quelle protagoniste di *Due. Anderoni, Campigotto, Ferrero Merlino, Piritto, Rivetti, Thorimbert*. Un progetto ampio dunque che offre infiniti spunti per riflettere sull'uomo, sul suo passato e sui futuri possibili. Ad Est molti artisti si interrogano sul passaggio tra ciò che è stato e ciò che sarà: il fotomontaggio *Reconstruction*:



Miwa Yanagi, *Geisha (Akiyo, Mai, Hitomi, Noriko)*, 2002
dalla serie *My Grandmothers* (Fondazione Fotografia)



Mladen Stilinovic, dalla serie *Sale of Dictatorship*, 1977-2000 (Fondazione Fotografia)

Mogosoia, Lenin and Groza del rumeno Iosif Kiraly rimanda ad un'utopia tradita, trasformata in dittatura e poi abbattuta per lasciare spazio ad un mondo incerto e frammentato; in Croazia Mladen Stilinovic gioca con il linguaggio e con i simboli per demistificare l'ideologia socialista come quella capitalista; Maja Bajevic (Sarajevo) pone con un video una domanda semplice quanto inquietante: "how do you want to be governed?" Il rapporto tra uomo e ambiente tocca trasversalmente il lavoro di molti artisti: dall'italiano Luca Andreoni, con la trilogia *Non si fa in tempo ad avere paura*, al giapponese Naoya Hatakeyama con la sequenza *A Bird/Blast 130* in cui il volo di un uccello sovrasta una violenta esplosione sulla terra, passando per il rigoroso lavoro di Gabriele Basilico che da anni indaga le trasformazioni delle città del mondo. Il presente è oggetto di molteplici analisi: se il lavoro *Bubbles* di Chiara Piritto si sofferma sul senso di frustrazione che deriva dal non

raggiungere determinati modelli imposti dalla società, il film di Yang Fudong *The Half Hitching Post* afferma il bisogno di migliorare la propria condizione esistente, ponendo fine all'incessante lotta per la sopravvivenza. Nella serie *My Grandmothers* Miwa Yanagi esplora invece la capacità umana di proiettarsi nel futuro, trasformando grazie alla fotografia alcune giovani donne nelle nonne che sognano di diventare, mentre nella serie fotografica *My Future is not a Dream* Cao Fei mette in scena nel contesto asettico di una fabbrica i sogni dei giovani operai cinesi che vi lavorano. La collezione restituisce la complessità del mondo contemporaneo, globalizzato ma al contempo ancorato alle specificità culturali, proiettato verso un futuro incerto la cui qualità, come suggeriscono le immagini di Mimmo Jodice, non può prescindere della memoria del passato.

Francesca Lazzarini

PICO DELLA MIRANDOLA

Giovanni Pico, che nel castello di Mirandola nacque in spazi oggi non più riconoscibili e conservati, fu un viaggiatore intellettuale sempre animato da un'attenta ricerca in direzione di ogni fonte di conoscenza. A Mirandola visse in giovanissima età ma già a quattordici anni iniziò a recarsi in altri centri per ragioni di studio e di apprendimento, risiedendo a Bologna, Ferrara, Padova, Pavia, Parigi, Roma e soprattutto a Firenze, che divenne per lui l'ambiente ideale per la ricchezza di stimoli culturali qui rintracciabili. Il grande e inestinguibile desiderio di sapere, sempre aperto a nuove prospettive, caratterizzò l'intera esistenza nonché il pensiero del filosofo mirandolano. Ma quale fu il rapporto tra Pico e la musica? Certamente Pico subì l'influsso del Neoplatonismo e della speculazione di uno dei principali esponenti di questa dottrina filosofica in età umanistica, Marsilio Ficino, che riteneva Dio, in quanto centro di tutto, in tutte le

cose presente e "dunque la bellezza - scriveva - colta con i sensi superiori, con la mente, la vista, l'udito, è la manifestazione di Dio". Pico tuttavia non si limitò a recepire i principi del dettato neoplatonico, cercando invece di elaborare una dottrina che assorbisse l'influenza di altra speculazione, dall'aristotelismo alla cabala ebraica. Il pensiero di Pico restò sempre dinamicamente proiettato e spinto in una dimensione di confronto, saldamente fermo semmai solo su alcuni solidi convincimenti come l'esaltazione dell'uomo in possesso di assoluta libertà o come la necessità di ottenere la concordia fra i saperi. Per Pico uno slancio di "curiosità" intellettuale può essere stato presente probabilmente anche in ambito musicale. Del resto il filosofo di Mirandola visse in un periodo in cui fiorirono diversi musicisti che molto probabilmente potrebbe avere incontrato: Joan Ambrosio Dalza, Josquin Desprez, Marchetto Cara, Heinrich Isaac, o Franchino Gaffurio, perfetto esempio quest'ultimo

dell'umanista teorico dedito alla sistemazione della disciplina armonica. Giovanni Pico all'inizio del proprio percorso di vita, molto giovane, fu anche poeta. Scrisse testi il cui discorso viene serrato all'interno di comparti piuttosto rigidi. Si tratta di una lirica di un filosofo che medita e sentenzia, in possesso di un atteggiamento mentale che lo porta lontano da un sentimento poetico, di derivazione petrarchesca, che esalti la musicalità dei versi. Pico aveva ben chiara la propria vocazione e le precise finalità della propria ricerca, tenendo ben distinte le facoltà sensoriali da quelle squisitamente intellettuali. Così scriveva: "... quando sei tra i suonatori di flauto e di cetra sii tutt'orecchi, ma quando sei tra i filosofi ritirati dai sensi, rientra in te stesso, nelle profondità dell'animo e nei più intimi recessi dello spirito per sentire la musica dell'Apollo celeste." Il grande e costante sforzo razionante di Pico, sempre sviluppato nel corso della sua esistenza senza mai perdere l'interesse per l'esplorazione culturale, non colloca questo Filosofo distante dalla teoria e pratica musicale. Una musica, si direbbe, quale puro risultato di una costruzione intellettuale, che fa in qualche modo



Pico della Mirandola, *Ritratto*

evocare, per un puro esercizio di immaginazione storica, le partiture prive di indicazioni sugli strumenti create dal genio di Johann Sebastian Bach.

Gimpaolo Zirolodi



Castello dei Pico, Mirandola

LA DELIZIA ESTENSE A SASSUOLO

L'aspetto attuale del Palazzo Ducale di Sassuolo prende forma a partire dal 1634, quando l'antico e massiccio castello fu trasformato in residenza ducale, un luogo prestigioso da utilizzare per la villeggiatura estiva e come sede di rappresentanza ufficiale della corte. La committenza della ristrutturazione e della decorazione spetta a Francesco I d'Este, il Duca che, dopo la perdita di Ferrara nel 1598, creò la nuova immagine di Modena capitale dello stato e riportò sulla scena politica europea il ducato Estense di Modena e Reggio Emilia. Il Palazzo, denominato anche "Delizia" per la sua architettura impreziosita da fontane e

circondata da spazi verdi, per la bellezza delle decorazioni nei suoi ambienti e per il felice inserimento nell'ampia vallata del Secchia, rappresenta un vero gioiello della cultura barocca dell'Italia settentrionale. Gli ambienti furono dipinti da un'équipe di artisti straordinari, che ben interpretarono lo spirito ambizioso e mecenatistico di Francesco I, fra i quali il francese Jean Boulanger, pittore ufficiale della corte estense, e alcuni tra i maggiori pittori quadraturisti bolognesi, come Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, oltre a un gran numero di abili decoratori e plasticatori, tra i quali Luca Colombi e Lattanzio Maschio. Nelle pareti e nei soffitti

delle sale si intrecciano temi allegorici ed episodi della storia estense, si incontrano eroi mitologici e della letteratura classica e cavalleresca, tutti uniti per esprimere il programma esaltante della nobiltà e del "buon governo" estense. Le raffigurazioni sono inserite all'interno di "quadrature", una delle prove meglio riuscite dell'architettura dell'inganno. Nel grande complesso del Palazzo, del quale fanno

parte anche la Cappella dedicata a San Francesco e la magnifica Peschiera, operarono oltre all'architetto Bartolomeo Avanzini, ispirato nel rinnovamento strutturale e nelle soluzioni decorative barocche dal celebre Gian Lorenzo Bernini, anche scenografi di fama, soprattutto Gaspare Vigarani.

Laura Bedini

ESTENSI E CONTRARI NELLA ROCCA DI VIGNOLA: L'UTOPIA DELLE ALLEANZE
Il 25 gennaio del 1401, il marchese Nicolò III d'Este donò in feudo a Uguccone Contrari la Rocca di Vignola e le terre che la circondavano. Otto anni dopo, i domini di casa Contrari furono ulteriormente ampliati con terre nel Modenese, nel Parmense e nel Ferrarese. Uguccone, amico e fido braccio

destro del signore di Ferrara, ricevette così la ricompensa per le sue virtù di prode guerriero e abile politico al servizio degli Estensi. I primi decenni del Quattrocento furono testimoni di questa salda alleanza e del processo politico che portò al consolidamento definitivo dello stato estense. I valori e le utopie di questa epoca trovarono la loro rappresentazione quando



Peschiera Ducale, Palazzo Ducale, Sassuolo



Stendardo della famiglia Contrari, Vignola, Rocca

la Rocca vignolese, per volere di Uguccone, da austero ridotto militare fu trasformata in una sontuosa residenza affrescata. Gli stemmi e le imprese raffigurate sulle pareti interne ed esterne del maniero esprimevano gli ideali di coraggio, purezza, onestà e amore per il buon governo su cui poggiava l'amicizia tra Nicolò e Uguccone. Ancora oggi il visitatore attento e curioso incontra tali valori, da sempre sostanza e speranza di ogni utopia, nei suggestivi simboli araldici che adornano la Rocca. Sin dall'ingresso, sui resti di quella che fu la cinta muraria medievale, si può osservare la raffigurazione di uno stendardo o bandiera di cavalleria, che esprimeva perentoriamente il nome e la dignità dei possessori feudali dell'edificio e il rapporto di fedeltà che li legava agli Estensi. Lo stemma dei Contrari posto al centro dello stendardo si fregia dell'aquila d'argento a volo abbassato su fondo azzurro (arma gentilizia estense) abbinata al fusato in banda d'oro e d'azzurro, simbolo

originario della casata. Questa unione di emblemi in un'unica arma simboleggiava la forza del legame esistente tra le due nobili famiglie. La celebrazione dello stretto vincolo di amicizia è ulteriormente testimoniata dagli affreschi all'interno della sala dei Leoni e dei Leopardi, dove l'impresa del *worbas* di Nicolò III, rappresentata da un leone, è alternata a quella del *liopardo*, appartenente a Uguccone Contrari. Nelle vele del soffitto della vicina sala delle Colombe le iniziali di entrambi circondano i loro stemmi sormontati da fantastici cimieri, fantasmagorica raffigurazione del cavalleresco sodalizio. Tutti questi elementi decorativi celebranti le virtù delle due casate e la loro alleanza divennero simboli di un'utopia trasformatasi in tragedia quando, nel 1575, l'ultimo discendente della famiglia Contrari venne assassinato a corte su probabile mandato del duca di Ferrara Alfonso II.

Achille Lodovisi

Grandezze & Meraviglie XII FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

Direzione artistica Enrico Bellei

MODENA

Venerdì 18 settembre 2009, Duomo ore 21 - Ingresso libero
ET INCARNATUS EST
I Cantori Gregoriani, Fulvio Rampi
Festival/filosofia

Venerdì 2 ottobre, Chiesa di S. Agostino ore 21
TRIONFI MUSICALI: BEATUS VIR
Orchestra e Coro di Villa Contarini, Roy Goodman
In collaborazione con il Consorzio tra i Conservatori del Veneto

Mercoledì 7 ottobre, Chiesa di San Carlo ore 21
ALBINONI: L'ARTE DEL DILETTO
Ensemble 415, Chiara Banchini - Prima data italiana
In collaborazione con le Nuove Settimane Barocche di Brescia

Martedì 20 ottobre, Chiesa di San Carlo ore 21
BACH & ALII... A 3 E 4 CEMBALI
Brani di Johann Sebastian Bach, con un concerto a 4 cembali
e b.c. in stile barocco di Gianluca Bersanetti, in prima assoluta
Michele Barchi, Roberto Loreggian,
Francesca Bacchetta, Francesco Baroni *clavicembali*
Ensemble l'Arte dell'Arco, Federico Guglielmo
Nuova produzione del Festival con una commissione originale

Domenica 1 novembre, Chiesa di San Carlo ore 21
PURCELL & HÄNDEL: THE FOOD OF LOVE
Michael Chance *contraltino*, Franciska Dukel *soprano*
Johannes Boer *viola da gamba*, Lorenzo Feder *clavicembalo*
Con il patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

Martedì 3 novembre, Teatro Comunale L. Pavarotti ore 20.30
AGRIPPINA DI G. F. HÄNDEL
opera in tre atti (versione scenica)
Orchestra e solisti del Conservatorio Reale dell'Aia
Hernan Schvartzman *direzione*, Michael Chance *progetto* - Unica data italiana
Produzione del Koninklijk Conservatorium Den Haag (Conservatorio Reale dell'Aia)
Con il patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi

Venerdì 13 novembre, Chiesa di San Carlo ore 21
G. F. HÄNDEL: ARIE PER BASSO
Marco Scavazza *basso-baritono*
I Musicali Affetti, Fabio Missaggia
In collaborazione con Spazio e Musica

Mercoledì 18 novembre, Chiesa di San Pietro ore 21
VARIATIO DELECTAT
Rinascimento e Barocco
David Doron Sherwin *cornetto*, Francesco Baroni *organo*

Domenica 22 novembre, Galleria Estense ore 21
LA MARAVIGLIA DI BACH
Michele Barchi *lautenwerk*

VILLA SORRA

Domenica 27 settembre, Villa Sorra ore 17.30
SHAKESPEARE'S MUSIC
Riccardo Castagnetti *claviciterio*

Domenica 4 ottobre, Villa Sorra ore 17.30
DOUCEREUSSE: Mouton, Weiss, Bach
Evangelina Mascardi *liuto a 13 cori*

SASSUOLO

Sabato 10 ottobre, Palazzo Ducale ore 21
DIALOGHI AMOROSI
Monteverdi, d'India, Strozzi
Gunta Smirnova, Alexandra Rawohl *soprani*
Ensemble Opera Prima

Sabato 17 ottobre, Palazzo Ducale ore 21
OH SOLITUDE: HENRY PURCELL
Lavinia Bertotti *soprano*
Teodoro Baù *viola da gamba*, Massimo Lonardi *liuto*

Sabato 24 ottobre, Palazzo Ducale ore 21
HAYDN & BOCCHERINI
Auser Musici, Carlo Ipata
In collaborazione con il Festival Toscano di Musica Antica

MIRANDOLA

Martedì 13 ottobre, Castello, Auditorium ore 21
HAYDN A LONDRA
La Gaia Scienza

Mercoledì 28 ottobre, Chiesa del Gesù ore 21
NATALE IN SAN MARCO
Il Rinascimento a Venezia
Elena Bertuzzi *soprano*, Pietro Pasquini *organo e clavicembalo*
Consort di dulciane Quoniam, Paolo Tognon

Martedì 10 novembre, Castello, Auditorium ore 21
ARTIFICIO E INVENZIONE
Vivaldi, Albinoni, Bonporti
Ensemble Brixia Musicalis, Elisa Citterio
In collaborazione con le Nuove Settimane Barocche di Brescia
e ReteOrfeo - Circuito Lombardo di Musica Antica

VIGNOLA

Venerdì 6 novembre, Rocca ore 21
MOZART - ROSSINI - MENDELSSOHN
Les Enfants Terribles
Orchestra Atalanta Fugiens, Vanni Moretto

I LINGUAGGI DELLE ARTI: UTOPIA

Incontri a cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

Venerdì 23 ottobre, Modena, ex Ospedale S. Agostino ore 21

MUSICA PER GLI OCCHI

da Caravaggio a Baschenis

con Enrico De Pascale

In collaborazione Fondazione Fotografia

Giovedì 5 novembre, Modena, Sala Truffaut ore 21.15

VOLUPTAS DOLENDI

I gesti del Caravaggio

(Francesco Vitali, Italia, 2008)

In collaborazione con la Fondazione Marco Fodella e Fondazione Fotografia

Giovedì 12 novembre, Modena, Facoltà di Lettere e Filosofia ore 14

VIVERE ALL'ANTICA NEL '500

con Sonia Cavicchioli

In collaborazione con l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Facoltà di Lettere e Filosofia

Venerdì 20 novembre, Modena, Sala Circo Scrittura Centro Storico ore 21

VISIONI D'ORIENTE E DELL'ANTICO NEL RINASCIMENTO

con Tobia Patetta

Giovedì 3 dicembre, Sala Circo Scrittura Centro Storico ore 21

L'AMORE È UN DIO

con Eva Cantarella

PER LE SCUOLE*

Sabato 24 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 11

HAYDN: LAVORI IN CORSO

Come si costruisce un concerto da camera

Auser Musici, Carlo Ipata

Giovedì 5 novembre, Modena, Sala Truffaut ore 11

VOLUPTAS DOLENDI: I GESTI DEL CARAVAGGIO

(Francesco Vitali, Italia, 2008)

In collaborazione con la Fondazione Marco Fodella e Fondazione Fotografia

Venerdì 6 novembre, Vignola, Rocca ore 11

MOZART - ROSSINI - MENDELSSOHN

La musica di tre *Enfant Prodiges*

Orchestra Atalanta Fugiens, Vanni Moretto

Con un Laboratorio opzionale a cura degli allievi del Biennio di Formazione dei Docenti

(Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli, Modena)

Martedì 10 novembre, Mirandola, Auditorium ore 11

Mercoledì 11 novembre, Modena, Chiesa San Carlo ore 11

VIVALDI: LAVORI IN CORSO

Come si costruisce un concerto

Ensemble Brixia Musicalis, Elisa Citterio

SPECIALE EUROPA: VALENCIA (Spagna)

Sabato 28 novembre, La Llotja de València

2° REMA SHOWCASE: NUOVA MUSICA IN EUROPA

MASTERCLASS*

*In collaborazione con il CUBEC, Centro Universale del Bel Canto
e l'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi/Tonelli*

Lunedì 2 novembre, Modena, sede CUBEC

DECLAMAZIONE E AFFETTI E COMUNICAZIONE NEL CANTO BAROCCO

con Michael Chance

Domenica 22 novembre, Modena, sede CUBEC

IL RECITATIVO DA MONTEVERDI A HÄNDEL

con Lavinia Bertotti

PRESENTAZIONI

Martedì 29 settembre, Modena, UTE, Sala Dell'Amico, Via C. Morone 35 ore 16

MILLE ANNI DI MUSICA DA SCOPRIRE:

IL FESTIVAL MUSICALE ESTENSE GRANDEZZE & MERAVIGLIE

con Enrico Bellei

In collaborazione con UTE, Università per la Terza Età di Modena

Giovedì 29 ottobre, Modena, Teatro Comunale L. Pavarotti ore 18

AGRIPPINA

con Dinko Fabris

In collaborazione con l'Associazione Amici dei Teatri Modenesi

CONCORSO PER VIDEO MAKER*

ANTICO È MODERNO - CREA UNO SPOT

www.grandezzemeraviglie.it/concorso

In collaborazione con L'Assessorato alle Politiche Giovanili del Comune di Modena

*Informazioni e prenotazioni: tel. 059 214 333 - info@grandezzemeraviglie.it

Venerdì 18 settembre 2009, Modena, Duomo ore 21

ET INCARNATUS EST

I CANTORI GREGORIANI, FULVIO RAMPI



EGO SUM ALPHA ET O – Antiphona

Dai "Sermoni" di S. Agostino

LECTIO SANCTI EVANGELII (Jo 1,1-14)
PUER NATUS – Introitus (Is 9,6 - Ps 97,1)

Dai "Discorsi sul Natale" di S. Agostino

LAETABUNDUS – Sequentia
ECCE MUNDI GAUDIUM – Conductus

Dai "Sermoni" di S. Agostino

CHRISTUS FACTUS EST – Graduale (Fil 2,8.9)
QUINQUE PRUDENTES VIRGINES – Communio (Mt 25,4.6 - Ps 118,1)

Dai "Sermoni" di S. Agostino

PASSIO DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI SECUNDUM IOANNEM (Io 19,25-30)
TENEBRAE FACTAE SUNT – Responsorium
STABAT MATER – Sequentia
ALLELUIA "O FILII ET FILIAE" – Tropus de Benedicamus

Dai "Sermoni" di S. Agostino

AVE VERUM CORPUS – Prosa
LAUDA SION – Sequentia
ADORO TE DEVOTE – Hymnus

Dalle "Confessioni" di S. Agostino

NARRABO OMNIA MIRABILI
LIA TUA – Communio

I CANTORI GREGORIANI

ANGELO CORNO
ENRICO DE CAPITANI
GIORGIO MERLI
ALESSANDRO RIGANTI
FRANCESCO SPADARI
ROBERTO SPREMULLI

FULVIO RAMPI direttore

MARIO BISTOLETTI lettore

EGO SUM ALPHA ET O – Antiphona

Ego sum alpha et o,
primus et novissimus, initium et finis
qui ante mundi principium
in saeculum saeculi vivo in aeternum.
Manus meae quae vos fecerunt
clavis confixae sunt;
propter vos flagellis caesus sum,
spinis coronatus sum.
Aquam peti pendens
et acetum porrexerunt;
in escam meam fel dederunt
et in latu lanceam.
Mortuus et sepultus sum,
resurrexi, vobiscum sum:
videte quia ego ipse sum
et non est deus praeter me.
Alleluia.

Ego sum vestra redemptio,
ego sum rex vester,
ego vos resuscitabo
in die novissimo:

videte quia ego ipse sum
et non est deus praeter me.

Alleluia.

*Io sono l'alfa e l'omega
il primo e l'ultimo, l'inizio e la fine
che vive prima dell'inizio del mondo
e in eterno.*

*Le mie mani che vi hanno creato
sono trapassate dai chiodi;
per voi sono stato flagellato,
incoronato di spine.*

*Ho chiesto acqua dalla croce
e mi hanno offerto aceto;
mi hanno dato fiele come cibo
e un colpo di lancia nel costato.
Morto e sepolto,
sono risorto, sono con voi:
guardate, sono proprio io
e non c'è dio all'infuori di me.
Alleluia.*

*Io sono la vostra redenzione,
io sono il vostro re,
io vi risusciterò*

*guardate, sono proprio io
e non c'è dio all'infuori di me.*

Alleluia.

Dai "Sermoni" di S. Agostino

LECTIO SANCTI EVANGELII (Jo 1,1-14)

In principio erat Verbum, et Verbum erat
apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat
in principio apud Deum. Omnia per ipsum
facta sunt: et sine ipso factum est nihil, quod
factum est: in ipso vita erat, et vita erat lux
hominum: et lux in tenebris lucet, et
tenebrae eam non comprehenderunt. Fuit
homo missus a Deo, cui nomen erat
Johannes. Hic venit in testimonium, ut
testimonium perhiberet de lumine, ut
omnes crederent per illum. Non erat ille lux,
sed ut testimonium perhiberet de lumine.
Erat lux vera, quae illuminat omnem
hominem venientem in hunc mundum. In
mundo erat, et mundus per ipsum factum
est, et mundus eum non cognovit. In
propria venit, et sui eum non receperunt.
Quotquot autem receperunt eum, dedit eis
potestatem filios Dei fieri, his qui credunt in
nomine eius, qui non ex sanguinibus, neque
ex voluntate carnis, neque ex voluntate viri,
sed ex Deo nati sunt. Et verbum caro factum
est, et habitavit in nobis: et vidimus gloriam
eius, gloriam quasi Unigeniti a Patre,
plenum gratiae et veritatis.

*In principio era il Verbo, e il Verbo era presso
Dio e il Verbo era Dio. Egli era in principio
presso Dio: tutto è stato fatto per mezzo di lui, e
senza di lui niente è stato fatto di tutto ciò che
esiste. In lui era la vita e la vita era la luce degli
uomini; la luce splende nella tenebre, ma le
tenebre non l'hanno accolta. Venne un uomo
mandato da Dio e il suo nome era Giovanni. Egli
venne come testimone per rendere testimonianza
alla luce, perché tutti credessero per mezzo di lui.
Egli non era la luce, ma doveva rendere
testimonianza alla luce. Veniva nel mondo la
luce vera, quella che illumina ogni uomo. Egli
era nel mondo, e il mondo fu fatto per mezzo di*

lui, eppure il mondo non lo riconobbe. Venne fra la sua gente, ma i suoi non l'hanno accolto. A quanti però l'hanno accolto, ha dato il potere di diventare figli di Dio: a quelli che credono nel suo nome, i quali non da sangue, né da volere di carne, né da volere di uomo, ma da Dio sono stati generati. E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi; e noi vedemmo la sua gloria, gloria come di Unigenito dal Padre, pieno di grazia e di verità.

PUER NATUS - Introitus (Is 9,6 - Ps 97,1)

Puer natus est nobis,
et filius datus est nobis:
cujus imperium super humerum ejus:
et vocabitur nomen ejus, magni consilii
Angelus.

Cantate Domino canticum novum:
quia mirabilia fecit

Un bambino è nato per noi
e un figlio ci è stato donato:
egli avrà sulle spalle il dominio
e sarà chiamato Consigliere ammirabile.
Cantate al Signore un canto nuovo,*
perché ha fatto prodigi.

Dai "Discorsi sul Natale" di S. Agostino

LAETABUNDUS - Sequentia

Laetabundus exsultet fidelis chorus, alleluia.
Regem regum intactae profudit thorax, res
miranda.
Angelus consilii natus est de Virgine, sol de
stella.
Sol occasum nesciens, stella semper rutilans,
semper clara.
Sicut sidus radium profert Virgo Filium,
pari forma.
Neque sidus radio, neque Mater Filio fit
corrupta.
Cedrus alta Libani conformatur hyssopo
valle nostra.
Verbum ens Altissimi, corporari passum est,
carne sumpta.

Isaias cecinit, synagoga meminit, numquam
tamen desinit esse caeca.
Si non suis vatibus, credat vel gentilibus
sybillinis versibus haec praedicta.
Infelix propera, crede vel vetera: cur
damnaberis, gens misera?
Quem docet littera natum considera: ipsum
genuit puerpera. Alleluia

Gioioso esulti il coro dei fedeli, alleluia.
Una porta intatta ha fatto uscire il Re dei re: oh,
meraviglia!
L'angelo del consiglio è nato dalla Vergine, il
Sole da una Stella.
Sole che non conosce tramonto, Stella sempre
splendente, sempre luminosa.
Come una stella il raggio, allo stesso modo la
Vergine genera il Figlio.
Né la stella dal raggio, né la Madre dal Figlio
viene sminuita.
L'alto cedro del Libano si abbassa alla misura
dell'issopo nella nostra valle.
Colui che è il verbo dell'Altissimo sopporta di
divenire un corpo, assumendo la natura mortale.
Lo cantò Isaia, se ne ricordò la Sinagoga,
tuttavia non smise di essere cieca.
Creda quanto fu predetto, se non dai suoi profeti,
almeno dagli oracoli pagani delle sibille.
Infelice, affrettati: credi piuttosto alle antiche
profezie: perché vuoi dannarti, o misero popolo?
Vedi che è nato colui che la scrittura fa
conoscere: proprio lui la Madre ha generato.
Alleluia.

ECCE MUNDI GAUDIUM – Conductus

Ecce mundi gaudium,
ece salus gentium,
Virgo parit filium
sine violentia.

Ave, Virgo regia,
Dei plena gratia.

Angelus pastoribus:
"Natus est in gentibus
qui dat pacem omnibus,
Rex qui regit omnia". Ave...



Dosso Dossi, San Sebastiano, Duomo di Modena

Natus est de Virgine
sine viri semine
qui mundat a crimine,
non sola clementia. Ave...

De Saba tres veniunt,
aurum, thus, mirram ferunt,,
haec offerre cupiunt
in Christi praesentia. Ave...

Accesserunt de Saba
deferentes munera
reges cum laetitia
stella duce praevia. Ave...

Ecco la gioia del mondo,
ecco la salvezza delle genti,
la Vergine partorisce un figlio
senza subire violenza.

Salve, Vergine regale,
piena di grazia divina.

Dice l'angelo ai pastori:
"È nato nel mondo
colui che dà pace a tutti,
il Re che tutto governa".

È nato dalla Vergine
senza seme maschile
colui che lava dal peccato
non con la sola clemenza.

I tre vengono da Saba,
portano oro, incenso e mirra,
vogliono offrirli
alla presenza di Cristo.

Vennero da Saba
portando doni
i re lieti
preceduti dalla stella.

Dai "Sermoni" di S. Agostino

CHRISTUS FACTUS EST - Graduale (Fil 2,8.9)

Christus factus est pro nobis
oboediens usque ad mortem,

mortem autem crucis.

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

*Cristo si è fatto per noi
obbediente fino alla morte,
e alla morte di croce.*

*Per questo Dio lo ha esaltato,
e gli ha dato un nome
che è al di sopra di ogni altro nome.*

QUINQUE PRUDENTES VIRGINES –
Communio (Mt 25,4.6 - Ps 118,1)

Quinque prudentes virgines
acceperunt oleum in vasis suis cum
lampadibus:
media autem noctem clamor factus est:
Ecce sponsus venit: exite obviam Christo
Domino.

Beati immaculati in via,
qui ambulant in lege Domini.

*Le cinque vergini prudenti
insieme alle lampade presero anche dell'olio in
piccoli vasi:
a mezzanotte si levò un grido:
"Ecco viene lo sposo: uscite incontro a Cristo il
Signore".*

*Beati gli uomini di integra condotta,
che camminano nella legge del Signore.*

Dai "Sermoni" di S. Agostino

PASSIO DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI
SECUNDUM IOANNEM (Io 19,25-30)

Stabant autem iuxta crucem Iesu, mater eius
et soror matris eius Maria Cleophae, et
Maria Magdalene. Cum vidisset ergo Iesus
matrem, et discipulum stantem quem
diligebat, dicit matri suae: "MULIER, ECCE
FILII TUUS". Deinde dicit discipulo:

"ECCE MATER TUA". Et ex illa hora
accepit eam discipulus in sua. Postea sciens
Iesus quia omnia consummata sunt, ut
consummaretur Scriptura, dixit: "SITIO".
Vas ergo erat positum, aceto plenum. Illi
autem spongiam plenam aceto, hissopo
circumponentes, obtulerunt ori eius. Cum
ergo accepisset Iesus acetum, dixit:
"CONSUMMATUM EST". Et, inclinato
capite, tradidit spiritum.

*Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la
sorella di sua madre, Maria di Cleofa e Maria di
Magdala. Gesù allora, vedendo la madre e lì
accanto il discepolo che egli amava, disse alla
madre: "DONNA, ECCO TUO FIGLIO". Poi
disse al discepolo: "ECCO TUA MADRE". E da
quel momento il discepolo la prese nella sua casa.
Dopodiché, sapendo che tutto era compiuto,
affinché si adempisse la scrittura disse: "HO
SETE". Lì vicino era posto un vaso pieno
d'aceto. Quelli allora posero una spugna piena
d'aceto in cima ad una canna e la accostarono
alla sua bocca. E dopo aver ricevuto l'aceto, Gesù
disse: "TUTTO È COMPIUTO". E, chinato il
capo, rese lo spirito.*

TENEBRAE FACTAE SUNT -
Responsorium

Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent
Iesum Iudaei,
et circa horam nonam exclamavit Iesus
voce magna:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite emisit spiritum.

Exclamavit Iesus voce magna, ait:
Pater, in manus tuas commendo spiritum
meum.

*Si fece tenebra quando i Giudei crocifissero
Gesù;
e verso l'ora nona Gesù gridò a gran voce:
"Dio mio, perché mi hai abbandonato?"
E, chinato il capo, rese lo spirito.*

*Gesù a gran voce disse:
"Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito".*

STABAT MATER - Sequentia

Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quāe maerebat et dolebat,
pia Mater, dum videbat
nati poenas incliti.

Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
piam Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

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

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide..

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Iuxta crucem tecum stare,
ac me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara:
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem.
Passionis fac me sortem,
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari,
et cruore Filii.

Flammis urar ne succensus,
per te Virgo, sim defensus
in die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.

Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
Paradisi gloria.

Stava la madre dolente
abbracciata alla croce,
dalla quale pendeva il Figlio.

Una spada le aveva trapassato
l'anima straziata,
lacerata dal dolore.

Quanto fu terribilmente afflitta
la benedetta
madre dell'Unigenito!

La pia madre tremava
per la sofferenza di vedere
le pene del divin Figlio.

Chi può non piangere
vedendo la madre di Cristo

sottoposta ad un simile supplizio?

Chi può non provare lo stesso dolore
contemplando la madre
che soffre assieme al Figlio?

Lei ha visto Gesù
torturato e fustigato
per i peccati del suo popolo.

Lei ha visto il suo dolce Figlio
morire abbandonato,
mentre rendeva l'ultimo respiro.

Orsù, madre, sorgente d'amore,
fammi sentire la forza del dolore
così che pianga con te.

Concedi che il mio cuore
arda per amore di Cristo Dio,
così che io sia degno di lui.

Madre santa,
fissa con forza nel mio cuore
le piaghe del Crocifisso.

Condividi con me le pene
del tuo Figlio trafitto,
che si è degnato di patire per me.

Fa' che io pianga con te,
fa' che in tutta la mia vita
possa soffrire assieme al Crocifisso.

Desidero rimanere con te sotto la croce,
unirmi volontariamente a te
nel pianto.

Vergine insigne su tutte le vergini,
sii prodiga con me:
lasciami piangere con te.

Fa' che io porti la morte di Cristo.
Rendimi partecipe della sua passione
e delle sue piaghe.

Fa' che io sia colpito dalle sue ferite
e inebriato dalla croce
e dal sangue di tuo Figlio.

Concedi, o Vergine,
che sia risparmiato dalle fiamme;
difendimi tu nel giorno del giudizio.

Mi custodisca la croce,
mi difenda la morte di Cristo,
mi ristori la sua grazia.

Quando questo corpo morirà,
fa' che all'anima sia donata
la gloria del Paradiso.

ALLELUIA "O FILII ET FILIAE" – Tropus
de Benedicamus

Alleluia, alleluia, alleluia!

O filii et filiae,
Rex caelestis, Rex gloriae
morte surrexit hodie, alleluia. Alleluia...

Et mane prima sabbati,
ad ostium monumenti
accesserunt discipuli, alleluia. Alleluia...

Et Maria Magdalene,
et Iacobi et Salome,
venerunt corpus ungere, alleluia. Alleluia...

In albis sedens Angelus
praedixit mulieribus:
"In Galilea est Dominus", alleluia. Alleluia...

In hoc festo sanctissimo
sit laus et iubilatio,
BENEDICAMUS DOMINO, alleluia.
Alleluia...

Ex quibus nos humillimas
devotas atque debitas,
DEO DICAMUS GRATIAS, alleluia.
Alleluia...



Camera delle fontane, Palazzo Ducale, Sassuolo

Alleluia, alleluia, alleluia!

*O figli e figlie,
il re celeste, il re della gloria
oggi è risorto da morte, alleluia.*

*All'alba di sabato
all'ingresso del sepolcro
si avvicinarono i discepoli, alleluia.*

*Maria Maddalena,
Maria di Giacomo e Salome,
vennero ad ungere il corpo, alleluia.*

*L'angelo seduto in bianche vesti
annunciò alle donne:
"Il Signore è in Galilea", alleluia.*

*In questa festa santissima
siano lode e gioia,
BENEDICIAMO IL SIGNORE, alleluia.*

*Pertanto noi
umili, devote e doverose,
RENDIAMO GRAZIE A DIO, alleluia.*

Dai "Sermoni" di S. Agostino

AVE VERUM CORPUS – Prosa

*Ave verum Corpus, natum de Maria Virgine
vere passum, immolatum in cruce pro
homine:
cuius latus perforatum fluxit aqua cum
sanguine:
esto nobis praegustatum mortis in examine.
O Iesu dulcis! O Iesu pie! O Iesu fili Mariae.*

*Ave, vero corpo nato dalla Vergine Maria,
che davvero patisti in croce per l'uomo:
dal tuo fianco perforato uscì acqua con sangue:
fa' che davvero ti gustiamo nel momento della
morte.
O Gesù dolce, o Gesù pietoso, o Gesù figlio di
Maria!*

LAUDA SION – Sequentia

*Lauda Sion Salvatorem,
lauda ducem et pastorem,
in hymnis et canticis.*

*Quantum potes, tantum aude:
quia maior omni laude,
nec laudare sufficis.*

*Laudis thema specialis,
panis vivus et vitalis
hodie proponitur.*

*Quem in sacrae mensae cenae,
turbae fratrum duodenae
datum non ambigitur.*

*Sit lau plena, sit sonora,
sit iucunda, sit decora
mentis iubilatio.*

*Dies enim solemnis agitur,
in qua mensae prima recolitur
huius institutio.*

*In hac mensa novi Regis,
novum Pascha, novae legis,
phase vetus terminat.*

*Vetustatem novitas,
umbram fugat veritas,
noctem lux eliminat.*

*Quod in cena Christus gessit,
faciendum hoc expressit
in sui memoriam.*

*Docti sacris institutis,
panem, vinum in salutis
consecramus hostiam.*

*Dogma datur christianis,
quod in carnem transit panis,
et vinum in sanguinem.*

*Quod non capis, quod non vides,
animosa firmat fides
praeter rerum ordinem.*

*Sub diversis speciebus,
signis tantum, et non rebus,
latent res eximiae.*

*Caro cibus, sanguis potus:
manet tamen Chistus totus
sub utraque specie.*

*A sumente non concisus,
non confractus, non divisus:
integer accipitur.*

*Sumit unus, sumunt mille:
quantum isti, tantum ille:
nec sumptus consumitur.*

*Sumunt boni, sumunt mali:
sorte tamen inequali,
vitae vel interitus.*

*Mors est malis, vita bonis:
vide paris sumptionis
quam sit dispar exitus.*

*Fracto demum sacramento,
ne vacilles, sed memento
tantum esse sub fragmento
quantum toto tegitur.*

*Nulla rei fit scissura:
signi tantum fit fractura,
qua nec status, nec statura
signati minuitur.*

*Ecce panis angelorum,
factus cibum viatorum:
vere panis filiorum,
non mittendus canibus.*

*In figuris praesignatur,
cum Isaac immolatur,
Agnus Paschae deputatur,
datur manna patribus.*

*Bone pastor, panis vere,
Iesu, nostri miserere:
Tu nos pasce, nos tuere,
Tu nos bona fac videre
in terra viventium.*

*Tu qui cuncta scis et vales,
qui nos pascis hic mortales:
tuos ibi commensales,
coheredes et sodales
fac sanctorum civium.*

*Sion, loda il Salvatore,
la tua guida, il tuo pastore,
con inni e cantici.*

*Impegna tutto il tuo fervore:
Egli supera ogni lode,
non vi è canto che sia degno.*

*Pane vivo che dà vita:
questo è il tema del tuo canto,
oggetto della lode.*

*Veramente fu donato
agli Apostoli riuniti
in fraterna e sacra cena.*

*Lode piena e risonante,
gioia nobile e serena
sgorghi oggi dallo spirito.*

*Questa è la festa solenne
nella quale celebriamo
la prima sacra cena.*

*È il banchetto del nuovo Re,
nuova Pasqua, nuova Legge,
e l'antico è giunto al termine.*

*Cede al nuovo il rito antico,
la realtà disperde l'ombra:
luce, non più tenebra.*

*Cristo lascia in sua memoria
ciò che ha fatto nella cena:
noi lo rinnoviamo.*

*Obbedienti al suo comando,
consacriamo il pane e il vino,
ostia di salvezza.*

*È certezza per noi cristiani:
si trasforma il pane in carne,
si fa sangue il vino.*

*Tu non vedi, non comprendi,
ma la fede ti conferma,
oltre la natura.*

*È un segno ciò che appare:
nasconde nel mistero
realtà sublimi.*

*Mangi carne, bevi sangue,
ma rimane Cristo intero
in ciascuna specie.*

*Chi ne mangia non lo spezza,
né separa, né divide:
intatto lo riceve.*

*Siano uno, siano mille,
ugualmente lo ricevono:
mai è consumato.*

*Lo assumono i buoni e gli empi;
ma diversa ne è la sorte:
vita o morte provoca.*

*Vita ai buoni, morte agli empi:
nella stessa comunione
ben diverso è l'esito.*

*Quando spezzi il sacramento,
non temere, ma ricorda:
Cristo è tanto in ogni parte,
quanto nell'intero.*

*È diviso solo il segno,
non si tocca la sostanza;
nulla è diminuito
della sua persona.*

*Ecco il pane degli angeli,
pane dei pellegrini,
vero pane dei figli:
non deve essere gettato.*

*Con i simboli è annunziato,
in Isacco dato a morte,
nell'agnello della Pasqua,
nella manna data ai padri.*

*Buon pastore, vero pane,
o Gesù, pietà di noi:*

*nutrici, difendici,
portaci ai beni eterni
nella terra dei viventi.*

*Tu che tutto sai e puoi,
che ci nutri sulla terra,
conduci i tuoi fratelli
alla tavola del cielo
nella gioia dei tuoi santi.*

ADORO TE DEVOTE – Hymnus

*Adoro te devote, latens Deitas,
quae sub his figuris vere latitas:
tibi se cor meum totum subicit,
quia te contemplans totum deficit.*

*Visus, tactus, gustus in te fallitur,
sed auditu solo tuto creditur:
credo quidquid dixit Dei Filius:
nil hoc verbo veritatis verius.*

*In cruce latebat sola Deitas
at hic latet simul et humanitas:
ambo tamen credens atque confitens,
peto quod petivit latro paenitens.*

*Plagas sicut Thomas, non intueor:
Deum tamen meum te confiteor:
fac me tibi semper magis credere,
in te spem habere, te diligere.*

*O memoriale mortis Domini,
panis vivus vitam praestans homini,
praesta meae menti de te vivere,
et te illi semper dulce sapere.*

*Pie pellicane Iesu Domine,
me immundum munda tuo sanguine,
cuius una stilla salvum facere
totum mundum quit ab omni scelere.*

*Iesu, quem velatum nunc aspicio,
oro fiat illud quod tam sitio:
ut te revelata cernens facie,
visu sim beatus tuae gloriae. Amen.*

*Ti adoro con devozione, Divinità nascosta,
che realmente ti celi sotto queste parvenze:*

*a te il mio cuore si sottomette intero,
perché contemplandoti vien meno.*

*Viso, tatto, gusto s'ingannano sul tuo conto,
ma si crede al solo udito:
credo tutto quanto ha detto il Figlio di Dio,
nulla è più vero che questa parola di verità.*

*In croce si celava solo la divinità,
ma qui si cela anche l'umanità;
eppure, credendo con fede ad entrambe,
chiedo quel che chiese il ladrone pentito.*

*Non vedo le piaghe come Tommaso,
eppure ti proclamo mio Dio:
fammi credere sempre più in te,
in te sperare, amarti.*

*O memoriale della morte del Signore,
pane vivo che dai vita all'uomo,
concedi alla mia mente che viva di te,
e che sempre di te conservi un dolce sentire.*

*Pietoso pellicano, Signore Gesù,
purifica la mia impurità col tuo sangue,
una cui sola goccia può salvare
tutto il mondo da ogni peccato.*

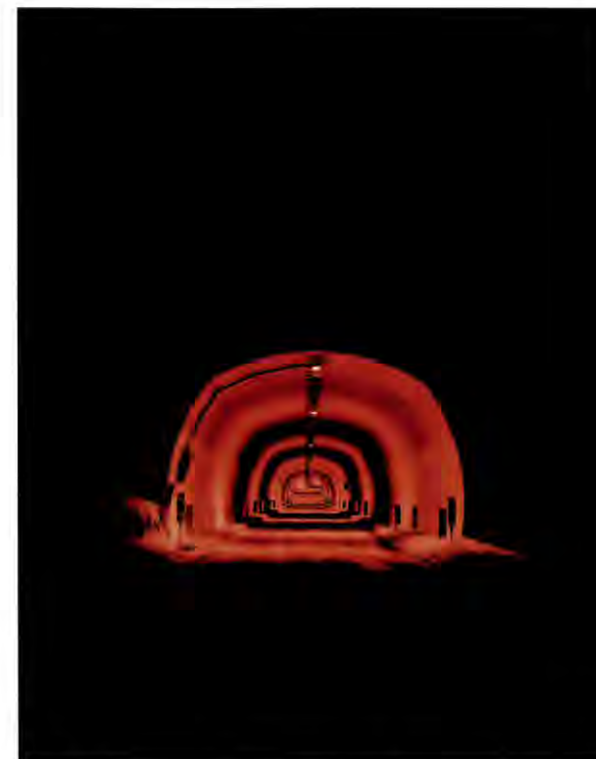
*Gesù, che ora scorgo tra i veli,
ti prego, accada quello che tanto desidero:
vedendoti a volto scoperto,
io goda estatico la tua gloria. Amen.*

Dalle "Confessioni" di S. Agostino

NARRABO OMNIA MIRABILIA TUA Communio

*Narrabo omnia mirabilia tua
Laetabor et exultabo in te
Psallam nomini tuo, Altissime.*

*Narrerò tutte le tue meraviglie;
mi rallegrerò ed esulterò in Te;
canterò il tuo nome, o Altissimo.*



Luca Andreoni e Antonio Fortugno, Tunnel 134, 2005-06
dalla serie *Non si fa in tempo ad avere paura* (Fondazione Fotografia)

PENSARE IL GREGORIANO

Nel sentire comune, il canto gregoriano è associato a quanto di più antimoderno e anticonciliare si possa pensare. Di fatto, le nuove "esigenze liturgiche" post-conciliari hanno azzerato, in un sol colpo, mille anni di storia. Ma mentre in ambito ecclesiale si stava consumando il sostanziale rifiuto, il mondo musicologico e musicale stava facendo vivere al canto gregoriano uno straordinario momento di riscoperta. La ricerca sulle antiche fonti manoscritte - ricerca iniziata già nella prima fase "solesmense" della restaurazione gregoriana e culminata nel *Motu proprio* di Pio X e nelle successive edizioni liturgiche ufficiali - è proseguita in direzione diversa ed ha aperto la difficile strada di una comprensione più profonda della matrice espressiva del canto gregoriano. Si è trattato di un'autentica operazione di *ablatio* che, anche attraverso nuove proposte interpretative, ha contribuito a svelare un tesoro inestimabile. Gli antichi codici liturgico-musicali del repertorio gregoriano si sono rivelati una fonte di inesauribile ricchezza. Ma qual è questa ricchezza? Che cosa è ri-emerso di così decisivo, di così sostanziale? La risposta è sconfinata e semplice insieme: quegli antichi segni hanno ridato vita ad una linea melodica ritrovata alcuni decenni prima. Più precisamente: quella linea melodica è divenuta "valore", ossia veicolo sonoro della proclamazione ordinata di un testo. Ciò configura una situazione nuova e di importanza assoluta: il testo viene presentato, attraverso un evento sonoro, precisamente *spiegato* e non semplicemente detto, pronunciato. Il canto gregoriano, pertanto, rimanendo fatto musicale, assume vero e proprio spessore e valore *esegetico*. Quella melodia, prodigiosamente ritrovata ma ancora incompleta di significato, è divenuta ciò che realmente è: la risposta della Chiesa alla Parola, dunque ciò che siamo chiamati ad assumere e a seguire, non a giudicare. Il fascino del gregoriano ha coinvolto, anche se in modo non sempre ordinato, il mondo accademico, culturale,

musicale, ma non i Seminari, non la Sacra Liturgia. Dopo averne rivendicato ufficialmente la proprietà, la Chiesa ha di fatto emarginato ciò che forse ha ritenuto troppo ingombrante o esperienza definitivamente conclusa. È utile tentare una riflessione, un pensiero sul canto gregoriano, nella speranza che la rinnovata consapevolezza dei suoi più autentici connotati espressivi contribuisca almeno a correggere alcuni giudizi sommari sulla sua praticabilità pastorale. Cos'è il canto gregoriano, o, più precisamente, come è maturata la sua comprensione lungo un secolo e mezzo di ininterrotto cammino di ricerca? Se ad un approccio diffidente venisse sostituita una totale "immersione" in ciò che la Chiesa, profeticamente, riconosce essere privilegiato testimone della sua fede, non rimarremmo delusi. Gli antichi codici notati, immagine del "Grande Codice" della Parola, sono esigenti e di velata ma sconfinata bellezza: essi ci invitano a "pensare" il gregoriano, ossia richiamarlo alla memoria per coglierne i rimandi, i riflessi, le allusioni. Parlare oggi di canto gregoriano in ambito ecclesiale e non solo in qualche corso per specialisti, è segno da cogliere e speranza da nutrire. Il canto gregoriano è innanzitutto vicinanza alla Parola, una vicinanza "eccessiva": tutto è reso semplice perché essenziale e tutto è sovrabbondante perché di una ricchezza senza fine. La Parola è portata, attraverso artifici espressivi che attingono a piene mani all'arte retorica, ad una altissima "temperatura" ed è essa stessa la misura del *tempo*, nel senso di *ritmo ordinato*. La pronuncia del testo è la vera misura del tempo: è il cosiddetto *valore sillabico*, sul quale si fonda *tout court* il ritmo gregoriano. La sillaba, cellula del testo, è cellula del ritmo: il suo valore, tuttavia, non è predeterminato da una semplice e pur assolutamente pregiudiziale corretta pronuncia, ma gli viene conferito dall'operazione retorica che viene condotta su di essa. Il canto gregoriano non agisce "dal di fuori" semplicemente musicando un testo, ma realizza la sublime operazione

"dal di dentro". La Parola, qui, è presupposto e fine: presupposto nel senso di *lectio*, ossia di materialità fonetica, di valore sillabico connesso ad una normale e corretta pronuncia lontana da ogni isocronismo; fine nel senso di *contemplatio*, che attraverso una *ruminatio* e una *oratio* giunge finalmente a spiegare quel testo secondo un significato che, pur partendo da una materialità, la trascende e la trasfigura ad evento sonoro in ordine alla sua funzione liturgica. Il gregoriano ci insegna *cosa* dire nella Liturgia e, soprattutto, *come* dirlo: è risposta intonata, elevata, meditata della Parola. È l'esatto contrario dell'improvvisazione. Per meglio comprendere la situazione attuale è forse utile fermare ulteriormente la nostra attenzione sul decisivo frangente storico che ha visto compiersi un'impresa gigantesca che, come detto, va sotto il nome di "Restaurazione gregoriana". La letteratura, su questo tema, è vasta. Resta comunque una grande domanda alla quale, oggi più che mai, non possiamo sottrarci: che senso ha avuto, in ambito ecclesiale, l'enorme lavoro dei benedettini solesmensi nel XIX secolo? La restaurazione gregoriana ha tolto il canto gregoriano da una situazione inaccettabile, da uno stato di degrado talmente profondo da pregiudicarne pesantemente il messaggio. Ma cosa hanno fatto, concretamente, i benedettini solesmensi in quegli anni? Il grande dom Gueranger, primo abate di Solesmes, rifondò l'abbazia francese con l'intento di "cercare dovunque ciò che si pensava, ciò che si faceva, ciò che si amava nella Chiesa nelle età della fede". La volontà di recuperare in radice ciò che si era perduto coinvolse la liturgia, centro della vita monastica, e si concretizzò sul canto gregoriano, da sempre simbolo di un'unità liturgica a quel tempo compromessa. I nomi da ricordare sarebbero molti: valgano per tutti le due enormi figure di dom Pothier e di dom Mocquereau. Essi hanno compiuto, in alcuni decenni, i primi fondamentali passi per ridare credibilità al gregoriano: esso ha potuto tornare a "parlare" perché gli è stata innanzitutto restituita una veste

melodica originale, sfigurata nel corso dei secoli come testimonia la celebre *Editio Medicea* (1610), prototipo delle edizioni ufficiali di canto gregoriano fino all'inizio del XX secolo. Ciò si è reso possibile attraverso un colossale lavoro di reperimento, di studio, di trascrizione, di comparazione di innumerevoli fonti manoscritte sparse in tutta Europa. La rinascita del canto gregoriano non poteva che iniziare dalle fonti, da quei codici che, a partire dal X secolo danno testimonianza, pur nelle diverse aree geografiche e con diverse scuole di notazione, di un repertorio comune e consolidato. Nel 1883 Pothier pubblica un nuovo Graduale (i canti della Messa), vera pietra miliare della ricostruzione delle originali melodie gregoriane, mentre Mocquereau, nel 1889, inaugura la monumentale pubblicazione della *Paléographie Musicale*, un'opera tuttora in corso che conta 22 volumi e che unisce allo studio musicologico delle antiche notazioni e dei fondamenti della composizione gregoriana, la riproduzione fotografica di alcune fra le fonti manoscritte più significative. Pio X, nel suo *Motu proprio* del 1903 ha riaffermato la priorità assoluta del canto gregoriano nella liturgia romana, ma va detto che gli stessi pronunciamenti hanno avuto efficacia grazie al gigantesco lavoro di oltre mezzo secolo. La Chiesa, con questo documento, si può dire abbia ufficializzato lo sforzo solesmense, senza il quale le medesime affermazioni non avrebbero avuto la stessa forza. Il *Motu proprio* fu la conclusione di un primo percorso di restaurazione, ma fu soprattutto l'inizio di una nuova primavera gregoriana. Anche qui la letteratura è assai vasta perché, com'è noto, la spinta del documento papale alla realizzazione di nuove edizioni ufficiali di canto gregoriano generò una sorta di frenesia negli ambienti liturgico-musicali. Fu ufficialmente nominata un'apposita Commissione Pontificia con a capo dom Pothier: gli aneddoti in proposito si sprecano, le contrapposizioni interne ed esterne alla commissione finirono per compromettere la presenza e il contributo di

dom Mocquereau. Prevalse la linea imposta da Pothier e Mocquereau si dimise in segno di protesta. Gli studi, oggi lo possiamo dire, hanno dato ragione a Mocquereau, ma comunque si arrivò, in pochi anni, alla pubblicazione del nuovo *Graduale Romanum* (1908) per il repertorio della Messa e al nuovo *Antiphonale Romanum* (1912) per il repertorio dell'Ufficio Divino. La risposta era stata data: la Chiesa aveva posto nuovamente il suo canto gregoriano al centro della sua liturgia. Ciò che conta sottolineare è però il fatto che questo centro vitale è divenuto tale in virtù e sulla spinta di un'opera di restaurazione radicale accolta e ben compresa dalla Chiesa stessa. La comparazione di centinaia di manoscritti sparsi in tutta l'Europa cristiana, aveva riconsegnato alla Chiesa un patrimonio "leggibile", nella fattispecie una versione melodica "tendente all'originale": ciò si è rivelato ampiamente sufficiente a rimotivare la centralità del canto gregoriano. Ma l'opera di restaurazione, a questo punto, non poteva certamente dirsi conclusa. Dopo il problema, per la maggior parte risolto, della linea melodica, emergeva in tutta la sua urgenza il problema del ritmo, del valore delle note, dunque del valore del testo. La vera questione centrale di tutto il XX secolo è riassumibile nel *ritmo gregoriano*. Ritmo nell'accezione globale di *ordo motus*, ossia di ordine del movimento del testo, del suo modo di comunicarsi secondo un preciso significato. Le edizioni di inizio secolo, risolvendo sostanzialmente e in modo brillante il problema melodico, avevano, per così dire, automaticamente messo il dito nella piaga, evidenziando l'enorme lacuna sul versante ritmico. È il problema che si pone ancora oggi a chiunque voglia cantare un brano gregoriano appartenente al fondo autentico, primitivo: quale valore assegnare alla notazione quadrata? Quale il sistema ritmico di riferimento? Il valore sillabico, a queste condizioni, anche se correttamente applicato in ordine alla pronuncia di un testo, soddisfa un presupposto ritmico senza raggiungere il suo fine. Una melodia,

anche se venerabile, non esprime a sufficienza anche un significato: il senso di quelle movenze melodiche emerge in modo compiuto solo quando ne viene chiarito il ritmo. Le fragili teorie ritmiche dell'epoca hanno rivelato chiaramente che si stava percorrendo una strada chiusa. Il canto gregoriano valutato secondo il suo pur straordinario apparato melodico e musicale in senso lato, potrebbe al massimo costituire un enorme "serbatoio" di multiforme materiale musicale, un po' come è successo, *mutatis mutandis*, al passaggio dalla monodia alle prime forme polifoniche in epoca tardo-medievale. Lo studio delle antiche scritture neumatiche ha colto con sempre più matura consapevolezza il senso di quei primi segni (neumi) tracciati da amanuensi preoccupati di trasferire sulla pergamena non tanto un dato musicale quanto piuttosto il "modo sonoro" di proclamare quel preciso testo con quel preciso significato in quel preciso contesto liturgico. Oggi, la motivazione della ritrovata centralità del gregoriano nella liturgia sta proprio in questo spostamento di prospettiva, esattamente nella sua mutata comprensione da fenomeno musicale a fenomeno esegetico. Allora possiamo ben dire che il progressivo cammino di restaurazione gregoriana ha finalmente trovato il suo "senso": ristabilire il rapporto intimo e vitale fra il testo e il suo significato comunicato in forma sonora. Nulla più del canto gregoriano promuove un'autentica "partecipazione attiva" al culto divino. Certo, una partecipazione non banalizzata, bensì segno di un radicale "essere in sintonia".

Basato su testi di Fulvio Rampi

I CANTORI GREGORIANI

I Cantori Gregoriani sono un gruppo vocale a voci virili che si dedica in modo esclusivo allo studio e alla diffusione del canto gregoriano. Costituito interamente da specialisti, l'ensemble fonda la propria proposta esecutiva sull'indagine semiologica, ossia sullo studio delle antiche fonti manoscritte risalenti ai secoli X-XI.



Andrea Chiesi, *Ombra 2*, 2008, olio su tela

La proposta interpretativa del gruppo intende porre in evidenza, attraverso gli strumenti propri della semiologia, la forza espressiva del canto gregoriano, ossia la corretta rappresentazione musicale dell'antica tradizione esegetica dei sacri testi. Fondatore e direttore del gruppo è Fulvio Rampi, dottore in canto gregoriano alla scuola di Luigi Agustoni, docente di Prepolifonia al Conservatorio di Torino e m° di cappella della Cattedrale di Cremona. I Cantori Gregoriani vantano numerosissime presenze in Italia e all'estero (Spagna, Portogallo, Svizzera, Austria, Germania, Polonia, Belgio, Slovenia, Libano, Brasile) per conto di importanti associazioni musicali e culturali. Dal 1995 al 1998 il coro ha effettuato quattro tournées in Giappone, dove ha tenuto concerti nelle principali città (Tokyo, Kyoto, Osaka, Hiroshima, Kumamoto, Nagano, Yokohama). Nel 1996 ha partecipato, come unico complesso di canto gregoriano, al Festival di musica ortodossa con un concerto nella Sala Grande

del Conservatorio "Ciaikovski" di Mosca (Russia). Vasta è anche la produzione discografica per conto di importanti case discografiche italiane ed estere (Rusty Records, PDU-EMI, JVC Giappone, Paoline, Sarx Records, ARCANA-WDR). Il coro ha inoltre effettuato registrazioni per la Radio svizzera Suisse Romande, per la Radio tedesca WDR, per la televisione austriaca ORF e per la televisione giapponese NHK. Il coro ha collaborato con l'ensemble di musica medievale "La Reverdie", con il quale ha inciso per ARCANA-WDR un CD sull'Ufficio di S. Nicola. A testimonianza dell'attenzione e della partecipazione attiva alla vivace fase storica del recupero del canto gregoriano, l'associazione ha dato vita nel 1993 alla rivista specialistica "Note gregoriane" e, dal 1996, a corsi di canto gregoriano a Milano, Cremona, Rovigo frequentati da musicisti, direttori di coro, operatori liturgici e cantori provenienti da ogni parte d'Italia.

Domenica 27 settembre, Villa Sorra ore 17.30

SHAKESPEARE'S MUSIC

RICCARDO CASTAGNETTI

claviciterio

(Alessandro di Giusto, Modena, 2009, da Albert Delin, 1770)

WILLIAM BYRD (1539/40-1623)

Fantasia (CIII.)

ORLANDO GIBBONS (1583-1625)

Peascod Time

WILLIAM BYRD

Fortune

WILLIAM BYRD

The Carman's Whistle

GILES FARNABY (ca. 1563-1640)

Quodling's Delight

JOHN BULL (1562/63-1628)

In Nomine (IX.)

WILLIAM BYRD

John come kiss me now

JOHN MUNDAY (ca. 1555-1630)

Robin

WILLIAM BYRD

O Mystris Myne

WILLIAM BYRD

Fantasia (LII.)

JOHN BULL

In Nomine (XXXVII.)

WILLIAM BYRD

Walsingham

SHAKESPEARE'S MUSIC

In una bella pagina del suo saggio critico dedicato a Shakespeare, Anthony Burgess, l'autore di *A Clockwork Orange*, tratteggia in modo assai vivace la situazione sociale e musicale della Londra elisabettiana: «Londra era una città di rumori fragorosi. Battevano l'acciottolato gli zoccoli di cavallo e le ruote non rivestite delle carrozze, l'aria risuonava delle grida di trafficanti e venditori, delle risse di garzoni, delle zuffe dei passanti ben decisi a tenersi dalla parte del muro per evitare di finire nei luridi rigagnoli. Anche la normale conversazione non doveva essere granché pacata; infatti se dobbiamo giudicare con il nostro attuale metro, tutti erano a quei tempi un tantino su di giri. Nessuno che bevesse acqua, e quanto al tè, non era ancora stato introdotto. A colazione, la birra chiara rinvigoriva e costituiva un ottimo avvio a una giornata euforica, o truculenta. A pranzo, la birra chiara rifocillava i tessuti consumati in mattinata. A cena, la birra chiara garantiva un pesante e sonoro riposo. La gente perbene beveva vino, il che incoraggiava un generale cameratismo e i duelli alla spada. Non era una città che definiremmo sobria. I cittadini cantavano spesso e volentieri, forse per l'euforia distillata dal malto. Si potevano acquistare canzonette per le strade, il repertorio delle canzoni popolari per il grosso pubblico era ricchissimo. Non esisteva ancora il divario tra musica seria e musica leggera che è una costernante caratteristica dei nostri giorni; gli addottorati in musica, come William Byrd o Thomas Weelkes, o John Wilbye, e persino lo stesso genio saturnino di John Bull, erano sempre disposti a comporre una fantasia sul tema "Il fischietto di Carman" [*Carman's whistle*] o "Giovanni vieni subito a baciarmi" [*John come kiss me now*]. Quanto alle classi colte, la capacità di sostenere una parte in un madrigale era considerata nient'altro che uno dei minori segni di distinzione tipici di una dama o di un gentiluomo». Questo quadro di pungente ironia – nel classico stile di Burgess – ritrae comportamenti lontani dalla ineffabile

Englishness che diverrà norma e vanto della società britannica dei secoli seguenti. Beoni e litigiosi, gesticolanti e urlatori ma, nel contempo, cantori e musicisti raffinati erano dunque gli elisabettiani e, tra l'altro, entusiasti spettatori di opere teatrali. È in questo contesto che si sviluppa una delle più straordinarie letterature tastieristiche della storia della musica. Nel teatro elisabettiano, canti, richiami, danze e musiche strumentali costituivano parte integrante delle rappresentazioni. Nel corpus shakespeariano si contano oltre trecento didascalie concernenti l'uso della musica e nella maggior parte dei drammi sono previste esecuzioni e/o riferimenti di interesse musicale. Quando Shakespeare utilizzava canti o musiche strumentali nelle sue opere, attingeva indifferentemente da repertori di derivazione colta o popolari, ma comunque noti e di immediata ricezione da parte del pubblico. È il caso, ad esempio, di *O Mistress mine*, il "love song" intonato dal buffone Feste nella terza scena del secondo atto di *Twelfth Nigth*, la cui melodia, scritta probabilmente da Thomas Morley, venne utilizzata da Byrd per l'omonimo ciclo di variazioni. A volte invece i riferimenti musicali si fanno più allusivi, come nella quinta scena del quarto atto di *Hamlet*, nella quale la didascalia indica "Ofelia, con i capelli sciolti, canta e suona su un liuto". Nelle sue "canzoni della follia" Ofelia cita diverse ballate tra le quali è possibile riconoscere i primi versi di una celebre ballata d'amore che veniva intonata sulla melodia "*Walsingham*" e il titolo della canzone popolare "*Bonny sweet Robin*". Al tempo di Elisabetta I, come si è detto, le strade inglesi risuonavano continuamente degli echi dei cantori di ballate e di suonatori di danze tradizionali. Dello sterminato repertorio di ballate popolari, pubblicate tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, che spaziavano dalle leggende tradizionali ai più attuali fatti di cronaca, fecero parte anche diversi testi la cui trama rispecchiava quella di alcuni drammi shakespeariani. Le melodie sulle quali queste ballate erano intonate si sono

conservate nelle elaborazioni strumentali dei compositori elisabettiani, in particolare nel repertorio tastieristico, in cui spicca, sopra tutte le altre, la forma della variazione. La ballata *The lamentable and tragical history of Titus Andronicus* veniva cantata sulla melodia *Fortune My Foe*, nota anche come *Cantio anglica de Fortuna*, che fu elaborata sotto forma di ciclo di variazioni da moltissimi compositori tra i quali Byrd, Jan Pieterszoon Sweelinck e Samuel Scheidt. *Gernutus, the jew of Venice*, ballata che si ispira alla trama di *The Merchant of Venice*, era invece intonata sul tema denominato *Goddess*, al quale Giles Farnaby ha dedicato la serie di variazioni note come *Quodling's Delight*. Accanto a questa dimensione "dilettevole" della fruizione musicale, nell'età elisabettiana trova un sorprendente sviluppo l'aspetto speculativo e sperimentale della composizione. La complessità contrappuntistica e la ricercatezza ritmica e armonica che si ritrova nelle opere di autori quali Bull e Byrd rappresenta un tratto tipico di quest'epoca, che ha trovato espressione poetica in quella singolare ed elaboratissima mescolanza di passioni e di pensiero che è la poesia metafisica di John Donne. Le varie elaborazioni sul cantus firmus *In Nomine*, un vero banco di prova in cui si cimentarono pressoché tutti i compositori elisabettiani, recano l'impronta di questa concettosità ermetica ed enigmatica. Ne è un esempio l'*In Nomine IX* (secondo la numerazione riportata nel *Fitwilliam Virginal Book*) di Bull, che già nella scelta del metro (4+4+3/4, ovvero 11/4) dichiara la volontà di sondare nuove e inesplorate possibilità del linguaggio musicale e della tecnica tastieristica. O ancora, la *Fantasia LII* di Byrd, nella quale si raccolgono in mirabile sintesi tutti i generi musicali per tastiera del tempo, dal ricercare alla toccata, alla danza stilizzata, dove le durezza armoniche si accompagnano a inusitate configurazioni ritmiche. Se si potesse racchiudere la musica elisabettiana in una categoria, questa sarebbe senza dubbio quella di gioco; in essa convergono infatti piacere e pensiero,

riflessione e divertimento, uniti in un armonioso concento che dà vita ad un mondo sonoro di ricchezza e fecondità inesauribili.

Riccardo Castagnetti



Caviciterio, Alessandro di Giusto, Modena, 2009
da Albert Delin, 1770

LO STRUMENTO

Il claviciterio è un clavicembalo con la cordiera e la cassa disposte verticalmente. L'esemplare utilizzato nel concerto è una ricostruzione da originale di Albert Delin, datato 1770 e conservato al Gemeentemuseum, Den Haag, da cui ci è pervenuto il prospetto tecnico con i rilievi necessari. Delin operò a Tournai, o alla fiamminga: Doornek, una città dell'odierno Belgio francofono. Poco si conosce dei primi anni della sua vita.

Le prime notizie risalgono alla sua presenza a Tournai dove operava come costruttore di strumenti a tastiera. Della sua produzione sono pervenuti fino a noi dieci strumenti: due clavicembali, quattro spinette, tre *clavicytheria* e un virginal poligonale. I primi strumenti portano la data del 1750. Delin è stato uno dei migliori cembalari del suo tempo; i suoi strumenti sono di fattura molto sobria e tradizionale in linea con quelli dei Ruckers e Couchet. Fu essenzialmente un conservatore, infatti i suoi magnifici strumenti proseguono portandoli a nuova perfezione e aggiornamento, i dettami costruttivi della scuola 'fiamminga'. La cassa e le fasce dello strumento sono di altezza e spessori maggiori rispetto ai cembali italiani. Questo determina un aumentato volume interno e di dimensione totale. Sono impiegate corde prevalentemente in ferro, a causa della maggior lunghezza vibrante, escludente l'uso di ottone - che si romperebbe, al di fuori della zona dei suoni gravi o bassi. Tutta la cassa è 'in piedi' - eccezion fatta per la tastiera, collegata alle file di salterelli dei registri con una meccanica a squadretti, simile ad alcuni dispositivi presenti negli organi meccanici. Tale accorgimento

trasforma, con una rotazione intorno ad un perno, il movimento verticale dei salterelli presenti nei clavicembali comuni nel movimento orizzontale del claviciterio. Il suono è in tutto e per tutto quello di un clavicembalo. Il vantaggio per l'esecutore in un *clavicytherium* è l'immediatezza del suono, godibile in tutta vicinanza e senza ostacoli, mentre nel clavicembalo le corde si allontanano dall'esecutore, e il leggio con la musica si frappone fra lo strumento e il musicista, a meno che questi non suoni a memoria. Inoltre, lo sviluppo verticale permette un impiego assai esiguo di spazio.

Alessandro di Giusto

RICCARDO CASTAGNETTI

Modenese, si è diplomato *cum laude* in organo e composizione organistica al Conservatorio "A. Boito" di Parma con Stefano Innocenti e laureato presso l'Ateneo bolognese, con una tesi sui rapporti tra musica e filosofia. Ha seguito corsi di interpretazione con vari docenti, tra cui William Porter, Luigi Ferdinando Tagliavini, Christopher Stenbridge, Fausto Caporali, Liuwe Tamminga e Jürgen Essl. Ha partecipato a importanti rassegne concertistiche come organista e clavicembalista. Si è dedicato particolarmente all'approfondimento del repertorio virginalistico inglese. È autore delle musiche di scena di vari spettacoli teatrali. Alcuni suoi brani organistici sono incisi e pubblicati dall'editrice La Bottega Discantica. La RTSI (Radio Televisione Svizzera Italiana) ha recentemente prodotto un CD interamente dedicato a sue composizioni organistiche e clavicembalistiche, eseguite da Stefano Innocenti, pubblicato dall'editrice Tactus.

Venerdì 2 ottobre, Modena, Chiesa di S. Agostino ore 21

TRIONFI MUSICALI: BEATUS VIR

ORCHESTRA E CORO DI VILLA CONTARINI

CHIARA MAGGI *soprano*, CANDIDA BARGETTO *soprano*

MICHELE FRACASSO *tenore*, LUIGI MARASCA *basso*, GUGLIELMO BUONSANTI *basso*

maestro del coro MARIO LANARO

direzione ROY GOODMAN



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Primo Coro da *Trauer ode* BWV 198

per 2 flauti, 2 oboi d'amore, 2 viole da gamba, archi, basso continuo e coro

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

Concerto in sib TWV 54:B2

per 2 flauti, 2 oboi e archi

JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

Suite da *Pigmalion*

per 2 flauti, 2 oboi archi e basso continuo

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto ripieno per archi in do RV114

ANTONIO VIVALDI

Beatus Vir

per doppio coro e orchestra RV 597

ORCHESTRA DI VILLA CONTARINI

violini primi

Marco Spinazzè *spalla*

Paola Bezia, Sara Bagnati, Giorgio Fava

Davide Albanese

violini secondi

Martina Casetta *spalla*

Alessandra Scatola, Gianluca Dai Prà

Hiroyuki Tabuchi

viole

Davide Zaltron, Luisa Ratti

Zeno Scattolin

violoncelli

Felipe Leon, Massimiliano Varusio

contrabbassi

Alberto Rasi, Anna Zerlotto

viole da gamba

Silvia De Rosso, Teodoro Baù

flauti traversieri

Matteo Gemolo, Roberto De Franceschi

flauti dolci

Raffaella Bortolini, Valentina Confuorto

oboe e oboe d'amore

Michele Antonello, Mariella Cuchiero

fagotto

Ludovico Mosena

clavicembalo

Francesco Addabbo

organo

Giorgio Dal Monte

liuti

Fabiano Merlante, Antonella Cortiana

Docenti preparatori

Giorgio Fava *archi*, Alberto Rasi *basseria*

Terrell Stone *continuo*, Paolo Faldi *fiati*

Mario Lanaro *cantanti*

CORO DI VILLA CONTARINI

soprani

Eugenia Anghel, Mara Asmundo

Carlotta Bellotto, Valentina Ferrarese

Ilaria Giovanzana, Maria Giuditta Guglielmi

Natalia Psenita, Cecilia Soffiati

Perla Suppi

contralti

Nina Cuk, Marco Di Chio

Raluca Jancu Călina, Noemi Jori

Dino Orsato, Andrea Paglia

Annapaola Pinna, Maddalena Vanoni

Olga Verlato

tenori

Matteo Ballisti, Leonardo Benini

Alessandro Costa, Mario Lanaro

Pietro Massella, Tommaso Rossato

Nicola Rossin, Manuel Rugolotto

Matteo Valbusa

bassi

Gianluca Bianco, Andrea Drago

Samuele Drago, André Lislevand

Gaetano Manara, Luke Mllugia

Tommaso Pollini, Alessio Preosti

Alessandro Vandin, Emanuele Vignola

JOHANN SEBASTIAN BACH (1650-1750)

Primo Coro da *Trauer ode* BWV 198

*Ode funebre per la principessa Christiane
Eberhardine di Sasson*

Laß, Fürstin, lass noch einen Strahl
Aus Salems Sterngewölben schießen.
Und sich, mit wieviel Tränengüssen
Umringen wir dein Ehrenmal.

*Lascia, Principessa, che discenda ancora un raggio
Dalla volta stellata di Gerusalemme.
E guarda con quanti fiotti di lacrime
Noi circondiamo la tua tomba.*

ANTONIO VIVALDI

Beatus Vir

Beatus vir qui timet Dominum,
in mandatis ejus volet nimis.
Potens in terra erit semen ejus,
generatio rectorum benedicetur.
Gloria et divitiae in domo ejus
et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
Exortum est in tenebris lumen rectis:
misericors et miserator et justus.
Jucundus homo qui miseretur et commodat,
disponet sermones suos in judicio;
quia in aeternum non commovebitur.
In memoria aeterna erti justus;
ab auditione mala non timebit.
Paratum cor ejus sperare in Domino,
confirmatum est cor ejus; non
commovebitur,
donec despiciat inimicos suos.
Dispersit, dedit pauperibus:
justitia ejus manet in saeculum saeculi;

cornu ejus exaltabitur in gloria.
Peccator videbit et irascetur;
dentibus suis fremet et tabescet;
desiderium peccatorum peribit.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

*Beato l'uomo che teme il Signore
e trova grande gioia nei suoi comandamenti.
Potente sulla terra sarà la sua stirpe,
la discendenza dei giusti sarà benedetta. Onore e
ricchezza nella sua casa,
la sua giustizia rimane per sempre.
Spunta nelle tenebre come luce per i giusti,
buono, misericordioso e giusto.
Felice l'uomo pietoso che dà in prestito,
amministra i suoi beni con giustizia.
Egli non vacillerà in eterno:
il giusto sarà sempre ricordato.
Non temerà annunzio di sventura,
saldo è il suo cuore, confida nel Signore.
Sicuro è il suo cuore, non teme,
finché trionferà dei suoi nemici.
Egli dona largamente ai poveri,
la sua giustizia rimane per sempre,
la sua potenza s'innalza nella gloria.
L'empio vede e si adira,
digrigna i denti e si consuma.
Ma il desiderio degli empi fallisce.
Gloria al Padre e al Figlio
e allo Spirito Santo.
Come era nel principio e ora e sempre
nei secoli dei secoli.
Amen.*



Dosso Dossi, 'Pala di Sant'Agostino' con l'Immacolata, San Giorgio e San Michele
Modena, Galleria, Museo e Medagliere Estense

IL PROGETTO

Il Veneto ha dato un importante contributo alla storia della musica antica e ancora oggi è all'avanguardia nel settore didattico specifico con i suoi sette Conservatori. Il conservatorio di Venezia, con la sua secolare tradizione, quello Verona che negli anni '60 per primo ha avviato scuole di musica antica, il conservatorio di Vicenza che nel 2001 ha avviato il primo corso di studi accademico preso poi a modello da altri istituti, quelli di Padova e Castelfranco Veneto con i loro qualificati corsi specialistici, e infine i conservatori di Rovigo e Adria che muovono i primi passi in questa direzione. Messi insieme i sette conservatori formano una realtà unica in Italia e in Europa, in grado di competere con le più prestigiose istituzioni internazionali. Il progetto, come si diceva giunto alla terza edizione, è considerato una prima tappa verso la creazione a Villa Contarini – Fondazione "G.E. Ghirardi" di un centro internazionale di studio ed esecuzione della musica antica, nel quale gli studenti potranno conseguire titoli accademici (diplomi e master) che i conservatori, grazie alla riforma che li ha trasformati in "università" della musica, possono ora rilasciare, titoli che sono riconoscibili in tutto il mondo grazie al sistema dei crediti formativi. Da qualche tempo la sede di Villa Contarini a Piazzola sul Brenta si sta proponendo come polo internazionale d'eccellenza per lo studio e l'esecuzione della musica del seicento/settecento, la musica che si denomina *antica*. L'appuntamento del 2009 è oramai il terzo del prestigioso Master organizzato dal Consorzio tra i Conservatori del Veneto con la Regione Veneto dedicato al repertorio barocco. I maestri concertatori invitati sono le punte d'eccellenza mondiali nel settore: nel 2007 partecipò Ton Koopman, lo scorso anno vide la presenza di Christopher Hogwood e quest'anno, a dirigere i lavori e i concerti ci sarà Roy Goodman. Sono tutte personalità di riferimento nell'interpretazione di un repertorio che annovera capolavori lucenti incastonati nella storia della musica. Nella settimana tra il 27 settembre e il 3 ottobre una

formazione strumentale e corale internazionale selezionata fra i migliori studenti e insegnanti dei Conservatori veneti mette a punto ed esegue in tre concerti questo programma (1 ottobre Sala delle Conchiglie in Villa Contarini, a Piazzola sul Brenta; il 2 ottobre a Modena; il 3 ottobre al Teatro Olimpico di Vicenza, nel *Festival Spazio & Musica*).

TRIONFI MUSICALI

Quantunque eseguita nella Chiesa di San Paolo (dell'Università di Lipsia), la *Trauerode* che inizia con le parole «Lass Fürstin, lass noch einen Strahl» e che fu composta per commemorare la scomparsa di Christiane Eberhardine, regina di Polonia e duchessa di Sassonia, non è una cantata liturgica ma un'opera a destinazione accademica, privata del rituale proprio del servizio sacro. Fu presentata il 17 ottobre 1727 in un'esecuzione degli studenti dell'Università diretti da Bach e supponiamo con i cantori della Tomasschule. Il primo coro ha una funzione preminente, composto secondo il principio costruttivo del concerto di forma bipartita innestata su un quadro dolente e severo, funereo e solenne, degno di una *Passione* (e, in effetti, Bach riprenderà parte di esso nella composizione della *Markus-Passion* BWV 247), condotto in stile prevalentemente omofono su un tessuto orchestrale quasi sempre compatto, simbolicamente tormentato da un'esasperata scrittura in ritmo puntato. Ammiratore dichiarato della musica francese, Georg Philipp Telemann plasma il suo primo periodo creativo sull'impronta del lullismo imperante. Contemporaneo di Johann Sebastian Bach, viene dai contemporanei celebrato come il maggiore compositore tedesco ed ebbe un'influenza immediata sui musicisti che gli furono vicini, cogliendo lo spirito dell'epoca con la sua netta predilezione per lo *stile galante*. Nonostante sia stato un compositore prolifico quanto mai, la sua popolarità odierna è legata alla sua produzione strumentale, dal cui catalogo è estratto il *Concerto in sib* TWV 54:B2. Jean-Philippe Rameau, compositore della camera del Re di

Francia, impiegò l'orchestra limitatamente alla produzione dei suoi lavori teatrali (*tragédies liriques*, *opéras-ballet*, *comédies-ballet*, pastorali, balletti, ecc.). Queste composizioni sono di primaria importanza, proprio nelle loro sezioni orchestrali si ravvisano i caratteri più originali della musica di Rameau, l'espressività drammatica e l'intensa pittoricità. Le qualità originali dei temi, dei ritmi e soprattutto dell'armonia di Rameau sono accresciute dall'orchestrazione, che dà ampio spazio a strumenti fino allora marginali e che conferisce maggiore autonomia agli strumenti a fiato in generale, contribuendo allo sviluppo della tecnica orchestrale. Molti lavori sacri di Vivaldi, come il *Beatus vir* RV597, quasi sicuramente non furono scritti per il Conservatorio veneziano della Pietà, come si può dedurre dalla larga presenza delle voci maschili. Esso si snoda lungo 9 sezioni indipendenti, 5 delle quali sono introdotte dal ritorno dell'Antifona *Beatus vir*, affidata a tutto l'insieme. I diversi movimenti sono contrastanti e mostrano interessanti particolarità di scrittura: ad esempio il secondo colpisce per il suo insolito unisono, mentre il terzetto del sesto, *In memoria aeterna*, rappresenta uno dei migliori esempi vivaldiani di scrittura contrappuntistica.

ROY GOODMAN

Roy Goodman è attualmente il principale Direttore Ospite della Auckland Philharmonia New Zealand, della English Chamber Orchestra, e Direttore del Bachkoor Holland con l'accompagnamento del Royal Concertgebouw Kamerorkest (succeduto a Charles de Wolff in tale ruolo dal dicembre 2003). Dal 2010 sarà partner artistico della svedese Västerås Sinfonietta. Ha lavorato come Direttore Ospite con 120 orchestre e compagnie d'opera in tutto il mondo. Goodman è conosciuto per il suo lavoro come direttore e fondatore del Brandenburg Consort (1975-2001), e codirettore/fondatore del The Parley of Instruments (1978-1986), co-fondatore del London Handel Orchestra (nel 1981), Direttore Principale del Hanover Band (1986-1994), Direttore musicale per

quindici anni della European Union Baroque Orchestra (1989-2004), Direttore Principale del Händel Festspiele a Karlsruhe (1990-1998), primo Direttore Principale della Umeå Symphony Orchestra & Northern Opera Sweden (1995-2001), Direttore Musicale della Manitoba Chamber Orchestra a Winnipeg (1999-2005) e come primo Direttore Principale della Holland Symfonia & Dutch National Ballet (2003-2006). Goodman è stato allievo di Charles Mackerras e di Roger Norrington. Roy Goodman raggiunse la fama internazionale in qualità di corista del King's College Cambridge – come solista del Miserere di Allegri (Decca 1963). Già nel 1970 divenne membro del Royal College of Organists, e completò gli studi come Violinista e Maestro di musica. Dopo sei anni come Direttore di Dipartimenti di Musica, dal 1977 Goodman cominciò a lavorare in tutta Europa come violinista solista suonando con Ashkenazy, Brügggen, Ivan Fischer, Gardiner, Herreweghe, Hickox, Hogwood, Koopman, Mackerras, Marriner, Norrington, Pinnock, Rattle e Schreier. Nel 1979 Goodman fu uno dei fondatori della Amsterdam Baroque Orchestra di Ton Koopman, si unì al English Concert di Trevor Pinnock, e divenne il primo "concertmaster" dell'Orchestra of the Age of Enlightenment. Durante gli anni '80 diresse per incisione su CD con la Hanover Band la prime performance in assoluto su strumenti originali delle sinfonie di Beethoven, Schubert, Schumann e Weber, così come le sinfonie di Mendelssohn e quelle di Haydn. Oltre ad aver diretto più di 40 prime mondiali di musica contemporanea – molte del XXI secolo – Goodman ha diretto circa 120 incisioni su CD (molti dei quali insigniti di premi prestigiosi), spaziando dalla musica di Monteverdi, di Mozart, Mendelssohn, Berwald, Copland, Barber, Walton e Jeths, e i principali lavori barocchi di Corelli, Purcell, Bach, Handel e Rameau. La sua registrazione su CD delle sinfonie complete di Schumann per BMG/RCA Red Seal (Abbey Road 1993) ha ricevuto elogi unanimi ed eccezionali apprezzamenti in tutto il mondo.

DOUCEREUSSE MOUTON, WEISS, BACH

EVANGELINA MASCARDI

liuto a 13 cori
(Cezar Mateus New Jersey 1999)

CHARLES MOUTON (ca. 1626-1710)

Suite in la maggiore

Prelude "la resueur", Pavanne "les amans brouille", Courante e Double "la veritable", Sarabande "la doucereusse", Sarabande en Rondeau

SYLVIVS LEOPOLD WEISS (1686-1750)

Sonata in la minore

Prelude, Allemande, andante, Courante, Bourrè, Sarabande, andante, Menuet I, II

JOHAN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Preludio, Fuga e Allegro BWV 998

DOUCEREUSSE

Dopo la generazione dei grandi liutisti della fine del '500 come John Dowland, Giovanni Antonio Terzi, Vincenzo Galilei tra altri, il liuto ha seguito il cambiamento stilistico fondamentale di questo periodo attraverso il suo repertorio e la sua trasformazione morfologica. Agli inizi del Seicento in Italia il bisogno di strumenti per accompagnare il canto ha trasformato i liuti in chitarroni e arcilieuti, che ha comportato un grande cambiamento non tanto nell'accordatura quanto nella dimensione. In Francia invece i vecchi liuti vennero riutilizzati e adattati per

le nuove mode. Questi liuti non erano molto diversi nella dimensione e nella forma, ma l'accordatura decisamente diversa. La generazione di liutisti francesi appartenenti ai primi '50 anni del '600 ha sperimentato tantissime accordature che noi conosciamo con il nome di «Accord Nouveau» arrivando al 1650 con l'accordatura definitiva, quella che i liutisti boemi e tedeschi adatteranno qualche anno dopo. Oggi chiamiamo «liuto barocco» il liuto che ha questa accordatura convenzionale che consiste in un accordo di re minore nelle prime sei corde vuote più una scala

discendente nei bassi. Charles Mouton suonava un tipo di liuto che in quell'epoca possedeva ancora undici cori, lavorò a Torino e Parigi come liutista di corte e nei suoi due libri pubblicati intorno il 1680 ci ha lasciato perfetti esempi dello stile francese «brisè» pieno di poesia. Tanti manoscritti dell'epoca raccolgono i suoi brani accanto a quelli di grandi liutisti come Vieux Gaultier e Jaques Gallot. Questo liuto a undici cori venne utilizzato anche da Sylvius Leopold Weiss (1686-1750) all'inizio della sua carriera. Nel 1708 Weiss venne a Roma seguendo il principe Alexander Sobiesky di Polonia, fino alla sua morte nel 1714, per poi tornare in Germania lavorando nella corte di Kassel e Düsseldorf. È nel suo periodo di Praga che Weiss aggiunge altri due cori nei bassi, diventando il liuto di tredici cori. Weiss finisce la sua carriera a Dresda, dove diventa il musicista meglio pagato a corte, dopo aver acquistato fama in tutta Europa come grande virtuoso e compositore. Il legame tra Johann Sebastian Bach e il liuto è molto diverso dai casi precedenti: nel '700 arrangiare brani per vari strumenti per il liuto e il clavicembalo era pratica più che corrente. Arie d'opera, sonate, concerti venivano riadattati e suonati soprattutto dai virtuosi. Johann Christian Weyrauch (1694-1771) allievo di Bach e liutista ebbe la brillante idea di mettere su intavolatura per liuto alcuni brani di Bach, come BWV 997 (solo Fantasia, Sarabande e Giga), BWV 995 e la Fuga BWV 1000, aggiungendo materiale di fantasia. Per questa pratica comune, brani che erano decisamente nati per altri strumenti sono oggi catalogati per liuto. Il resto dei brani «per liuto» sono brani quasi sicuramente scritti per il Lautenwerk [vedi concerto Modena, 22 novembre. ndr.], strumento a tastiera con corde di budello e plettri di cuoio, che avevano una scrittura «semplice» per il clavicembalo e per questo motivo sono stati aggiunti al corpus liutistico bachiano. Ciò non toglie che i brani di Bach sul liuto rappresentino una sfida non solo tecnica ma soprattutto intellettuale degna di essere affrontata da ogni musicista su ogni strumento.

EVANGELINA MASCARDI

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

Mercoledì 7 ottobre, Modena, Chiesa di San Carlo ore 21

ALBINONI L'ARTE DEL DILETTO

ENSEMBLE 415

Chiara Banchini

In collaborazione con le Nuove Settimane Barocche di Brescia

ENSEMBLE 415

CHIARA BANCHINI *violino e direzione*

EVA BORHI *violino*

PATRICIA GAGNON *viola*

PETER BARCZI *viola*

GAETANO NASILLO *violoncello*

EVANGELINA MASCARDI *tiorba*

MICHAËL CHANU *contrabbasso*

MICHELE BARCHI *clavicembalo*

TOMASO ALBINONI (1671-1751)

Sinfonia op. 2 n. 1 in sol maggiore

Grave et Adagio, Allegro, Adagio, Allegro

Sinfonia op. 2 n. 4 in do minore

Grave, Allegro assai, Adagio, Allegro

Sinfonia op. 2 n. 6 in sol minore

Adagio, Allegro, Grave, Allegro

GEORG MUFFAT (1653-1704)

Sonata II in sol minore

Grave, Allegro, Grave, Forte e Allegro, Grave, Aria, Grave, Sarabanda, Grave, Borea

TOMASO ALBINONI

Sinfonia op.2 n. 5 si bemolle maggiore

Largo, Allegro assai, Grave, Allegro

Sinfonia op. 2 n. 3 in la maggiore

Grave, Allegro, Adagio, Allegro



Le tre fanciulle, riproduzione fotografica all'albumina, Archivio Grafico Formiggini
Modena, Biblioteca Estense Universitaria

L'ARTE DEL DILETTO

Quando, all'inizio del secolo scorso, de la Laurencie chiamava "ingiustizia storica" l'oblio nel quale erano caduti alcuni musicisti italiani all'inizio del XIII secolo, sperava probabilmente che il secolo successivo la "ingiustizia" sarebbe cessata. Ma così non è stato. Se questi musicisti sono certamente usciti dall'anonimato, fu per conoscere un successo *monumentale / straordinario / enorme* che in realtà ne ha compromesso, se non peggio, la diffusione e la percezione della loro musica, del loro genio. Se si pensa subito a Vivaldi, salvato dagli *Inferi* più profondi cinquant'anni fa, fu probabilmente il suo conterraneo e amico, quel violinista venditore di carte da gioco, a strappargli la palma della mancata traversata dello Stige. Infatti Tomaso Albinoni non solo è stato universalmente conosciuto grazie a un movimento di *tipo lento* composto circa duecento anni dopo la sua morte, ma la sua vita compositiva (quella vera), costituita da più di cinquanta opere, alcune decine di raccolte stampate, innumerevoli sonate, concerti, balletti, cantate, serenate, brani sacri, o altri ancora, passa, a fianco del colosso, totalmente inosservata. Può servire mettere in evidenza quanto questa musica, così apprezzata ai suoi tempi, sia in grado di offrire ancora uno sguardo privilegiato su una delle culture più straordinarie che l'Occidente abbia mai conosciuto? Davvero, chi ricorda questa Venezia, immersa nella sua irrimediabile decadenza politica, tra concerti, balli mascherati e teatri? Chi può ancora misurare la forza di questa "cultura del piacere" che consumava l'incomparabile eredità della *Serenissima* con voracità e sensualità? A chi interessa l'influenza che questo turbinio tanto breve quanto luminoso, come un fuoco di paglia, inevitabilmente destinato a una rapida decadenza, ha avuto sullo *spirito* di tutt'Europa? Questa impalpabile sospensione, rivelazione, doveva presto svanire davanti a una miriade di trattati, dizionari, o altre *Enciclopedie*, che hanno messo un po' d'ordine nel caos estetico formidabile che essa aveva generato; Voltaire avrebbe così superato Casanova.

Interessarsi all'opera di Albinoni significa certamente voler testare una parte di questa Venezia incompresa, snaturata, dimenticata. Innanzitutto, certamente, poiché la musica, arte astratta per eccellenza, occupava un posto centrale in questa cultura più sensibile che cerebrale; inoltre perché Albinoni può essere considerato il primogenito di tutta la generazione di musicisti veneziani di quest'epoca, l'iniziatore del *genere nuovo*, vivo, colorato, spaziale, dal pathos ambiguo che li caratterizza; infine, di natura meno spontanea di Vivaldi, meno riservato di Benedetto Marcello e meno saggio di Lotti, Albinoni ha costruito la sua ispirazione musicale sull'osservazione distante, sottile, oggettiva e divertita da tutti gli aspetti della vita veneziana. Il venditore di carte si presentava da solo come un "dilettante di musica", alla maniera dei nobili Marcello, o del militare Venier; la vittoria del piacere sulla serietà. La sua *opera seconda*, corrispondente alla fine del periodo di giovinezza del musicista, spiega già la particolarità di questo stile cosmopolita. Pubblicata nel 1700 a Venezia, la collezione alterna sei sonate *antiche* a sei concerti *moderni*, affermando così la nascita di un nuovo linguaggio. Dal punto di vista *storico* i Concerti *a priori* sarebbero le migliori piëce della collezione, tuttavia, pur presentando uno stile personalizzato che si scosta nettamente delle forti correnti corelliane e torelliane, l'ampiezza che Albinoni e successivamente Dall'Abaco e Vivaldi conferiscono alla forma, le fa sembrare oggi (tralasciando l'ultimo) quasi semplicistiche, *incompiute*. Mentre le Sonate, già inevitabilmente tinte dalle prime conclusioni del nuovo *concerto venexiano*, presentano un carattere assolutamente particolare: l'antitesi fra un fermo controllo della scrittura e una fantasia creatrice invece libera. Per le loro concatenazioni armoniche, le fughe, i contrappunti, la malleabilità melodica e il rigore ritmico delle loro danze, queste Sonate svelano in realtà da quali solide basi e tradizioni l'inimitabile *libertà* veneziana ha preso vita.

Olivier Fourés

La sonata II di Georg Muffat fa parte della raccolta *Armonico Tributo* cioè "Sonate di Camera commodissime a pochi e molti stromenti" pubblicata a Salisburgo nel 1682. Il gusto polifonico e la ricercatezza armonica di questa composizione, pur mantenendo uno stile aderente all'epoca, si distingue per genialità e maestria compositiva. L'organico è simile alle sonate di Albinoni con i due violini, le due viole, e il violoncello, che però non raddoppia il basso continuo, non appare concertante come in Albinoni. Frequente è l'utilizzo di ritmi di danza alternati a movimenti lenti di grande ispirazione.

CHIARA BANCHINI E L'ENSEMBLE 415
Nata a Lugano in Svizzera, Chiara Banchini è una delle massime figure della sua specialità. Termina i suoi studi con un premio di Virtuosismo al Conservatorio di Ginevra e si perfeziona con Sandor Vegh. Si dedica per qualche anno alla creazione d'opere contemporanee come membro dell'Ensemble Contrechamps. Il suo incontro con Harnoncourt e Sigiswald Kuijken la porta ad appassionarsi all'esecuzione della musica del XVII e XVIII secolo con strumenti originali. Ottiene il diploma di solista di violino barocco al Conservatorio dell'Aja ed è invitata a far parte di gruppi come *La Petite Bande*, *Hesperion XX*, *La Chapelle Royale* e comincia una carriera internazionale di solista. Dopo aver insegnato al Centre de Musique Ancienne di Ginevra, Chiara Banchini diventa titolare della cattedra di violino barocco alla Schola Cantorum di Basilea.

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

DIALOGHI AMOROSI MONTEVERDI, D'INDIA, STROZZI

GUNTA SMIRNOVA
ALEXANDRA RAWOHL
soprani

ENSEMBLE OPERA PRIMA

FRANCESCO SAVERIO PEDRINI *clavicembalo*
DANIELE CAMINITI *arciliuto*

con la partecipazione di



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

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

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
Pur ti miro

BARBARA STROZZI (1619-1677)
Amor dormiglione

SIGISMONDO D'INDIA (ca.1580-1629)
Amo o non amo

ALESSANDRO PICCININI (1566-1638)
Toccata XX, per liuto solo

BENEDETTO FERRARI (1597-1681)
Amanti, io vi so dire

CARLO CAPROLI (1617-1693)
Frondosi et verdi boschi

CLAUDIO MONTEVERDI
Ahi, sciocco mondo

SIGISMONDO D'INDIA
Langue al vostro languir

BERNARDO STORACE (1637-1707)
Passacaglia A la mi re, per cembalo solo

CLAUDIO MONTEVERDI
Si dolce è il tormento

SIGISMONDO D'INDIA
Chi nudrisce tua speme, cor mio?

BARBARA STROZZI
Mercè di voi

PUR TI MIRO

Pur ti miro, pur ti godo, pur ti stringo, pur
t'annodo,
più non peno, più non moro, o mia vita, o
mio tesero.
Io son tua; tuo son io; speme mia; dillo, di;
tu sei pur; speme mia; l'idol mio; dillo, di.
Sì mio ben, sì mio cor, mia vita, sì.

AMOR DORMIGLIONE

Amor, non dormir più,
Su, svegliati ormai
Che mentre dormi tu
Dormon le gioie mie
Vegliano, vegliano i guai
Non esser amor dappoco
Strali, strali, foco, foco
Strali, strali, su su foco
Su su non dormir più
Svegliati, svegliati su
Non dormir più amor
Svegliati su amor.
O pigro o tardo
Tu non hai senso
Amor melenso
Amor codardo
Ah! Quale io resto
Che nel mio ardore
Tu dorma amore
Mancava questo.
Amor, non dormir più,
Su su svegliati ormai
Che mentre dormi tu
Dormon le gioie mie
Vegliano, vegliano i guai.

AMO O NON AMO?

Amo o non amo? Ahimè, ch'Amor è foco,
ch'infiamma e strugge, et io tremo et
agghiaccio.
Non amo, dunque? Ahimè, ch'a poco a poco
serpe la fiamma ond'io mi stempro e sfaccio.
Ahi, che gelo! Ahi, che fiamma! Ahi, ch'in
un loco stan,
perch'io gela et arda, il foco e'l ghiaccio!
Meraviglie d'Amor, che può sovente
gelida far l'arsura e'l gelo ardente.

AMANTI, IO VI SÒ DIRE

Prima parte:

Amanti, io vi sò dire, ch'è meglio assai
fuggire
bella Donna vezzosa: ò sia cruda ò pietosa,
ad ogni modo e via
il morir per amor è una pazzia.

Seconda Parte:

Non accade pensare di gioir in amare,
amoroso contento dedicato è al momento,
e bella Donna al fine rose non dona mai
senza le spine.

Terza parte:

La speme del gioire fondata è sù'l martire,
bellezza e cortesia non stanno in compagnia,
sò ben dir con mio danno che la morte ed
amor insieme vanno.

Quarta parte:

Vi vuol pianti a diluvi per spegner i vesuvi
d'un cor innamorato, d'un spirito
infiammato...



Camera delle virtù estensi
Palazzo Ducale, Sassuolo

pria che si giunga in porto, quante volte si dice: ohimè, son morto!

Quinta parte:

Credete a costui che per prova può dir: io vidi io fui; se creder nol volete lasciate star, che poco importa a me, seguitate ad amar.

Ad ogni modo chi dee rompersi il collo non accade che schivi od erta o fondo, che per proverbio senti sempre dire: dal destinato non si può fuggire.

Ultima parte:

Donna, sò chi tu sei, Amor sò i fatti miei, non tresco più con voi, alla larga ambi doi! S'ognun fosse com'io, saria un balordo amor, e non un Dio.

FRONDOSI E VERDI BOSCHI

Fronzosi e verdi boschi
Antri solonghi e foschi
Di miei gravi dolori
delle mie pene segretari fidi
Voi taciturni horrori
Prentede questi pianti e questi gridi
che voi mentr'io vi chiamo
sol spettatori acoltatori io vi bramo.

Limpidi e vivi fiumi
che da miei tisti lumi
ogn'hor tributo havete
già che la fiamma che mi strugge il seno
smorzar voi non potete
Deh per pietà fermate il core almeno
e frenate al mio pianto
voi canori augeletti il vostro pianto.

Seguo una bella fera
che qual vento leggiera
per non segnata via
avanti al correr mio sen fugger al volo
ne puo dell'alm mia
impietosirla o raffrenarla il duolo
ch'al mio gran pianto accerbo
piu l'alma indura et ha piu il cor superbo.
Se a fiera tigre armena
fusse nota mia pena

ben sperar io potrei
che sentisse pietosa il mio dolore
che ne gl'incendi miei
scaldasse ancor benchè gelato il core
mala mia cruda ahi lasso
cor di fera non ha ma cor di sasso.

OHIMÈ DOV'È IL MIO BEN

Prima parte:

Ohimè dov'è il mio ben, dov'è il mio core,
chi m'asconde il mio ben e chi me'l toglie.

Seconda parte:

Dunque ha potuto sol desio d'honore darmi
fera cagion di tante doglie.

Terza parte:

Dunque ha potuto in me più che'l mio
amore ambizios'e troppo lievi voglie.

Quarta parte:

Ahi sciocco mondo e cieco, Ahi cruda sorte,
che ministro mi fai della mia morte.

LANGUE AL VOSTRO LANGUIR

Langue al vostro languir l'anima mia.
E dico: "Ah! forse a si cocente pena sua
ferità la mena.

O anima d'Amor troppo rubella.
Quanto meglio vi fora provar quel caro
ardor che vi fa bella.
Che quel che vi scolora!" Perché non piace
alla mia sorte ch'io arda del vostro foco e
voi del mio?

SI DOLCE È IL TORMENTO

Si dolce è il tormento ch' in seno mi sta
ch'io vivo contento per cruda beltà.
Nel ciel di bellezza s'accresca fierezza e
manchi pietà,
che sempre qual scoglio, all'onda
d'orgoglio, mia fede sarà.

La speme fallace rivolgami il piè,
diletto nè pace non scendano a me.
E l'empia ch'adoro, mi nieghi ristoro di
nuova mercè.

Tra doglia infinita, tra speme tradita,
vivrà la mia fè.

Per foco, per gelo riposo non ho,
nel porto del cielo riposo havrò.
Se colpo mortale, con rigido strale,
il cor m'impiajà,
cangiando mia sorte, col dardo di morte
il cor sanerò.

Se fiamma d'amore giammai non sentì,
quel rigido core ch'il cor mi rapì;
se nega pietade la cruda beltade,
che l'alma invaghi,
ben fia che dolente, pentita e languente,
sospirimi un dì.

CHI NUDRISCE TUA SPEME, COR MIO?

Chi nudrisce tua speme, cor mio,
chi fiamma cresce a' tuoi desiri?
Duo begli occhi lucenti.
Chi raddolcisce il fiel de' tuoi martiri?

DIALOGHI AMOROSI

Nei primi anni del XVII secolo l'Italia vive un periodo di straordinario fervore innovativo in campo musicale. La ricerca di mezzi atti ad esprimere gli affetti umani nella loro concretezza e veridicità condurrà alla scelta di nuovi e sorprendenti percorsi compositivi. È l'epoca della "seconda pratica". Nella musica vocale il testo determinerà in maniera assoluta le scelte musicali. Retorica, affetti ed effetti assumono un ruolo prioritario anche sulle antiche regole del contrappunto. In tale contesto il tema del "Dialogo amoroso" è un terreno d'ispirazione fertilissimo. L'innunerevole varietà di contrasti, tormenti e dilette ad esso propri è oltremodo stimolante per i compositori del tempo. Claudio Monteverdi, maestro eccellente nell'arte di portare la musica a servizio del testo, ne dà dimostrazione nelle sue opere.

Pur duo begli occhi ardenti.
E chi ti doppia e chi t'inaspra i guai?
De' duo begli occhi i rai.
Ma chi t'ancide e chi t'avviva anciso?
Di duo begli occhi il riso.

MERCÉ DI VOI

Mercè di voi, mia fortunata stella,
volo di Pindo in fra in beati Cori
e coronata d'immortali allori
forse detto sarò Saffo novella.
Così l'impresa faticosa e bella
sia felice del canto e degl'amori
che s'unisce le voci i nostri cori
non disunisca mai Voglia rubella.
O, che vaga e dolcissima armonia
due alme fanno, due alme innamorate e fide
che quel che l'una vuol l'altra desia.
Che gioisce al gioir ch'al rider ride,
né mai sospiran ch'el sospir non sia
d'una morte che sana e non uccide.

Nel *Pur ti miro*, duetto finale de *L'incoronazione di Poppea* (1642), dissonanze e ritardi (durezze e ligature) compaiono quasi esclusivamente in prossimità dei verbi *stringo, annodo, peno, moro*. Per il resto, il felice incontro amoroso tra Poppea e Nerone è un prezioso gioco di imitazioni e ripetizioni che si snodano su un basso ostinato. *Ohimè dov'è il mio ben*, tratto del VII libro dei Madrigali (1619), è composto in quattro parti su basso di romanesca. L'affetto di base è il dolore che si manifesta in tutta la sua forza già nella prima esclamazione. Basato su una struttura più semplice ma non per questo meno intenso sotto il profilo espressivo è *Si dolce è il tormento* (IX libro). Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*, compone l'intero Primo libro di Madrigali (1644) su testi del padre, Giulio Strozzi. Nel Sonetto Proemio dell'opera *"Mercé di voi"*, inno all'unione

amorosa, gli elementi tipici della seconda pratica sono arricchiti da una scrittura vocale raffinata ed estremamente virtuosistica. *Amor dormiglione (Cantate, ariette e duetti, op.2, 1651)* è un'arietta a voce sola ricca d'ironia. Si esorta un Amore pigro, melenso e codardo a svegliarsi per portare nuove gioie. Virtuosismo vocale e soluzioni assolutamente inattese sono i tratti caratteristici dei duetti *Chi nudrisce mia speme, Amo o non amo* e *Languo al vostro languir* dal secondo libro de *Le Musiche* di Sigismondo d'India. La ricchezza di vividi contrasti insiti nei testi conferisce a questi duetti estrema drammaticità. *Fronzosi e verdi boschi* di Carlo Caproli è lo sfogo di un amante deluso contro la natura e contro i ricordi, un affresco ampio in cui s'alternano episodi in stile recitativo e sezioni ternarie. Benedetto Ferrari fu "Poeta, musico e sonator di tiorba Eccellentissimo". *Amanti io vi so dire* è tratto da *Musiche varie* (Terzo Libro, 1641). Basato su un basso di ciaccona, è composto da sei parti.

Daniele Caminiti

GUNTA SMIRNOVA

Nata a Ogre, in Lettonia, una volta conclusi gli studi di Scienze Politiche presso l'università di Riga, si trasferisce a Basilea, dove si è potuta dedicare interamente allo studio del canto e del repertorio rinascimentale e barocco. La sua formazione alla Schola Cantorum Basiliensis è stata curata da Evelyn Tubb e Ulrich Messthaler. Gunta è membro di numerosi cori ed ensemble ed è frequentemente invitata a cantare in veste solistica da direttori quali Sigvards Klava, Andrea Marcon, Joshua Rifkin e Friedemann Layer.

ALEXANDRA RAWOHL

Nata ad Hannover, in Germania. Ha studiato canto presso il Conservatorio di Musica di Detmold con M. C. Vogel, T. Quasthoff e G. Romberger. Nel 2003 ha vinto una borsa di studio che le ha dato la possibilità di frequentare i corsi della classe d'opera del "Sydney Conservatorium of Music", sotto la guida di R. Cowley,

S. Kimmorley e G. Pushee. Si è successivamente perfezionata in prassi esecutiva alla Schola Cantorum Basiliensis con U. Messthaler e A. Scholl. Ha inoltre seguito masterclass con C. Prégardien, B. Fink e M. Honig e vinto il primo premio al concorso "Bundeswettbewerb Gesang" a Berlino. Il suo profondo interesse per il repertorio dei secoli XVII e XVIII l'ha portata a partecipare a "Internationale Händel-Akademie Karlsruhe", "Internationale Bach-Akademie Stuttgart" e ai corsi di gestuale barocca tenuti da M. Legler e R. Kubik. È stata invitata ad esibirsi come solista con diverse orchestre barocche, tra le quali: "Hannoversche Hofkapelle", Accademia Filarmonica, "I Virtuosi delle Muse", "Australian Brandenburg Orchestra" e ha ricoperto il ruolo principale nel Giulio Cesare di G. F. Handel al Landestheater di Detmold, nell'Orfeo di Chr. W. Gluck presso il Festival di Musica Antica di Lviv (Ucraina) e la Strega nel Didone ed Enea di H. Purcell al "Händelfestspiele" di Halle. Ha al suo attivo anche numerosi *recital* di Lied.

FRANCESCO SAVERIO PEDRINI

Dopo gli studi di Organo (con F. Tasini), Composizione (con E. Ghezzi) e Clavicembalo ai Conservatori di Musica di Parma e di Trento si è perfezionato con J. Cl. Zehnder e A. Marcon alla Schola Cantorum Basiliensis dove nel 2005 ha conseguito il diploma in Organo con il massimo dei voti. Alla sua formazione hanno contribuito inoltre gli insegnamenti di M. Radulescu (Academie Orgue et Cantate "J. S. Bach" di porrentruy), L. F. Tagliavini, E. Viccardi, J. Essl, L. Tamminga, W. Van de Pol, C. Stembridge, M. Torrent. È stato premiato nei concorsi internazionali organistici di Bruges (Festival van Vlaanderen) e di Borca di Cadore (Concorso Internazionale "Gaetano Callido"). Dal 2007 è *Korrepetitor* alla Classe d'Opera della Schola Cantorum Basiliensis. Nel 2009 è stato invitato da Martin Gester a collaborare come maestro preparatore al progetto "Une soirée chez

Mozart" della "Académie baroque européenne d'Ambronay". Ha tenuto Masterclass alla "Escuela Superior de Musica" di Città del Messico e alla "Academy of Performing Arts" di Praga. Si è esibito come solista su prestigiosi organi storici in Italia, Svizzera, Spagna. Collabora regolarmente come continuista con "Il Proteo" (Sergio Azzolini), Accademia dell'Orchestra Mozart (Enrico Bronzi, Jaques Zoon), "I Virtuosi delle Muse" (Stefano Molardi). Ha suonato nella Filarmonica Toscanini, sotto la direzione di maestri quali Pretre, Temirkanov e Tate e ha partecipato alle tournée in Italia, USA, Giappone e Sud America della "Symphonica Arturo Toscanini" diretta da Lorin Maazel. Ha effettuato registrazioni per Tactus, Divox Antiqua e Amadeus. Nel 2006 ha fondato l'Accademia Organistica di Parma. Nello stesso anno ha fondato il "Festival Organistico Internazionale della Città di Parma" del quale è attualmente direttore artistico.

DANIELE CAMINITI

Nato a Messina, ha intrapreso giovanissimo lo studio della chitarra classica. In veste di solista ha ottenuto numerosi primi premi in concorsi nazionali e internazionali e si è dedicato a un'intensa attività concertistica che lo ha portato ad esibirsi, ancora tredicenne, alla "Gasteig" di Monaco di Baviera. Una volta diplomatosi in Italia, ha studiato per tre anni con Oscar Ghiglia nella Konzertklasse della Musikakademie di Basilea ove ha conseguito il diploma finale con "eccellente". Ha frequentato parallelamente i corsi estivi dell'Accademia Chigiana di Siena, tenuti dallo stesso Ghiglia, ricevendo annualmente una borsa di studio e prendendo parte alla stagione concertistica "Allievi Chigiani". In seguito al suo interesse per la musica antica si è dedicato interamente allo studio del repertorio rinascimentale e barocco su strumenti d'epoca quali arciliuto, tiorba, liuto rinascimentale, chitarra barocca e

romantica e divenendo allievo di Peter Croton alla Schola Cantorum Basiliensis, curando sia la letteratura solistica che quella cameristica. Conclusi gli studi è divenuto liutista accompagnatore della Schola, avendo la possibilità di coordinare e dirigere dei progetti, prevalentemente incentrati sulla monodia e il repertorio madrigalistico del primo Barocco italiano. Negli ultimi anni ha effettuato numerose registrazioni radiofoniche e discografiche per la Rai Radio 3, Schweizer Radio 2, Österreichische Rundfunk, Deutsche Harmonia Mundi, Deutsche Grammophon, Tactus, MV Cremona (incisione dedicata al compositore bresciano Don Pietro Gnocchi, che ha meritato le "5 stelle" della critica nella rivista musicale Amadeus) e suonato con svariati direttori e solisti quali Andrea Marcon, Chiara Banchini, Sergio Azzolini, Alfredo Bernardini, Jesper Christensen, Jörg-Andreas Bötticher, Pierre-André Taillard, Attilio Cremonesi, Bernarda Fink, Andreas Scholl. Suona regolarmente, sia come continuista che come solista, con numerosi gruppi barocchi ed enti orchestrali, fra cui "Venice Baroque Orchestra", "Brixia Musicalis", "Ensemble 415", "Capriccio Basel", "La Cetra", "Bach Consort Wien", "Kammerorchester Basel", "Zürcher Barockorchester", "Holland Baroque Society", "Hessischer Rundfunk Orchester", "NDR Orchester". Nell'estate del 2007 è stato invitato, assieme ad altri colleghi provenienti dalla Schola Cantorum di Basilea, a tenere dei corsi di musica antica presso l'Università della musica di Bogotá. Ha inoltre preso parte, in qualità di assistente al Basso Continuo, a corsi di perfezionamento tenuti da Sergio Azzolini ("Le Sonate di Jan Dismas Zelenka", Firenze) e da Enrico Onofri ("Masterclass di Violino Barocco", Brescia). I suoi concerti lo portano nelle sale e teatri più prestigiosi di tutta Europa; Vienna, Parigi, Milano, Amsterdam, Utrecht, Basilea, Zurigo, Monaco, Francoforte, Madrid, Riga, Tallin, Istanbul.

HAYDN A LONDRA

LA GAIA SCIENZA

MARCO BROLI flauto traversiere

STEFANO BARNESCHI violino

PAOLO BESCHI violoncello

FEDERICA VALLI fortepiano

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Trio in re magg. Hob. XV/16 per fortepiano, flauto e violoncello
Allegro, Andantino più tosto Allegretto, Vivace assai

Trio in sol magg. Hob. XV/25
per fortepiano, violino e violoncello
Andante, Poco Adagio, Finale. Rondò in Gipsies' style

Trio in sol magg. Op. 100 n. 2
per flauto, violino e violoncello
Allegro, Adagio, Finale. Allegro

Sinfonia n° 94 "Surprise" (trascrizione di F. Lachnith)
per flauto, violino, violoncello e fortepiano
Adagio, Vivace assai, Andante, Finale. Allegro di molto

HAYDN A LONDRA

Verso la fine del XVIII secolo Londra era sicuramente il più importante centro europeo per un musicista dell'epoca e Franz Joseph Haydn (1730-1809), lungimirante e intraprendente qual era, colse l'occasione per farsi invitare nelle più importanti stagioni concertistiche della capitale britannica. La proposta, anche economicamente vantaggiosa, di comporre e dirigere sinfonie a grande orchestra giunse dall'impresario e violinista Johann Peter Salomon (1745-1815) e Haydn, non più giovane e messo in pensione dal servizio dei conti Esterházy, accettò senza esitazione l'allettante offerta. Fu così che nei due soggiorni londinesi (1791-92 e 1794-95) Haydn compose molta musica: le sue più famose sinfonie (tra cui *Surprise*, *Miracle*, *The Clock*, *Drumroll*, ecc.) e una notevole

quantità di musica da camera per i più svariati organici. All'interno della produzione cameristica spiccano i tre trii per pianoforte, flauto e violoncello che Haydn compose nel 1790 e fece pubblicare nello stesso anno presso l'editore inglese J. Bland. Essi furono eseguiti probabilmente da un flautista di nome Hartman, allora presente a Londra. Il **Trio in re magg. Hob. XV/16** è il secondo di tale silloge e si apre con un *Allegro* estroverso, ricco di sfumature e contrasti al quale segue un *Andantino* che inizia con un tema staccato e termina in un crescendo dal sapore beethoveniano collegandosi direttamente al *Vivace assai* finale scherzoso e multisezionale. Il **Trio in sol magg. XV/25** per pianoforte, violino e violoncello fu composto ed edito durante il secondo soggiorno inglese di Haydn. Egli lo dedicò (assieme ai trii n. 24 e 26) alla

pianista dilettante ma talentuosa Rebecca Schröter, con la quale ebbe un'*amitié amoureuse*. L'*Andante* iniziale esordisce e termina con un tema volutamente semplice, quasi *naïf* a cui fa da contrasto il *Poco Adagio* seguente nel quale si dispiega, ora al pianoforte ora al violino, una delle più belle melodie scritte dal compositore. Il presente trio è noto per il suo ultimo movimento *Rondò all'Ongarese*. Qui Haydn ha dato pieno sfogo alla sua inventiva creando un rocambolesco finale in cui il violino si cimenta in virtuosismi ispirati alla musica gitana. Un'altra importante raccolta cameristica è senza dubbio quella dei sei trii per flauto, violino e violoncello composti nel 1784 e pubblicati a Londra, presso W. Forster. Il fatto che questi lavori venissero ripubblicati in vari periodi e catalogati prima come op. 38, poi come op. 59 e infine come op. 100 significa che godettero di un notevole successo presso i cultori del genere. Ed effettivamente l'alta qualità musicale di questi brani si manifesta *in toto* nel **Trio in sol magg. Op. 100 n. 2** dove i tre strumenti alternano cantabilità e virtuosismo in un raffinato gioco di scambi. Le sinfonie a grande orchestra del periodo inglese del compositore furono all'epoca e sono tutt'oggi le più famose, tanto che furono oggetto di varie trascrizioni e rielaborazioni. Il già citato Salomon, con la collaborazione dello stesso Haydn, trascrisse, ad esempio, tutte le sinfonie londinesi per flauto, due violini, viola, violoncello e pianoforte *ad libitum* in modo da essere eseguite anche nelle stagioni cameristiche. Su questa scia molti altri compositori si dilettarono a rielaborare alcune sinfonie di Haydn per piccoli ensemble. Uno di essi fu Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), cornista e compositore boemo attivo a Parigi, che arrangiò praticamente tutte le sinfonie di Haydn (anche quelle cosiddette parigine) per pianoforte, flauto, violino e violoncello. Tra esse abbiamo scelto la celeberrima **Sinfonia n. 94** detta "**Surprise**" (in italiano "col colpo di timpani") che Haydn compose a Londra nel 1791 e che Lachnith trascrisse e pubblicò

a Parigi nel 1796, omettendo il terzo movimento (come era spesso d'uso negli arrangiamenti per pochi strumenti). Il lavoro di Lachnith non si limita alla mera riduzione delle voci e alla pedissequa copiatura della partitura d'origine. Egli anzi rielabora il materiale musicale riuscendo a ricreare quell'effetto orchestrale anche in un organico così piccolo, dove il pianoforte ha un ruolo predominante.

LA GAIA SCIENZA

Fondata a Como nel 1981, è considerata una delle formazioni più significative e inconsuete del panorama musicale italiano e riassume anni di esperienze individuali che vanno dal barocco alla musica contemporanea. Lo studio degli strumenti e del repertorio di musica antica, la collaborazione con importanti personalità del concertismo internazionale (Cathy Berberian, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma, Christophe Coin) hanno stimolato ne "La Gaia Scienza" la rilettura della musica classica e romantica su strumenti originali. Il gruppo, i cui archi e flauto fanno parte de "Il Giardino Armonico", tiene concerti per importanti stagioni e festival italiani ed esteri. Incide per l'etichetta Winter & Winter di Monaco di Baviera (Germania) per la quale ha registrato i Trii di Schubert riportando unanimi consensi della critica internazionale. L'incisione del programma del concerto è stata premiata dalla rivista svedese Svenska Dagbladet quale miglior CD di musica romantica dell'anno 1998. Inoltre ha registrato il Quartetto per pianoforte e archi op. 47 di R. Schumann nel C.D. 'Love fugue' in collaborazione con Uri Caine; il Quintetto op. 34 e il Quartetto op. 60 di J. Brahms e il Quintetto op. 44 di R. Schumann. Recentemente il programma con i quintetti di Schumann e Brahms è stato registrato dalla WDR in occasione di un concerto a Köln. I musicisti della Gaia Scienza hanno inoltre un'intensa attività individuale come solisti, come prime parti di orchestre internazionali e come insegnanti di Conservatorio.

O SOLITUDE: HENRY PURCELL

LAVINIA BERTOTTI *soprano*
TEODORO BAÙ *viola da gamba*
MASSIMO LONARDI *liuto*

con la partecipazione di



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

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

HENRY PURCELL (1659-1695)

If music be the food of love

Not all my torments

Fairest isle

Minuetto (strumentale)

Bess of Bedlam

Nymphs and Shepherds come away

Hornpipe (strumentale)

Sweeter than roses

'Twas within a furlong of Edenborough Town

She that would gain a faithful lover

O solitude

Sawny is a bonny lad

Rondeau (strumentale)

Evening Hymn

Hornpipe (strumentale)

When I have often heard young maids complaining

Music for a while

If music be the food of love

Sing on till I am fill'd with joy;
For then my list'ning soul you move,
To pleasures that can never cloy;
your eyes, your mien, your tongue declare
that you are music ev'ry where.

Pleasures invade both eye and ear,
So fierce the transports are they wound;
And all my senses feasted are,
Tho' yet the treat is only sound;
Sure I must perish by your charms
Unless you save me in your arms.

*Se la musica è nutrimento dell'amore
Cantiamo fino a che io sia sazio di gioia:
Perché tu muovi la mia anima in ascolto
Verso piaceri che non saranno mai saziati:
i tuoi occhi, il tuo viso, la tua lingua
proclamano, che tu sei musica ovunque.*

*Il piacere dilaga attraverso gli occhi e le orecchie,
le passioni, unite, sono così ardenti:
e tutti i mie sensi sono rallegrati,
benché il piacere sia il solo suono;
Senz'altro morirò per il tuo fascino,
se tu non mi salvi tra le tue braccia.*

Not all my torments can your pity move:
Your scorn increases with my love.
Yet to the grave I will my sorrow bear:
I love, I love tho' I despair

*Tutti i miei tormenti non muovono la tua pietà
Il tuo disprezzo aumenta con il mio amore.
Così porterò il mio dolore alla tomba:
amo, amo eppure dispero.*

Fairest isle, all isles excelling,
Seat of pleasure and of love;
Venus here will quit her dwelling,
And forsake her cyprian grove;
Cupid from his fav'rite nation
Care and envy will remove,
Jealousy, that poisons passion,
And despair that dies for love.

Gentle murmurs, sweet complaining,

Sighs that blow the fire of love;
Soft repulses, kind disdaining,
Shall be all the pains you prove;
Ev'ry swain shall pay his duty,
grateful ev'ry nymph shall prove;
And as these excel in beauty,
Those shall be renown'd for love.

*Isola bellissima, superiore ad ogni altra,
luogo di piacere e d'amore;
in questo luogo Venere lascerà la sua dimora
uscendo dal suo campi di Cipro;
Cupido allontanerà dalla sua nazione favorita
La preoccupazione e l'invidia,
la gelosia, che avvelena la passione,
e la disperazione, che muore per amore.*

*Mormorii gentili, dolci lamenti,
sospiri che alimentano il fuoco d'amore;
rifiuti delicati, teneri rifiuti,
saranno le sole pene che tu proverai;
ogni giovane innamorato farà il suo dovere,
e ogni ninfa si mostrerà grata;
e come queste eccelleranno per la bellezza,
così quelli saranno celebri per l'amore.*

From silent shades
Bess of Bedlam

From silent shades and the Elysian groves
Where sad departed spirits mourn their
loves
From crystal streams and from that country
where
Jove crowns the fields with flowers all the
year,
Poor senseless Bess, cloth'd in her rags and
folly,
Is come to cure her lovesick melancholy.

"Bright Cynthia kept her revels late
While Mab, the Fairy Queen, did dance,
And Oberon did sit in state
When Mars at Venus ran his lance"

In yonder cowslip lies my dear,
Entomb'd in liquid gems of dew;
Each day I'll water it with a tear,
Its fading blossom to renew.

For since my love is dead
and all my joys are gone,
Poor Bess for his sake
A garland will make,
My music shall be a groan.

I'll lay me down and die within some
hollow tree,
The rav'n and cat,
The owl and bat
Shall warble forth my elegy.

Did you not see my love as he pass'd by
you?
His two flaming eyes, if he comes nigh you,
They will scorch up your hearts:
Ladies beware ye,
Let he should dart a glance that may
ensnare ye!

Hark! Hark! I hear old Charon bawl,
His boat he will no longer stay,
And furies lash their whips and call:
Come, come away, come, come away.

Poor Bess will return
to the place whence she came,
Since the world is so mad
she can hope for no cure.
For love's grown a bubble, a shadow, a
name,

Which fools do admire and wise men
endure.

Cold and hungry am I grown.
Ambrosia will I feed upon,
Drink Nectar still and sing.
Who is content,
Does all sorrow prevent?
And Bess in her straw,
Whilst free from the law,
In her thoughts is as great, great as a king.

Bess del manicomio (Bess la pazza)

*Dalle ombre del silenzio e dai campi Elisi
Dove i tristi spiriti dei morti piangono i loro
amori
Dai fiumi di cristallo e dal paese in cui*

*Giove corona i campi con fiori tutto l'anno,
la povera dissennata Bess, vestita di stracci e
folle
è venuta a curare la sua malinconia malata
d'amore.
"Cinzia luminosa tenne le sue feste notturne,
mentre Mab, la regina fata, danzò,
e Oberon sedette in trono
Quando Marte lanciò contro Venere il suo
strale".*

*Laggiù in una primula gialla giace il mio amore,
sepolto in una liquida perla di rugiada;
ogni giorno lo bagnerò con una lacrima,
per rinverdire il suo bocciolo appassito.*

*Perché da quando il mio amore è morto
Tutta la mia gioia è scomparsa,
Povera Bess per lui
Comporrò una ghirlanda,
la mia musica sarà un lamento.*

*Mi sdraierò e mi lascerò morire in un albero
cavo,
Il corvo ed il gatto,
Il gufo e il pipistrello
Canteranno la mia elegia.*

*Avete visto il mio amore quando vi è passato
accanto? se vi si avvicina, i suoi occhi di fuoco
infiammeranno i vostri cuori;
Signore fate attenzione, perché
potrebbe lanciare uno sguardo che vi può
irretire!*

*Ah! Sento il vecchio Caronte che schiamazza,
La sua barca non aspetterà a lungo,
e le furie sbattono le loro fruste e chiamano:
Venite, venite via.*

*Povera Bess farà ritorno
al posto da cui viene
Perché il mondo è così folle,
che lei non può sperare di guarire.
Perché l'amore è cresciuto come una bolla,
un'ombra, un nome,
che i pazzi adorano e i saggi soffrono.*

*Sono cresciuta al freddo ed affamata,
mi nutrirò di ambrosia,*

*berrò nettare e canterò.
Chi è felice
Chi evita ogni dispiacere?
E Bess nella suo giaciglio di paglia,
Poiché libera dalla legge,
nei suoi pensieri è grande, grande come un re.*

Nymphs and sheperds come away,
In the groves let's sport and play,
For this is Flora's holiday,
Sacred to ease and happy love,
To dancing, to music and to poetry;

Your flocks may now securely rove,
Whilst you express your jolity.
Nymphs and sheperds come away

*Ninfe e pastori, venite,
nei boschi divertiamoci e giochiamo,
perché oggi è la festa di Flora,
consacrata al riposo e all'amore felice,
dedicata alla danza, alla musica, alla poesia;*

*I vostri greggi possono ora pascolare
Mentre voi esprimete la vostra gioia.
Ninfe e pastori, venite.*

Sweeter than roses or cool ev'ning breeze,
On a warm, flow'ry shore,
Was the dear kiss;
First trembling made me freeze;
Then shot like fire all o'er.
What magic has victorious love:
For all I touch or see
Since that dear kiss,
I hourly prove,
All is love to me.

*Più dolce delle rose o più fresco della brezza
serale,
su una calda e fiorita spiaggia,
è stato il caro bacio;
All'inizio tremante mi ha fatto rabbrivire
Dopo è esploso come un fuoco in tutto il mio
corpo.
Che magia possiede amore vittorioso.
Infatti tutto ciò che tocco o vedo
Dal momento di quel caro bacio,*

*dimostra in ogni istante
che tutto per me è amore.*

**'Twas within a furlong of Edenborough
Town,**
In the rosy time of year when the grass was
down;
Bonny Jocky blithe and gay,
Said to Jenny making hay,
Let's sit a little (dear) and prattle,
'tis a soultry day;

He long had courted the black brow'd maid,
But Jocky was a wag,
and would ne'er consent to wed,
Which made her pish and phoo,
And cry out it will not do,
I cannot, wonnot buckle too

He told her marriage was grown a me'er
joke,
And that no one wedded now but the
scoundrel folk;
yet my dear, thou should'st prevail,
But I know not what I ail;
I shall dream of clogs and silly dogs with
bottles at their tail;

But I'll give thee gloves and a bongrace to
wear,
And a pretty fillyfoal, to ride out and take
the air,
If thou ne'er pish nor phoo,
And cry it ne'er shall do; I cannot, wonnot
buckle too.

That you'll give me trinkets, cried she I
believe,
But ah! What in return must your poor
Jenny give:
When my maiden treasure's gone,
I must gang to London town,
And roar and rant, and patch and
paint, and kiss for half a crown;

Each drunken bully oblige for pay,
And earn an hated living
in an odious, fulsome way;
No, no it ne'er shall do,

for a wife I'll be to you
Or I cannot, wonnot buckle too.

*Accadde a duecento metri da Edimburgo
dalla città di Edimburgo
Al tempo delle rose e dell'erba falciata
Bonny Jocky spensierato e felice
Disse a Jenny, mentre faceva il fieno,
sediamoci un poco (cara) e chiacchieriamo;
questo è un giorno torrido;*

*Egli a lungo aveva corteggiato la giovane dalle
ciglia scure,
ma Jocky era come un cane sciolto,
e non avrebbe mai consentito al matrimonio,
cosa che la faceva piangere e sospirare,
e gridare che non andava bene,
io non posso, non voglio darti retta.*

*Egli le disse che il matrimonio era diventato uno
scherzo,
e che nessuno si sposava più, se non i furfanti;
eppure mia cara, ti darei ragione,
ma io non so che cos'è che non mi va,
io sognerò zoccoli e stupidi cani con bottiglie
legate alla loro coda.*

*Ma ti regalerò dei guanti ed un cappellino da
indossare,
e una graziosa puledrina che tu puoi cavalcare
quando vai a spasso,
se tu non sospiri né piangi più,
né gridi che non va bene; io non posso, non
voglio darti retta.*

*Che tu mi dia dei gingilli, lo credo, gridò lei,
ma, ah! Che deve dare in cambio la tua povera
Jenny?
Quando avrò concesso il mio tesoro da fanciulla,
me ne dovrò andare a Londra,
e urlare e parlar fino e metter delle pezze e
pittarmi e baciare per mezza corona;*

*Ogni omaccione ubriaco dovrò soddisfare per
denaro,
e guadagnerò una vita orribile
in un modo odioso;
No, no non accadrà mai,
perché o diventerò tua moglie.
Oppure io non posso, non voglio darti retta.*

She that would gain a faithful lover,
Must at a distance keep the slave;
Not by a look her heart discover:
Men should but guess the thoughts we
have;

Whilst they're in doubt their flames
increases,
And all attendance they will pay,
When once confest, their ardour ceases,
And vows like smoke fly away.

Then, fond Aurelia, cease complaining,
all thy reproaches useless prove;
Beauties may conquer whilst disdainning,
But lose their value, when they love:

So when a comet does appear,
Men do with trembling view the blaze,
The sun too common, none does fear,
Nor on his beams with wonder gaze

*Colei che voglia guadagnarsi un amante fedele,
deve tenere a distanza lo schiavo,
non deve scoprire il suo cuore con un sguardo;
gli uomini devono solo immaginare i nostri
pensieri;*

*Finché essi rimangono nel dubbio, le loro fiamme
aumentano e daranno tutte le loro attenzioni,
una volta svelato il loro ardore si spegne, e le
promesse come fumo svaniscono*

*Dunque, cara Aurelia, smetti di lamentarti,
tutti tuoi rimproveri sono inutili;
le bellezze possono conquistare, mentre
disprezzano, ma perdono il loro valore quando
amano:
così quando le comete appaiono
gli uomini guardano tremando il rogo,
mentre il sole, troppo banale, non fa paura a
nessuno, nessuno guarda con meraviglia i suoi
raggi*

O solitude my sweetest choice:
Places devoted to the night,
Remote from tumult and from noise,
How ye my restless thoughts delight!
O solitude my sweetest choice.
O heav'ns, what content is mine,



Alla fontana, Archivio Grafico Formiggini, Modena, Biblioteca Estense Universitaria

To see those trees which have appear'd
From the nativity of time

And which all ages have rever'd,
To look today as fresh and green,
As when their beauties first were seen.

O, how agreeable a sight
These hanging mountains do appear,
Which th'unhappy would invite
To finish all their sorrows here,
When their hard fate makes them endure
Such woes as only death can cure.

O! how I solitude adore!
That element of noblest wit,
Where I have learnt Apollo's lore
Without the pains to study it.

For thy sake I in love am grown
With what thy fancy does pursue;
But when I think upon my own,
I hate it for that reason too,
Because it needs to hinder me,

From seeing and from serving thee.
O! how I solitude adore!

*O solitudine la più dolce delle mie scelte;
luoghi devoti alla notte,
lontano dagli strepiti e dal rumore,
ove i miei pensieri senza riposo si deliziano
O solitudine la più dolce delle mie scelte.*

*O cieli, come sono mi rallegra
Vedere quegli alberi che sono apparsi
dall'origine del tempo
e che ogni epoca ha onorato,
sì che oggi appaiano freschi e verdi,
come quando la loro bellezza fu vista per la
prima volta*

*Oh, come piacevoli allo sguardo
appaiono queste montagne scoscese,
che l'infelice potrebbe invitare
a porre fine, qui, a tutti i suoi dolori,
quando la dura sorte lo mette alla prova con tali
sofferenze, che solo la morte può guarire.
Oh! quanto adoro la solitudine!*

*Questo elemento di nobilissima saggezza,
ove ho appreso la scienza di Apollo,
senza darmi pena di studiarle.*

*Per te sono cresciuto innamorato
Di ciò che la tua fantasia insegue.
Ma quando penso a ciò che sento
lo odio per questa stessa ragione,
perché mi impedisce
di contemplarti e servirti
Oh! quanto adoro la solitudine!*

Sawney is a bonny lad,
But Sawney kens it well,
And Sawney might a boon have had,
But Sawney loves to tell.
He weens that I mun love him soon,
Gin lovers now are rare,
But I'd as lief have none, as one,
Whom twanty share.

When anent your love you come,
Ah! Sawney were you true,
What tho' I seem to frown and gloom,
I ne'er could gang from you.
Yet still my tongue, do what I can,
With muckle woe denies,
Wa'es me! when once we like a man,
It boots not to be wise.

Sawney è un grazioso ragazzo,
e Sawney lo sa bene,
Sawney potrebbe averne avuto vantaggio,
ma Sawney ama raccontarlo in giro.
Suppone che io debba amarlo presto,
gli innamorati sono diventati rari,

ma io preferirei non avere nessuno,
piuttosto che uno da dividere con venti.

Quando tu vieni per dichiarare il tuo amore,
Ah! Sawney fossi sincero,
che sebbene io sembri accigliata e seria,
non riuscirei a starti lontana.
E se ancora la lingua mi obbedisse,
con abbondanza di afflitti rifiuti,
Ahimè! Una volta che un uomo ci piace,
è difficile mantenersi saggi.
Evening Hymn

Now that the sun hath veil'd his light
And bid the world good night,
To the soft bed my body I dispose;
But where shall my soul repose?
Dear God even in thy arms:
And can there be any so sweet security?
Then to thy rest, O my soul!
And sing, praise the mercy that prolongs thy
days.
Halleluja!

*Ora che il sole ha velato la sua luce
E offre al mondo una buona notte,
affido il mio corpo al morbido letto;
ma dove riposerà la mia anima?
Caro Dio può mai esserci sicurezza così dolce,
se non tra le tue braccia?
Allora riposa, oh mia anima!
E canta, loda la pietà che prolunga i tuoi giorni.
Halleluja!*

**When I have often heard young maids
complaining,**
That when men promise most, they most
deceive;
Then I thought none of them worthy my
gaining,
And what they swore I would never believe.

But when so humbly one made his addresses,
With looks so soft and with language so kind,
I thought it sin to refuse his caresses,
Nature o'ercame and I soon chang'd my
mind.

Should he employ all his arts in deceiving,
Strecht his invention and quite crack his
brain,
I find such charms, such true joys in
believing,
I'll have the pleasure, let him have the pain.

If he proves perjur'd, I shall not be cheated,
He may deceive himself, but never me;
'Tis what I look for, and shan't be defeated,
For I'm as false and unconstant as he!

*Quando spesso ho sentito le giovani donne
lamentarsi*

*Avendo spesso sentito le giovani donne
lamentarsi,
che quando gli uomini promettono molto, molto
deludono;
allora pensai che nessuno di loro avrebbe
meritato di avermi
e che non avrei mai creduto a ciò che essi
avessero giurato.*

*Ma quando così umilmente uno di loro si rivolse,
con sguardi così languidi e parole così gentili,
pensai che era un peccato rifiutare le sue carezze
la natura mi soprafecce subitamente cambiai
d'opinione.*

*Se egli adoperasse tutte le sue arti per tradire,
sfinendo la sua fantasia e rompendosi il capo,
trovo che credergli sia così seducente e gioioso,
che io ne trarrò piacere, lasciando a lui la pena.*

*Se egli si dimostra spergiuro, io non mi farò
imbrogliare;
ingannerà se stesso, ma mai me.
Questo è ciò che cerco, e non sarò mai sconfitta,
perché io sono falsa ed incostante quanto lo è lui!*

LA SCIENZA DI APOLLO, SECONDO
L'ORFEO BRITANNICO
*If music be the food of love, sing on....(Se la
musica nutre l'amore, cantiamo...)
Music for while shall ol your cares beguile...(la
musica per un momento ingannerà tutti i
vostri affanni)*

Il programma monografico che presentiamo,
dedicato a Henry Purcell, inizia e finisce con
una dichiarazione sul potere della musica:
musica nutrimento, musica piacere di tutti
sensi, musica salvifica, musica che libera
dalla morte, musica che compone il
disordine. Tra l'esordio e la conclusione si
dipana la vita, di cui la musica si ciba,
perché la musica è vita. L'innocenza di una
scena bucolica, quasi sinonimo dell'alba del
mondo, in "Nymphs and sheperds come
away", la pena di un amore disprezzato in
"Not all my torments", la passione sensuale

Music for a while shall al your cares
beguile;
Wond'ring how your pains were eas'd,
And disdaining to be pleas'd.

Till Alecto free the dead
From their eternal bands;
Till the snakes drop from her head,
And the whip from out her hand.
Music for a while shall al your cares beguile.

*La musica per un momento ingannerà tutti i
vostri affanni;
Vi chiederete come le vostre sofferenze siano state
attenuate e sdeghnerete di compiacerle.*

*Anche Aletto libererà i morti
Dalle loro catene eterne;
finché i serpenti cadranno dalla sua testa,
e la frusta dalla sua mano.
La musica per un momento ingannerà tutti i
vostri affanni.*

e gioiosa in "Sweeter than roses", la tenera e
patetica follia della barbona rinchiusa nel
manicomio in "Bess of Bedlam", il
nazionalismo britannico stemperato in una
dolce e sognante melodia in "Fairest isle",
l'eterna fuga del maschio dalle sue
responsabilità e la pratica lucidità della
donna nello stravagante e spassoso testo di
"Twas within a furlong of Edenborough
town", la fede serena di colui, che al calare
del sole, con semplicità e umiltà, affida il
proprio corpo al riposo e la propria anima a
dio, cantandone le lodi in "An Evening
Hymn", la solitudine come scelta nobile
dell'anima, luogo di ricerca, elevazione e
formazione, nel capolavoro che dà il titolo al
concerto "O solitude". Sorprendente e
incantatore, Henry Purcell declina in musica
ogni piega dell'anima, accordandola alla
pregnanza della parola

Lavinia Bertotti

HENRY PURCELL

È ormai riconosciuto come uno dei più importanti compositori inglesi di tutti i tempi. Autore di celebri opere teatrali, come *Dido and Aeneas* o *The Fairy Queen*, di musiche di scena, Odi, Cantate, *Anthems*, composizioni per clavicembalo, per *consort* di viole da gamba, e per molti altri strumenti, è ricordato anche per la sua vasta produzione di arie per voce sola e basso continuo. Pochi anni dopo la sua morte, Henry Playford fece stampare una collezione di *songs*, intitolata, *Orpheus Britannicus* e, nella prefazione alla II edizione, scrisse: "Lo straordinario talento di Henry Purcell in ogni genere di musica, è sufficientemente noto; ma egli fu ammirato particolarmente per la musica vocale e dimostrò ingegno speciale nell'esprimere l'energia della lingua inglese, appassionando e destando ammirazione in tutti i suoi uditori..." I due volumi di quest'opera contengono sia composizioni provenienti da lavori teatrali che arie concepite originariamente per una sola voce e continuo, senza alcuna relazione con la scena. Molti di questi brani sono caratterizzati da un'efficace semplicità e si basano su un linguaggio melodico assai differente da quello delle arie diffuse in Francia o in Italia, giustificando la definizione di *Britannicus*. Le composizioni vocali di Purcell dimostrano un rispetto per l'accentuazione della parola, che è stato raramente eguagliato dagli altri autori inglesi dell'epoca. Nei suoi *songs* la musica interpreta con vivacità il senso del testo e la linea melodica si spiega con crescente intensità, senza ripetizioni di frasi convenzionali o progressioni. Questi brani, destinati ad esecuzioni private, rivelano uno stile personalissimo e appassionato, che contraddice il luogo comune della riservatezza e della discrezione nell'espressione degli affetti che, secondo alcuni, dovrebbe caratterizzare la musica inglese.

Massimo Lonardi

LAVINIA BERTOTTI

Si dedica dal 1983 al repertorio rinascimentale e barocco. Ha studiato dapprima a Bologna e presso la Scuola Civica di Milano con Cristina Miatello, quindi si è perfezionata con Anatoli Goussev. Dal 1986 al 1991 ha frequentato gli stage di canto barocco tenuti da Jessicah Cash, presso la "Sommer Akademien für Alte Musik" di Innsbruck. Dal 1990 al 1994 ha partecipato al Seminario di Interpretazione, tenuto da Roberto Gini, presso la Scuola Civica di Musica di Milano, conseguendo poi il diploma nel 1994. Nel 1992 si è classificata tra i vincitori del concorso AS.LI.CO per il perfezionamento nella vocalità monteverdiana. Come solista collabora con i maggiori gruppi specializzati nel repertorio rinascimentale e barocco, con cui si esibisce in festival nazionali e internazionali. Ha al suo attivo numerosi incisioni discografiche (Tactus, Stradivarius, Erato, Universal, Discantica, Arcana, Astrée Auvidis, Ramée) e radiofoniche. Insegna canto a Pavia, a Roma e al Conservatorio di Palermo.

MASSIMO LONARDI

Ha studiato composizione con Azio Corghi e si è diplomato in chitarra classica con Ruggiero Chiesa presso il Conservatorio G. Verdi di Milano. Si è in seguito specializzato nella prassi esecutiva del liuto, frequentando seminari di studio, tenuti dal liutista Hopkinson Smith. Svolge attività concertistica in Italia e all'estero, sia come solista che collaborando con vari gruppi di Musica Antica. Ha collaborato a numerose registrazioni discografiche per le case: Ricordi, Erato, Teldec, Tactus, Jeklin, Nuova Era, Stradivarius, Edelweiss e Agorà. Come solista ha registrato CD dedicati a Francesco da Milano e Petro Paulo Borrono, a Joan Ambrosio Dalza e Vincenzo Capirola, un'antologia dedicata ai liutisti del Barocco italiano e una monografia dedicata alle composizioni per vihuela di Luys Milan. Il CD dedicato alle opere per liuto di John Dowland (Agorà) ha vinto il primo premio per la musica strumentale "Musica e Dischi"

1999. Insegna liuto e musica d'assieme presso il Civico Istituto Musicale di Pavia e presso la Scuola di Musica Antica di Venezia.

TEODORO BAÙ

Nato nel 1992, si avvicina al mondo della musica alle scuole medie, suonando il Liuto e la Viola da Gamba sotto la guida del professor Maurizio Baghin. Successivamente inizia a studiare Viola da Gamba al conservatorio "A. Steffani" di Castelfranco Veneto, sotto la guida di Claudia Pasetto, e Liuto alla Scuola da Musica Antica di Venezia, sotto la guida di Massimo Lonardi, con i quali tuttora

continua lo studio. Ha tenuto concerti in qualità di solista, continuista o in piccole formazioni da camera in alcune importanti rassegne concertistiche e sale da concerto a livello nazionale. Nel maggio 2009 ha vinto insieme all'ensemble di musica antica del conservatorio di Castelfranco Veneto il premio nazionale delle arti (edizione 2008/2009), per la sezione: musica con strumenti antichi - ensemble. Vanta collaborazioni con diversi esponenti di spicco nella musica antica, e ha al suo attivo diverse registrazioni. Ha recentemente conseguito il compimento inferiore di Viola da Gamba con votazione 10/10.



Andrea Chiesi, *Ombra 1*, 2008, olio su tela

BACH & ALII... À 3 E 4 CEMBALI

BRANI DI JOHANN SEBASTIAN BACH,
CON UNA COMPOSIZIONE INEDITA IN STILE BAROCCO
DI GIANLUCA BERSANETTI, IN PRIMA ASSOLUTA

MICHELE BARCHI, ROBERTO LOREGGIAN,
FRANCESCA BACCHETTA, FRANCESCO BARONI *clavicembali*

Ensemble l'ARTE DELL'ARCO

FEDERICO GUGLIELMO *violino e direzione*
DANIELA NUZZOLI *violino*
MARCO PALADIN *viola*
FRANCESCO GALLIGIONI *violoncello*
CRISTIANO CONTADIN *violone*

Nuova produzione del Festival con una commissione originale

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto in re minore per 3 clavicembali ed archi BWV 1063
[...], Alla siciliana, Allegro

Concerto in do maggiore per tre clavicembali ed archi BWV 1064
Allegro, Adagio, Allegro

Concerto in la minore per quattro clavicembali e archi BWV 1065
*trascrizione del Concerto in si minore per quattro violini, archi e basso continuo, Op. 3 n.10 (RV 580)
di Antonio Vivaldi
Allegro, Largo, Allegro*

GIANLUCA BERSANETTI

Concerto in sol minore, per quattro clavicembali ed archi
Allegro, Andante con moto, Allegro

JOHANN SEBASTIAN BACH E L'ARTE DELLA TRASCRIZIONE

I concerti per tre e quattro clavicembali e archi sono solo tra gli esempi più eclatanti dell'abilità creativa e ricreativa di Johann Sebastian Bach. Il compositore, il quale, come anche altri importanti artisti dell'epoca fu a servizio di corti o istituzioni religiose, aveva avuto a disposizione, durante le sue permanenze a Weimar e Cöthen, di quelle biblioteche e collezioni musicali che erano una parte importante del patrimonio culturale dei centri europei musicalmente più attivi e prestigiosi. Queste riserve di composizioni contemporanee e non rappresentarono per il musicista una fonte indispensabile di stili e tecniche compositive da studiare, emulare e sorpassare. Il fatto che Bach durante i sessantacinque anni della sua vita si spostò relativamente poco, rimanendo esclusivamente nella Germania del nord, provocò in lui una curiosità professionale insaziabile e indispensabile verso queste produzioni musicali (manoscritte o in stampa). La lista di una piccola parte dei compositori rappresentati nella collezione personale tenuta da Bach dagli inizi fino alla sua morte, dà un'idea delle varietà stilistiche dell'orizzonte musicale da cui attinse: D. Buxtehude, J. Cristoph Bach, J. J. Froberger, G. Böhm, J. Pachelbel, G. F. Handel, J. A. Hasse, G. P. Telemann, J. D. Zelenka, J.H. D'Anglebert, F. Couperin, G. Palestrina, G. Frescobaldi, G. Legrenzi, G. Torelli, T. Albinoni, A. Caldara, A. Corelli, A. Vivaldi, P. A. Locatelli, G. Pergolesi, etc. La sua formazione musicale fu anche aiutata da amicizie e contatti con importanti compositori quali Handel, Telemann, Benda e Zelenka, anche se il suo stile rimase unico e personale fino al punto di essere considerato perfino antiquato da critici del tempo. Ma fu l'incontro di Bach con i concerti in stampa di Antonio Vivaldi (oltre a quelli di Albinoni e dei Marcello), che avevano velocemente conquistato l'Europa musicale di quegli anni, che ebbe fondamentale importanza nello sviluppo dello stile bachiano. Bach

trascrisse cinque concerti dell'Opera 3 ("L'Estro armonico") del veneziano per clavicembalo e organo, oltre a quattro altri concerti appartenenti ad altre pubblicazioni. Queste trascrizioni sono un chiaro documento della metodologia e del "pensar musicale" del compositore tedesco. Nel *Concerto in la minore per quattro clavicembali ed archi (BWV 1065)*, il musicista affronta l'originale vivaldiano da due punti di partenza: quello della praticità e quello della creatività. Il concerto (come quelli per tre cembali) fu probabilmente trascritto per i concerti organizzati dal "Collegium Musicum", diretto da Telemann e, dal 1729, dallo stesso Bach, tenuti al famoso "Caffè Zimmermann", nella piazza principale di Lipsia. Anche se la trascrizione potrebbe provenire da anni precedenti, le parti usate per le esecuzioni del "Collegium" dei concerti per tre e quattro clavicembali sono comunque tutte databili intorno all'anno 1730 circa. Si è quasi certi che Bach eseguì i concerti assieme ai figli, e l'evento fu pubblicizzato come una vera e propria novità, assieme all'acquisto di un "nuovo clavicembalo di come non se ne sono mai sentiti qui". Tra parentesi, è certamente interessante menzionare il fatto che i Bach (Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian) sono da ritenersi, anche se non unici, originatori e creatori del concerto solistico per tastiera, che portò in seguito alle grandi produzioni mozartiane e del classicismo tedesco. Il Concerto per quattro violini, archi e basso continuo in si minore Op. 3 n. 10 è uno dei più ricchi e accattivanti di Vivaldi. Il problema principale che si presentò a Bach era quello di adattare le parti ovviamente monodiche dei quattro solisti per clavicembali, dove si ha invece la possibilità di avere due o più parti indipendenti per le due mani, oltre a trasformare passaggi specifici in una scrittura idiomatizzata per la tastiera. Basta uno sguardo alla partitura originale e a quella della trascrizione di Bach, per notare la suprema inventiva di quest'ultimo al lavoro. Le possibilità latenti nelle melodie,

armonie e, a tratti, struttura del concerto vivaldiano, sono portate alla luce con mano felice e sicura. In particolare, i bassi sono arricchiti con eleganti passaggi e linee contrappuntistiche sorprendenti, sempre derivate dal materiale principale. L'unica critica che si potrebbe fare sarebbe per il movimento lento (una serie di armonie senza precise linee melodiche, incorniciate da due brevi episodi di massicci accordi puntati). Qui Vivaldi assegna ai violini solisti quattro tipi di arpeggio con arcate differenti, creando un effetto sonoro sorprendente e nuovo per quegli anni. La ricreazione bachiana si attiene all'idea, ma il delicato effetto dell'originale si perde nella versione per cembali.

Con il *Concerto in do maggiore per tre clavicembali ed archi* (BWV 1064) Bach si rifà ad una sua stessa creazione, un concerto in re maggiore per tre violini, archi e basso continuo, il cui originale, molto probabilmente risalente ai tempi di Cöthen (1717-1723), è sfortunatamente perduto. Questa è una composizione chiaramente influenzata da elementi italiani (temi incisivi, chiare zone armoniche e modulatorie, articolate in "soli" e "tutti"), ma arricchita dall'immane mano di un artefice unico e dalla tecnica ormai sicura, se non infallibile. Benché le linee siano più chiare nella versione violinistica, la destrezza della scrittura bachiana ha il sopravvento, esibendosi in pagine di virtuosismo strumentale e contrappuntistico straordinarie, dove i tre clavicembali sembrano a volte cimentarsi quasi per dimostrare chi abbia la parte più interessante. Come sempre in Bach, l'intelletto, suo dono naturale, si sposa con la bellezza e la naturale musicalità appresa dagli italiani.

Tutt'oggi non è ancora chiaro se il *Concerto in re minore per tre clavicembali ed archi*, (BWV 1063), sia nato come originale per strumenti a tastiera o no. Certamente, il lavoro di ricostruzione musicologica verso un originale violinistico presenterebbe problemi superiori rispetto agli altri concerti di cui sopra. La composizione ha un piglio

giovanile e irrequieto, con scatti nervosi e fantastici, tipici di un lavoro non appartenente alla piena maturità del compositore: veloci scale che attraversano tutta la tastiera, passaggi accordali, ritmi incessanti ma anche spezzati, modulazioni eterodosse, etc. (tutte caratteristiche ovviamente non violinistiche). Qui, la calma plasticità classica del concerto in do maggiore è sostituita da una bellezza impetuosa e travolgente.

L'ANTICO E IL NUOVO

Gianluca Bersanetti: Concerto in sol minore, per quattro clavicembali e archi

Questo concerto è nato da un invito del Festival Musicale Estense Grandezze & Meraviglie, ed è stato espressamente composto e dedicato da Gianluca Bersanetti al clavicembalista Michele Barchi. In stile volutamente e schiettamente barocco, il concerto si articola in tale stile e tecniche compositive, e riflette gli studi e la schietta passione per le opere di J. S. Bach e della musica barocca in generale. Affrontare la composizione per quattro solisti presenta sempre stimoli creativi non indifferenti. Se non si contano concerti per quattro strumenti solisti differenti (come, ad esempio, il secondo concerto Brandeburghese di Bach), gli esempi per concerti barocchi con lo stesso numero di strumenti solisti uguali (o pari) sono rari: Vivaldi pubblicò tre concerti per quattro violini, archi e basso continuo, come parte dei 12 concerti de "L'Estro Armonico" (in re maggiore, fa maggiore, mi minore e si minore, quest'ultimo famoso nella trascrizione bachiana in la minore presentata in questo concerto). Il repertorio violinistico ha poi un ulteriore esempio vivaldiano, giunto a noi in forma manoscritta (in si bemolle maggiore). Ci sono inoltre concerti di Giuseppe Valentini (1681-1753), Giovanni Mossi (1680-1742), G. P. Telemann (1681-1767) e pochi altri esempi. Ma, per quanto riguarda il clavicembalo, l'adattamento di Bach del concerto in si minore di Vivaldi è l'unico esemplare in



Guido van der Werve, *Nummer Hacht: everything is going to be alright*, 2007, Finlandia dalla mostra *Il Sublime è ora*, Galleria Civica di Modena, 2008-2009

esistenza per quattro tastiere. Da qui l'idea irresistibile di arricchire il repertorio con un'altra composizione. Il concerto in sol minore si articola nei tre tempi tradizionali (Allegro – Andante con moto – Allegro). Il primo movimento presenta un tema modulante alla dominante, alla cui esposizione i solisti partecipano assieme gli archi, per poi farsi sentire subito in vena solistica con brevi scale discendenti e concludere con un "tutti" il ritornello nella tonica. Seguono episodi dove il materiale è diviso in collaborazione tra i quattro cembali, anche se il clavicembalo I fa presto la parte del leone, appropriandosi ad esempio, del primo vero "solo" nella tonalità della medianta (si bemolle) e di una serie di arpeggi di semibiscrome che portano ad un pedale di dominante a cui poi si uniscono gli altri tre clavicembali. Una breve cadenza per ciascuno dei quattro solisti interrompe la conclusione del movimento durante la ripresa del ritornello iniziale. Il movimento centrale presenta l'organico

ridotto ai soli quattro clavicembali più una parte per "violino obbligato". La forma del movimento è quella di un'aria barocca, durante la quale il violino solo presenta i ritornelli, oltre a partecipare alla parte cantabile affidata al primo cembalo, mentre gli altri cembali accompagnano, coprendo il ruolo generalmente affidato all'orchestra d'archi. L'allegro finale è di natura contrappuntistica, anche se rispetta l'impianto formale di "ritornelli" e "soli" del concerto barocco. I clavicembali appaiono come solisti accoppiati (III-IV e, più tardi, I-II), e poi in varie combinazioni, le parti e il materiale ora più bilanciati tra loro come importanza rispetto al primo movimento.

GIANLUCA BERSANETTI,

Nato a Roma, si è trasferito a Bergamo, dove si è dedicato allo studio del pianoforte e della composizione. La sua formazione è continuata quasi esclusivamente da autodidatta, e, nel 1984, tre composizioni per pianoforte furono eseguite durante la

rassegna "Giovani compositori bergamaschi" con buoni risultati critici. Più tardi, dopo aver frequentato Lettere Moderne a Milano, si è stabilito a Los Angeles, negli Stati Uniti. Qui ha ripreso gli studi musicali intrapresi in Italia, alle università UCLA e CalStateLA, concentrandosi in particolare nel contrappunto storico dei secoli XVII-XVIII, seguendo corsi e svolgendo ricerche, sul periodo Barocco e Classico europeo. Tra i suoi interessi professionali c'è sempre stato l'insegnamento musicale a livello elementare, che lo ha portato a specializzarsi nel metodo per bambini noto come l' "Orff-Schulwerk", ed è ora vice-presidente dell'Associazione Orff-Schulwerk di Los Angeles. Le composizioni di Gianluca Bersanetti includono lavori per pianoforte, clavicembalo, da camera, vocali e orchestrali, tra cui: sei Concerti per archi e b.c.; Magnificat, per coro, archi e b.c.; Laudate Dominum, per coro e orchestra barocca; Sei sonate per clavicembalo; Danze e pezzi brevi per vari gruppi di percussioni; Concerto per pianoforte e orchestra; Quintetto per pianoforte, 2 violini, viola e violoncello; 6 Sonate a tre; Tre bagatelle per pianoforte; "Nel bosco", 4 schizzi per orchestra sinfonica. Nel 2008, la sua composizione "Festive piece" è risultata vincitrice del "Concorso nazionale di composizione per un tema musicale", da usare per i Podcasts del sito ufficiale della A.O.S.A. (American Orff-Schulwerk Association). Da alcuni anni Gianluca Bersanetti appartiene a "Vox Saeculorum" (voxaeculorum.org), un gruppo internazionale di compositori dedicati alla ricreazione, ma non copia o pastiche, dello stile barocco, con composizioni strumentali e vocali originali. Tra i compositori appartenenti a "Vox Saeculorum" troviamo importanti musicisti e studiosi noti nel campo della musica antica, quali Michael Talbot (Inghilterra), Federico Maria Sardelli (Italia), Grant Colburn (U.S.A.), Miguel Robaina (Svezia), Matthias Maute (Canada), Hendrik Bouman (Canada), e Fernando de Luca (Italia).

MICHELE BARCHI

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

ROBERTO LOREGGIAN

'The excellent Loreggian brings an attractive improvisatory to his playing...' (Gramophone) 'Loreggian riesce a sorprenderci ogni volta per la virtuosistica perizia tecnica unita ad una straordinaria inventiva e fantasia espressiva' (L'Arena) 'Loreggian possède indéniablement le sens de la coloration, du contraste et de l'ornementation' (Diapason). Dopo aver conseguito, col massimo dei voti, il diploma in organo e in clavicembalo, si è perfezionato presso il Conservatorio di L'Aja (NL) sotto la guida di Ton Koopman. La sua attività lo ha portato ad esibirsi nelle sale più importanti: Parco della Musica, Roma, Sala Verdi, Milano, Hercules saal-Monaco, Teatro Colon, Buenos Aires, Kioi Hall, Tokyo e per i più importanti festival: MITO, Sagra Malatestiana, Festival Pergolesi Spontini, Accademia di Santa Cecilia, Serate Musicali, collaborando sia in veste di solista che di accompagnatore con numerosi solisti e orchestre Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestra da camera di Mantova, Orchestra di Padova e del Veneto, I Virtuosi Italiani, L'Arte dell'arco, I Barocchisti. Ha registrato numerosi CD per case discografiche quali Chandos, Tactus, Arts, segnalati dalla critica internazionale. Sta registrando attualmente l'integrale della musica di G. Frescobaldi per l'etichetta Brilliant vincendo con il I volume il 'Premio Nazionale del Disco Classico 2009'. Le registrazioni dedicate alla musica per clavicembalo di B. Pasquini (Chandos-Chaconne) e di G.B. Ferrini (Tactus) sono risultati vincitori del 'Preis der deutschen Schallplattenkritik'. Insegna presso il Conservatorio 'C. Pollini' di Padova.

L'ARTE DELL'ARCO

L'Arte dell'Arco sin dalla sua costituzione nel 1994 ha ottenuto il riconoscimento internazionale per i suoi concerti e registrazioni. Fanno parte dell'ensemble padovano alcuni dei migliori musicisti italiani, specializzati nell'esecuzione su strumenti antichi collaborando con le più

importanti orchestre barocche europee. L'Arte dell'Arco ha un organico variabile che, partendo da un piccolo ensemble di 3 musicisti per giungere ad orchestra classica di 30 elementi, permette di affrontare un ampio repertorio, ricercando e rivalutando anche lavori rari e dimenticati. L'Arte dell'Arco è regolarmente presente nei più importanti festival di musica antica in Europa e nel mondo. Il gruppo collabora con artisti acclamati quali Christopher Hogwood (direttore ospite sin dal 1997), Gustav Leonhardt, Pieter Wispelwey, Cecilia Gasdia, etc. Pur continuando ad invitare ogni anno diversi direttori e solisti ospiti, Federico Guglielmo (Primo Violino e Direttore Artistico) ha dato al gruppo una caratterizzazione e un suono molto definiti. L'Arte dell'Arco è stato particolarmente prolifico negli studi di incisione, registrando più di 35 cd con Deutsche Harmonia Mundi, BMG Classics, Chandos, ASV, CPO, Stradivarius, Dynamic e Musicaimmagine, tutti dedicati al repertorio Barocco italiano. Fin dall'apparizione della sua prima registrazione L'Arte dell'Arco ha ricevuto premi quali il Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi a Venezia (1995, 1996) e tutti i maggiori riconoscimenti dei periodici specializzati (Diapason, Le Monde de La Musique, Repertoire, Gramophone, Classic Cd, BBC Music Magazine, International Record Review, the Strad, Fanfare, American Record Guide, Fono Forum, Klassik Heute, Alte Musik Aktuell, Luister, Scherzo, Ritmo, Record Gejiutsu, etc) e dalla stampa internazionale (the Times, the Daily Telegraph, the Irish Times, etc). I periodici musicali italiani Amadeus, Cd Classics, Orfeo e Classic Voice hanno dedicato le loro copertine a L'Arte dell'Arco, presentando incisioni inedite e interviste con Federico Guglielmo. Nel 1997 L'Arte dell'Arco ha avviato uno dei progetti di registrazione più ambiziosi delle ultime decadi: l'incisione completa di tutti i Concerti di Tartini. I primi dodici volumi (per complessivi 20 cd) nell'ambito di una programmazione decennale sono già stati pubblicati da Dynamic e hanno riscosso un

successo internazionale. Una nuova e completa edizione a stampa "urtext" di questi Concerti sarà pubblicata a cura de L'Arte dell'Arco. Da segnalare nelle stagioni 2006-2007 i tour di concerti in Giappone ed Estremo Oriente e la presenza in numerosi festival in Italia, Austria, Germania e Olanda. I progetti futuri includono concerti e registrazioni con artisti quali Michala Petri, Hidemi Suzuki, Emma Kirkby, Vivica Genaux, Gemma Bertagnolli, Christopher Hogwood, Anthony Pay e Bob van Asperen. In questa stagione L'Arte dell'Arco presenta anche numerose nuove incisioni con CPO (Vivaldi, Concerti per Anna Maria; Handel, Musica sull'Acqua e Musica per i Reali Fuochi d'Artificio; Vivaldi, La Stravaganza e Concerti per strumenti a pizzico), Dynamic (Tartini, Concertos vol.13 e 14) e un progetto su Veracini per Amadeus.

FEDERICO GUGLIELMO

Nato a Padova nel 1968 Federico Guglielmo ha iniziato lo studio del violino con il padre e si è diplomato al Conservatorio B. Marcello di Venezia. Ha poi frequentato masterclass di violino, musica di camera e direzione d'orchestra con Salvatore Accardo, Vladimir Spivakov, Isaac Stern, il Beaux Arts Trio, il Trio di Trieste, i quartetti Amadeus, Italiano e La Salle e Gianluigi Gelmetti. Incoraggiato da Christopher Hogwood, si è presto dedicato allo studio della prassi esecutiva e all'esecuzione su

strumenti barocchi e classici. Ha vinto numerosi premi in concorsi internazionali in Europa (Parigi, Londra), Canada e in particolare ha ottenuto il Primo Premio nel Concorso Internazionale Vittorio Gui di Firenze (1991). È presente regolarmente nelle maggiori sale e in festival in Italia ed in tutto il mondo. Dirige (esibendosi anche quale solista) orchestre quali The Academy of Ancient Music a Londra, The Handel & Haydn Society a Boston, la Tokio Chamber Orchestra, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra da Camera di Mantova, e l'Orchestra Filarmonica di Gran Canaria. Nel 1994 ha fondato L'Arte dell'Arco. Ha registrato più di cento cd per Decca, Deutsche Harmonia Mundi, BMG Classics, Chandos, ASV, CPO, Stradivarius, Pavane, Denon Nippon Columbia, Altus, Velut Luna, Musicaimmagine, Tactus e Dynamic. Queste incisioni hanno ottenuto grandi riscontri dalla critica internazionale e, per ben due volte, il Premio Internazionale del Disco A. Vivaldi di Venezia. Titolare dal 1993 della classe di musica d'insieme per archi insegna attualmente al Conservatorio L. Cherubini di Firenze e tiene vari corsi di violino e violino barocco in tutta l'Italia ed in Giappone. Suona frequentemente sullo Stradivari "Re di Prussia" (Cremona, 1703) che alterna con un Gennaro Gagliano del 1757 gentilmente concessi da una collezione privata e su un violino barocco di Bernardus Calcanius (Genova, 1710).

Sabato 24 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 21

HAYDN & BOCCHERINI

AUSER MUSICI
CARLO IPATA

In collaborazione con il Festival Toscano di Musica Antica

CARLO IPATA *traversiere*
LUCA RONCONI *violino*
FRANCESCO LA BRUNA *violino*
TERESA CECCATO *viola*
LUIGI PUXEDDU *violoncello*

con la partecipazione di



LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Quintetto op. 19 n° 2 G426 in sol minore, per per flauto, due violini, viola e violoncello
Allegro con un poco di moto, Minuetto

Quartetto op. 2 n° 1 in do minore G159, per per due violini, viola e violoncello
Comodo, Adagio, Allegro

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Quartetto op. 5 n° 1 in re maggiore, per flauto, violino, viola e violoncello
Presto, Adagio, Minuetto, Presto

LUIGI BOCCHERINI

Quintetto op. 19 n° 4 G426 in re maggiore, per flauto, due violini, viola e violoncello
Adagio, Tempo di minuetto

FRANZ JOSEPH HAYDN/J.P. SALOMON

Symphony "La sorpresa", per flauto, due violini, viola e violoncello
Largo/allegro brillante, Andante, Minuetto allegro molto, Allegro di molto

LA NASCITA DELLA MUSICA DA CAMERA

Il fatto che Boccherini abbia suonato in *quartetto* a Milano nei primi anni '60 con il concittadino Filippo Manfredi (violinista) i

livornesi Nardini (violinista) e Cambini (violista) è testimoniato da una frase che lo stesso Cambini riporta nel suo trattato per Violino edito a Parigi alla fine del '700: (...) *coloro che considerano la musica strumentale*

nient'altro che un inutile rumore non hanno, com'è capitato a me, inteso eseguire i quartetti di Boccherini, di Haydn e di qualche altro celebre maestro da parte di Manfredi, Boccherini, Nardini e me, che ebbi l'ardire di fare la viola! Sono sicuro che essi terrebbero un altro linguaggio, e ammetterebbero che l'arte drammatica ha sempre ispirato questi grandi maestri, anche nelle opere in cui essa non può manifestarsi con evidenza. (...) [Trad. M. Mangani]. Del resto la produzione quartettistica e in genere strumentale di ambito toscano di quegli anni è copiosissima. Ancora mancano studi approfonditi in tal senso su compositori come J. C. Lidarti G. F. Giuliani, F. Zanetti, la cui opera fu sicuramente incentivata dalle numerosissime *Accademie* che si svolgevano nel Granducato lorenese grazie anche alla politica culturale impressa dai duchi Francesco Stefano e Leopoldo successivamente. Durante gli anni di formazione, oltre ai testimoniati soggiorni a Roma e Vienna, Boccherini ha trovato quindi in Toscana un terreno fertilissimo in ambito strumentale. La straordinaria inventiva e libera strumentalità con le quali Boccherini scrive nel 1761 i Quartetti op. II sono probabilmente dovute anche a questo. Il quartetto n°1 in do minore è da considerare quindi la prima opera scritta per quartetto d'archi nella quale troviamo già tutti gli elementi della straordinaria stagione del classicismo. Al periodo della maturità del compositore lucchese appartengono invece i due quintetti (*quintettini* chiamati dallo stesso Boccherini, perché in due movimenti) dell'op. 19. Il n° 2 in sol minore, con la una scrittura al contempo semplice ma densa musicalmente, è sicuramente una delle pagine più belle e "rivelatrici" della musica da camera del Boccherini poco conosciuto. Il n° 4 in re maggiore, più solare, coniuga il virtuosismo del violoncello con una liricità composta ed elegantissima. La Sinfonia N. 94 in sol maggiore (Hoboken 1/94) è la seconda delle 12 sinfonie dette Londinesi (N° 93-104) scritte da Haydn nel 1791, durante il suo primo soggiorno nella

capitale britannica. La prima esecuzione fu fatta il 23 marzo del 1792 per la stagione organizzata dal violinista impresario Solomon presso la Hanover Square Rooms con Haydn stesso al fortepiano. In seguito, visto il grande successo ottenuto, Salomon, con il l'accordo di Haydn, realizzò una versione cameristica di tutte le sinfonie londinesi proprio con un accompagnamento *ad libitum* di fortepiano. Sebbene tale realizzazione fu sicuramente pensata per il fiorentissimo mercato amatoriale dell'epoca,



Alessandro Volta (1745-1827) *Accendilume* inizio secolo XIX, Museo Civico d'Arte

le cinque parti soprattutto quella del violino primo, nelle quali Salomon ha "ridotto" la sinfonia, mantengono o aumentano la difficoltà originale. Il sottotitolo *La Sorpresa* deriva da un forte improvviso alla fine del tema dell'*Andante* che nella versione orchestrale è realizzato dai timpani Per questo è anche conosciuta come *Il rullo di Timpani*.

Carlo Ipata

AUSER MUSICI

Fondato nel 1997 da Carlo Ipata, Auser Musici è un ensemble vocale-strumentale che, prendendo il nome da un antico fiume della pianura pisana, riunisce strumentisti e cantanti di solida formazione ed esperienza internazionale nel campo della prassi esecutiva musica con strumenti storici. Nel 2000 Auser Musici dà vita al Progetto Tesori Musicali Toscani stipulando nel 2001 un protocollo di residenza presso il Teatro Verdi di Pisa, Tesori Musicali Toscani nasce dalla convinzione che sia necessario avviare un dinamico confronto tra speculazione teorica e prassi, tra ricerca scientifica e realtà musicale. L'esibizione in concerto e l'incisione discografica rappresentano il punto di arrivo di un lavoro lungo e articolato che vede gli interpreti collaborare proficuamente con un gruppo di musicologi nella riscoperta e nello studio delle fonti originali e nell'approfondimento di specifici problemi relativi alle circostanze storiche e stilistiche di un determinato repertorio. Grazie a molte prime esecuzioni moderne, l'insieme delle produzioni fin qui realizzate ha permesso di ricostruire pagine importanti della storia musicale della Toscana, mettendo in luce i contatti e gli influssi intercorsi tra i compositori locali e i loro coevi europei. Le recenti tournée in Germania (Berliner Tage für Alte Musike, Museo Degli strumenti musicali di Berlino), Francia (Festivoce), USA (Miami Baroque Festival), Spagna (Celebrazioni Boccheriniane), così come l'accoglienza della critica (CD Classica, "Amadeus", "Klassik Heute", "Early Music Magazine, Goldberg Magazine) riservata alle ultime

uscite discografiche di Auser Musici confermano il grande interesse del lavoro svolto dall'ensemble sul repertorio toscano del XVII e XVIII secolo.

CARLO IPATA

La sua formazione musicale nell'ambito della musica antica deriva dalle esperienze presso il Banff Center for the Fine Arts (Canada), il Conservatorio Reale dell'Aja e il Conservatoire Regional de Region di Parigi, dove si diploma all'unanimità in flauto barocco e musica da camera. Con gli ensemble Suonatori della Gioiosa Marca, I Barocchisti, Il Capriccio, Seicentonovecento, e con l'ensemble da lui fondato nel 1997, Auser Musici, ha suonato al Festival Europeo di Lubiana, al Festival Italia di Doortmund, al Berliner Tage für Alte Musik, al Festival Antiqua, al Museo degli Strumenti Musicali di Berlino, al Festivoce (Francia), al Miami Bach Festival, alle Celebrazioni boccheriniane (Madrid) e alla Radio della Svizzera italiana, e ha inciso per EMI, Amadeus, Agorà, Tactus, Bongiovanni, Symphonia, Hyperion. Si dedica con passione a un'incessante attività di ricerca nel campo della musica antica, che lo ha portato, insieme all'ensemble Auser Musici, a permettere al pubblico moderno di ascoltare pagine inedite di autori quali Nardini, Gasparini, Barsanti, Brunelli, Boccherini, Lidarti, Campioni, Geraso e Porpora, V. Manfredini, Della Ciaia. In qualità di direttore del Progetto Tesori Musicali Toscani ha collaborato con la facoltà di Musicologia dell'Università di Cremona, l'Università di Pisa e La Scuola Normale Superiore, e con la Società Italiana di Musicologia. È correlatore del volume *Il flauto in Italia* [Istituto Poligrafico dello Stato 2005], ha tenuto corsi e seminari presso la New York University, il CNR di Angers e presso vari Conservatori e Istituti musicali italiani. È titolare della cattedra di Musica da camera presso il Conservatorio Rossini di Pesaro.

NATALE IN SAN MARCO

IL RINASCIMENTO MUSICALE A VENEZIA

ELENA BERTUZZI *soprano*

PIETRO PASQUINI *organo e clavicembalo*

Consort di dulciane
QUONIAM

PAOLO TOGNON *dulciana soprano, tenore e basso e direzione*

CLAUDIO VERH *dulciana contralto*

VINCENZO ONIDA *dulciana tenore e basso*

OSCAR MEANA *dulciana basso*

GIROLAMO PARABOSCO (1520 ca-1557)

ricercare a tre sopra Da Pacem Domini

CLAUDIO MERULO (1533 – 1604)

Haec est Domus dei

Canzon a quattro detta la Zanbechara

Puellae saltanti

Canzon prima a quattro

Salvator noster, dilectissimi

Cumque beatissimus Marcus Evangelista

ANONIMO

Sonata solo Fagotto

MS Mus E-316, Biblioteca Estense di Modena. 1646

(in prima esecuzione concertistica)

CLAUDIO MERULO

Nativitatem hodiernam

HEINRICH SCHUTZ (1585-1672)

O Jesu nomen dulce, BWV 308

ADRIAAN WILLAERT (1490-1562)

Ricercar in sol a tre

CLAUDIO MERULO

O admirabile commercium

Toccata del settimo tono, (organo)

BIAGIO MARINI (1587-1665)

Sonata IX per doi Fagotti

Claudio MERULO

Puer qui natus est

ADRIAAN WILLAERT (1490-1562)

Ricercar settimo a quattro

CLAUDIO MERULO

Pax vobis, ego sum

Da pacem, Domine, in diebus nostris

Quia non est alius

Qui pugnet pro nobis

Nisi tu Deus noster.

Concedi, Signore, la pace ai nostri giorni,

poiché non vi è nessun altro

che combatte per noi,

se non tu, nostro Dio.

Haec est Domus Dei

Haec est Domus Dei

In qua invocabitur nomen Jesus

De quo scriptum est

Et erit nomen meum ibi,

Dicit Dominus.

Questa è la casa di Dio,

nella quale sarà invocato il nome di Gesù

e di cui è stato scritto:

"Ecco il mio nome",

dice il Signore,

Puellae saltanti

Puellae saltanti imperavit mater

nihil aliud nisi caput

et contristatus est rex propter

iusiurandum et propter simul

dixit quid petam

caput Joannis baptistae.

Alla fanciulla che danzava la madre

Ordinò niente altro se non la testa [di Giovanni Battista],

e il re si rattristò per il giuramento; allo stesso tempo

domandò cosa chiedere:

[la madre rispose] il capo di Giovanni Battista.

Salvator noster, dilectissimi

Salvator noster, dilectissimi,

hodie natus est: gaudeamus!

Il nostro amato Salvatore

È nato quest'oggi: esultiamo!

Cumque beatissimus Marcus Evangelista

Cumque beatissimus Marcus Evangelista

Detentus suis

Set in carcere elevates

Sursum oculis clamavit.

Et dixit: Domine Deus

Tibi commendo spiritum meum,

Alleluja.

E mentre il beato Marco Evangelista

era detenuto in carcere,

levati gli occhi al cielo

esclamò: O Signore mio,

affido a te la mia anima.

Alleluia.

Nativitatem hodiernam

Nativitatem hodiernam

perpetuae virginis genitricis Dei Mariae

solemniter celebremus,

qua celsitudo Throni processit.

Beata et venerabilis virgo Maria,

cuius viscera meruerunt portare Dominum;

Regali ex progenie Maria exorta refulget.

Celebriamo oggi solennemente

la natività della sempre Vergine Maria

madre di Dio, in cui

si mostra l'altezza del Trono.

Beata e venerabile Vergine Maria,

le cui viscere meritavano di portare il Signore!

Maria, nata da stirpe reale, risplende.

O Jesu nomen dulce

O Jesu nomen dulce,

Nomen admirabile,

Nomen confortans,

Quid enim canitur suavius,

Quid auditur jucundius,

Quid cogitatur dulcius,

Quam Jesus Dei filius?

O Gesù, nome dolcissimo,

nome venerabile,

nome che conforta:

cosa infatti si canta di più soave,

cosa si ascolta di più giocondo,

cosa si pensa di più dolce,

se non Gesù, figlio di Dio?

Pax vobis, ego sum
Pax vobis, ego sum. Alleluia
Nolite timere. Alleluia.

*Pace a voi, io ci sono. Alleluia.
Non abbiate timore. Alleluia.*

O admirabile commercium
O admirabile commercium:
creator generis humani
animatum corpus sumens,
de virgine nasci dignatus est
et, procedens homo sine semine,
largitus est nobis suam deitatem.

*O scambio prodigioso:
Il creatore del genere umano,
assumendo un corpo vivo,
considerò degno nascere da una vergine*

*e, vivendo come uomo senza discendenza,
ci fece dono della sua divinità.*

Puer qui natus est
Puer qui natus est nobis
plus quam propheta est
hic est enim de quo salvator ait:
Inter natos mulierum
non surrexit maior Iohanne Baptista.

*Il bambino che è nato
è per noi più di un profeta:
questi è infatti colui del quale il Salvatore ha
detto:
Tra i nati di donna
non vi è stato nessuno più grande di Giovanni
Battista.*



L'impresa del Worbas (simbolo di Nicolò III), Vignola, Rocca

MOTTETTI E MUSICA STRUMENTALE NELLA SERENISSIMA REPUBBLICA DI VENETIA

Il programma è concepito su musiche del XVI e XVII sec. per consort di dulciane e voce di soprano, che propongono alcune fra le forme compositive più tipiche fra il '500 e '600: mottetti, canzoni, ricercari, toccate e sonate, appartenenti all'ambiente musicale veneziano legato a San Marco. Figura principale quella di Claudio Merulo, proposto attraverso un' antologia di mottetti a cinque voci, pubblicati a Venezia, nel 1578. Originario di Correggio, divenne uno dei più apprezzati organisti di San Marco a Venezia, dove restò in carica per un lungo periodo di ventisette anni, assumendo incarichi musicali gerarchici crescenti, aumentandone il suo prestigio durante la sua permanenza artistica veneziana. I mottetti a cinque, pubblicati nel 1578, rappresentano alcune delle composizioni di musica sacra più significative della sua maturità artistica.

Si tratta di brani intensi a cinque parti elaborati su percorsi vocali contrappuntistici in grande equilibrio fra loro che esplorano in modo accurato e profondo il significato del testo cantato. Potevano essere eseguibili con una certa libertà espressiva sia ad organico vocale e strumentale completi oppure come in questo caso con una sola voce solista nella prima linea polifonica integrata dalle restanti parti dagli strumenti. Dello stesso musicista non potevano mancare alcune canzoni, provenienti dalla biblioteca capitolare di Verona e una toccata organistica, che ha visto sempre Merulo insuperato compositore. Compagno poi alcuni importanti musicisti anche di musica strumentale che fecero grande la cappella marciana fra essi figure imprescindibili come Willaert, Parabosco, Marini, Schutz uniti da un legame storico, per aver pubblicato molte delle loro composizioni presso le più rinomate stamperie musicali di Venezia (*Gardano, al segno del Pozzo*), inoltre furono attivi nel vasto territorio della Serenissima ma anche per la loro rinomanza in Europa. Originale, ma saliente supporto

strumentale è la scelta di affidare ad un consort di dulciane l'esecuzione. Il fagotto-chorista, o dulciana, soprattutto nella taglia del basso fu sistematicamente in uso nella Cappella Marciana per oltre 150 anni; dalla metà del XVI sec. alla fine del XVI. La sua flessibilità dinamica ne fa un modello di accostamento alle voci umane, e trova in questo repertorio italiano, così come per quello spagnolo e tedesco, un valido mezzo di comunicazione espressiva. La sua duttilità consentì di affiancarlo alle voci nel tradizionale raddoppio delle parti polifoniche (soprattutto nella taglia del basso) così come ad altri strumenti a fiato o ad arco. Il fatto che per la prima volta uno strumento ad ancia doppia producesse un timbro più dolce rispetto ad altri strumenti ad ancia come la bombarda, ha stimolato alcuni importanti compositori del Cinquecento e del primo Seicento soprattutto di provenienza italiana e tedesca ad evidenziarne le risorse espressive e virtuosistiche. La sonata di autore anonimo perché semplicemente siglata con G.A.S. proviene dalla Biblioteca Estense di Modena e propone una rara sonata a fagotto solo elaborata su una sorta di cadenza con passaggi di scale e salti in progressione continua.

Paolo Tognon

ELENA BERTUZZI

Diplomata in canto lirico al Conservatorio "F. E. Dall'Abaco" di Verona, sta conseguendo il titolo superiore, biennio in canto rinascimentale e barocco, al Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, sotto la guida di G. Banditelli e P. Vaccari. Dal 1990 si dedica allo studio della prassi esecutiva della musica antica, rinascimentale e barocca, studiando con C. Miatello, C. Cavina, R. Bertini, R. Invernizzi. Parallelamente al canto ha coltivato la passione del teatro, partecipando ad allestimenti di opere del repertorio classico e contemporaneo, militando nella Renato Simoni, compagnia stabile di Verona. Ha continuato il lavoro sulla consapevolezza corporea con il

metodo Alexander (M. King) e il training audiovocale del dottor Tomatis. Consapevolezza che le permette di esibirsi in spettacoli multimediali, di musica e teatro, in allestimenti d'epoca e contemporanei. Ha tenuto numerosi concerti, come solista e in formazioni da camera, collaborando con orchestre e gruppi specializzati, in Italia e all'estero, partecipando a importanti festival musicali, nazionali e internazionali. Collabora regolarmente con l'Accademia Strumentale Italiana diretta da A. Rasi; l'ensemble la Reverdie; ensemble Cantimbanco; Laus Concentus; Accademia degli Imperfetti diretta da M. Less; Consort Veneto; Quoniam, ensemble di dulciane; orchestra da camera di Mantova e il Ricerare Ensemble, coro da camera di Mantova; Cappella Palatina; Musica e Drama, ensemble di ricerca musicale e teatrale; Naturalis Labor, compagnia stabile di danza contemporanea. Ha partecipato ad allestimenti di opera e oratorio di autori quali: Monteverdi; Carissimi; Cavalli; Provenzale; Legrenzi; Vivaldi; Bach; A. Scarlatti; Pergolesi; Galuppi; Paisiello; Mozart; Lucchesi. Ha registrato per RAI Radio 3 (Italia), WDR (Germania), BRT3, Clara (Belgio), ORF1 (Austria), Polskie Radio 2 (Polonia), KRO Radio 4 (Olanda). Ha inciso per WDR-Arcana; Tactus; Dynamic; Giunti-Demetra. È docente di canto presso il CSM, centro studi musicali di Verona.

PIETRO PASQUINI

Nato a Crema, città di organari celebri del XVIII secolo, Pietro Pasquini si è diplomato in organo e composizione organistica al Conservatorio di Piacenza e in Clavicembalo al Conservatorio di Ferrara. Dal 1989 al 1993 ha studiato con J. C. Zehnder alla "Schola Cantorum" di Basilea e ha frequentato corsi di perfezionamento in organo tenuti da Ton Koopman e Mircea Radulescu. Svolge attività concertistica in qualità di organista e clavicembalista e collabora come continuista, con vari gruppi strumentali e

vocali, tra cui l'Ensemble "Il Viaggio Musical", ottenendo riconoscimenti in vari concorsi (Roma, Perugia, Rovereto). Ha registrato per le case discografiche Bongiovanni, Sarx Records, Tactus, Chandos. Ha inoltre effettuato registrazioni per la Radio Svizzera. È titolare della cattedra di organo e composizione organistica al Conservatorio "J. Tomadini" di Udine.

QUONIAM

Il consort di dulciane (o fagotti rinascimentali) è stato fondato nel 2000 dal fagottista padovano Paolo Tognon, con lo scopo di rievocare un suono affascinante e arcaico del rinascimento, ovvero un consort omogeneo di strumenti ad ancia doppia quali le dulciane per riesplorare una gamma espressiva significativa del fagotto più arcaico, storicamente definito fagotto-chorista o dulciana. Il gruppo, nella sua attività iniziale di studio, si è perfezionato con Livio Picotti iniziando la propria attività autonomamente ed in collaborazione con gli ensemble vocali De Labyrintho diretto da Walter Testolin, con la Cappella Palatina diretta da Giovanni Battista Columbro e con il Coro Monteverdi di Crema diretto da Bruno Gini. Hanno suonato al festival C. Monteverdi di Cremona, il Festival Lodoviciano di Viadana (MN), nella rassegna Musica e Poesia a S. Maurizio di Milano, nel 2002 e 2008, al XV Festival internazionale Musica Antiqua di Martinengo. In occasione del quarto centenario della morte di Claudio Merulo (2004) si sono esibiti alla speciale rassegna dedicata al grande compositore presso il Museo Città della Musica di Parma. Sono stati anche ospiti della trasmissione RAI "Piazza Verdi" e recentemente in Germania si sono esibiti rispettivamente al Frankischer Sommer Festival di Norimberga nonché nella rassegna Alte Musik-live al Musikinstrumenten Museum presso la SIMPK (Staatliche Institut für Musikforschung) di Berlino nel 2007 e nel 2008. Per la Diocesi di Crema presso l'auditorium "Manenti" della stessa città

hanno inoltre collaborato all'esecuzione concertistica e discografica del Requiem e dei Salmi delle Cinque Laudate di Cavalli con il coro "C. Monteverdi" di Crema diretti dal Bruno Gini, esibendosi anche nella celebre Cattedrale di Canterbury. Hanno registrato per Rai Radio3 e per le etichette: Velut Luna, Dynamic, Tactus ricevendo premi dalla critica internazionale fra cui Alte Musik Aktuell e Toccata.

PAOLO TOGNON

Diplomato in fagotto moderno, dopo molta attività in istituzioni cameristiche e sinfoniche italiane si è dedicato con passione alla riscoperta della prassi esecutiva e del repertorio antico dei fagotti storici, perfezionandosi con i migliori specialisti. Nel 1991 è stato selezionato quale fagotto solista dell'European Union Baroque Orchestra e successivamente ha collaborato con gli ensemble e direttori più prestigiosi, quali: Les Arts Florissants, The Amsterdam Baroque Orchestra, Concerto Koln, Capella Savaria, Wiener Akademie, Le Concert de Nations, Le Concert Spirituel, La Grande Ecurie & Chambre du Roy, The Harp Consort, Ensemble Elyma, Accademia Bizantina, L'Arte dell'Arco, Odecathon, Capella Ducale Venetia, suonando con: G. Leonhardt, F. Bruggen, W. Christie, T. Koopman, J. Savall, C. Hogwood, J. C. Malgoire, P. Nèmeth, R. Jacobs, G. Garrido, P. Neumann, A. Lawrence King, S. Preston, R. Goodman e in Italia con: L. Picotti, F. M. Bressan, P. Da Col, S. Balestracci, S. Vartolo, R. Gini, F. Guglielmo, E. Gatti, A. Cetrangolo,

G. Acciai, A. Martini. Ha suonato in tutta Europa, Stati Uniti e Medio Oriente, registrando più di cento dischi, molti dei quali in ruolo solistico al fagotto (sonate di Mercè, Telemann, Vivaldi) e con orchestra (concerti di Fasch e Graupner con la Capella Savaria diretta da P. Nèmeth e con I Filarmonici di Verona) e alla dulciana (sonate virtuose del XVII sec.) ha ottenenuto premi della critica discografica fra cui: premio A. Vivaldi promosso dalla fondazione Cini di Venezia e sulle riviste tedesche: Alte Muzik Aktuell e Toccata. Ha pubblicato nel 2001, il primo articolo italiano sulle origini storiche del fagotto sulla rivista Hortus Musicus. Ha fondato e coordina il lavoro di ricerca storica e organizzativo de: La Bande des Hautbois du Roy (realizzando uno speciale per Amadeus) l'ensemble di dulciane QUONIAM (partecipando anche in trasmissioni RAI) e Il Viaggio Musicale. L'attività didattica lo ha visto vincitore di alcuni importanti concorsi a cattedre nazionali e internazionali, che gli hanno consentito d'insegnare per prestigiose istituzioni, fra cui il dipartimento di musica antica (fagoti storici) del Conservatoire National Supèrior de Musique et de Dance di Parigi, la Scuola di Musica Antica di Venezia, presso la Fondazione Levi, e nei corsi speciali di sperimentazione di musica antica dei Conservatori di Padova, Vicenza e Livorno. Nella scuola dell'obbligo ha realizzato decine di lezioni-concerto sugli strumenti a fiato antichi per studenti delle superiori di I e II grado nell'ambito di progetti comunali realizzati in tutta Italia.

PURCELL & HÄNDEL: THE FOOD OF LOVE

MICHAEL CHANCE *contratenore*
FRANCISKA DUKEL *soprano*

JOHANNES BOER *viola da gamba*
LORENZO FEDER *clavicembalo*

Con il patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi



Ambassade van het
Koninkrijk der Nederlanden



HENRY PURCELL (1659-1695)

Music for a while da *Oedipus, King of Thebes*, Z 583 (John Dryden, 1692)

Sound the Trumpet da *Come, Ye sons of art*, Z 323

Strike the Viol da *Come Ye sons of art*, Z 323

My dearest, my fairest, Z 585

If Music be the Food of Love, Z 379b (parzialm. tratto da Shakespeare, *Twelfth Night*, 1601)

O dive custos Auriacae Domus (*Elegy on the Death of Queen Mary*), Z 504

An Evening Hymn, Z 193, da *Harmonia Sacra*, vol. I (1688)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

Thou fair inhabitant of Nile (recit.) - *Welcome as the dawn of day* (duetto) da *Solomon*, HWV 67

Io t'abbraccio da *Rodelinda*, regina de' Longobardi, HWV 19

Caro, Bella! da *Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17

Duello Amoro (*Amarilli vezzosa*): *Sì, sì, lasciami, ingrata* - *Su, su, restati in pace*, HWV 82

Sound the trumpet till around

from *Come Ye Sons of Art*
(Nahum Tate 1652-1715)

Sound the trumpet till around
You make the listening shores rebound.
On the sprightly oboy play.
All the instruments of joy
That skilful numbers can employ
To celebrate the glory of this day.

*Suoni la tromba in ogni dove,
Fate risuonare il suo squillo fino alle terre
straniere in ascolto.
Suonate con gioia l'oboe!
Suoniamo in festa tutti gli strumenti
Che le nostre schiere conoscono,
Per celebrare la gloria di questo giorno.*

Strike the Viol

Strike the Viol, touch the Lute;
Wake the Harp, inspire the Flute:
Sing your Patronesse's Praise,
Sing, in cheerful and harmonious Lays.

*Suonate la viola, pizzicate il liuto,
Risvegliate l'arpa, soffiate nel flauto:
Cantate le lodi della vostra Protettrice,
Con inni gioiosi e armoniosi.*

Music for a while

From *Oedipus* (John Dryden)

Music for a while
Shall all your cares beguile:
Wond'ring how your pains were eas'd
And disdaining to be pleas'd,
Till Alecto free the dead
From their eternal bands,
Till the snakes drop from her head,
And the whip from out her hands.

*La musica, anche per un momento solo,
Può allontanare tutte le preoccupazioni:
Vi stupirete di quanto i vostri dolori sembrino
poca cosa,
E tutti i desideri siano soddisfatti,*

*Tanto che Aletto libererà i morti
Dagli eterni vincoli,
I serpenti cadranno dalla sua testa
E la frusta le sfuggirà di mano.*

My dearest, my fairest

My dearest, my fairest,
I languish for you.
Thy kindness has won me,
Thy charm has undone me,
I ne'er, no, ne'er shall be free.
I faint with the pleasure I fain would repeat,
Ah why are love's raptures so short and so sweet?
Thus pressing and kissing, fresh joys we'll pursue
And ever be happy and ever be true.
But alas, should you change...
Ah, tell me not so
No never my dearest
No never my fairest
No, no, my dearest (my fairest) no, no.

*Mia caro, mia bella,
languo per te.
La tua soavità e il tuo fascino
mi hanno vinto,
e non ne sarò mai libero.
Vengo meno nel deliquio e vorrei venir meno
ancora:
perché le estasi d'amore sono così brevi e dolci?
Così, stringendoci e baciandoci, inseguiremo
nuove gioie
e saremo per sempre felici e sinceri.
Ma ahimè, se tu dovessi cambiare...
No, non dirlo mai,
non dirlo mai mio caro,
mai, mia bella, no, no.*

If music be the food of love*

If music be the food of love,
Sing on till I am fill'd with joy;
For then my list'ning soul you move
To pleasures that can never cloy.
Your eyes, your mien, your tongue declare
That you are music ev'rywhere.

Pleasures invade both eye and ear,
So fierce the transports are, they wound,
And all my senses feasted are,
Tho' yet the treat is only sound,
Sure I must perish by your charms,
Unless you save me in your arms.

*Se la musica fosse il cibo dell'amore
Canterei fino ad essere colmo di gioia;
poiché tu, musica, porti la mia anima in ascolto
verso piaceri che mai mi sazieranno.
I tuoi occhi, il tuo volto, la tua lingua mi dicono
Che sei musica ovunque.
Il piacere colma occhi e orecchie,
Le passioni sono così potenti da ferire,
E tutti i miei sensi sono in festa,
Il semplice suono è vero piacere;
Morirei sicuramente per il tuo fascino,
A meno che tu non mi prenda fra le braccia.*

[Per confronto:

From Shakespeare's *Twelfth Night*, 1601:
DUKE ORSINO:

«If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like the sweet sound,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour! Enough; no more:
'Tis not so sweet now as it was before.
O spirit of love! how quick and fresh art thou,
That, notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, nought enters there,
Of what validity and pitch so'er,
But falls into abatement and low price,
Even in a minute: so full of shapes is fancy
That it alone is high fantastical».

Shakespeare *La dodicesima notte*, 1601:
DUCA ORSIN:

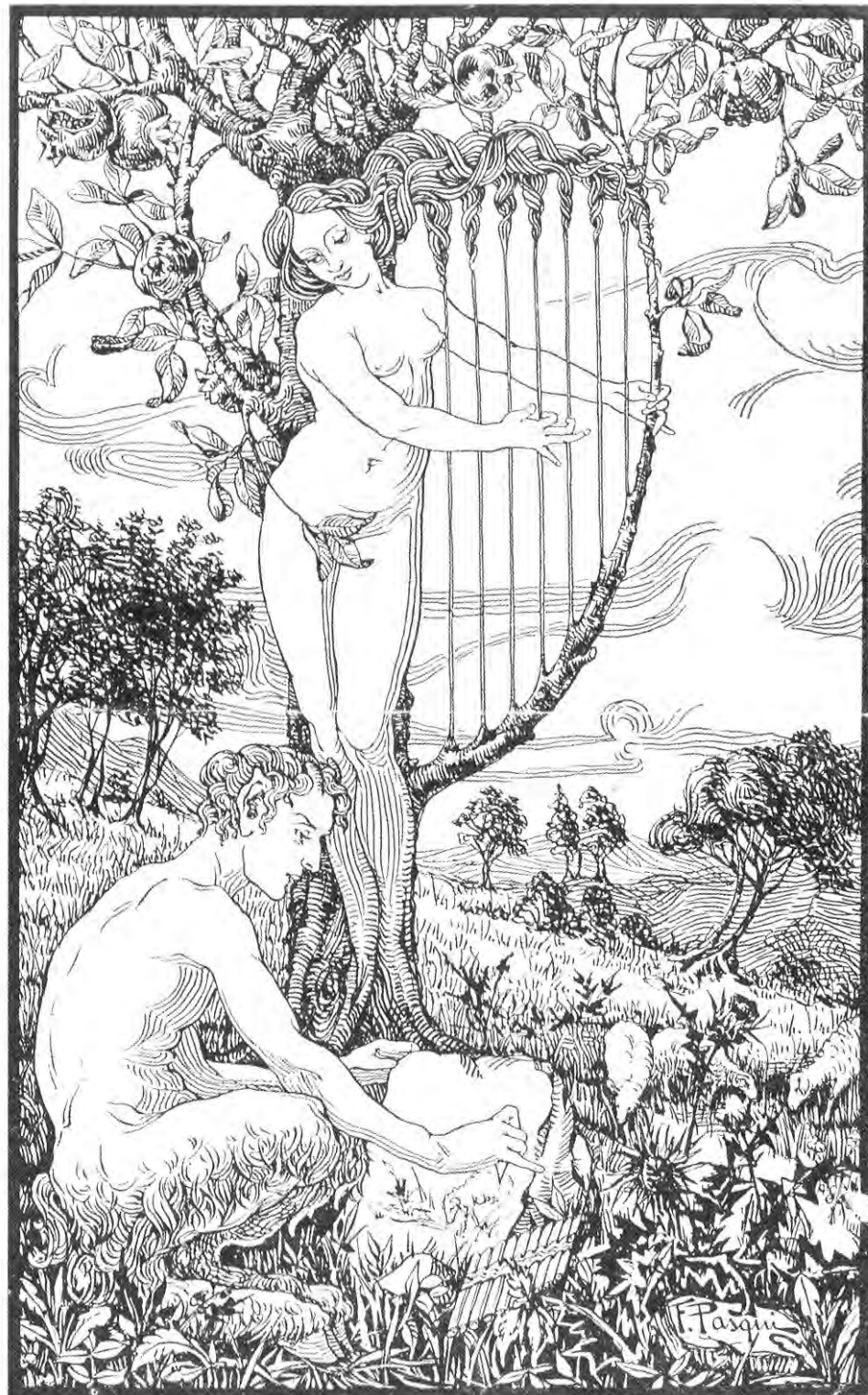
«Se la musica è il cibo dell'amore, suonate
ancora, datemi musica in eccesso,
così che, sazio, l'appetito possa
ammalarsi e morire. Di nuovo quella melodia!
Aveva una cadenza di morte. Oh!
Mi giungeva all'orecchio come la dolce brezza
che spira da un banco di viole, rubando
e diffondendo il profumo attorno. Basta così!
Ora non è dolce come prima.
O spirito dell'amore, come sei avido
e vivace: e sebbene la tua capacità

*eguali quella del mare, nulla entra in te
che, per quanto potente e sublime,
non si degradi e non diventi vile
in un solo minuto. L'amore
è così multiforme che esso stesso
ed esso soltanto è pura immaginazione.»]*

O Dive custos Auriacae Domus (Elegia per
la morte della regina Mary)
Henry Parker (1604-1652)

O Dive custos Auriacae Domus
Et spes labantis certior imperi;
Orebus adversis vocande,
O superum, o superum decus in secundis!
Seu te fluentem pronus ad Isida
In vota fervens, in vota fervens Oxonidum
chorus,
Seu te precantur, quos remoti
Unda lavat properata Cami,
Descende, descende coelo non ita creditas,
Visurus, visurus aedes praesidiis tuis,
Descende, descende visurus penates,
Penates Caesaris, et, et penetrali sacrum.
Maria musis flebilis occidit,
Maria gentis deliciae breves,
Maria, Maria occidit,
O flete Mariam, o flete Mariam,
Flete Mariam, o flete Camoenae,
O flete Divae! Flete dea moriente.

*O Dio, guardiano della Casa degli Orange,
E certa speranza di un potere che ora vacilla,
A te, cui lamentiamo le nostre sfortune,
Gloria nella prosperità,
A te il devoto coro di Oxford, sul fiume Isis,
affida i propri voti,
e prega per coloro che lontano
si bagnano nelle rapide acque del fiume Cam:
Discendi dal regno dei cieli,
Visita il palazzo ora vacante,
Vieni nel tempio della nostra Regina,
E visitane le sacre camere.
Maria, così giovane, sta morendo,
Muore colei tanto amata dal suo popolo;
Piangete Maria,
Piangete Maria, o Muse!
Piangete dee, piangete la dea che muore!*



Le arti belle, Archivio Grafico Formiggini, Modena, Biblioteca Estense Universitaria

An evening Hymn

Dr. William Fuller, Lord-Bishop of Lincoln
(1608-1675)

Now, now that the sun hath veil'd his light
And bid the world goodnight;
To the soft bed my body I dispose,
But where shall my soul repose?
Dear, dear God, even in Thy arms,
And can there be any so sweet security!
Then to thy rest, O my soul!
And singing, praise the mercy
That prolongs thy days.
Hallelujah!

*Ora che il sole ha velato la sua luce
E augura al mondo una notte felice,
Abbandono il mio corpo sul soffice giaciglio,
Ma dove riposerà la mia anima?
Caro, caro Dio, perfino nelle tue braccia
Non provo un così dolce senso di sicurezza!
Riposa, anima mia!
E, cantando, prega per la grazia
Che prolunga i tuoi giorni.
Alleluia!*

Thou fair inhabitant of Nile – Welcome as the dawn of the day

Recitative

SOLOMON
Thou fair inhabitant of Nile,
Rejoice thy lover with a smile!

QUEEN
O monarch, with each virtue bless'd,
The brightest star that gilds the east:
No joy I know beneath the sun,
But what's compris'd in SOLOMON.
With thee, how quickly fled the winter's
night,
And short is summer's length of light.

Duet

QUEEN
Welcome as the dawn of day
To the pilgrim on his way,

Whom the darkness caus'd to stray,
Is my lovely king to me.

Recitativo

SALOMONE
*Tu, bella figlia del Nilo,
accogli il tuo amato con un sorriso di gioia!*

REGINA
*O mio sovrano, benedetto per tutte le tue virtù,
stella più luminosa di tutto l'Oriente:
sotto il sole non conosco altra gioia
se non Salomone.
Come è breve la notte invernale, con te,
e come sembra breve la luce estiva!*

Duetto

REGINA
*Il mio re
è come l'alba del giorno,
benvenuta per il pellegrino in cammino
che potrebbe perdersi nell'oscurità.*

Io t'abbraccio

Duetto di Rodelinda e Bertarido

Io t'abbraccio
E più che morte, aspro e forte,
è pel cor mio questo addio,
che il tuo sen dal mio divide.
Ah mia vita,
ah mio tesoro, se non moro,
è più tiranno quell'affanno,
che dà morte, e non uccide.
Io t'abbraccio... etc.

CLEOPATRA
Caro!

CESARE
Bella!

CLEOPATRA e CESARE
Più amabile beltà
mai non si troverà
del tuo bel volto.
In te/In me non splenderà

né amor né fedeltà
da te/da me disciolto.

Duello amoroso (Amarilli vezzosa)

XI. Aria a due voci con Ritornello

Daliso

Sì, sì lasciami, ingrata,
ma pria rendimi il cor.
Sei tu selce spietata,
priva di senso e ardor.

XII. Arioso

Amarilli

Su, su, restati in pace
Né più chiedermi Amor;
No, non hai tu la face
Per accender ardor.

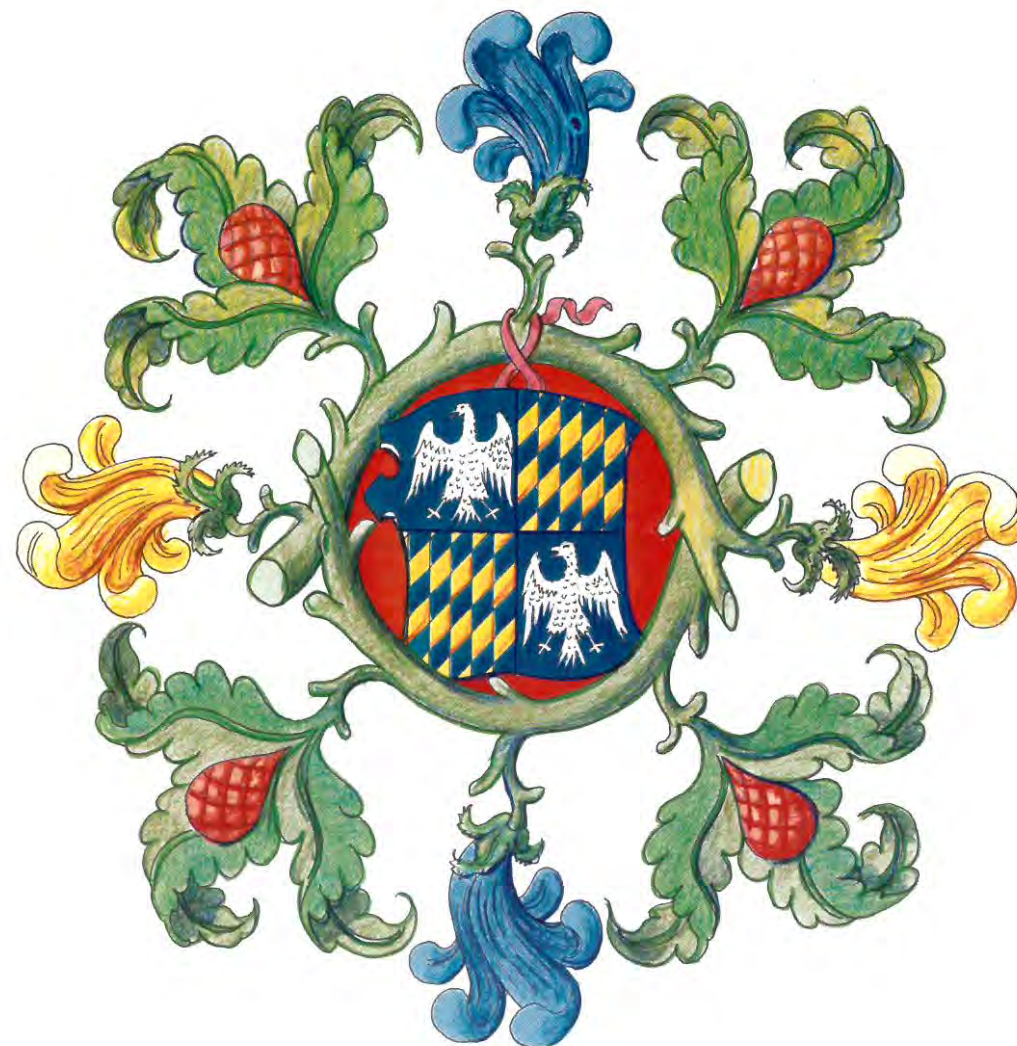
XXVIII. Duetto

Daliso

Sì. Sì, etc.

Amarilli

Su. Su, etc.



Stemma dei Contrari con aquila estense e fusato oro e azzurro Contrari, Vignola, Rocca

THE FOOD OF LOVE

Henry Purcell (Westminster?, London, 1659 – *ivi*, 1695) viene non a torto definito da Henry Playford come un vero e proprio genio tanto nell'esprimere in musica gli affetti contenuti nel testo letterario, quanto nel saper *muovere* le passioni degli ascoltatori tramite i mezzi armonici. Già corista in gioventù presso la *Chapel Royal* fino al 1673, nel 1677 il compositore prende il posto di Matthew Locke tra i violinisti di corte. Il suo stretto rapporto con l'ambiente cortigiano è destinato a proseguire: nel 1680 Purcell compone la sua prima opera profana di rilievo in onore di re Charles II, e negli anni successivi è attestata, grazie alla preziosa testimonianza di alcuni manoscritti superstiti, una considerevole produzione di *anthems*, odi e *songs* ad uso delle attività musicali di corte. L'esilio del monarca seguente, James II (1688), sembra porre fine al rapporto professionale pressoché esclusivo che il compositore aveva stretto con l'ambiente di corte, spingendolo ad esplorare fra gli altri il versante del teatro musicale; pur tuttavia Purcell continuerà a comporre per i regnanti, e in particolare per Mary II, dedicandole la celebre ghirlanda *Come, ye Sons of Art* per festeggiarne il trentaduesimo compleanno (1694). Strutturata alternando – dopo un'articolata *ouverture* – quattro minuetti e tre *grounds*, l'opera prevede brani a una e due voci su basso continuo e vari organici strumentali, nonché cori a quattro parti; il duetto *Sound the trumpet* è di particolare interesse, poiché sono proprio le voci – e non gli strumenti – a riprodurre e imitare lo stile tipico della scrittura per trombe, procedendo per intervalli paralleli, intonando i caratteristici salti melodici delle tube e inseguendosi vicendevolmente in brevi incisi imitativi. In *Strike the viol*, anch'esso dedicato a tematiche musicali, Purcell giustappone la voce solista ad un basso strumentale impegnato senza requie nella riproposizione di moduli melodici ricorrenti; i due flauti 'punteggiano' infine il raffinato tessuto musicale con un motivo omoritmico, al contempo semplice ed essenziale. Purcell

ricevette l'incarico di comporre opere musicali anche in occasione del funerale della regina Mary, tenutosi il 5 marzo 1695, pochi mesi prima della scomparsa del compositore stesso; fra queste vi è il duetto *O dive custos Auriacae domus*, i cui versi di Henry Parker citano direttamente la casata degli Orange e richiamano, tramite l'impiego del latino e di immagini attinte dalla classicità, un clima austero e intriso di sacralità; la musica, ovviamente, concorre a rafforzare con i propri mezzi il commosso senso di lutto, ricorrendo a dolenti passi cromatici soprattutto nella sezione finale. L'intensa *Music for while*, tra le opere più celebri del compositore, è tratta dalle musiche di scena per la tragedia *Oedipus, King of Thebes*, su libretto di John Dryden e Nathaniel Lee (1692). Il brano è basato su di un *ground*, ovvero un modulo ritmico-melodico per il basso che verrà reiterato in maniera identica, *ostinatamente* e con lievissime variazioni, per tutto l'arco della composizione; introdotto nelle battute di apertura prima dell'attacco della voce solista, il modulo mostra alcune alterazioni cromatiche, poi contrappuntate alle veloci e aggraziate figure ornamentali del canto. In coincidenza del termine *drop* – riferito ai serpenti che cadono dalla testa di Aletto – Purcell impiega inoltre una 'pittura musicale' di grande effetto, costituita da brevi crome discendenti separate da pause, quasi a mimare una sorta di 'gocciolio' insistente. *If music be the food of love*, anch'essa dedicata allo straordinario potere incantatorio e consolatorio dell'*ars musica*, intona i versi di Henry Heveningham; se il primo verso dell'opera è in effetti tratto da *La dodicesima notte* di Shakespeare, il resto della composizione – pur riprendendone parzialmente immagini e tematiche – è originale e si sviluppa diversamente; Purcell compose inoltre ben tre versioni differenti del testo, tutte per voce e basso continuo. Ancora una volta, grande rilievo è dato alla valorizzazione dei termini poetici centrali mediante la scrittura musicale: le parole *pleasures*, *move* e soprattutto *music* vengono così significativamente amplificate mediante

agili volate di note velocissime, mentre altrove è il basso, quando la voce esegue brevi fermate, a esprimersi con rapide scale di semicrome. Quanto a *My dearest, my fairest*, questo duetto è stato attribuito alla penna di Daniel Purcell, fratello del compositore; le voci dei due amanti si rincorrono e si rispondono a vicenda tramite l'imitazione del materiale melodico; il cromatismo sottolinea con successo il deliquio amoroso (*I faint with the pleasure*), mentre nelle battute finali entrambe le voci concordano con risolte scale discendenti la promessa di non mutare se stessi e il proprio amore. Il sereno *An evening Hymn* (*Now that the sun hath veiled his light*), che apre l'antologia pubblicata da Henry Playford con il titolo *Harmonia sacra* (1688), intona i versi di William Fuller; anche in questo caso si tratta di un *ground*, poiché il basso è impegnato nella riproposizione ostinata di un unico modulo, invariabile per ritmo e intervalli melodici, nonostante venga occasionalmente trasposto nella parte centrale dell'inno. L'incessante e ipnotico ritorno del *ground* di fondo accompagna l'ascoltatore nella serenità dell'abbraccio notturno, mentre la voce solista indugia in raffinati melismi nell'intonare le parole *singing* e, soprattutto, *l'Alleluia* conclusivo, quasi uno *iubilus* mutuato dalle antiche consuetudini del canto gregoriano. Com'è noto, Georg Friedrich Händel (Halle, 1685 – London, 1759) ebbe natali in terra tedesca, ma gran parte della sua produzione è legata alla terra d'Inghilterra; in questo senso è possibile individuare l'importante *fil rouge* che sottende il programma proposto questa sera, poiché l'arrivo di Händel a Londra (autunno 1710) avviene in una temperie culturale appena successiva agli anni in cui visse Purcell, ed echi della produzione di quest'ultimo e dei suoi successori sono ben visibili anche in alcuni *anthems* e *canticles* del grande autore di Halle. Fu proprio Haendel, una volta giunto a Londra, a 'sintetizzare' la forma dell'*oratorio* inglese, riunificando – in un genere fino ad allora sconosciuto al pubblico anglosassone – l'*oratorio* in volgare e l'opera seria di matrice italiana, l'*oratorio*

protestante, l'opera francese, e infine i dialoghi sacri, i *masques* e gli *anthems* della tradizione locale; tra le varie differenze riscontrabili rispetto all'*oratorio* italiano, la forma haendeliana prevede una divisione in tre atti e un ruolo di grande rilievo per il coro. Il duetto *Welcome as the dawn of day* (preceduto dal recitativo *Thou fair inhabitant of Nile*) è tratto da *Solomon*, oratorio composto da Händel nel 1748 ma eseguito per la prima volta nell'anno successivo; i duetti *Io t'abbraccio* e *Caro, Bella* sono invece estratti rispettivamente dalle opere *Rodelinda, regina de' Longobardi* (1725) e *Giulio Cesare in Egitto* (1724). Infine, il cosiddetto *Duello amoroso* HWV 82 è un esempio di cantata pastorale, dedicata al tema del corteggiamento fra il pastore Daliso e la ritrosa ninfa Amarilli; l'opera risale forse al 1708 (l'ipotesi viene formulata sulla base di un pagamento ad un copista, datato 28 agosto 1708), ed è costituita da una successione alternata di arie e recitativi, conclusa dal duetto *Sì, sì, lasciami, ingrata – Su, su, restati in pace*.

Silvia Perucchetti

MICHAEL CHANCE

Michael Chance è considerato a livello internazionale uno dei più importanti interpreti nella tessitura di contralto maschile in tutti i repertori della musica classica, e la sua attività spazia dall'opera, ai concerti, alle incisioni. "Nonostante i giovani controtenori di fama siano oggi numerosi, nessuno di questi ha ancora eguagliato l'intelligenza esecutiva e le supreme capacità di Chance nel penetrare a fondo la lingua inglese." *The Guardian*. Dopo la laurea presso il King's College di Cambridge, Michael Chance ha intrapreso lo studio del canto con Rupert Bruce Lockhart. Il suo debutto in una produzione lirica avviene nell'ambito del *Buxton Festival* nel *Giasone* di Cavalli (diretto da Ronald Eyre), a cui seguono esibizioni a Lione, Colonia, e tre stagioni con la compagnia *Kent Opera*. In seguito si è esibito presso la Sidney Opera House, il Teatro Colon di Buenos Aires, il teatro La Scala di Milano, a Firenze, New

York, Lisbona, Oviedo, Lipsia, Parigi, Bruxelles, Amsterdam, nonché presso il Covent Garden, Glyndebourne e con l'*English National Opera*. I ruoli sostenuti comprendono quelli principali in *Orfeo* (Gluck), *Giasone*, *Giustino*, *Rinaldo* e *Ascanio in Alba*, *Ottone* (*L'incoronazione di Poppea*), *Athamas* (*Semele*), *Andronico* (*Tamerlano*), *Oberon* (*A Midsummer Night's Dream*), *Tolomeo* (*Giulio Cesare*) e *Apollo* (*Death in Venice*). Ha inoltre interpretato ruoli concepiti specificamente per lui da Harrison Birtwistle, Judith Weir, Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, John Tavener ed Elvis Costello. Le recenti apparizioni in festivals musicali comprendono Edimburgo, Aix-en-Provence, i BBC Proms di Londra, Salisburgo Monaco. La partecipazione a oratori e recitals ha portato Michael Chance ad esibirsi in sale concertistiche di tutto il mondo, tra cui si ricordano la Carnegie Hall, il Concertgebouw, il Musikverein, la Neue Gewandhaus e la Berlin Philharmonie con repertori vocali con il liuto dell'epoca elisabettiana a composizioni contemporanee commissionate per Michael Chance stesso. Ha partecipato a numerose registrazioni ricevendo un *Grammy Award* per la sua interpretazione nella *Semele* di Handel, per la Deutsche Grammophon. Ha collaborato spesso con John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, Franz Bruggen, Ton Koopman e Nicholas McGegan, con il consort di viole Fretwork. Tra gli impegni più recenti ssi segnalano: la *Passione secondo S. Giovanni* presso il *Salzburg Easter Festival* con Sir Simon Rattle e i Berliner Philharmoniker, con l'*Orchestra of the Age of Enlightenment*, il ruolo principale di *Solomon* con la *Mozarteum Orchester* e Ivor Bolton a Salisburgo e con la *Tafelmusik Baroque Orchestra* a Toronto, il ruolo principale di *Rinaldo* per l'*Opera Australia*, un recital con musiche di Purcell per l'*Innsbruck Festival* di musica antica, un recital con musiche di Purcell per l'*Innsbruck Festival* di musica antica, una serie di *masterclasses* per la *Britten-Pears School* di Aldeburgh, un concerto presso la Wigmore Hall con il *Purcell Quartet* e altri concerti con

l'*Academy of Ancient Music* e l'*Orchestra of Eighteenth Century* in Olanda.

FRANCISKA DUKEL

Dopo il diploma di Pianoforte, conseguito presso il Royal Conservatoire dell'Aia, Franciska Dukel ha iniziato la sua carriera come pianista solista e accompagnatrice. Al contempo ha studiato musicologia presso l'Università di Utrecht e canto presso il Conservatorio della stessa città. Nel 1990 ha debuttato come cantante con il Combattimento Consort, in una produzione dedicata a Monteverdi per l'*Holland Festival*; da allora ha mostrato le proprie doti vocali e l'ampia competenza stilistica con *ensembles* e orchestre note in tutto il mondo, nazionali e internazionali. Tra queste si annoverano il *Nieuw Ensemble*, la *Nieuw Sinfonietta Amsterdam*, l'*Ebonyband*, la *Musikfabrik NRW*, l'*Orchestre de Chambre de Geneve*, la *Dutch Broadcasting Philharmonic Orchestra* e la *Rotterdam Philharmonic Orchestra*. Ricercata anche in campo didattico, dal 2001 al 2006 è stata la principale insegnante di canto presso il Conservatorio di Amsterdam. Franciska Dukel ha inciso numerosi CD, tra cui si ricordano l'esecuzione delle cantate di Buxtehude con l'ensemble *Anima Eterna* diretto da Jos van Immerseel (CCS 7895), un CD con opere di Schulhoff (Edison Prize) diretto da Herner Herbers (CCS 9997), e un'altra incisione contenente le opere di Buyanovsky (*Russian Music for Horn*, WMM 500.036). In numerosi concerti ha dimostrato inoltre una particolare affinità con il repertorio contemporaneo, esibendosi con *ensembles* celebri e specializzati in questi repertori, come il *Nieuw Ensemble* e il tedesco *Musikfabrik NRW*; con quest'ultimo *ensemble* ha eseguito *Voices* di Hans Werner Henze presso la Komische Oper Berlin, alla presenza del compositore stesso. Nei suoi *recitals* Franciska Dukel ama mescolare il repertorio vocale tradizionale con quello contemporaneo, e ha ricevuto molteplici apprezzamenti per la sua espressività interpretativa. Ha interpretato numerosi ruoli operistici con direttori come Valery Gergiev, Hartmut Haenchen, Simon Rattle

ed Ed Spanjaard; tra i ruoli sostenuti si ricordano *Dorabella*, *Musetta*, *Der Trommler* (*Der Kaiser von Atlantis*), *Mercedes* (*Carmen*) e l'*Enfant* (*L'enfant et les sortilèges*). Franciska Dukel è regolarmente ospite dei *Vara-matinée* (Amsterdam), partecipando ad opere di Donizetti e Janacek; ha inoltre dimostrato in tutto il mondo la sua predilezione per i repertori contemporanei interpretando i ruoli principali di opere di autori olandesi, tra cui *Een Ziel van Hout* di Robert Heppener (Holland Festival 1998) e *Creon* (2001) di Huub Kerstens. Negli anni più recenti si è dedicata a repertori più antichi e ad esecuzioni storicamente informate; tra queste si annoverano le arie composte da J. F. Reichardt e J. G. Naumann per la famosa diva Luisa Todì. Nel 2007, anno dedicato a Buxtehude, Franciska Dukel ha mostrato ancora una volta l'affinità con le opere del compositore in una serie di apprezzati concerti con *ensembles* e solisti di fama internazionale, tra cui Michael Chance. Nel 2008, anno dedicato a Olivier Messiaen, ha inoltre interpretato i suoi *Poèmes pour Mi* in varie occasioni, tra cui a Rotterdam, presso la sala De Doelen.

JOHANNES BOER

Ha studiato Viola da Gamba con Wieland Kuijken presso il Royal Conservatoire dell'Aia, e Musicologia presso l'Università di Utrecht. Nel 1985 ha fondato l'*ensemble* di viole *The Royal Consort*, e si è esibito in festivals in tutta Europa collaborando con cantanti solisti del calibro di Peter Kooy, Kai Wessel e David Cordier; *The Royal Consort* ha inciso alcuni degli *highlights* tratti da repertori vocali e per *consort* di viole per la Globe Records. Johannes Boer si è inoltre esibito con *ensembles* come Concerto Vocale (diretto da René Jacobs), Cantus Cöln, Nederlandse Bachvereniging e Capella Figuralis (dirette da Jos van Veldhoven), Musica Amphion, Amsterdam Baroque Orchestra (diretta da Ton Koopman) e l'ensemble *Anima Eterna* diretto da Jos van Immerseel (con cui ha inciso le cantate di Dietrich Buxtehude per la Channel Classics, CD CCS7895-I). Fino al 1993 è stato membro

dell'Huelgas Ensemble, con cui ha inciso quattro CD per la Sony Classical dedicati ai repertori rinascimentali. Come solista ha eseguito le arie dalle *Passioni* di Johann Sebastian Bach in numerose occasioni (Zagabria, Bonn e con la Concertgebouwkamerorkest del Concertgebouw di Amsterdam), utilizzando strumenti antichi e moderni. Nel 1999 ha fondato Uitnemen Kabinet, con cui ha eseguito parte dei repertori solistici olandesi secenteschi per viola da gamba. Come musicologo Johannes Boer ha pubblicato numerosi saggi riguardanti diversi argomenti; nel 1991 è stato curatore della pubblicazione degli atti del convegno internazionale "Stimu" dedicato alla viola da gamba. Dieci anni più tardi è divenuto organizzatore dei convegni internazionali collaterali all'Utrecht Early Music Festival. Nel 2006 Johannes Boer è stato nominato a capo del Dipartimento di Musica Antica del Royal Conservatoire dell'Aia, una delle istituzioni più importanti al mondo in questo campo; in tale ruolo ha creato l'*Haendel Festival Year 2009* dell'Aia, organizzando produzioni concertistiche di grande rilievo.

LORENZO FEDER

Nato nel 1980 a Schio, inizia a studiare pianoforte sotto la guida del prof. Renato Maioli, diplomandosi nel 2000. In seguito si dedica allo studio del clavicembalo con Patrizia Marisaldi presso il conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, diplomandosi nel 2004. Lorenzo Feder ha suonato in Italia e all'estero come solista e come continuista al clavicembalo e all'organo con *ensembles* specializzati nell'esecuzione della musica antica con strumenti originali, collaborando con A. Rasi (Il Tempio Armonico), F. Missaggia (I Musicali Affetti), E. Kirkby, F. Theuns, M. Huggett, G. Banditelli, S. Bagliano. Ha inciso per Dynamic, per la radio olandese e per la radio messicana. Vincitore di una borsa di studio del governo olandese, si sta perfezionando al Conservatorio Reale dell'Aja con Ton Koopman, Tini Mathot e Patrick Ayrton.

Martedì 3 novembre, Modena, Teatro Comunale L. Pavarotti ore 20.30

AGRIPPINA DI GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Dramma per musica in tre atti
Libretto di Vincenzo Grimani

Prima rappresentazione
Venezia, Teatro San Giovanni Crisostomo 26 dicembre 1709

ORCHESTRA E SOLISTI DEL CONSERVATORIO REALE DELL'AJA

HERNAN SCHVARTZMAN *direzione*

FLORIS VISSER *regia*

progetto di MICHAEL CHANCE

nuovo allestimento

*Produzione del Koninklijk Conservatorium Den Haag (Conservatorio Reale dell'Aja)
Con il patrocinio dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi*

UNICA DATA ITALIANA



Ambassade van het
Koninkrijk der Nederlanden



Kc Koninklijk
Conservatorium
Royal Conservatoire

FLORIS VISSER *regia*
OLGA PASSCHIER *assistente alla regia*
FER SMIDT *costumi*
JAN RUEDISUELI *trucco*
PREM SCHOLTE ALBERS *responsabile di scena*
MARJOLEIN MOLL *assistente di scena*
LAVINIA BERTOTTI *preparazione linguistica*
MYLÈNE SIEGERS *fotografia*
BENNO HOOGEVELD *produttore esecutivo*
ALICE GUBLER *responsabile di produzione*
JOHANNES BOER *coordinamento generale*
progetto di MICHAEL CHANCE

Personaggi

Claudio, imperatore di Roma ACHIM HOFFMANN *basso*
Agrippina, sposa di Claudio AYLIN SEZER *soprano*
Nerone, figlio d'Agrippina RICCARDO STRANO *controtenoire*
Poppea, amante segreta di Claudio STEPHANIE TRUE *soprano*
Ottone, amante di Poppea JAN KULLMAN *controtenoire*
Pallante, patrizio spasimante di Agrippina DAVID GRECO *basso*
Narciso, patrizio spasimante di Agrippina SANTIAGO CUMPLIDO *controtenoire*
Lesbo, servo di Claudio IASON MARMARAS *basso*
Amore IVAN SCHAUVLIEGE *danza*
Giunone OLGA PASSCHIER *mimo*

Orchestra

KAYO SAITO (*spalla*), ERIN CHEN, VERONIKA MANOVA
ENRIQUE GOMEZ CABRERO FERNANDEZ, MERITXELL TIANA ALSINA
EDUARDO SOLA CHAGAS LIMA, ANNEGRET HOFFMAN
TOMOE MIHARA, LUCA RIZZELLO *violini*
JOHN MA, DAVID ALONSO MOLINA, JAMES HEWITT
SANTIAGO RADRIGUEZ POZO *viole*
CAROLINE KANG, ANTON BABA, LIEF MOXON-EMRE *violoncelli*
TOMOKI SUMIYA, JUNG-HEE MOON *violoni*
ALLISON SMITH, ROBERT DE BREE *oboï*
GERGÖ FARKAS *fagotti*
ROBERT DE BREE, GRACE MILANDOU *flauti dolci*
GABOR HEGYI, NICHOLAS EMMERSON *trombe*
LORENZO FEDER, JORGE LOPEZ ESCRIBANO *clavicembali*
ROBERT CASES MARCOS, RAMOS GUTIERREZ GUZMAN *tiorbe*
REINHARD WILKENS *timpani*
HERNAN SCHVARTZMAN *direzione*

ATTO I

Agrippina, moglie dell'imperatore Claudio informa suo figlio Nerone che è giunto il momento per lui di ascendere al trono: ella gli mostra una lettera in cui si rivela che Claudio è caduto vittima di una tempesta mentre era in mare. Allora, senza rimandare, Agrippina – disposta a fare qualsiasi cosa per raggiungere i suoi scopi – manda a chiamare (ognuno inconsapevole dell'altro) due liberti Pallante e Narciso, delle quali passioni a lei rivolte Agrippina è ben conscia. Ad ognuno di loro ella confida la

notizia della morte di Claudio e chiede, in cambio del suo amore che essi partano per il Campidoglio per accogliere con entusiasmo Nerone come successore. Successivamente, quando il popolo viene convocato in Campidoglio, con l'annuncio di Agrippina della morte dell'imperatore, viene richiesto ai presenti di scegliere il suo successore; le voci di Pallante e Narciso vengono immediatamente levate a favore di Nerone come nuovo Cesare. Agrippina e Nerone sono sul punto di salire al trono quando Lesbo, servo di Claudio arriva

improvvisamente per annunciare che l'imperatore è sbarcato sano e salvo ad Anzio grazie all'aiuto del valoroso Ottone. Quest'ultimo raggiunge il Campidoglio e racconta ad Agrippina del suo tempestivo intervento, aggiungendo che Claudio, come ricompensa per averlo salvato, gli promette il trono. A questa notizia i quattro cospiratori rimangono esterrefatti ma in una conversazione privata Ottone confida ad Agrippina che egli ama Poppea molto più che il trono. Sapendo che anche Claudio ama Poppea, Agrippina escogita un nuovo piano che permetterà a suo figlio di prendere il potere. Si reca quindi a casa di Poppea e, essendosi rassicurata che Poppea ama Ottone, le dice che lui la ha tradita cedendola a Claudio per ottenere il trono. Agrippina suggerisce inoltre che per vendicarsi, Poppea dovrebbe ingelosire Claudio raccontandogli che Ottone, sostenuto dalla sua nuova carica, le ha ordinato di rifiutare Claudio e donarsi a lui; così facendo l'imperatore punirà Ottone togliendogli il trono. Poppea cade nella trappola e, all'arrivo di Claudio, segue il piano di Agrippina alla lettera ottenendo dall'imperatore tutto ciò che desidera.

ATTO II

Nel frattempo, in una strada di Roma vicina al palazzo imperiale, Pallante e Narciso, avendo scoperto che erano stati ingannati da Agrippina decidono di formare un'alleanza. Chi potrebbe arrivare se non Ottone, nervoso per la imminente incoronazione? Quando Cesare entra con la carrozza trionfale e acclamato dalla folla, Ottone si avvicina all'imperatore per ricordargli la propria promessa; ma quest'ultimo lo respinge brutalmente chiamandolo traditore. Costernato, Ottone si gira prima verso Agrippina per trovare supporto, poi verso Poppea e, in seguito, verso Nerone ma tutti i presenti si distaccano da lui facendolo piombare nella più profonda disperazione. Più tardi Poppea, riflettendo sulla veritiera infelicità di Ottone, inizia a dubitare della colpevolezza di quest'ultimo e così progetta uno stratagemma per scoprire la verità. Si

siede lungo un ruscello nel suo giardino fingendo di dormire, e quando lui si avvicinerà ella farà finta di parlare nel sonno, in questo modo rivela cosa le aveva detto Agrippina: che egli aveva ceduto Poppea a Claudio in cambio del trono. Quando Ottone, in opposizione alle bugie della madre di Nerone, dichiara la propria innocenza, Poppea capisce il "disegno" di Agrippina e giura di vendicarsi. Agrippina, nel frattempo, realizzata la gravità della situazione, pianifica ulteriori misfatti; in primis convoca Pallante, e gli promette il proprio amore se egli uccide Ottone e Narciso, poi chiede a Narciso di uccidere Ottone e Pallante. Se in questa occasione i due liberti non le permetteranno di farsi ingannare, avrà più fortuna con Claudio: dice infatti a suo marito che Ottone desidera la propria vendetta su di lui per la perdita del trono; ella lo esorta anche di soffocare i dissidenti dichiarando Nerone suo successore. Claudio, impaziente di partire per stare con Poppea dà il proprio consenso.

ATTO III

Poppea che desidera aggiustare l'errore commesso con Ottone, ha organizzato un nuovo piano; darà istruzione al proprio amante di nascondersi e di tenere la propria gelosia sotto controllo, qualunque cosa egli ascolti. Nerone (che era stato invitato precedentemente) arriva: anche lui ama Poppea e arde di desiderio per lei, ma ella, dicendogli che la madre sta per arrivare, li persuade a nascondersi. Poi arriva Claudio che fa scattare la trappola. Poppea si lamenta che l'imperatore non la ami veramente e, quando Claudio le ricorda tutto ciò che ha fatto per lei, menzionando anche la punizione di Ottone, Poppea sostiene di non essere stata capita e che non era Ottone ad averla importunata ma Nerone. Poppea allora nasconde l'imperatore e chiama Nerone, il quale, credendo che Claudio se ne sia andato, esce dal nascondiglio per riprendere la causa amorosa; ma Claudio lo interrompe e lo manda rudemente a "fare le valigie". Il piano ha funzionato; liberandosi di Claudio con una scusa, Poppea conduce

Ottone fuori dal suo nascondiglio e i due, riconciliati, si giurano eterno amore reciproco. Nello stesso tempo la trama si infittisce: Nerone racconta alla madre la sua improvvisa disgrazia e le chiede di difenderlo di fronte alla rabbia del padre, mentre Pallante e Narciso informano Claudio della cospirazione tramata da Agrippina durante la sua assenza, con il risultato che quando Agrippina sollecita il marito per l'incoronazione di Nerone, la risposta di Claudio è di accusarla per aver desiderato di usurpargli il potere. Ella ammette di aver cercato di ottenere il trono per Nerone ma difende se stessa sostenendo di aver fatto tutto ciò per prevenire esiti peggiori: alla notizia della morte di Cesare i soldati, il popolo e il senato pensarono subito alla successione, lei aveva acclamato Nerone solo per assicurarsi che il trono rimanesse nelle

mani di Claudio. Claudio è convinto dalle parole di Agrippina, che rapidamente prende l'iniziativa e lo accusa di tradimento, spronandolo a prendere le distanze da Poppea: Agrippina lo informa che quest'ultima è l'amante di Ottone ma Claudio la contraddice dicendole che è Nerone a desiderare Poppea. Quando Poppea, Nerone e Ottone arrivano, Claudio accusa Nerone di essersi nascosto in casa di Poppea, e Nerone non può negare. Così nel tumulto generale e con sorpresa di tutti l'imperatore ordina che sia Nerone a sposare Poppea e Ottone il suo successore. Questa soluzione però non soddisfa nessuna delle parti coinvolte, quando Claudio, desiderando che finiscano tutti i conflitti cede il trono a Nerone e concede Poppea in sposa ad Ottone. Infine egli invoca Giunone per benedire i futuri sposi e per portare gloria all'impero.



Cao Fei, *My Future is Not a Dream 05*, 2006 (Fondazione Fotografia)

AGRIPPINA

ATTO PRIMO

Scena I
Gabinetto di Agrippina
Agrippina e Nerone
[Recitativo]

AGRIPPINA
Nerone, amato figlio; è questo il tempo,
in cui la tua fortuna
prender potrai pe' l crine, ed arrestarla.
Oggi propizio fato la corona de' Cesari ti
porge.
Svelo a te ciò che a tutti è ignoto ancor.
Prendi, leggi! e vedrai,
e ciò che la mia mente dispone
a tuo favor poscia saprai.

NERONE
(legge il foglio)
*"Col duolo a cuor e con il pianto al ciglio
questo fogli ti invio, Sovrana Augusta;
di tempestoso mar nel gran periglio
rimase assorta l'aquila latina,
e Claudio, il tuo Consorte,
nell'eccidio comun trovò la morte."*
Claudio morì? Che sento?

AGRIPPINA
Vuoto è il trono del Lazio,
e a riempirlo per te suda mia mente;
già maturo all'impero,
del quinto lustro oggi al confin sei giunto;
in questo dì fatal voglio che Roma
cinga il Cesareo allor alla tua chioma.

NERONE
Che far degg'io?

AGRIPPINA
Senti! Occulta quanto sai,
l'alterigia deponi, umil diventa;
va tra le turbe, e con modesto ciglio
ogn'uno accogli;
a' poveri dispensa l'or, che nascosto tieni,
commiserà il lor stato, e s'hai nel cuore
o senso di vendetta o stimolo d'amore,
copri l'un, l'altro cela;

e non fia grave la finzione all'interno;
se vuoi regnar, i tuoi desir correggi,
che al desio di regnar cedon le leggi.

NERONE
I tuoi saggi consigli ogn'ora
mi saran, madre, si scorta.

AGRIPPINA
Vanne, non più tardar! pronto disponi
quanto dettò il mio amore;
un momento perduto talor di grandi
imprese
è distruttore.

[Aria]
NERONE
Con saggio tuo consiglio
il trono ascenderò.
Men Cesare che figlio,
te, madre, adorerò.

Scena II
[Recitativo]
Per così grande impresa tutto si ponga in
opra.
Io ben m'accorsi che Narciso e Pallante,
sia per genio o interesse, han nella mente
un nascosto desio di vincer il mio cor;
ciò che sprezzai or con arte s'abbracci.
Olà, venga Pallante!
(esce un paggio)
M'assista arte e frode in questo istante.

Scena III
PALLANTE
A' cenni tuoi sovrani ecco il fido Pallante.
(Mesta il bel volto asconde,
e pensierosa a me nulla risponde?)
Alla tua legge, Augusta, hai prove del mio
cor,
e tu ben sai quanto fido egli sia, quanto
costante.

AGRIPPINA
Ah Pallante! Pallante!

PALLANTE
E per chi mai Agrippina sospira?
A toglier le tue pene vorrei esser bastante.

AGRIPPINA
Ah Pallante, Pallante!

PALLANTE
(Che favellar è questo? ardir, ardire!)
Il tuo Pallante io sono, son quel
ch'alle tue voglie ha pronto il core.

AGRIPPINA
Il core!

PALLANTE
Sì, sì, il cor, o Regina,
e con fido cor ciò che t'aggrada...

AGRIPPINA
Sì, sì, t'intendo, sì: col cor la spada.

PALLANTE
La spada, il braccio, e l'alma.

AGRIPPINA
Le tue offerte aggradisco.

PALLANTE
Ah, se permesso fosse mai di parlar?

AGRIPPINA
Parla, discopri!

PALLANTE
Io temo.

AGRIPPINA
Non temer. (Arte s'adopri)

PALLANTE
È gran tempo ch'io nutro ardor
che mi divora, ma il rispetto...

AGRIPPINA
Non più! dicesti assai.

PALLANTE
Io chieggio dell'ardir, bella, condono.

AGRIPPINA
Ti basti ch'io t'intesti, e ti perdono;
il dir di più riserba ad altro tempo.
Pallante, a te sia noto
ciò che ad ogni altro è ascoso.
È morto Claudio.

PALLANTE
Claudio!

AGRIPPINA
Alle milizie, al popolo s'aspetta
di stabilir del successor la sorte;
tu vanne al Campidoglio, i parziali aduna,
e all'or che farò nota, di Cesare la morte,
tosto Nerone acclama.
Se mio figlio è regnante,
con Agrippina regnerà Pallante.

[Aria]
PALLANTE
La mia sorte fortunata
dalle stelle oggi mi scende,
se vien oggi da te.
Se in te sol, bella adorata,
la mia stella mi risplende,
per gloria di mia fé. (esce)

Scena IV
[Recitativo]
AGRIPPINA
Or che Pallante è vinto
si vinca anche Narciso.
Olà, Narciso chiama!
(esce un paggio)
Ottien chi finger sa quello che brama.

Scena V
NARCISO
Umile alle tue piante...

AGRIPPINA
Non più! di occulto arcano chiamo Narciso a
parte;
te solo oggi destino per fabbro di
grand'opra,
e alla tua fede confido ciò, che sin ad ora
celai. [...]

AGRIPPINA
Quanto chi in te confida, leggi.

NARCISO
Cieli, che leggo?

AGRIPPINA
Or fa d'uopo nella man d'Agrippina
d'assicurar lo scettro. Vanne tosto colà
dove raccolto sta il popolo e soldato;
ivi attendi ch'io scopra la novella fatal,
e allor prudente il nome di Nerone
insinua fra le turbe.
Se al trono il ciel Nerone oggi destina,
Narciso regnerà con Agrippina.

[Aria]
NARCISO
Volo pronto, e lieto il core
è presagio di gioire.
Volarò da loco a loco
sovra l'ali del mio amore,
e col fervido mio foco
farò pago il tuo desire.
(esce)

Scena VI
[Recitativo]

AGRIPPINA
Quanto fa, quanto puote necessità di stato,
io stessa, io stessa!
Nulla più si trascuri; all'opra, all'opra!
Lode ha, chi per regnar inganno adopra.

[Aria]
AGRIPPINA
L'alma mia fra le tempeste
ritrovar spera il suo porto.
Di costanza armato ho il petto,
che d'un regno al dolce aspetto
le procelle più funeste
son oggetti di conforto.

Scena VII
Piazza del Campidoglio con trono. Nerone
circondato dal Popolo a cui sparge denaro.

[Arioso]
NERONE
Qual piacere a un cor pietoso
l'apportar sollievo ai miseri!
Prendi tu ancora, prendi!
Ma rassembra tormentoso
il veder fra turba tante
che vi manchi un zelo amante
ch'il lor stato almen commiseri.

[Recitativo]
NERONE
Amici, al sen vi stringo. Oh come volentieri
di voi io stesso invece la dura povertà soffrir
vorrei!
(Servon arte ed inganno a' desir miei!)

Scena VIII
Pallante, Narciso, Nerone

PALLANTE, NARCISO
Ecco chi presto fia Cesare a Roma.

PALLANTE
(Si concili il suo amor.)

NARCISO
(Merto s'acquisti.)

PALLANTE
Qui, Signore, risplende la tua virtù.

NARCISO
La tua pietà qui spande
a incatenar i cor, e gloria e fama.

NERONE
Ah Pallante, ah Narciso!
Duolmi che angusto fato
sia termine a mie brame.
A tutti col desir giovar vorrei;
pietade è la virtù più grata a' Dei.
(Madre i precetti tuoi non abbandono,
che, se finger saprò, Cesare sono.)

PALLANTE
Agrippina qui vien.

NARCISO
E accompagnata da ogn'ordine di gente;
alto affar la conduce.

PALLANTE
Tu forse lo saprai?

NARCISO
Qual sia m'è ignoto.

NARCISO, PALLANTE
(Agrippina a me sol tutto fé noto)

NERONE
(Questo è il giorno fatal del mio destino)

NARCISO, PALLANTE
(Presto spero goder volto divino)

Scena IX
Agrippina, seguita dal popolo, va a sedersi
sul trono.
Nerone, Pallante, Narciso.

AGRIPPINA
Voi che dall'alta Roma coll'amor
col consiglio e colla forza i casi dirigete,
a voi qui regno apportatrice infausta
di funesta novella. Amici è morto Claudio.
L'infido mar, geloso che restasse alla terra
un tal tesoro, lo rapì a noi.
Di Roma fatto è vedovo il soglio.
(discende dal trono)
L'autorità, ch'è in voi, scelga un Cesare al
trono,
ed egli sia giusto, pietoso e pio
qual merta Roma e il mio cor desia.

[Quartetto]
PALLANTE
Il tuo figlio...

NARCISO
La tua prole...

NARCISO, PALLANTE
merta sol scettro e corone;
viva, viva Nerone, viva!

AGRIPPINA
Viva, viva Nerone, viva!
Vieni, oh figlio, ascendi al trono,
vieni, oh Cesare, di Roma!

NERONE
Nel mio cor l'alma è gioliva.
Al regnar giunto già sono,
vengo a cinger d'allor la chioma.
(Agrippina e Nerone ascendono sul trono; si
sente suono di trombe)

[Recitativo]
AGRIPPINA
Ma qual di liete trombe
odo insolito suono?

Scena X
Lesbo, Agrippina, Nerone, Pallante e
Narciso
[Arietta (Cavatina)]

LESBO
Allegrezza, allegrezza!
Claudio giunge d'Anzio al porto;
che del mar ch'il volle assorto,
domò Otton l'alta fierezza.
[Recitativo]

PALLANTE
Che sento!

NARCISO
Crudo ciel!

AGRIPPINA
Perfido fato!

NERONE
Evvi al mondo di me più sfortunato?

AGRIPPINA
Non ti turbino, o figlio,
gl'influssi del destin per te funesti;
quel soglio ascenderai donde scendesti.
(Se ma d'arte fu d'uopo, ora l'arte s'adopri)
Oh qual contento, amici, nasce al mio cuore
afflitto:
Claudio è risorto, ed è risorta ancora la
fortuna

di Roma.
Per novella sì lieta l'allegrezza comun sorga
festiva!

POPPEA, NERONE, NARCISO, OTTONE,
PALLANTE, LESBO
Evviva Claudio, evviva!

NARCISO
(Oh contenti perduti!)

PALLANTE
(Oh speranze smarrite!)

NERONE
(Empi cieli, così voi mi tradite?)

LESBO
Signora, a te sen viene il valoroso Ottone,
che dai gorgi del mar Cesare trasse,
e lo ripone al soglio.

AGRIPPINA, NERONE, NARCISO,
PALLANTE
(Vien la fiera cagion del mio cordoglio)

LESBO
(Ratto volo a Poppea nunzio d'amore,
i sensi a discoprir, che Claudio ha il cuore.)

Scena XI
Ottone, Agrippina, Nerone, Pallante,
Narciso

OTTONE
Alle tue piante, oh Augusta,
tra le sventure fortunato io torno.
Già de' Britanni vinti mentre il mar porta
gonfio il gran trionfo, invido ancor
tra le procelle tenta a Roma di rapirlo.
[...]
Ma per amico fato nel naufragio comun
il braccio forte
sovra gli omeri miei lo tolse a morte.

AGRIPPINA
Per opra così grande Claudio, Roma,
Agrippina
tutto a te denno, e da un'anima augusta
la mercede maggior sarà più giusta.

OTTONE
Già del grato Regnante sorpassa
il merto mio la ricompensa.
Di Cesare nel grado
ei mi destina al soglio.

NARCISO, PALLANTE
(Che sento, oh ciel!)

AGRIPPINA
(Cesare?)

NERONE
(Ahi, che cordoglio!)

OTTONE
Allo spuntar della novella aurora
mirerà trionfante Roma il suo Claudio,
e allora al popolo, al Senato
ei farà noto l'onor che mi comparte.

AGRIPPINA
Onor a te dovuto.

PALLANTE
Otton dunque sarà...

NARCISO
Cesare fia...

AGRIPPINA
(Cederò prima estinto)

NERONE
(Ah gelosia)

OTTONE
Se'l permetti, oh Signora,
occulto arcano a te svelar vorrei,
da cui solo dipende tutto
ciò ch'è più lieto ai desir miei.

AGRIPPINA
(Costui cauta s'ascolti)
Eh voi partite!
Confida a me, confida
quanto il tuo cor desia.

NARCISO
(Crudo ciel!)

PALLANTE
(Strani eventi)

NERONE
(Ahi sorte ria!)

Scena XII
Agrippina, Ottone

OTTONE
Augusta, amo Poppea. Trono, scettro non
curo;
se privo io son dell'adorato bene;
a cui soggetto il viver mio si rende,
da te la mia fortuna oggi dipende.

AGRIPPINA
Nutra pure il tuo core
sensi d'amore per la beltà gradita,
ch'il mio pronto sarà per darti aita.

OTTONE
Oh magnanima e grande dispensiera di
grazie,
e di fortune, quanto, quanto a te devo!

AGRIPPINA
(Ama Claudio Poppea, ciò m'è già noto;
spero ch'il mio pensier non vada a vuoto.)

[Aria]
AGRIPPINA
Tu ben degno
sei dell'allor,
(ma di sdegno
arde il mio cor.)
[...]

Scena XIII
[Recitativo]
OTTONE
L'ultima del gioir meta gradita
tu mi porgi, oh fortuna!
Oggi al trono, per rendermi beato,
unirà Amor un divin volto e amato.

[Aria]
OTTONE
Lusinghiera mia speranza,
l'alma mia non ingannar!

Sorte, placida in sembianza,
il bel volto non cangiar!

Scena XIV
Stanza di Poppea.
Poppea allo specchio.

[Aria]
POPPEA
Vaghe perle, eletti fiori,
adornatemi la fronte!
Accrescete a mia bellezza
la vaghezza,
che a svegliar nei petti amori
ho nel cor le voglie pronte.

[Recitativo]
POPPEA
Otton, Claudio, Nerone
la lor fiamma hanno scoperto.
D'essi ciascuno il proprio ardor lusinga;
né sanno ancor s'io dica il vero o finga.

Scena XV
Poppea e Lesbo.

LESBO
Signora, o mia Signora!

POPPEA
(Questi è il servo di Claudio;
non si lascin d'amor gl'inganni e l'arte)
[...]

POPPEA
O caro Lesbo, esprimere abbastanza non
posso il rio dolore,
che al cor donò sì dura lontananza.
Momento non passò, ch'al mio pensier ei
non fosse presente,
(Mio cor, tu sai come la lingua mente)

Scena XVI
Poppea, Lesbo, Agrippina in disparte

LESBO
Di lieta nuova apportator io sono.

AGRIPPINA
(Il servo è qui, s'ascolti)

POPPEA
E che, dimmi!

LESBO
Solo tacito, e ascoso in questa notte oscura
verrà Claudio da te.

POPPEA
(Cieli, che sento!)
Ma Agrippina...

LESBO
Non dubitar, Signora;
io vigile custode sarò per ogni parte.

POPPEA
Che farò mai?

LESBO
Già l'ora s'avvicina; dalla reggia non lunge
egli m'attende;
penosa a un cor, ch'adora d'un sol momento
la tardanza rende.

POPPEA
Venga Claudio, ma sappia, ch'il mio cor,
se ben suo, nella sua purità sempre è
costante.
L'accolgo qual sovrano, non qual amante.

LESBO
Io tanto non vi cerco; io parto, addio!

AGRIPPINA
(Il destino seconda il desir mio)

Scena XVII
Poppea

POPPEA
Perché in vece di Claudio il caro Otton non
viene?
Ei più gradito sarebbe al cor, che l'ama;
ma tardo arriva ognor quel che si brama.

[Aria]
POPPEA
È un foco quel d'amore
che penetra nel core,
ma come? non si sa.

S'accende a poco a poco,
ma poi non trova loco
e consumar ti fa.

Scena XVIII
Agrippina, Poppea

[Recitativo]
AGRIPPINA
Poppea, tu sa che t'amo, e a me comuni
son di pena o piacer i casi tuoi.

POPPEA
(Se Claudio vien, dal ciel imploro aita.)

AGRIPPINA
(Spero ch'il fine avrà la frode ardita)
Dimmi senza rossor, Ottone adori?

POPPEA
Ah! non oso, Agrippina...

AGRIPPINA
A me confida i sensi del tuo cor.

POPPEA
È ver, l'adoro.

AGRIPPINA
Sappi ch'ei ti tradisce. Conscio che Claudio
Mira con amor il tuo bello,
ei si prevalse d'un enorme delitto.
Per secondar d'ambizione oscura del cor
gl'impulsi
egli te a Claudio cesse, purché Cesare in
soglio
oggi lieto l'adori il Campidoglio.

POPPEA
E tanto è ver?

AGRIPPINA
E tanto io t'assicuro, e, del mio dir in prova,
in questa notte ancora nascoso
a te verrà Claudio fra l'ombra.

POPPEA
(Ciò ad Agrippina è noto?)



Maja Bajevic, *How do you want to be governed?* 2009, After Rasa Todosijevec, 1976
(Fondazione Fotografia)

AGRIPPINA
Senti! Claudio tosto verrà:
tu accorta alla vendetta attendi.

POPPEA
Che far degg'io?

AGRIPPINA
Procura, che di Claudio nel core penetri
gelosia.
Mesta ti fingi, di, ch'Ottone superbo,
nel nuovo grado audace
t'obbliga a non mirarlo, e te desia;
perché da sé scacci, lusinghe, vezzi adopra,
e s'egli amor pretende, prometti amor,
piangi, sospira e prega.
Nulla però concedi
se prima al tuo desir ei non si piega.

POPPEA
Tanto pronta farò; ma se acconsente,
di mie promesse il frutto vorrà goder,
ed io qui, inerme e sola...
come fuggir potrò sì gran periglio!

AGRIPPINA
Segui senza temer il mio consiglio.
[...]

Scena XIX
Poppea

[Recitativo]
POPPEA
Cieli, quai strani casi conturbano la mente!
Ottone, Ottone!
Queste son le promesse e i giuramenti?
Così il cor ingannasti, che destinte per te
soffrir godeva le pene dell'amor?
Così tradisci per un vano splendor
la fé sincera che a me dovevi?
E audace, per soddisfar l'ambizioso ardire,
offri me in olocausto al tuo desire?

[Aria]
POPPEA
Fa quanto vuoi
gli schemi tuoi non soffrirò.
[...]

Scena XX
Claudio, Poppea, Lesbo

[Recitativo]
LESBO
Non veggio alcun. Signora, Claudio è qui.
Non temer, vieni sicuro; tutto è in muto
silenzio,
ne men dell'aura il sussurrar qui s'ode;
a tuoi piacer Argo sarò custode.

Scena XXI
Claudio, Poppea

[Aria]
CLAUDIO
Pur ritorno a rimirarvi,
vaghe luci, stelle d'amor.
Né mai stanco d'adorarvi
offro in voto e l'alma e'l cor.

[Recitativo]
CLAUDIO
Ma, oh ciel, meste e confusa
a me nulla rispondi?
Qual pensier ti conturba?
[...]

CLAUDIO
Il tuo dolor non celar; ciò che dipende
dal mio poter dispor, cara, tu puoi;
chiedi pur ciò che vuoi,
tutto a te dal mio amor sarà concesso.

POPPEA
Ah! che d'amarti più non m'è permesso!

CLAUDIO
E chi tel vieta?

POPPEA
Oh Dio!

CLAUDIO
Scopri!

POPPEA
Dir nol poss'io.

CLAUDIO
E chi al parlar frappone difficoltà?
Dillo, mio ben!

POPPEA
Ottone.

CLAUDIO
Ottone?

POPPEA
Ottone sì, ch'ardito tenta far violenza al mio
core.

CLAUDIO
Tutto di'! Che mai sento! Oh traditore!

POPPEA
Scoperse, è già gran tempo, gli interni suoi
desir,
ma sempre in vano.
La costanza in amarti m'obbligò a
disprezzarlo,
e alfin noioso ei seppe la cagion del mio
rigore.
Ora superbo e altiero vanta, ch'al nuovo
giorno
avrà del sagra allor il crine adorno.
Temerario commanda, minaccia baldanzoso
se a te, mio ben, rivolge un sguardo solo.
Non è questa cagion d'immenso duolo?

CLAUDIO
E tant'oltre s'avanza?

POPPEA
Togli, Cesare, togli ad un ardito di regnar la
speranza,
e allor vedrai, fatto umile il superbo,
a non osar di rimirarmi mai.

CLAUDIO
Tutto farò. Non lagrimar, cor mio!

POPPEA
Mel prometti?

CLAUDIO
Lo giuro.

POPPEA
Ottone dunque Cesare più non sarà?

CLAUDIO
No, no, cara; [...]
(Poppea ritorna a guardar per la scena)

[Arietta]
CLAUDIO
Vieni, oh cara,
ch'in lacci stretto
dolce diletto
Amor prepara.
[...]

Scena XXII
[...]

Scena XXIII
Poppea e Agrippina

POPPEA
O mia liberatrice, quanto a te devo,
e quanto da tuoi saggi consigli il frutto
attendo!

AGRIPPINA
Nascosa il tutto intesi:
oggi sarem compagne a mirar liete
più il nostro che di Cesare il trionfo.
T'abbraccio, amica, e in me tutto confida;
disponi, oh cara, del mio cor che t'ama.
(Felice riuscì l'ordita trama)

POPPEA
Augusta, il mio voler da te dipende.

AGRIPPINA
Quest'alma dal tuo amor legata pende.

[Aria]
AGRIPPINA
Non ho cor che per amarti,
sempre amico a te sarà.
Con sincero e puro affetto
io ti stringo a questo petto;
mai di frodi, inganni ed arti
sia tra noi l'infedeltà.

Scena XXIV
Poppea

[Recitativo]

POPPEA
Se Ottone m'ingannò, e s'egli ingrato
un dolce amor al fasto suo soggetta,
del cor offeso è giusto la vendetta.

[Aria]

POPPEA
Se giunge un dispetto
a' danni del cor,
si cangia nel petto
l'amore in furor.
Non ama chi offende
o segue l'Amor,
il cor si difende,
da effimero ardor.

ATTO SECONDO

Scena I
Strada di Roma contigua al palazzo
imperiale apparsa per il trionfo di Claudio
Pallante, Narciso

[Recitativo]

PALLANTE
Dunque noi siam traditi?

NARCISO
Amico, è vero ciò ch'a te dissi.

PALLANTE
E quel ch'io ti narrai dubbio non ha.

NARCISO
Sia dunque la fè tra noi, qual nell'inganno è
d'uopo.

PALLANTE
Se delude Agrippina, l'arte con lei s'adopri.

NARCISO
Sì, sì, la frode scopra il finger nostro,
e qual ch'a te ricerca a me pronto dirai,
ed io prometto a te fido svelar quanto a me
chiede.

NARCISO, PALLANTE
A noi la destra sia pegno di fede!

PALLANTE
Ottone giunge.

NARCISO
E questi esser Cesare deve!

PALLANTE
Già gli ossequi di tutti egli riceve.

Scena II
Ottone, Pallante, Narciso
[...]

PALLANTE
Roma, più ch'il trionfo, oggi,
Signor, la tua virtude onora.

NARCISO
Il tuo eccelso valor la patria adora.

OTTONE
Virtù e valor bastante
aver vorrei per veder felici
al Lazio i regni, e debellar nemici.
[...]

Scena III
Agrippina, Poppea, Nerone, li quali
discendono dal palazzo imperiale con
accompagnamento.
Ottone, Pallante e Narciso.

[Preludio]

[Recitativo]
AGRIPPINA
(Ecco il superbo)

POPPEA
(Ecco l'infido)

NERONE
Miro il rival, e ne sento pien d'ira il cor.

AGRIPPINA
(Poppea, fingiamo)

POPPEA
(Fingiamo)

OTTONE
Bellissima Poppea, pur al fine mi lice
nel tuo volto bear le luci amanti.

AGRIPPINA
(Come perfido egli è!)

POPPEA
(Così egli inganna!)

NARCISO
(Come il duol, ch'ho nel petto, il cor
m'affanna!)

OTTONE
Avrà di già Agrippina del mio destin...

POPPEA
Già intesi il tuo desire,
e quel ch'a tuo favor oprano i fati.

AGRIPPINA
(a Ottone)
Quanto chiedesti, io dissi.
(a Poppea)
(Egli volea ch'io scusassi l'error)

POPPEA
(Ah! traditore!)

OTTONE
Quei che svelò Agrippina sono i sensi del core
e ben vedrai che il piacer del trono senza te
è un affanno.

NARCISO
Vien Claudio.

AGRIPPINA
(E vien a tempo, perché celato ancor resti
l'inganno)

[Coro]
POPPEA, AGRIPPINA, NERONE,
OTTONE, NARCISO, PALLANTE, LESBO
Di timpani e trombe
al suono giulivo

il giorno festivo
per tutto rimbombe!
Roma applaude il gran regnante,
Viva Claudio trionfante!

Scena IV
Claudio sopra macchina trionfale,
Agrippina, Poppea, Nerone, Narciso,
Pallante, Lesbo.

[Recitativo]

CLAUDIO
Nella Britannia vinta
un nuovo regno al Lazio
incatenato io porto,
e scelse invano,
per frastornar l'impresa,
quante tempeste ha il mar,
mostri la terra; che toglier
non potrà forza d'abisso
quel, ch'il destin di Roma
ha già prefisso.

[Aria]

CLAUDIO
Cade il mondo soggiogato
e fa base al Roman soglio.
Mà quel regno fortunato
chè soggetto al Campidoglio!

[Recitativo]

AGRIPPINA
Signor, quanto il mio cuore giubila nel
mirarti!
E questa braccia, che, di stringerti prive,
diedero a' sensi miei sì grave pena,
ora forman d'amor dolce catena.

CLAUDIO
Amabile Agrippina, pur ti restringo al seno,
che l'alma nell'amar sempre costante;
qual consorte t'abbraccio e qual amante.

POPPEA
Cesare, io pur l'alte tue glorie onoro.

CLAUDIO
Aggradisco il tuo dir.
(a Poppea)
(Sa che t'adoro)

NERONE
Della mia fè divota offro i tributi.

CLAUDIO
Figlio, sei certo del mio amor.

NARCISO
Ossequioso venero le tue glorie.

PALLANTE
E de' trionfi spande Fama immortal per tutto il suono.

CLAUDIO
Di Narciso e Pallante gli affettuosi pensier noti mi sono.

OTTONE
Alle tue piante, Augusto, ecco prostrato Ottone, il tuo fedel, che là nel mar...

CLAUDIO
Che vuoi?

OTTONE
Alla mia fede, Signor, attendo umile la promessa mercede.

CLAUDIO
E hai l'ardir di comparirmi innante?

OTTONE
Di quel fallo son reo?

CLAUDIO
Sei traditore!

NERONE, NARCISO, PALLANTE
(Che sento mai')

AGRIPPINA
(Va ben!)

POPPEA
(Giubila, o core!)

OTTONE
Io traditor? Io, che fra rischi ardito, senza temer la morte, dalla morte ti trassi, io traditore?

CLAUDIO
Non più, ch'al tuo fallir giusta pena è il morir.

OTTONE
Cieli, ch'intendo!

CLAUDIO
(Ma a chi vita mi diè la vita io rendo)

OTTONE
Deh tu, Agrippina, assistì!

[Aria]
AGRIPPINA
(a Ottone)
Nulle sperar da me, anima senza fè, cor traditore!

[...]

[Recitativo]
OTTONE
Soccorri almen Nerone!

[Aria]
NERONE
Sotto il lauro ch'hai sul crine le sciagure e le ruine tu non puoi già paventar,

[...]

[Recitativo]
OTTONE
E tu Poppea, mio bene?

[Aria]
POPPEA
Tuo ben è 'l trono, io non son più tuo ben, [...]

[Recitativo]
OTTONE
Scherzo son del destin. Narciso, amico, compatisci quel duol ch'il seno aduna?

NARCISO
L'amico dura sol quanto fortuna.
(parte)

OTTONE
Habbi pietà tu almeno di quest'alma penante?

PALLANTE
Chi ad Augusto è nemico, è nemico a Pallante.
(parte)

OTTONE
Lesbo fedel, compiangi al mio dolore!

LESBO
Lesbo sdegna ascoltar un traditore.
(parte)

Scena V

[Recitativo accompagnato]
OTTONE
Otto, Otton, qual portentose fulmine è questi?
Ah, ingrato Cesare, infidi amici, e Cieli ingiusti!
ma più del Ciel, di Claudio, o degli amici ingiusta, ingrata ed infedel Poppea!
Io traditor? Io mostro d'infedeltà?
Ahi Cielo, ahi fato rio!
Evvi duolo maggior del duolo mio?

[Aria]
OTTONE
Voi che udite il mio lamento, compatite il mio dolor!
Perdo un trono, e pur lo sprezzo;
ma quel ben che tanto apprezzo,
ahi che perdolo è tormento
che disanima il mio cor.

PAUSA

Scena VI
Giardino con fontana.
Poppea

[Aria]
POPPEA
Bella pur nel mio diletto mi sarebbe l'innocenza.
Un desio mi sento in petto che vorrebbe usar clemenza.

[Recitativo]
POPPEA
Il tormento d'Ottone in me si fa tormento; io pur vorrei sentir le sue discolpe.
Ma penseroso e mesto ei qui sen viene, forse a sfogar del cor le acerbe pene.

Scena VII
Poppea, poi Ottone

POPPEA
(Par che amor sia cagion del suo martire; per scoprir meglio il vero fingerò di dormire)
(Si pone non veduta a sedere presso una fonte, fingendo di dormire)

[Arioso]
OTTONE
Vaghe fonti che mormorando serpeggiate nel seno all'erbe...

[Recitativo ed Arioso]
OTTONE
(Vede Poppea)
Ma qui che veggo, oh ciel?
Poppea fra i fior riposa, mentre al mio fiero duol non trovo posa.
Voi dormite, oh luci care, e la pace gode il core.

[Recitativo]
POPPEA
(finge sognarsi)
Ottone traditore!

OTTONE
Anch'il sonno, oh Dio, t'inganna, perch'io sembri un infedele!

POPPEA
(finge sognarsi)
Ingannator crudele!

OTTONE
Dimmi almen, qual sia il fallire
che cagione il tuo rigore?

POPPEA
(finge sognarsi)
Ottone traditore!
(Qui mostra di svegliarsi)

OTTONE
(Ella si sveglia; udiamla!)
(si ritira in disparte)

POPPEA
(mostra parlar da sé)
Fantasmi della mente, voi ancora perturbate
il mio riposo? Voi supplice al mio aspetto
l'indegno traditor mi presentate?
Che dirà in sua discolpa?
Negar forse potrà che a Claudio ei cesse
tutto l'amor
tutta la fè promessa, purché Cesare al soglio
oggi Roma il vedesse in Campidoglio?

OTTONE
(Cieli, che sento mai?)

POPPEA
Dì pure, dimmi infido, se tradirai?
Testimonio sarà del tuo fallire Agrippina
Regnante;
ch'un reggio cor mentire non avrà la tua
colpa ardir bastante.

OTTONE
(Più soffrir non poss'io.)
Ecco ai tuoi piedi...
(Poppea mostra partir, Ottone la trattiene)
Fuggi? T'arresta, oh cara!
(Ahi che cordoglio!) Sentimi almen!

POPPEA
Sentir più non ti voglio.

OTTONE
Ferma!

POPPEA
Lasciami!

OTTONE
Senti! Prendi l'acciar, ch'alla tua destra io
dono,
e se reo mi ritrovo, che tu m'uccida. Poi
contento io sono.

POPPEA
(Prende la spada e rivolta la punta verso
Ottone)
[...]

POPPEA
Non so se creder deggia alle tue voci.
Quanto io so da Agrippina svelato fù.

OTTONE
Che sento? Perfida, iniqua donna, cagion
del mio languir!
Senti, oh Poppea, quanto sia di colei l'anima
rea.

POPPEA
Ottone, or non è tempo, né cauto il luogo;
alle mie stanze vieni; il rigore sospendo.
Se tu sei reo, ver te sarò inclemente;
e pietosa m'avrai, se tu innocente.

[Aria]
OTTONE
Ti vò giusta e non pietosa,
bella mia, nel giudicarmi.
[...]

Scena VIII

[Recitativo]
POPPEA
Di quali ordite trame ingannata son io?
Già, già comprendo le tue frodi, Agrippina!
Per togliere ad Ottone di Cesare l'allor,
me deludesti. Ver Nerone è scoperto il
superbo pensier,
che ti lusinga. Nel duol non m'abbandono;
se vendetta non fò, Poppea non sono. [...]

Scena IX
Lesbo e Poppea

LESBO
Pur alfin ti ritrovo. Impaziente
Claudio di rivederti a te m'invia,
e alle tue stanze solo favellarti desia.

POPPEA
Che risolvi, oh pensier?

LESBO
Bella, fà core!
Che quanto ardito più,
più piace amore.

POPPEA
(Bel campo alla vendetta m'offre il destin)
Accetto il Cesareo favor.

LESBO
Ei verrà dunque?

POPPEA
Sì, venga pur.

LESBO
Ad arrecar io volo nuova
così grata al mio Signore.

POPPEA
(Cieli, voi assistete al mio disegno!)

LESBO
(Oggi spero al mio oprar premio condegno.)

Scena X

POPPEA
A non pochi perigli mi rendo, è ver,
soggetta:
ma chi non sa temer fà la vendetta,
Il desio d' eseguirla alto pensier alla mente
m'addita.
Or qui vorrei Neron.

Scena XI

NERONE
Son qui, mia vita.

POPPEA
(Oh come amica sorte seconda il voti miei!)
Senti Neron! Già mille e mille volte del tuo
amor,
di tua fè giurasti il vanto.
Dubbia del vero fui, ch'à per costume
l'uom la donna ingannar, e si fa pregio
le fralezza schernir con il dispregio.

NERONE
Non temer, oh mia cara!

POPPEA
Per ricever da te prove bastanti
malcauto è il luogo;
solo alle mie stanze vieni;
ivi, se puoi persuader il mio core,
in premi dell'amor, attendi amore!

NERONE
Oh mia adorata!

POPPEA
Taci! Le mie offerte eseguisce e le nascondi!
Fatto l'amor palese,
in vece di piacer produce affanno.
(Spero felice il meditato inganno)

[Aria]
POPPEA
Col peso del tuo amor
misura il tuo piacer
e la tua speme!
S'è fedele il tuo cor,
spera pur di godersi,
e spera bene.

Scena XII
[...]

Scena XIII
[Aria]

AGRIPPINA
Pensieri, voi mi tormentate.
Ciel, soccorri ai miei disegni!
Il mio figlio fa che regni,
e voi Numi il secondate!

[Recitativo]

AGRIPPINA
Quel ch'oprai è soggetto a gran periglio.
Creduto Claudio estinto, a Narciso,
e a Pallante fidai troppo me stessa.
Ottone ha merto, ed ha Poppea coraggio,
s'è scoperto l'inganno, di riparar l'oltraggio.
Ma fra tanti nemici a voi, frodi, or è tempo;
deh, non m'abbandonate!

[Arioso]
AGRIPPINA
Pensieri, voi mi tormentate!

Scena XIV

[Recitativo]
PALLANTE
Se ben nemica sorte non arrise a miei voti,
il cor però del tuo fedel Pallante
nell'opre sue si fè veder costante.

AGRIPPINA
Costante egli saria, se per me
ancora impiegar si volesse.

PALLANTE
E in che può mai a tuoi cenni ubbidir?
Bella, commanda!

AGRIPPINA
Senti! Son miei nemici Narciso e Otton;
bramo che entrambi al suolo cadano estinti.
Vedi, a qual rischio t'espongo!

PALLANTE
Nel servirti, Agrippina, rischio non v'è
che non diventi gloria.
Ma che fia del mio amor?

AGRIPPINA
Pallante, spera!

PALLANTE
(Ha nel seno costei cor di Megera.)
[Aria]

PALLANTE
Col raggio placido
della speranza
la mia costanza

lusinghi in me.
Così quest'anima
di più non chiede
ch'è la sua fede
la sua mercè.

Scena XV

[Recitativo]
AGRIPPINA
Di giunger non dispero al mio desire.
Ma qui Narciso? Ardire!

Scena XVI
Narciso e Agrippina

AGRIPPINA
Or è tempo, oh Narciso, di poner fine
all'opra.
Pallante e Ottone uniti sono i nostri nemici.
Se amor nutri per me, s'è in te coraggio,
stabilita sarà la nostra sorte.

NARCISO
Che debbo far?

AGRIPPINA
Ad ambidue dar morte.

NARCISO
Tutto farò; ma infine? Qual premio avrò?

AGRIPPINA
Confida, e tutto spera!

NARCISO
(Nutre costei nel sen alma di fiera!)
[Aria]

NARCISO
Spererò, poiché mel dice
quel bel labbro, oh donna Augusta! [...]

Scena XVII

[Recitativo]
AGRIPPINA
Per dar la pace al core, semino guerre ed
odii. Con Claudio è 'l fin dell'opra.
Egli qui vien; mio cor, gl'inganni adopra!

Scena XVIII

[Arioso]
CLAUDIO
Vagheggiar de tuoi bei lumi
vengo, o cara, il sol di viso.

[Recitativo]
AGRIPPINA
Vorrei della bellezza aver superba il vanto,
per goder il tuo amor; ma dove manca,
supplisce il cor, che per te sol respira.
Ma, oh Dio, nel sen s'aggira
un interno dolor, che mi tormenta,
e rende nel timor l'anima scontenta.

CLAUDIO
Qual t'assale timor? Scoprilò, oh cara!

AGRIPPINA
Preveggo in gran periglio del viver tuo la
sicurezza, e parmi d'ogni intorno sentir
strepito d'armi.

CLAUDIO
E chi può ardito in Roma macchiar
tradimenti?

AGRIPPINA
Ah mio diletto, freme ottone di sdegno;
ad ognun fia palese il grave torto.
Se pronto ad ammorzar picciola fiamma
non accorri veloce
nascerà grand'incendio alle rovine.

CLAUDIO
Che mi consigli?

AGRIPPINA
È d'uopo sveller dal suol radice velenosa.
Sin che Ottone ha speranza di salir sopra il
soglio, il core altiero macchine tenterà, frodi
ed inganni,
troverà parziali mossi dall'interesse,
e la vil plebe offuscata dall'oro,
vorrà ch'ei cinga il crin del sagro alloro.
Il disdegno confondi, l'artificio previeni,
nuovo Cesare acclama immantinente!
Abbandonato ei fia, che s'adora
da ognuno il sol nascente.

CLAUDIO
Ma chi porrò sul trono, senza temer
che, di regnare amante,
ingrato al beneficio egli non sia?
L'autorità compagna ha gelosia.

AGRIPPINA
Credi, oh Claudio, ch'io t'ami?

CLAUDIO
Son certo del tuo cor.

AGRIPPINA
Dunque concedi per Cesare di Roma il mio
figlio Nerone!
Egli ubbidiente sarà sempre a' tuoi cenni;
il rispetto ver me, che gli son madre,
l'ossequio al cor darà ver te qual padre.

CLAUDIO
Approvo il tuo pensier; pensiero accorto.

AGRIPPINA
(Coraggio, oh cor! Siamo vicini al porto.)
Non ammetter dimora.

CLAUDIO
Lascia ch'io ben rifletta all'importante affar.

AGRIPPINA
Grave periglio!

CLAUDIO
Tutto farò, ma lascia...

AGRIPPINA
Ah non è tempo d'un indugio maggior.

Scena XIX
Lesbo e detti

LESBO
(a Claudio)
(Signor, Poppea...)

CLAUDIO
(a Lesbo)
(Parlasti?)

LESBO
(a Claudio)
(Ella t'attende.)

AGRIPPINA
Periglioso si rende il perder un momento.

CLAUDIO
Non dubitar, sarà il tuo cor contento.

AGRIPPINA
Ma quando?

LESBO
(Vien tosto, Signor!)

CLAUDIO
(Vengo)
Sarà ben tosto. Addio!
Altro affare mi porta in altro loco.

AGRIPPINA
No, no, non partirai,
se a me tu prima ciò non prometti.

LESBO
(Il tempo passa)

CLAUDIO
(Vengo.)
Sì, sì, sarà; prometto.

AGRIPPINA
In questo giorno Cesare fia Neron, assiso in soglio?

CLAUDIO
In questo dì sarà.

AGRIPPINA
(Altro non voglio)

Scena XX

[Recitativo]
AGRIPPINA
Favorevol la sorte oggi m'arride.
Purché Cesare sia l'amato figlio,
s'incontri ogni periglio.

[Aria]
AGRIPPINA
Ogni vento ch'al porto lo spinga,
benché fiero minacci tempeste,
l'ampie vele gli spande il nocchier.
Regni il figlio, mia sola lusinga,
sian le stelle in aspetto funeste,
senza pena le guarda il pensier.

ATTO TERZO

Scena I
Stanza di Poppea con porta in facciata e due altre per parte.
Poppea

[Recitativo]
POPPEA
Il caro Otton al precipizio io spinsi.
Ma inganno meditato,
la vendetta nel cor oggi rinchiuse,
per deluder colei che mi deluse.

Scena II
Ottone e Poppea

OTTONE
Ah, mia Poppea; ti prego non mi sia di delitto un fiero tradimento; donna rea m'ingannò, quando a mie preci del mio amor, di mia fede esser promise protettrice pietosa. Del mio amor son seguace, altro non curo, e a te, mio ben, eterna fede io giuro.

POPPEA
Ed io con quanto ho mai di core in petto, anima mia, l'accetto.
Per far nostra vendetta la macchina disposi, e s'io del male fui la cagion a me di ripararlo conviene ancora.
Or quì t'ascondi e taci. Non temer di mia fede; di ciò ch'io dica o faccia non ti render geloso; soffrir devi per poco un rio tormento, che in altrui sarà pene e in te contento.
(Ottone si nasconde in una porta coperta da portiera)

Scena III

POPPEA
Attendo qui Nerone, e Claudio ancora;
quest'alma impaziente già s'è resa di vendicar l'offesa.

Scena IV
Nerone, Poppea, Ottone nascosto

NERONE
Anelante ti reco, oh mia diletta, a ricever mercé d'alta mia fede.

POPPEA
Veggio ben, ch'il tuo ardor nella tardanza stimoli a te non diede; qual ch'a te destinai tempo felice, trascorse già; del cor con pena è d'uopo differirne l'effetto. Mà, oh Dio, temo...

NERONE
Di che?

POPPEA
Che qui Agrippina porti il piede, e ci scopra. (guarda per la scena)

NERONE
Qui dee venir la madre?

POPPEA
E in brev'ora!
Mà acciò che tu comprenda i sensi del mio cor, vedi qual prova io te ne dono: quivi vuò che t'asconda, e attendi fin ch'ella parta, e allora sciolta d'ogni timor, vedrai quanto Poppea t'ama e t'adora.

NERONE
Qual già dolce piacer nel seno io sento!

OTTONE
(Sempre più in me s'accresce il rio tormento)
(Nerone si nasconde in una porta coperta da portiera, e dirimpetto a quella dove stà Ottone.)
[...]

Scena VI
Lesbo, Claudio, Poppea, Nerone e Ottone nascosti.

LESBO
Qui non v'è alcun, Signore;
la piaga ch'hai nel cor, sana d'amore.

POPPEA
Claudio, tu mi lusinghi, però da ver non m'ami.

CLAUDIO
Come? Dubbiosa ancora vivi dell'amor mio? Cara vedesti quel ch'io feci per te!

POPPEA
Di', che facesti? Ogn'or più ardito e audace io provo il turbator della mia pace.

CLAUDIO
Forse ancor insolente nol ritiene il castigo?

POPPEA
E qual castigo?

CLAUDIO
Ei, balzato dal soglio, nutre ancora tanto orgoglio?

POPPEA
Non t'intendo, Signor, e più che mai di salirvi ha speranza.

CLAUDIO
E risiede in Otton tanta baldanza?

POPPEA
D'Otton? Signor, che parli? Ah Claudio, già comprendo la mia sorte fatal, la mia sventura.
(finge di piangere)

CLAUDIO
Bella, tu piangi? Dimmi che deggio far? Imponi!
Come già ti promisi, dalle tempia d'Ottone tolsi l'alloro.

NERONE
(Che pena è non udir!)

OTTONE
(Soffro e non moro)

POPPEA
Dalle tempia d'Ottone?

CLAUDIO
D'Ottone
sì, ch'ardito leggi al tuo cor impone.

POPPEA
Otton, Signor, non fu.

CLAUDIO
Ma chi?

POPPEA
Nerone! Per Nerone esclamai,
ei mi vietò di non mirarti mai.

CLAUDIO
Come? Ottone dicesti.

POPPEA
Neron dissi, Signor, mal intendesti.

CLAUDIO
Neron? Come s'accorda il desio di regnar,
lo scettro, il soglio? Tu m'inganni, oh
Poppea!

POPPEA
Io t'inganno? Signor, forse non sai ch'il
desio d'Agrippina, pria che giungesti in
Roma, sieder lo fè sul trono, ed acclamato
Cesare fu; meco tu fingi ancora?

NERONE
(E ancor non parte, oh ciel)

OTTONE
(il duol m'accora)

CLAUDIO
Che mi narri di strano!
Ma non dicesti Otton?
Dimmi, rispondi!

POPPEA
Signore, forse prendesti con equivoco il
nome; han Nerone ed Ottone un egual
suono.

CLAUDIO
Quel ch'io creda non sò, stupido io sono.

POPPEA
Dubiti ancor? D'ogn'uno del mio dir farò
fede, e, se tu vuoi, darò prove evidenti, che
del mio cor l'insidator molesto è sol Neron;
ma poi, e che farai, Signor?

CLAUDIO
Le tue vendette.

POPPEA
Ciò mi prometti?

CLAUDIO
Giuro.

POPPEA
E tanto io da te spero!
Vedrai se ho il cor mendace o pur sincero.
(Poppea conduce Claudio dentro alla porta
ch'è in faccia e poi va ove è Nerone, ed apre
la portiera.) Vieni meco, Signore, e qui
t'arresta.

NERONE
(Claudio parti?)

OTTONE
(Quanto il tardar molesta!)

POPPEA
Nerone, dove sei?

NERONE
Son qui, mia vita.

Scena VII
Claudio, Poppea, Nerone, Ottone nascosto

CLAUDIO
Temerario, insolente!

NERONE
(Oh ciel, aita!)

CLAUDIO
Sin nella reggia istessa, baldanzoso garzon,
osi impudico alle vergini eccelse usar
gl'insulti e ardito?

NERONE
Odi, Signor!

CLAUDIO
Taci!

POPPEA
(Contenta son.)

OTTONE
(Giubila, o core!)
[...] *[aria spostata dalla scena IX]*

CLAUDIO
Parti da mia presenza,
né ardisci mai di comparirmi inante!
(Nerone parte, e Poppea gli si accosta)

POPPEA
(a Nerone)
(Va ad Agrippina, e di...)

NERONE
(Ahi! crudo fato!)

POPPEA
(...che, chi cerca ingannar, resta ingannato)

NERONE
(nel partire)
(Quale ad Augusto cor empia s'aspetta,
Agrippina saprà far la vendetta.)

Scena VIII
Claudio, Poppea, Ottone nascosto.

POPPEA
Ora, Claudio, che dici?

CLAUDIO
Io son convinto.

POPPEA
Il mio sincero cor ora discopri.
(Per togliermi da Claudio arte s'adopri)
Mà d'Agrippina tutte, lassa! parmi veder
sciolte le furie, Pien di sdegno Nerone
alla madre ricorre; ah, che mi veggo
circondata d'affanni!

CLAUDIO
Nulla, oh cara, temer, asciuga il ciglio!

POPPEA
Io sono per tuo amor in gran periglio,
or non è tempo, oh Augusto;
la mia mente confusa non distingue gioire.
Verrà tosto Agrippina; ahi che martire!

CLAUDIO
No, non verrà!

POPPEA
Deh, parti! Nulla otterrai da me!

CLAUDIO
Sempre infelice sarà dunque il mio amor?

POPPEA
Della consorte temprà prima il rigore;
fa che sicura io sia dal suo furore;
allor chiedi, e saprai qual sia il mio core.
[aria anticipata v. scena VII]

Scena IX
[...]

Scena X

POPPEA
Oh Ottone, che dici?
Vedi come schernito restò Nerone,
e come d'Agrippina si vendicò il mio cor;
vedi, ch'io sprezzo il regnator del mondo,
e per te sol, mio bene,
vivo involta d'amor tra le catene.

OTTONE
Catene fortunate, se ci stringono insieme,
e in nodi eterni per la mano d'amore
formano di due cori un solo core.

POPPEA
Sperar dunque poss'io da te fede sincera?

OTTONE
Pria che mancarti, oh bella, mille volte
morrò.

POPPEA
Ciò mi prometti?

OTTONE
E unisco alle promesse il giuramento;
scagli fulmini il ciel, cara, se mento.

POPPEA
Ma se Claudio...?

OTTONE
No! curo.

POPPEA
Agrippina, Neron?

OTTONE
Io gli disprezzo.

POPPEA
Lo splendore del soglio?

OTTONE
Pur ch'io ti stringa al sen, tutto abbandono.

POPPEA
A te, mio ben, offro me stessa in dono.

[Duetto]

OTTONE
No, no, ch'io non apprezzo
che te, mio dolce amor,
tu sei tutt'il mio vizzo,
di tutt'è il mio cor.

POPPEA
Sì, sì, ch'il mio diletto
fai tu, mio caro ben,
tu il cor di questo petto,
l'ardor di questo sen.

Scena XI
Salone imperiale
Agrippina, Nerone

AGRIPPINA
Cotanto osò Poppea?

NERONE
Come narrai, m'allettò, m'invitò, m'accolse,
e poi a Cesare scoprirmi! Egli freme, essa
ride ed io tremante a te ricorro, oh madre,
per sottrarmi allo sdegno di Claudio, e al
mio periglio.
Egl'è sposo, tu madre ed io son figlio.

AGRIPPINA
Ah! mal cauto Nerone, all'or ch'io tutti
adopro per innalzarti al trono arti ed
inganni, tu seguace d'un cieco e folle amor
al precipizio corri?

NERONE
È vero, errai; ma l'arti tue e gl'inganni
già discoprì Poppea, "Vanne" ella disse,
"ad Agrippina, e dille che chi cerca
ingannar, resta ingannato".

AGRIPPINA
Non perciò tutta ancora languisce la mia
speme.
Figlio, smorza nel seno la fiamma indegna!
Guarda qual nemica Poppea! Del tuo
pensiero degno oggetto non sia, ch'il solo
impero.
(Parte)

[Aria]

NERONE
Come nube che fugge dal vento
abbandono sdegnato quel volto.
Il mio foco nel seno già spento,
di quest'alma già il laccio è disciolto.

Scena XII
Pallante e Narciso

[Recitativo]

PALLANTE
Evvi donna più empia?

NARCISO
E qual rigore nutrir si può maggior
dentro ad un core? E che farem?

PALLANTE
È d'uopo tutto a Claudio scoprir;
egl'ha per noi bontà ch'ogn'altra eccede;
si prevenga l'accusa,
e d'Augusta l'error a noi sia scusa.

NARCISO
In così gran periglio
approvo il tuo consiglio.

PALLANTE
Mà qui sen vien Augusto.

NARCISO
Amico, è questo il tempo,
ch'adopri del tuo dir l'arte feconda.

PALLANTE
Lascia la cura a me; tu mi seconda.

Scena XIII
Claudio e detti

CLAUDIO
Agrippina, Nerone, Otton, Poppea,
nell'accusa discordi, conturban la mia
quiete, né so chi dice il ver, o chi mentisca;
perché provi chi è reo giusto rigore.

PALLANTE
Alle tue reggie piante, Signor,
ecco prostrato l'infelice Pallante.

NARCISO
Per difender sua vita
chiede da te Narciso, Augusto, aita!

CLAUDIO
Miei fidi, e qual insidia contro voi si tenta?
Che fia? Scoprite!

PALLANTE
Umile per la nostra discolpa porgo, Signor,
l'accusa; perché sol d'Agrippina
la minaccia è ver noi d'alta ruina.

CLAUDIO
Per qual cagion?

PALLANTE
Sul trono, pria che giungesti in Roma,
qual Cesare ella fè sieder Nerone;
di nostr'opra si valse,
mà chi opra per inganno è senza colpa.

NARCISO
Di tua morte il supposto è a noi discolpa.

CLAUDIO
Agrippina tant'osa? Ora confermo ciò che
disse Poppea; entro la reggia son domestici
occulti i miei nemici;
la tema al cor giusto sospetto infonde,
e fra tante vicende ei si confonde.
Voi siete fidi, il braccio mio possente
di scudo a voi sarà; non più timore!

Scena XIV
Agrippina e detti

AGRIPPINA
Adorato mio sposo, è questo il giorno,
in cui di tue promesse attendo il fine.
A Nerone l'alloro oggi destina,
e ai tuoi piedi prostrato ogni rubel vedrai.

CLAUDIO
Non già, Agrippina.

AGRIPPINA
(Sdegnoso mi favella?)
Già il periglio t'è noto,
e il rimedio sicuro è a te palese;
Signor, che tardi più?
Pronto ripara l'imminente ruina,
i nemici reprimi!

CLAUDIO
E Agrippina?

AGRIPPINA
(Dissimular non giova. Qui è narciso e
Pallante; superi un pronto ardir ogni
riguardo!)

PALLANTE, NARCISO
(Come volge ver me sdegnosa il guardo!)

AGRIPPINA
Dal tuo dir già suppongo l'arti accorte
de' miei, de' tuoi nemici.
Parla, parla, discopri
qual dello sdegno tuo sia la cagione.

CLAUDIO
Cesare lo dirà; lo sà Nerone.

AGRIPPINA
Ah! Claudio, ora m'avveggo,
ch'ancora il ben oprar tal'ora è colpa.

NARCISO
(Or che dirà?)

PALLANTE
(Sentiam la sua discolpa)

CLAUDIO
Tu chiami ben oprar, tentar audace
d'usurparmi l'impero e, colto
il tempo della mia lontananza,
por Nerone sul trono?
Qual scusa addur potrai, che ti ricopra?

AGRIPPINA
Le scuse non adopra un cor sincero.
Quel che dici, Signor, il tutto è vero.

CLAUDIO
L'error confessi, ardita?

AGRIPPINA
Error non è il salvarti e trono e vita!
Godo che qui presenti sian Narciso e
Pallante.

NARCISO
(Che fermezza ha costei!)

PALLANTE
(Che cor costante!)

AGRIPPINA
Precorse lode al ciel, fama bugiarda,
che nel fatal naufragio tua vita ancor

perisse.
Già le milizie, il popolo, il senato
rivolta al successor avean la mente.
Viddi ch'un cor altiero alzato al soglio,
con quella novità che sempre piace,
formava un gran nemico alla tua pace;
per riparare al danno, acclamar feci
il figlio; egli al soglio salì; ma ciò fu solo
per conservarlo a te, caro mio sposo!
Nel diffender tua vita, per mantenerti in
trono, io la nemica, io la rubella sono?

PALLANTE
(Quanto è scaltra costei!)

NARCISO
(Quanto ella è accorta!)

AGRIPPINA
E Pallante e Narciso del mio oprar facciano
fede.
Forse voi non richiesi per assister all'opra?
Dite pure se all'avviso, ch'il ciel Claudio
salvò, Nerone umile non discese dal soglio?
S'egli, unito a' miei voti, non fè di tutta
Roma i "viva" risuonar di Claudio al nome?
Parli d'ogn'un di voi il cor sincero!

CLAUDIO
Voi che dite?

NARCISO, PALLANTE
Signor, il tutto è vero.

AGRIPPINA
E chi, fuorché il mio figlio,
una volta regnante,
dell'aura popolare fatto superbo,
ceduto avria lo scettro?
Per difender tua vita, per mantenerti in
trono, io la nemica, io al rubella sono?

CLAUDIO
(Mi confonde Agrippina;
da istessi accusator ella è difesa!)

NARCISO
(Stupito son.)
(Parte)

PALLANTE
(Della sua colpa ha merto!)

CLAUDIO
Di tua fè, del tuo amore, cara, son certo.

AGRIPPINA
Mà, oh Dio, certa io non son né di tua
fedeltà, né del tuo amore. Penso che presso
te fatta son rea, perché il tuo cor ascolta...

CLAUDIO
E chi?

AGRIPPINA
Poppea. Duolmi sol, che l'inganno
a te non fia palese.

CLAUDIO
Scoprilo pur.

AGRIPPINA
Costei, vagheggiata d'Ottone...

CLAUDIO
Agrippina, t'inganni; egli è Nerone.
Olà vengano tosto Otton, Neron, Poppea!

AGRIPPINA
Vedrai s'io ti tradisco, e s'ella è rea!
(Ciò, che deve avvenire, io già preveggo.)

CLAUDIO
Fra tanti avvenimenti saprò chi è
contumace.
Vò che viva nei cor riposo e pace.

[Aria]

AGRIPPINA
Se vuoi pace, oh volto amato,
l'odio reo fuga da te!
Guarda in me, nume adorato,
il mio amore e la mia fè.

Scena XV
Poppea, Ottone, Nerone e detti.

[Recitativo]

AGRIPPINA
(Ecco la mia rivale)

POPPEA
(Ecco quel empia cagion di doglia ria.)

NERONE
(Che mai sarà di me?)

OTTONE
(Cieli, che fia?)

CLAUDIO
Vedi, Agrippina, il figlio, quell'ardito
garzon, che nella reggia delle vergini eccelse
tenta offender l'onor.

AGRIPPINA
T'inganni, Augusto.

CLAUDIO
Nò, non m'inganno, nò, l'erro confessa.
Di Poppea nelle stanze non ti trovai
nascosto?

AGRIPPINA
Cieli, che sento mai?

NERONE
(Parlar non oso.)

CLAUDIO
Accusa col silenzio il suo delitto.
Tu l'attesta, oh Poppea, con cor sincero!

POPPEA
Lo vedesti, Signor, purtroppo è vero.

AGRIPPINA
(L'arte ancor di costei sarà ingannata)

OTTONE
(Come accorta Poppea s'è vendicata!)

CLAUDIO
Vuo', che colpa palese palese abbia
l'emenda.

AGRIPPINA
(Spera ancora il mio cor.)

POPPEA
(Oh quanto io godo!)

CLAUDIO
Di Nerone e Poppea stringa dolce Imeneo
l'illustre nodo!

POPPEA
(Che sento mai?)

AGRIPPINA
(Ch'intendo?)

NERONE
A tue grazie, Signor, vinto mi rendo.

OTTONE
Ecco prostrato, oh Augusto, quell'Ottone
infelice!

CLAUDIO
Ormai t'accheta! Ebbero delle tue colpe il
disinganno; ti promisi l'alloro, Cesare tu
sarai.

AGRIPPINA
(Sento e non moro!)

OTTONE
Io l'allora rifiuto, di regnar non mi curo,
e solo apprezzo la mia cara Poppea.
Se di darti la vita ebbi la sorte,
nel togliermi il mio ben tu mi dai morte.

AGRIPPINA
Ora vedi, chi sia, che ha l'anima rea,
s'è Nerone o s'è Otton che ama Poppea!

CLAUDIO
(a Nerone)
E tu, Neron, che dici?

NERONE
Ubbidente io son alle tue voglie;
ma doppio mio castigo
è il togliermi l'impero e darmi moglie.

POPPEA
E con me non si parla? Scettri, regni ed
imperi abbia Nerone; d'altri mai non sarò,
fuorché d'Ottone.

CLAUDIO
Io dei vostri desir volli far prova.
(a Nerone)
Se lasci per l'allor volto divino,
(a Ottone)
se sprezzai per amor di Roma il trono,
ai posteri sarete dell'amor, del regnar
eroi ben degni.
Cesare fia Neron, tu stringi, Ottone,
la tua Poppea costante!
(Ho sciolto il cor, s'ell'è d'un altro amante.)

NERONE, POPPEA
Felice son.

OTTONE
Più il duol non mi tormenta.

AGRIPPINA
(Or che regna Neron, moro contenta.)

CLAUDIO
Habbian termine gl'odi, e Roma
applauda a questo di bramato,
che ogni un rende contento e fortunato.
Dell'Augusto mio genio, per gli eccelsi
sponsali d'Ottone e di Poppea,
Pronuba Giuno già s'invitò nell'apparato
illustre. Ella ormai scenda, e Roma
intrecci di Neron lauri alla chioma.

[Bouree]

[Aria]

AGRIPPINA
V'accendano le tede
i raggi delle stelle.
Esse per tanta fede
già splendono più belle.

[Coro]

POPPEA, NERONE, AGRIPPINA,
OTTONE, NARCISO, CLAUDIO,
PALLANTE, LESBO
Lieto il Tebro increspi l'onda
sotto ai rai del nuovo allor,
e festeggi su la sponda
pien di gioja il Dio d'amor!

Il più importante contributo del Conservatorio Reale dell'Aja per l'Anno Händel 2009, è la produzione scenica dell'Agrippina (Venezia 1709) scritta da Georg Friedrich Händel all'età di 24 anni. In una messa in scena fuori dal tempo, questo allestimento è costruito con "proporzioni umane", e nello spirito del teatro degli inizi del Settecento. In questo modo si cerca di dare il maggior spazio ai bellissimi testi in musica, nell'ambiente sonoro creato dagli strumenti d'epoca. Tutto questo è supportato dall'esperienza dell'opera handeliana del grande specialista Michael Chance, artista in residenza al Festival dell'Aja e da qualche anno professore di canto barocco del Conservatorio Reale.

IL PROGETTO

Il 2009 celebra Händel; 250 anni fa, il giorno di Venerdì Santo, moriva il compositore Georg Friedrich Händel. Insieme con i propri collaboratori e il controtenore di fama internazionale Michael Chance, il Royal Conservatoire di Hague presenta la sua opera "meno famosa": Agrippina. La storia dell'imperatrice Agrippina e della sua insaziabile fame di potere giace al cuore dell'opera di Händel. Una maestra della manipolazione che non indietreggia nel ricorrere a cospirazioni, incesto e omicidio. Il cast e l'orchestra sono stati selezionati tra gli studenti del Royal Conservatoire: dopo rigorose audizioni sono stati guidati dall'equipe artistica, il direttore di scena, Floris Visser, il direttore d'orchestra Hernan Schvartzman e il direttore artistico Michael Chance. "Quando gli studenti vengono coinvolti in un progetto grande e ambizioso le loro menti si aprono a svariate possibilità e, ugualmente rilevante, possono valutare i benefici di una intensa collaborazione. Assaporare l'essenza del componimento e della musica e sperimentare il bisogno di comunicazione sono, io credo, il cuore della condizione umana" (Michael Chance).

MICHAEL CHANCE
Vedi biografia a pag. 113.

HERNÁN SCHVARTZMAN
Ha compiuto gli studi di direzione corale in Argentina, studiando con Antonio e Néstor Zadoff. Ha seguito diversi corsi internazionali con diversi maestri: Neeme Järvi, Jac van Steen, Kenneth Montgomery, Frans Bruggen, Daniel Hataway e Werner Pfaff. Tra il 1999 e il 2005 ha diretto cori importanti premiati internazionalmente. Ha collaborato con maestri quali Gabriel Garrido, Jurjen Hempel, Hans Leenders, Javi Bustos, and Antonio Russo. Tra il 2005 e il 2007 ha studiato conduzione corale con Jos van Veldhoven e Jos Vermunt. Dal 2006 studia direzione d'orchestra con José Esandi, Kenneth Montgomery, Jac van Steen e Lucas Vis al Conservatorio Reale dell'Aja. Ha diretto *Acis and Galatea* di Händel, e oratori di Carissimi. Ha diretto questo repertorio al Fringe del Festival di Musica Antica di Utrecht nel 2007. Dal 2006 dirige inoltre il coro Arnold Schönberg Kammerkoor. Come esame finale di direzione corale nel Conservatorio dell'Aja, nel 2007, ha diretto *The Fairy Queen* di Purcell.

FLORIS VISSER

Ha studiato all'Accademia del Teatro di Maastricht e al Conservatorio Reale per poi interessarsi in particolare di opera lirica. Come regista, cantante e attore è stato protagonista di varie produzioni teatrali fra le quali, *Rupert, eine Geschichte Händel*, in collaborazione con l'ensemble barocco Musica Poetica sotto la direzione di Jörn Boysen. Ha inoltre partecipato agli spettacoli *Moeders, Zonen, Dochters* e *Orfeo*, intermezzi del regista Mirjam Koen e del coreografo Ton Lutgerink. Presso il Conservatorio Reale dell'Aja si occupa delle problematiche della rappresentazione e dell'interpretazione teatrale. Ha tenuto la masterclass *Mozart e l'opera* nei Conservatori dell'Aja e di Groninge, ha insegnato a cantanti del Conservatorio dell'Aja in un corso dedicato al Giulio Cesare di Handel. È stato assistente regista presso l'Opera Olandese per la produzione dell'opera *Boris Godunov* del regista Willy Decker. Presso la Dutch National Opera Academy ha lavorato

come assistente in *Dialogues des Carmélites* e *L'Incoronazione di Poppea*. Per la DNOA è stato regista dell'atto finale IV de *Le Nozze di Figaro* di Mozart in occasione delle feste per il compleanno della Regina Beatrice e la Principessa Margherita nel Theater Carré. Presso il Conservatorio dell'Aja ha preparato e diretto lo spettacolo *Margarete* in collaborazione con la cantante Zangeres Michaela Riener e l'ensemble Electra, e *The Telephone* di Giancarlo Menotti. Nel settembre del 2005 è uscito il suo documentario *Als Maria Magdalena* riguardante il Festival Musica Sacra di Maastricht. Nel 2008 ha interpretato il ruolo del Sacerdote Sarastro nel *Flauto Magico* di Mozart a Mosset in Francia.

ACHIM HOFFMAN

Il basso tedesco Achim Hoffman ha iniziato il suo percorso educativo con "Regensburger Domspatzen" e successivamente ha studiato al conservatorio di Colonia con Monica Pick-Hieronimi. Da allora ha cantato in numerosi concerti e si è esibito in performance liriche, ricoprendo il ruolo di Papageno nel *Flauto Magico* di Mozart, del conte Almaviva ne *Le Nozze di Figaro*, di Claudio in *Agrippina* di Händel o di Achille in *La Bella Elena* di Offenbachs. È registrato su CD e DVD la sua esecuzione di Trutz nel *Der Kobold* di Wagner. Achim Hoffman ha anche interpretato il ruolo principale nell'opera teatrale *Flughunde* di Marcel Beyer e Andreas Durban. Si è esibito nei teatri di Bonn, Trier, Furth e Solingen, ha lavorato con direttori d'orchestra come Hiroshi Kodama, Frank Strobel, Cristoph Spering, Werner Ehrhardt e Franz Raml e con direttori di scena quali Igor Folwill, Wolfgang Quetes e Yoshi Oida.

AYLIN SEZER

È nata ad Istanbul, ha iniziato a prendere lezioni private da Ayse Sezerman mentre continuava gli studi superiori all'Instanbul Robert College. Qui ha avuto modo di sviluppare la grande passione per la musica e il palco. Si è diplomata al Robert College nel 2003 con un riconoscimento in Sviluppo

delle Arti. Ha in seguito deciso di continuare gli studi nei Paesi Bassi. Si è così trasferita all'Aja per studiare canto classico al Royal Conservatoire. Al momento sta studiando con Maria Acda, Gerda Van Zelm e Ira Siff. Aylin si è laureata nel 2008 al Royal Conservatoire e sta seguendo anche il master "Dutch National Opera Academy". I ruoli da lei interpretati includono: Poppea (Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*), Despina (Mozart, *Così fan Tutte*), Pamina (Mozart, *Il Flauto Magico*). Il suo repertorio include anche assoli come soprano per pezzi di oratorio, come il *Requiem* di Mozart e *Faure, Ein Deutsches Requiem* di Brahms e il *Gloria* di Poulenc.

RICCARDO ANGELO STRANO

Nato a Catania, ha iniziato gli studi di canto lirico venendo poi ammesso nella classe della prof.ssa Giuseppina Sofia, all'Istituto Musicale "Vincenzo Bellini" di Catania, studiando parallelamente oboe. Con l'Ensemble Vocale e Strumentale dell'Istituto "Bellini" si è esibito da solista negli oratori *Judith, sive Bethulia liberata* di M. A. Charpentier e *Historia di Balthazar* di G. Carissimi (2008). Si è esibito in concerti per l'Associazione Artistica Culturale "Eventi d'Arte" (Rota d'Imagna) e per il Teatro Sangiorgi di Catania con la "Piccola Orchestra in Opera". Ha partecipato, altresì, alla 2ª edizione de "La Città in Musica", organizzata dall'Istituto Bellini in collaborazione con l'Università di Catania e il Museo Diocesano, sotto la supervisione del M° Francesco Attardi. È stato il più giovane cantante ammesso a partecipare al Concorso Internazionale di Canto lirico "Montserrat Caballé" (Saragozza, Spagna, 2007) e al 6° Concorso Vocale Internazionale di Musica Sacra (Roma, 2007). In quest'ultimo è stato giudicato tra i 10 più talentuosi di tutte le sei edizioni del concorso, per cui, sotto la supervisione della pianista nonché vocalist manager Daniela De Marco, fondatore e direttore Artistico del prestigioso Concorso, frequenta mensilmente delle lezioni specifiche presso l'Accademia Musicale Europea (Roma) di

cui è stato nominato Socio Onorario. Nel 2008 ha superato le selezioni per il Conservatorio Reale dell'Aja (Olanda). La sua impostazione vocale gli permette di spaziare dal registro di contraltista a quello di sopranista. Predilige il repertorio barocco.

STEFANIE TRUE

Il soprano Stefanie True può vantare varie esibizioni in tutta Europa, nel nord e centro America, è apparsa in opere liriche, oratori, festival e recital di assoli. Come solista si è esibita nelle principali opere di Bach, tra le quali *La Passione secondo Matteo*, *La Passione secondo Giovanni*, *Messa in Si Minore*, *Oratorio di Natale* e in alcune cantate. Stefanie True si è inoltre esibita anche nel *Requiem-Messa dell'Incoronazione* di Mozart, nel *Gloria* di Vivaldi, nella *Cantata della Passione* di Graun, ne *La Resurrezione* di Händel e nel *Requiem* di Faure. Ha ricoperto ruoli di estremo interesse anche nel mondo della lirica; è stata Cefisa nella *Europa Galante* di Campra con William Christie (all'Ambronay festival), Poppea nell'*Agrippina* di Händel, Belinda in *Didone ed Enea* di Purcell (alla York University). Ha dato voce anche a diversi personaggi della *Regina delle Fate* di Purcell, ad Adelaide nel *Lotario* di Händel (Opera Concertante). Le sue incisioni discografiche comprendono *Aci in Aci*, *Galatea* e *Polifemo*, *Maddalena* nella *Resurrezione*, e due registrazioni soliste delle prime *Cantate Romane* di Händel, tutto sotto la direzione di Marco Vitale, con Contrasto Armonico. Ha recentemente registrato *Ballets & Recits Italiens* di Lully sotto la direzione di Fabio Bonizzoni con La Risonanza, per l'etichetta Glossa (Glossa Label). Stefanie sta ora aspettando l'uscita di due cd registrati con l'Orchestra Barocca Ungherese, Cappella Savaria, di cantate inglesi di Arne e di "Arie di Rivoluzione" di Shield e Attwood, precedentemente non ancora note. Si è esibita in concerti solisti allo Utrecht Festival di Musica Antica (Paesi Bassi) e allo Stresa Festival. Ha ricevuto borse di studio per partecipare a diversi programmi per giovani artisti, tra i quali il Tafelmusik Baroque Summer Institute in

Canada, il Gregynog Festival Masterclasses in Galles e il Britten Pears Young Artist Program nel Regno Unito. Nel 2003 Stefanie ha completato la sua Laurea in Belle Arti e Musica alla York University di Toronto studiando con la mezzo-soprano canadese Catherine Robbin. Nel 2007 ha completato gli studi musicali in Musica Antica e ha ottenuto il diploma in Canto Classico al Royal Conservatoire di Den Haag, studiando con Diane Folano, Barbara Pearson, Jill Fieldman e Michael Chance. Nel corso del 2009 porterà a termine il suo master in Musica Antica presso lo stesso istituto.

JAN KULLMAN

Il contro tenore Jan Kullman è nato in Germania, dove ha iniziato la sua formazione musicale come corista al Jugendkantorei Hösel. Ha proseguito gli studi professionali interessandosi all'ingegneria meccanica e all'economia, ma presto torna all'iniziale passione e si dedica al canto classico solista. Successivamente prosegue con lo studio della musica antica e delle esecuzioni storiche al Royal Conservatoire dell'Aja. Qui completa gli studi con il diploma in Musica studiando con Rita Dams, Peter Kooij, Jill Feldman, Michael Chance e Marius Van Altena. Jan è richiesto principalmente come solista di musica barocca, ma anche di periodi successivi. Le sue esecuzioni includono sempre più le opere maggiormente impegnative di J. S. Bach come l'*Oratorio di Natale*, la *Passione Secondo Matteo* e la *Passione Secondo Giovanni*, numerose Cantate. Altri importanti autori sono eseguiti, senza escludere opere liriche come *Siroe* e *Lotario* di Handel, *San Giovanni Battista* di Stradella e *Sant'Eustachio* di Lencioni. Ha cantato in ruolo di solista nei *Carmina Burana* e nei *Salmi di Chichester* di Bernstein. Ha ricoperto un ruolo significativo anche nella moderna produzione teatrale di De Wetten van Kepler, segnalandosi per le oltre trenta esibizioni nei Paesi Bassi. Jan si è esibito attivamente in Europa e Russia con orchestra e ensemble come Concerto Colonia,

Orchestra Barocca di Wroclaw (Braslavia), Dusseldorf Symphonie, De Swaen, Musica Petropolitana, Collegium Musicum Bochum, the Netherlands Bach Society e Arsys Bougogne. È cofondatore dell'ensemble solista Vox Luminis che si è esibito in numerosi Festivals Europei e nel CD in concorso per la casa discografica Ricercar.

DAVID GRECO

Il baritono David Greco si è distinto per le esibizioni in Australia come solista con importanti ensembles quali the Australian Brandenburg Orchestra, Tasmanian Symphony Orchestra e Sydney Philharmonia Choirs. Ha recentemente debuttato con la Australian Chamber Orchestra, sotto la direzione di Richard Tognetti nella *Messa in Do Minore* di Mozart e con la Sydney Symphony Orchestra ne *La Rondine*, diretto da Gianluigi Guilmetti. David ha suonato per diverse registrazioni per la ABC Classics, distinguendosi come solista nel corso delle sue performance. Come solista si è esibito con Emma Kirkby e nell'ensemble vocale professionista Cantillation. Nel 2008 è stato membro del coro stabile dell'Opera Australiana. Si esibisce regolarmente con la compagnia d'opera barocca Pinchgut. I ruoli da lui interpretati includono Pastore e Spirito nell'*Orfeo* di Monteverdi, Frigia in *Dardanus* di Rameau e Troiano nell'*Idomeneo* di Mozart. Nel 2008 ha ricoperto il ruolo di un guerriero in *David e Jonathan* di M. A. Charpentier. David si è diplomato al conservatorio di Musica di Sydney nel 2003. Ora sta completando gli studi in musica antica con il rinomato baritono Peter Kooij al Royal Conservatoire di Den Haag, Paesi Bassi. Il 2009 vedrà David esibirsi in un recital di arie di Mozart con i Royal Wind Players al The Fringe Festival Oude Muziek Utrecht.

SANTIAGO CUMPLIDO

Nato a Guadalajara, in Messico ha iniziato gli studi musicali all'età di 16 anni, entrando nel Conservatorio Rosas à Morelia (Michoacan) dove ha studiato canto e composizione. Si è poi trasferito a Londra,

dove viene accettato al Trinity College of Music sotto la direzione di Michael Chance, Nicholas Clapton, Hazel Wood e Martin Hill. Nel 2004, entra nella classe di Raquel Pierotti al Conservatorio Liceu di Barcellona. Attualmente si specializza in canto barocco con Peter Kooij, Michael Chance, Diane Forlano e Rita Dams al Conservatorio Royal dell'Aja. Santiago si è esibito in Europa, Marocco, Egitto, a Cuba, in Corea, e negli Stati Uniti. Ha cantato come solista per l'English National Opera orchestra, la London Baroque Orchestra, il Nederlands Kantoor, l'Opera Concertante, l'Orchestra national cubana, la Jaisco Philharmonic e l'UNAM Philharmonic. Ha interpretato diversi ruoli operistici quali, *Le Diable*, *La Tentación de San Antonio*, di Luís Jaime Cortes; *Amore nell'Incoronazione di Poppea*, di Claudio Monteverdi; *Rinaldo*, nell'omonima opera di Handel, *Orfeo*, nell'*Orfeo ed Euridice*, di Gluck; *Medea* nel *Lotario* di Händel; *Idelberto* nel *Siroe* di Persia, di Händel. È stato invitato da diversi festival in diversi paesi. Ha partecipato a produzioni teatrali e registrazioni anche in generi quali il jazz o musica etnica, commedie musicali, opere rock, e spettacoli di danza. Si dedica anche alla composizione, ricevendo per la migliore musica per teatro de la meilleure mise en musique pour la pièce de théâtre *Justificación a mi suicidio*. Nel 2003 ha ricevuto una borsa di studio per promuovere la voce di controtenore a Jaisco, in Messico. I suoi progetti recenti includono, fra gli altri, una tournée in Messico con l'Ensemble L'Armonia Sonora e il basso Peter Kooij e una tournée con Michael Chance.

IASON MARMARAS

Nato ad Atene, all'età di sei anni ha iniziato a studiare musica, più precisamente il pianoforte con Martha Tokatlidou e George Paterakis per alcuni anni; ha poi proseguito la sua formazione musicale studiando canto, clavicembalo e prendendo lezioni base di direzione di coro. La precoce ammissione al dipartimento di musicologia dell'Università di Atene, segna una tappa

importante, prendendo presto la decisione di recarsi a Den Haag, dove sta tutt'ora studiando clavicembalo con Fabio Bonizzoni e canto con Kees-Jan de Koning, Peter Kooij, Michael Chance e Jill Feldman, tutti performers di musica antica. Nel corso degli studi, peraltro non ancora terminati, ha diretto esecuzioni di opere di J. S. Bach (*Nun Komm, der Heiden Heiland* BWV 61, in italiano *Vieni Redentore dei Pagani*), G. F. Händel (*"Delirio Amoro"* HWV 99, Oboe concerto in Sol Minore HWV 287), H. Schütz (*Geistliche Concerte & Geistliche Chormusik*) e Chr. Bernhard (*Geistliche Harmonien*), così come un programma di Lamenti di Monteverdi e di suoi contemporanei (inclusi S. D'India, D. Mazzocchi e lavori strumentali di A. Falconieri). Ha cantato sotto la direzione di musicisti come Jos Van Veldhoven (cantate sacre di D. Buxtehude), Charles Toet (musica barocca tedesca, G. P. Palestrina e J. S. Bach), Sébastien Marq (lavori sacri di M. A. Charpentier), Jaap Linden (Arcas, *"Ifigenia in Aulide"* di W. Gluck) e Teunis Van Der Zwart (Don Alfonso, *"Così fan tutte"* di W. A. Mozart).

IVAN SCHAUVLIEGE

Nato in Belgio, si diploma nel 2008 alla Rotterdam Dance Academy come ballerino e coreografo. Nelle sue creazioni egli cerca sempre di trovare una fusione di varie discipline sia nella composizione come nella rappresentazione. Inizia a realizzare le proprie creazioni in giovane età esibendosi in vari teatri e in diversi festival sia in Belgio che nei Paesi Bassi, tra essi citiamo "Urban Explorer Festival", "Worteldagen" e "Licht Gekanteld". È stato assistente alla coreografia per la realizzazione di "With/Without" di Michael Schumacher. Nell'ultimo anno ha ballato per alla Royal Flemish Opera e alla Béjart Foundation e

ha inoltre collaborato con Codarts Rotterdam, Dansstudio Arabesque e De Compagnie.

OLGA PASSCHIER

Ha studiato presso il Conservatorio Codarts di Rotterdam, scegliendo l'indirizzo Teatro e Musica. Da studente si è dedicata sia alle proprie esibizioni che all'insegnamento. Ha studiato canto con Alberto ter Doest, Laura de Bekker, Mony Wouters e Herma van Piekeren, e teatro con Arlon Luijten, Kiek Wishaupt, Vera Boots e Stone vd Hurk. Ha partecipato a varie produzioni teatrali e musicali. Un esempio fra tanti lo spettacolo *Van Kul tot Cult*. Ha prodotto una nuova versione di *Passion de Musical* di Sondheim e ha recitato in *Ehlhart in Beweiging* (Ehlhart in movimento), un progetto con il compositore Frans Ehlhart e Inge de Peinder. Nel corso del terzo anno di studi, ha deciso di affinare le sue doti sia di cantante-attrice che di insegnante, lavorando al progetto *Ordinary people*, spettacolo musicale e teatrale con gli alunni del liceo artistico, danza e musica - uno dei dipartimenti del Conservatorio di Rotterdam; ha lavorato come assistente alla regia a fianco di Martine Zeeman per lo spettacolo *Moby Dick en de Valle Tango*. Ha lavorato con Herma van Piekeren e il Kleijnkoor per l'ultimo esame presso il Conservatorio, esordendo alla regia con *Brieven aan Casanova* (*Lettere per Casanova*), e ha prodotto e interpretato lo spettacolo *Koffie Verkeerd* (*Caffè Latte*). Attualmente insegna Interpretazione del canto e Integrazione nell'anno preparatorio per entrare al Conservatorio Codarts di Rotterdam. Canta nel gruppo vocale "De Meerminnen", un ensemble di sei persone che si esibiscono soprattutto a cappella. Ha cantato come mezzosoprano in vari progetti dell'Associazione Kunstklank.

Venerdì 6 novembre, Vignola, Rocca ore 21

MOZART - ROSSINI - MENDELSSOHN

LES ENFANTS TERRIBLES

Orchestra classica e romantica con strumenti d'epoca

ATALANTA FUGIENS

NICK ROBINSON, FABIO RAVASI, FARRAN SILVAN JAMES ALBERTO STEVANIN,
LAURA COROLLA, DANIELA BELTRAMINELLI *violini*

GIANNI MARALDI *viola*

MARCO TESTORI, GIUSEPPINA RUNZA *violoncelli*

NICOLA BARBIERI *contrabbasso*

VANNI MORETTO *direzione*

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
Divertimento per archi in fa magg. K138 1772

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)
Sonata per archi n. 1 in sol magg. 1806

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Divertimento per archi in sib magg. K137 1772

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)
Sinfonia n. 7 in re min. 1823



Stemma con aquila della Famiglia Este, Vignola, Rocca



Impresa del liopardo simbolo di Ugucione Contrari, Vignola, Rocca

LES ENFANTS TERRIBLES

Tre ragazzi di poco più di dodici anni, dotati di un talento straordinario, si cimentano nella composizione di opere di grande spessore e complessità. Sono giovani destinati, ognuno a modo suo, a cambiare la storia della musica; persone i cui destini, in qualche modo, si intrecciano tra loro, anche se sono destinati a non incontrarsi per evidenti motivi biografici e cronologici. Mozart, Rossini, e Mendelsshon vivono la loro adolescenza in tre periodi diversi che coprono l'arco di un cinquantennio; un cinquantennio diviso, proprio al centro, dallo spartiacque della rivoluzione francese. Normalmente si vede nella rivoluzione, l'evento che determina un grande mutamento nell'estetica musicale settecentesca, il passaggio del testimone da Mozart a Beethoven. Eppure nelle opere dei nostri tre ragazzi vige una sorta di "unità" che trova i suoi fondamenti nell'estrema freschezza delle composizioni, nel loro carattere "sperimentale", ma disimpegnato e nella volontà di rifarsi a modelli classici. Quando, nel 1772, Mozart si accingeva a scrivere i suoi divertimenti per archi, era in quella fase della sua vita che lo vedeva spesso in viaggio, in compagnia del padre, alla volta di Milano e Bologna. Lo stile innovativo di queste opere ammicca spesso allo stile di compositori milanesi (o residenti a Milano) quali Carlo Monza, Giovanni Battista Sammartini, Christian Bach. L'uso decisamente attivo, vivace e indipendente dei II violini, per esempio, è un classico stilema milanese che troviamo già nell'opera di autori "arcaici" come Brioschi e Chelleri, vissuti cinquant'anni e più prima di Mozart. Rossini aveva circa la stessa età nel 1806. In quel periodo lo chiamavano il "Tedeschino" a causa della sua grande passione per Haydn e, in particolare, per l'ormai deceduto Mozart. L'appellativo gli era stato probabilmente affibbiato in seguito all'esecuzione delle sue sei sonate per archi; in cui il tributo a Mozart è talmente evidente da sfociare, in alcuni tratti, nella pura e semplice citazione. Le *Sonate* sono veri e propri studi in cui Rossini mette alla

prova le sue conoscenze formali e spinge all'estremo, con leggerezza tutta mozartiana, le possibilità virtuosistiche degli strumenti. Va osservato che la scelta del titolo "*Sonate*" esprime la chiara volontà di rifarsi ad un passato non certo vicino; tale termine, infatti, riferito a pezzi di musica d'insieme e non a brani per solo pianoforte o per strumento solista accompagnato, ci riporta al secolo XVII con le esperienze di Dario Castello e di Biagio Marini. Il carattere spiritoso di Gioachino emerge anche nella scelta dell'organico; in un quartetto d'archi, infatti, la presenza, al posto della viola, del contrabbasso, con una sua parte indipendente e con chiare velleità solistiche, genera effetti spesso grotteschi. Mendelsshon aveva quattordici anni nel 1823, quando terminò di scrivere le sue sinfonie per archi. In Europa tutti i compositori si stavano confrontando con la straordinaria opera Beethoveniana, ma il giovanissimo Felix sembrava guardare con interesse particolare all'esperienza di Mozart. Probabilmente stava già coltivando quella passione che l'avrebbe presto portato ad essere uno dei più importanti cultori e promulgatori dell'opera del salisburghese. Anche in queste "*Sinfonie*" di grandissimo spessore musicale, risulta chiara la volontà dell'autore di sperimentare situazioni emotive, soluzioni strumentali, impianti formali sempre diversi, alla ricerca di un proprio stile personale. I *Divertimenti*, le *Sonate*, le *Sinfonie* che ascolteremo in questo programma rappresentano per i giovani Mozart, Rossini e Mendelsshon una sorta di iniziazione al mondo della musica "adulta", quella sorta di passaggio, di trasformazione che chiamiamo "adolescenza", di cui tutti gli uomini hanno un ricordo più o meno piacevole, raccontata con il linguaggio dell'arte.

ATALANTA FUGIENS

L'orchestra nasce dall'incontro di un gruppo di musicisti accomunati dallo stesso entusiasmo per l'esecuzione su strumenti originali del repertorio barocco, classico e romantico, alla luce dello studio filologico

delle partiture, della trattatistica musicale e della storia dell'epoca. I musicisti di Atalanta Fugiens sono ripetutamente ospiti delle più importanti associazioni concertistiche europee (Concertgebouw di Amsterdam, Philharmonie di Colonia e Monaco, Musikhalle di Amburgo, Die Alte Oper Frankfurt, Festival di Innsbruck, Festival di Lucerna, di Brema, di Lubjana, di Bruxelles, di Feldkirch, Auditorium di Roma, Lingotto di Torino, Musica e Poesia a S.Maurizio (Milano) e recentemente dei Festival di Cremona, Musicantiqua di Martinengo, Musica a Villa Palestro di Milano, Settimane Musicali di Stresa, Festival Mito. etc.). I componenti collaborano regolarmente con artisti della musica antica, di fama internazionale incidendo per le maggiori case discografiche specializzate. L'orchestra ha registrato per Amadeus (2002 e 2007) e Sony BMG/Deutsche Harmonia Mundi (dal 2006). Il suo repertorio, spazia dalla prima metà del Settecento a tutto l'Ottocento e comprende: inediti, nuove scoperte e trascrizioni d'autore, senza tralasciare lavori di autori meno noti (Hummel, Ries, Farrenc, Onslow, Brioschi etc.).

VANNI MORETTO

Direttore d'orchestra, compositore e violonista, è direttore Editoriale della collana "*Archivio della Sinfonia Milanese*", pubblicata da Casa Ricordi. Come violonista ha tenuto concerti nelle più importanti sale di tutti i continenti (tra cui Carnegie Hall NY, Suntori Hall Tokyo, Opera House di Sydney, Philharmonie Berlin, Scala di Milano, Opéra di Parigi, Colòn di Buenos Aires, Santa Cecilia di Roma, ecc...) e registrato per le più importanti case discografiche (tra cui Teldec, Decca e Amadeus). L'attività di direttore l'ha portato a collaborare con l'orchestra

dell'Angelicum, dei Pomeriggi Musicali, con Musica Rara, con i Solisti Aquilani, con il Giardino Armonico, con La Cappella Teatina, con l'Orchestra Litta, con i musicisti di Santa Pelagia e con Gli Archi del Cherubino. Da sei anni è regolarmente ospite dell'orchestra Milano Classica con cui ha realizzato due incisioni discografiche per Dynamic. Nel 2004 ha fondato l'Orchestra Classica Atalanta Fugiens con cui sta portando avanti il progetto "*Archivio della Sinfonia Milanese*" per la registrazione e la pubblicazione del repertorio sinfonico milanese del secolo XVIII. I dischi del progetto "*Archivio della Sinfonia Milanese*" sono pubblicati in un'omonima collana per Sony BMG. La partiture, revisionate a cura di un comitato scientifico dell'Università Statale di Milano di cui Vanni Moretto fa parte, sono pubblicate da Casa Ricordi. Le sue composizioni, edite da Ricordi, Sonzogno e Bèrben, si sono qualificate in numerosi concorsi nazionali e internazionali (V. Bucchi, "Petrassi", "Rocco Rodio", "Fiumara d'Arte" ecc...) e sono state eseguite da importanti istituzioni, come l'Orchestra della RAI di Milano, l'Orchestra Sinfonica della Fenice di Venezia, l'Orchestra dell'Accademia Chigiana, l'Ensemble Sonar Parlante di Vittorio Ghielmi. L'orchestra Musica Rara e l'Orchestra Milano Classica. Specializzatosi in composizione per l'infanzia ha vinto per due volte consecutive il 1° premio al Concorso di Composizione "*Il bambino e il suo strumento*" di Grugliasco (edizioni 1994 e 1995) e il secondo premio nel Concorso di Composizione per l'Infanzia di Sàrmede (1994) e nel concorso "*J. Brahms*" (1994). Si è recentemente dedicato allo studio delle problematiche relative alle accordature storiche e alla prassi strumentale settecentesca italiana.

Martedì 10 novembre, Mirandola, Castello, Auditorium ore 21

ARTIFICIO E INVENZIONE

VIVALDI, ALBINONI, BONPORTI

*In collaborazione con Nuove Settimane Barocche di Brescia
e ReteOrfeo-Circuito Lombardo di Musica Antica*

BRIXIA MUSICALIS

ELISA CITTERIO *violino solista e direzione musicale*
ROSSELLA CROCE*, ROSSELLA BORSONI e CLAUDIA COMBS *violini*
FRANCESCO LATTUADA *viola*
MARCO FREZZATO* *violoncello*
GIOVANNI VALGIMIGLI *contrabbasso*
MICHELE BARCHI *clavicembalo*

**prime parti soliste*

TOMMASO ALBINONI (1671-1750)

Sinfonia in la maggiore dalle Sinfonie a quattro per due violini, viola e basso
Allegro, Allegro

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto in mi maggiore per violino, archi e basso continuo RV 271 *L'amoroso* da *La Cetra*
Allegro, Cantabile, Allegro

FRANCESCO ANTONIO BONPORTI (1672-1749)

Concerto primo in la maggiore dai Concerti a quattro, due violini, alto viola, e basso, con
violino di rinforzo opera undecima
Allegro, Siciliana, Laghetto, Allegro assai

ANTONIO VIVALDI

Concerto in si minore op. IX n. 12 per violino, archi e basso continuo RV 391
(con violino solista in scordatura) da *La Cetra*
Allegro non molto, Largo, Allegro

Concerto in re minore op. III n. 11 per 2 violini, violoncello, archi e basso continuo RV 565
da *L'Estro armonico*
Allegro, Adagio e spiccato, Allegro, Largo e spiccato, Allegro



Guido van der Werve, *Nummer Hacht: everything is going to be alright*, 2007, Finlandia
dalla mostra *Il Sublime è ora*, Galleria Civica di Modena, 2008-2009

ARTIFIZIO, INVENZIONE E "SENTIMENTO"

È il violino il vero protagonista di questo programma, che propone un *excursus* non soltanto attraverso l'opera vivaldiana, ma attraverso l'opera strumentale, sempre con il violino in primo piano, di autori fortemente legati all'ambiente veneziano che a Vivaldi diede i natali. È di nobile famiglia veneziana il «musicista di violino dilettante veneto», come amava definirsi, Tomaso Albinoni. La cui opera, al di là di quel poco che ci rimane della sua produzione operistica, che tanto successo gli ottenne in vita, conta una serie imponente di pagine strumentali, tra cui le *Sinfonie a quattro*, rimaste inedite. Pagine di interesse certo, se non altro per la freschezza dell'invenzione melodica, oltre che per la modernità della scrittura. Altro «dilettante di musica» è Francesco Antonio Bonporti, «gentiluomo di Trento». Autore poliedrico, autonomo per scelte di stile e di linguaggio,

di formazione corelliana (con Corelli studiò a Roma, città in cui seguì i corsi di teologia, allievo del Collegium Germanicum), eppure capace di percorrere strade nuove e personali. Prova ne sia, in particolare, il trattamento a cui Bonporti sottopone le parti violinistiche. Al riguardo non è da sottovalutare l'influenza che su di lui può aver esercitato, sin dalle prime prove in campo musicale, la buona tradizione violinistica della sua città d'origine, oltre che il contatto con l'ambiente padovano, dove trascorse gli ultimi anni di vita, non lontano da Tartini. In particolare, i suoi *Concerti a quattro* contano nei così detti *Recitativi* (brani specifici inclusi negli stessi *Concerti*) «momenti di intensa contemplazione lirica, in cui la fantasia di Bonporti riesce a trarre dalle corde del violino espressioni originalissime e in cui vocalità e strumentalismo si fondono». Veniamo così a Vivaldi. Dalla sua raccolta *La cetra*, data alle stampe nel 1727 e dedicata

all'imperatore Carlo VI, sono tratti due dei concerti che vanno a completare il programma odierno. Partiamo dall'RV 391, in cui è dichiarato l'omaggio allo stesso imperatore-dedicatario, nella scelta di utilizzare il violino solista in scordatura, artificio tecnico particolarmente diffuso e comunemente praticato proprio nei paesi di lingua tedesca. Intenso ed espressivo, RV 391 si caratterizza per il particolare «tono scuro e ombroso». Completamente diverso il clima che si respira all'ascolto di RV 271, *L'amoroso*. Il titolo del lavoro viene dal suo carattere appunto "amoroso", «dato anzitutto dalla programmatica profusione di note ornamentali e abbellimenti in tutti e tre i movimenti». Il concerto «merita il titolo che porta proprio perché è l'unico concerto vivaldiano in cui tutti i movimenti sono segnati da una pervasiva scrittura ornamentata». A conclusione di programma una pagina celeberrima da una raccolta celeberrima. Il *Concerto in re minore* dall'*Estro armonico* - titolo significativo, che rimanda in modo evidente a modalità di composizione libere e originali, in pieno gusto barocco - è infatti «emblematico dello stile della raccolta, caratterizzato dall'ambizione di fondere, in una sintesi dialettica, le prerogative della vulcanica sperimentazione vivaldiana con le maggiori esperienze compositive del contemporaneo concerto italiano».

Raffaella Valsecchi

BRIXIA MUSICALIS

Ensemble residente del Festival Nuove Settimane Barocche. Il gruppo Brixia Musicalis nasce dalla collaborazione tra la violinista Elisa Citterio e il clavicembalista Michele Barchi, musicisti tra i più attivi nell'ambito della musica antica in Italia, uniti dalla passione e dall'entusiasmo per l'approfondimento stilistico del repertorio strumentale italiano dei secoli XVII e XVIII. Tra le finalità dell'ensemble la riscoperta e la valorizzazione del repertorio licenziato dagli autori dell'Italia settentrionale, ove, con la nascita della liuteria moderna, ebbero origine e sviluppo i primi esempi di musica

solistica per violino. I musicisti che collaborano con Brixia Musicalis provengono dalle più importanti realtà musicali italiane (Giardino Armonico, Zefiro, Accademia Bizantina, Europa Galante, Teatro alla Scala). Utilizzano strumenti originali o copie moderne di strumenti barocchi, nel più rigoroso rispetto delle fonti e dei contesti musicali affrontati. Dalla sua fondazione Brixia Musicalis partecipa a numerose rassegne concertistiche, tra le quali il Festival Internazionale di Portogruaro, Antiqua 2005, la stagione concertistica del Centro Musica Arti e Spettacolo dell'Università della Calabria, il Festival Grandezze e Meraviglie, le Settimane Musicali di Stresa con la partecipazione di Gaetano Nasillo. Nel 2008 ha preso parte alle stagioni l'Armonia e l'Invenzione di Mantova, del Collegio Ghislieri di Pavia, dell'Accademia Litta di Milano nell'ambito di ReteOrfeo, Network lombardo per la musica barocca, di cui il Festival Settimane Barocche è partner. Nel luglio 2004 ha realizzato, in collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala di Milano, lo spettacolo *Il borghese gentiluomo* di J.B. Lully presso il Teatro Litta di Milano. Dal 2003 Brixia Musicalis è il gruppo residente del Festival Internazionale di Musica Antica Settimane Barocche, per il quale ha tenuto concerti che hanno visto la partecipazione di specialisti del settore: da Gemma Bertagnolli a Christophe Coin, a Claudio Astronio, a Giulio Prandi, a Dorina Frati. Ha all'attivo un CD e un DVD che raccolgono due concerti live realizzati durante le prime due edizioni del Festival ed è di recente realizzazione una registrazione di una raccolta di Triosonate di Don Pietro Gnocchi per la MV Records di Cremona, in collaborazione con l'Associazione LIBER di Alfianello. Ultima produzione il DVD con la registrazione dal vivo delle Stagioni vivaldiane e del *Concerto per la notte di San Silvestro* di Giancarlo Facchinetti, dedicato al gruppo. Produzioni discografiche e video applaudite dalla stampa specializzata.

Venerdì 13 novembre, Chiesa di San Carlo ore 21

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL ARIE PER BASSO

MARCO SCAVAZZA *basso-baritono*

I MUSICALI AFFETTI, FABIO MISSAGGIA

In collaborazione con Spazio e Musica, Vicenza

I MUSICALI AFFETTI

FABIO MISSAGGIA *violino di concerto*

MATTEO ZANATTO *violino secondo*

CARLO ZANARDI *violoncello*

FRANCESCA BACCHETTA *clavicembalo*

MARCO SCAVAZZA *voce*

ALESSANDRO STRADELLA

(Sinfonia) in re min. per violino, violoncello e continuo

ARCANGELO CORELLI

Sonata a tre op. II n° 12

Ciaccona (Largo, Allegro)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

Spande ancor a mio dispetto (HWV 165)

Cantata per basso, violini e continuo.

Aria, Recitativo, Aria

Sonata HWV 371 a violino e continuo

Affettuoso, Allegro, Larghetto, Allegro

Sonata a tre seconda op. II.

Andante, Allegro, Largo, Allegro

Cuopre tal volta il cielo (HWV 98)

Cantata per basso, violini e continuo.

Accompagnato, Aria, Recitativo, Aria

SPANDE ANCOR A MIO DISPETTO HWV 165
Cantata con *vl. e b.c.*

Aria

Spande ancor a mio dispetto
Nube densa, oscura e bruna
Fiero nembo in faccia al sole.
E il mio cor che langue in petto
Al rigor di sua fortuna
Più s'affanna e più si duole.

Recitativo

Oh, che da fiere pene
Quasi da mostri orrendi
Porto il cor lacerato;
Frema il mare agitato
Più non son l'aure amene
Ma rabbioso ogni vento
Corre le vie del cielo,
E con oltraggio
Toglie la verde chioma al pino, al faggio.
Precipitoso il fiume
Cade in balza in balza
E dove più s'inalza
Da torrenti accresciuto al campo i fiori
E l'innocente ovil toglie a' pastori.
Tuona l'etra e balena
Fulmina Giove irato
E tenebroso il cielo
Cinto d'oscuro velo
Cuopre tutto d'orrore un disperato.

Aria

Da balza in balza
Se cade il fiume,
Da pena in pena
Pur passa il cor.
E mai s'inalza
Sopra le piume
Di amor che frena
L'altrui dolor.

CUOPRE TAL VOLTA IL CIELO HWV 98
Cantata con 2 violini e *b.c.*

Recitativo Accompagnato

Cuopre talvolta il Cielo
Nube oscura improvvisa
E tenebroso velo
Spande nera tempesta in faccia

Al sole: turbato il rio si duole,
E il tridentato Dio
Voragini spumanti
Apre fra l'onde ad assorbir le vele.
Con impeto crudele,
Scuoton rapidi vanni
Aure nemiche, e per le spiagge apriche
Cadono dissipati e fronde e fiori
Feriscono gl'orrori
Che ingombrano di Giuno molli campi
Insidiosi lampi,
E repentino tuono
Fa più temer
Con strepitoso suono.

Aria

Tuona, balena
Sibila il vento
E l'etra si oscura
S'agita il mar.
E rio spavento
Barbara pena
Così congiura
per tormentar.

Recitativo

Così fiera procella
Dà rio tormento
E spaventar sa l'alme;
ma le perdute calme
misero, assai più gemo
e mi querelo
quando in tempesta miro
il volto del mio ben
ch'è pari al cielo.
Torbido a me d'intorno
Ombre spande d'affanni
E sdegnosi e tiranni;
Or fuggitivi, or tardi
Lampi sono i suoi sguardi
E son fulmini orrendi i detti alteri
Onde fra ciechi orrori
Errano già confusi i miei pensieri.

Aria

Per pietà di miei martiri
Sia, mio ben, l'arco del ciglio
Sempre l'iride di pace.
Che se irato a me lo giri
Senza scampo nel periglio
La mia vita è più fugace.



COSÌ CAMMINANDO IL NOSTRO NOVELLO VENTURIERE PARLAVA FRA SÈ... — Vol. I, cap. II.

Miguel Cervantes de Saavedra, *Don Chisciotte della Mancia*, illustrato con 120 quadri grandi e 250 disegni di Gustavo Doré, Milano, Tipografia Editoriale Lombarda, 1880, Modena, Biblioteca Estense Universitaria

OMAGGIO A HÄNDEL

Quando si pensa a Händel non si può fare a meno di ricordare quanto importante sia stato il suo soggiorno italiano e romano in particolare. È in Italia che scrive la sua prima opera e in Italia scrive tra l'altro una serie notevole di cantate con e senza strumenti, una sorta di "laboratorio operistico" prima di spiccare il volo oltre la Manica e diventare uno dei più grandi compositori e sostenitori dell'opera italiana. È con questo spirito che abbiamo inserito nel programma due autori come Stradella e Corelli che in tempi e modi diversi hanno contribuito a costruire l'ambiente musicale romano nel momento in cui il giovane Händel arrivò sul finire del 1706. Leggenda

vuole che la sinfonia di Stradella in programma sia stata eseguita al suo funerale con grande commozione degli astanti. Il carattere del brano alterna momenti toccatistici-improvvisativi ad altri più drammatici e intensi - basti pensare alle due sezioni dove il violino e il cello rimangono soli senza continuo e disegnano un contrappunto dal grande impatto emotivo. La parte finale invece passa in un ritmo ternario incalzante con passaggi virtuosistici. La scrittura della parte per il basso solo era probabilmente pensata per uno strumento diverso dal violoncello che conosciamo oggi; la tessitura acuta di alcuni passaggi suggerisce l'uso di uno strumento a cinque corde (con una prima corda re) o

forse anche uno strumento non suonato *da gamba* ma *da braccio*. La sonata dodicesima dell'opera seconda è l'unica di tutto il corpus corelliano per questo organico (opera prima e terza da chiesa e seconda e quarta da camera) ad essere scritta in un unico movimento, anche se bipartito (*Largo* iniziale e *Allegro* ritornellati senza soluzione di continuità). Non è un caso che Corelli ponga questa *Ciaccona* a conclusione del suo secondo importante lavoro dato alle stampe. Il tema con variazioni era un *genere* molto amato e anche la sua opera più famosa e diffusa (l'opera quinta per violino e basso) si concluderà con la celebre *Follia*. Un *caso editoriale* può definirsi la sonata per violino e continuo HWV 371. Scritta attorno al 1750 e pervenutaci manoscritta (caso raro per questo genere di composizione), non è mai stata pubblicata fino all'edizione di Chrysander del 1879. Le edizioni a stampa delle sonate per violino, flauto e oboe di Händel – la Walsh e la Roger – non potevano includerla in quanto erano state date alla luce molto prima degli anni cinquanta. Queste prime edizioni contenevano tra l'altro, cosa tipica per il mercato tipografico del Settecento, due sonate spurie che invece lo stesso Chrysander attribuì al Sassone, nonostante la seconda edizione di Walsh (1731/1732) le avesse cancellate. Non c'è da meravigliarsi più di tanto di una simile confusione tra le varie edizioni. Quelle "pirata" erano all'ordine del giorno e lo stesso Händel dovette combattere tutta la vita per evitare che queste pubblicazioni non autorizzate fossero messe in commercio con tanta facilità. Il primo tempo della sonata HWV 371 ha come spunto la giovanile HWV 378 per flauto (più tardi utilizzata anche per l'edizione Walsh); l'inciso tematico del secondo movimento è preso in parte dal coro *From the censer curling rise* del *Solomon* e in parte dall'aria *Lascia ormai le brune vele* dalla giovanile cantata *Delirio amoroso*. Il terzo e quarto movimento non sono rifacimenti di precedenti opere (cosa che Händel fece per tutta la sua carriera in gran quantità). L'ultimo movimento anzi servì da

spunto per la sinfonia del terzo atto di *Jephtha* e qui sta il *caso editoriale* sopra accennato. Nel riadattarla per l'oratorio apportò alcuni tagli e una piccola modifica al basso continuo. Il suo copista di fiducia – J. Ch. Smith senior – trascrisse la nuova parte con i tagli lasciando in bianco un pentagramma per la parte della viola che Händel doveva aggiungere. Quando Chrysander pubblicò la sonata pensò erroneamente che i tagli si riferissero alla sonata per violino e così la diede alle stampe; ecco perché in questa edizione l'ultimo movimento si presenta con le modifiche pensate per *Jephtha*. Tra le numerose cantate con strumenti, composte quasi esclusivamente durante il suo giovanile soggiorno italiano tra il 1706 e il 1709, due sono quelle riservate alla voce di basso e precisamente *Cuopre tal volta il ciel* – Napoli 1708 – e *Spande ancora a mio dispetto* – Hanover 1710. Nel caso di quest'ultima la data e il luogo non sono certi ma la carta usata per il manoscritto è dello stesso tipo utilizzato da Händel per la serenata *Apollo e Dafne*, scritta appunto per la corte tedesca in quel periodo. Entrambe le composizioni poi sono destinate alla voce di basso, cosa sicuramente non consueta, e anche dal punto di vista tecnico e di estensione la scrittura è assai simile. *Cuopre tal volta il ciel* è legata a sua volta ad un'altra importante serenata, la napoletana *Aci, Galatea e Polifemo*. In questo caso ne abbiamo la certezza e le strabilianti difficoltà di entrambe le composizioni per la parte del basso non possono che confermare la presenza di un cantante d'eccezione per il quale erano pensate. Non si spiega altrimenti l'estensione richiesta ben oltre le due ottave, dal profondo re sotto il rigo fino ad arrivare al fa diesis acuto con estrema disinvoltura (nell'aria di Polifemo *Fra l'ombre e gl'orrori* raggiunge addirittura la bemolle). Questo cantante era Giuseppe Maria Boschi, uno tra i più celebrati bassi del suo tempo. La sua duttilità gli permetteva di *saltare registro*, unendo in un'unica voce quelle di un basso profondo e quella di un tenore agile. Sappiamo per

certo che Boschi fu uno dei cantanti più amati e apprezzati da Händel che lo volle con sé a Londra nella sua "avventura operistica" in terra inglese (tra le altre opere cantò al debutto del *Giulio Cesare*). Le due cantate hanno una costruzione simile anche se *Cuopre tal volta il ciel* appare più strutturata. Caratteristica in entrambe è la presenza, in luogo del recitativo secco, di un *accompagnato* dove gli strumenti e la voce dialogano con madrigalismi e figure retoriche di grande effetto. Di struggente bellezza l'aria conclusiva di quest'ultima cantata *Per pietà de' miei martiri*.

Fabio Missaggia

MARCO SCAVAZZA

Diplomato in Corno francese ha poi ottenuto un ulteriori diplomi di Canto lirico e Musica vocale da camera sotto la guida del M° Erik Battaglia, presso il Conservatorio Statale di Musica "Francesco Venezze" di Rovigo. In ambito professionale ha da subito indirizzato il suo interesse musicale verso lo studio della vocalità e della prassi esecutiva della Musica Antica. Collabora, in modo continuativo, con direttori di chiara fama impegnati nell'esecuzione del repertorio rinascimentale e barocco tra i quali Jordi Savall, Andrew Laurence King, Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Diego Fasolis, Kees Boeke e partecipa alle produzioni musicali di diversi Enti e Associazioni tra le quali: Coro della Radio Svizzera di Lugano, Associazione musicale "Cantar Lontano", Orchestra I Musicali Affetti di Vicenza, Odhecaton, con il quale ha vinto il Diapason d'Or dell'anno nel 2003 e Cantica Sinfonia, Diapason d'Or dell'anno nel 2005 e Diapason d'Or Musica Antica 2008, De Labyrintho (Premio Amadeus 2008). Si esibisce nei più importanti Teatri e Festival italiani ed esteri (Teatro Olimpico di Vicenza, Teatro Olimpico di Roma, Festival Barocco di Viterbo, Musica e poesia a San Maurizio, Festival van Vlaanderen di Anversa, Festival di Cordoba, Música de los Siglos de Oro di Madrid, Festival de Musique Ancienne de Ribeauville, Festival

di Utrecht, Boston Early Music Festival). Con La Petite Bande diretta da Sigisvald Kuijken nel 2006 ha debuttato nel ruolo di Masetto nel Don Giovanni di Mozart. L'opera è stata rappresentata in Francia (festival di Beaune) e in Belgio (festival di Brugge). Nel 2008 ha cantato, diretto da Fabio Biondi, ne "La Virtù degli Strali d'Amore" di Francesco Cavalli, opera inedita rappresentata al Teatro Malibran di Venezia (Giove e Primo Marinaio). Dal 1998 è vocalista del Coro Polifonico Città di Rovigo. Sotto la guida del M° Jarin Munari ha iniziato nel 2005 lo studio della batteria, sua giovanile passione.

I MUSICALI AFFETTI

Il gruppo nasce dall'idea di Fabio Missaggia di riunire musicisti italiani e stranieri che si dedicano allo studio e all'esecuzione di musica antica con strumenti originali. Lo studio delle fonti antiche e la ricerca costante della qualità del suono vogliono essere le basi per affrontare la musica antica con la più grande libertà di espressione. Ogni strumentista si è formato nelle principali scuole europee (l'Aja, Basilea, Ginevra, Milano, Londra) e collabora normalmente nell'attività concertistica e discografica con alcuni tra i più importanti gruppi internazionali. Numerosi i concerti nell'ambito di importanti rassegne in Italia e all'estero: Venezia, Verona, Bologna, Modena, Pescara, Viterbo, Avignone, Nizza, Utrecht, Hyeres ecc. I Musicali Affetti si esibiscono regolarmente nella straordinaria cornice del Teatro Olimpico di Vicenza dove hanno realizzato grandi produzioni come *Alceste* di Händel in prima esecuzione italiana, i Brandeburghesi di Bach con Monica Huggett, il ciclo delle grandi cantate italiane di Händel *Apollo e Dafne*, *Clori*, *Tirsi e Fileno*, *Aci, Galatea e Polifemo* e nel 2006, inaugurazione del 59° ciclo di Spettacoli classici, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* sempre sotto la direzione di Fabio Missaggia. Tra le registrazioni da ricordare *Apollo e Dafne* di Händel, la *Messa in sol magg.* di Bach, *Clori*, *Tirsi e Fileno* di Händel e *Pigmalion* di Rameau con la direzione di

Sergio Balestracci (inaugurazione del Festival di Viterbo 2005 e registrazione RAI). Il Festival *Spazio & Musica*, nato per rivalutare lo straordinario patrimonio artistico di Vicenza, li vede protagonisti da tredici anni con importanti progetti musicali tra i quali l'integrale dell'opera di Corelli e Vivaldi e il ciclo delle cantate di Händel, collaborando tra l'altro con noti direttori e solisti come M. Huggett, S. Kujken, M. Radulescu, S. Balestracci, S. Scholz, G. Banditelli, P. Grazzi, D. Sherwin e altri ancora. Il desiderio di apertura verso tutte le forme musicali li ha visti collaborare con compositori dei nostri giorni come Giovanni Bonato (del quale hanno eseguito in prima assoluta *Non nobis, Domine*) e musicisti jazz, come il pianista Stefano Battaglia, con i quali condividono gli stessi ideali musicali.

FABIO MISSAGGIA

Allievo di G. Guglielmo si diploma al Conservatorio di Vicenza nel 1983 perfezionandosi successivamente con C. Romano e P. Borciani. La passione per la musica antica gli fa intraprendere un approfondito studio di ricerca sulle fonti e sugli strumenti originali. Nel 1991 si diploma in violino barocco con Enrico Gatti presso la Scuola Civica di Milano. Prosegue poi i suoi studi musicologici presso l'Università di Cremona e segue, al Conservatorio dell'Aja, stages con S. Kuijken, M. Huggett e L. Van Deal. Dal 1990 collabora nell'attività concertistica e discografica con importanti gruppi internazionali di Musica Antica tenendo

concerti nei più prestigiosi Festival europei (Parigi, Vienna, Poitiers, Torino, Venezia, Lourdes, Utrecht, Nizza, Avignone, Madrid, Praga ecc.). In qualità di primo violino e solista suona per importanti istituzioni musicali in Italia, Francia, Belgio, Olanda e Germania, incidendo tra l'altro per la RAI, la Radio Olandese, Telefrance, Amadeus, Tactus, Stradivarius ecc. Come direttore rivolge la sua attenzione principale al repertorio vocale-strumentale del Sei- Settecento. In questa veste ha avviato importanti progetti come l'integrale dell'opera strumentale di Corelli, dell'opera sacra di Vivaldi e delle cantate di Händel. Ha diretto, curando la revisione dei manoscritti, prime esecuzioni come le sinfonie e i concerti di G. D. Perotti e *Alceste* di Händel, incidendo tra l'altro *Apollo e Dafne* e *Clori, Tirsi e Fileno* sempre di Händel. Ha inoltre registrato, come direttore e solista, due CD per l'Università di Houston con musiche di Corelli, Vivaldi, Händel e Mozart. È primo violino e direttore principale de "I Musicali Affetti", gruppo con il quale suona per le più importanti istituzioni concertistiche. In qualità di Direttore Artistico dirige il Festival *Spazio & Musica*, da lui ideato con lo scopo di valorizzare i tesori artistici architettonici di Vicenza grazie alla musica su strumenti originali. È titolare della cattedra di violino al Conservatorio di Vicenza, presso il quale tiene anche i Corsi Accademici di primo e secondo livello di violino barocco e vari seminari sulla prassi esecutiva e musica da camera.



Karl Streizig, Giuseppe Zamboni, Orologio perpetuo, 1818
Modena, Museo Civico d'Arte

VARIATIO DELECTAT

IL CORNETTO E IL VIRTUOSISMO STRUMENTALE TRA RINASCIMENTO E BAROCCO

DORON DAVID SHERWIN *cornetto*
FRANCESCO BARONI *organo*

CESARIO GUSSAGO (ca. 1550-dopo 1612)
Sonata "La Cornala"
dedicata al cornettista bresciano Ludovico Cornale

PHILIPPE DE MONTE (1521-1603)
O quam suavis
diminuzione di Doron D. Sherwin

SEBASTIAN ANTON SCHERER (1631-1712)
Toccata Prima
organo solo

G. P. DA PALESTRINA (1525-1594)
Ricercar del quarto tono
Io son ferito ahi lasso diminuzioni di Francesco Rognoni

COSTANZO ANTEGNATI (1549-1624)
Ricerca del Duodecimo tono
organo solo

GIOVANNI MARIA NANINO (1543-1607)
Diffusa est gratia in labis suis
diminuzioni di Doron D. Sherwin

GIOSEFFO GUAMI (1542 – 1612)
Canzon detta "La Guamina"
organo solo

CIPRIANO DE RORE (1515-1565)
Ancor che co'l partire
diminuzioni di Doron D. Sherwin

ORLANDO DI LASSO (1532-1594)
Susanne un jour
diminuzioni di Doron D. Sherwin

ANDREA GABRIELI (1533-1585)
Susanne un jour

GIOSEFFO GUAMI
La Novellina

VARIATIO DELECTAT

"...Les divines fureurs de musique, de poesie, et de paincture ne viennent pas par degrés en perfection comme les autres sciences, mais par boutées et comme des esclairs de feu."
Pierre de Ronsard

La musica proposta in questo programma è un'antologia tratta da molti brani del repertorio "principale" non solo del cornetto, strumento principe della sua breve stagione d'oro, ma di tutta la musica strumentale europea attorno all'anno 1600. La musica strumentale in quest'epoca si era da poco stabilita come genere indipendente, e gli strumentisti attingevano spesso e volentieri alla musica vocale per aumentare il loro repertorio, adottando per esempio motetti e madrigali ad esecuzioni per *ensembles* puramente strumentali, oppure, nel caso degli strumenti polifonici come l'organo o il liuto (chiamati all'epoca "*strumenti perfetti*"), eseguendo queste composizioni con uno strumento solo. Un altro metodo consolidato era quello di far eseguire la voce superiore di una compostione vocale da una voce – o strumento – solista, lasciando le altre voci al suonatore d'uno strumento polifonico. In questo caso l'esecuzione, sia da uno strumento che da una voce, presupponeva sempre la presenza d'un elemento di creazione spontanea, cioè l'aggiunta di abbellimenti improvvisati da parte degli esecutori, senza la quale la resa dell'esecuzione non poteva nemmeno considerarsi compiuta. Questi abbellimenti, spesso chiamati "*diminuzioni*", erano considerati il banco di prova di ogni strumentista (e cantante), e davano ai virtuosi dell'epoca la possibilità di mettere un'impronta originale e personale alle loro esecuzioni di brani che spesso erano universalmente apprezzati e conosciuti. È tra l'altro un approccio che vive tuttora nel mondo della musica leggera, e soprattutto nel jazz. Un altro parallelo con la musica dei nostri tempi sta nel fatto che anche nel Cinquecento esisteva già un

repertorio comune a tutti gli strumentisti, composto da vere e proprie "canzoni di successo" che venivano trattate da materia grezza per improvvisazioni viepiù ardite ed estrose dai virtuosi più geniali. Canzoni come il madrigale *Ancor che col partire* di Cipriano de Rore o la chanson *Susanne un jour* di Orlando di Lasso sono solo due esempi di pezzi musicali che godevano di una lunga e notevole fama internazionale, tale da renderli paragonabili agli successi dei "hit parade" dei nostri giorni. Si può perlopiù vedere in questa consuetudine un'espressione di quel manierismo che andava diffondendosi non solo nelle arti figurative e l'architettura, ma che trovava sempre più affermata espressione nella musica. Quest'elemento di ispirazione spontanea e vivace era e resta una parte essenziale dello stile e il linguaggio musicale del primo Barocco, un momento nella storia della musica in cui la distinzione tra compositore ed esecutore era molto più difficile da distinguere che non nei nostri giorni.

Doron D. Sherwin

DORON DAVID SHERWIN
Doron David Sherwin, nato a Hollywood nel 1962, è figlio di due cantanti di musica leggera. Fin dalla più tenera età ha dimostrato uno spiccato interesse per la musica antica, avventurandosi nello studio di svariati strumenti a fiato antichi prima di dedicarsi al cornetto. I suoi primi studi lo hanno portato in Europa, dove ha finito per stabilirsi nel 1984. Da allora, si è esibito in tutto il mondo come solista, membro a pieno titolo o collaboratore di ensemble come L'Amsterdam Baroque Orchestra, I Taverner Players, Hespèrion XX, Tragicomedia, L'Huelgas Ensemble, Capriccio Stravagante e Cantus Cölln. È membro stabile dell'ensemble di musica medievale La Reverdie, dove collabora anche come cantante. Si è diplomato in cornetto (evento questo che non si verificava da almeno trecentocinquanta anni) alla Schola Cantorum Basiliensis con Bruce

Dickey. Con lui, dal 1986, ha poi collaborato come membro stabile del Concerto Palatino, un gruppo riconosciuto come uno dei complessi preminenti per la musica del primo Barocco. Ha studiato canto con Richard Levitt, Dominique Vellard and Candace Smith. Numerosissime le registrazioni radiotelevisive in Europa, Stati Uniti, Canada e Giappone, e la sua discografia comprende una cinquantina di titoli (Emi, Sony Classical, Harmonia Mundi, Virgin, Accent, Alpha, Arcana e Naïve), gran parte dei quali col Concerto Palatino. È l'unico membro virile del complesso di musica medievale La Reverdie, con cui collabora in veste di cantante e arrangiatore e insieme al quale ha realizzato di più di dieci cd, molti dei quali premiati con vari riconoscimenti della

critica specializzata, tra cui quattro Diapasons d'Or. Noto specialista di improvvisazione dalla musica medievale e rinascimentale fino al repertorio jazzistico - è stato invitato da diversi festival jazz ad esibirsi improvvisando assieme ad artisti come Kenny Wheeler e Gianluigi Trovesi. Con quest'ultimo collabora regolarmente in seno all'ensemble Arpeggiata. È stato docente di cornetto e di improvvisazione storica alla Staatliche Hochschule für Musik di Trossingen e ha tenuto seminari e corsi di improvvisazione presso l'Accademia Chigiana di Siena, il Conservatorio di Musica di Vicenza, ai Corsi Internazionali di Musica Antica di Urbino e in vari altri istituti a Basilea, Muri, e Friburgo in Svizzera, Gothenborg e Stoccolma in Svezia e a Trondheim in Norvegia.

FRANCESCO BARONI

Organista e clavicembalista parmigiano, è stato allievo di Francesco Tasini per l'organo e di Bob van Asperen per il clavicembalo. La sua attività concertistica inizia da giovanissimo, nel 1980, con il complesso *Il Dolcimelo*, proponendosi sia come solista che come continuista. Collabora con *Accademia Bizantina*, *Arte dell'Arco*, *Cappella della Pietà dei Turchini*, *Ensemble Aurora*, *Europa Galante*. Ha inciso per le case discografiche Arion, Tactus, Naxos, Symphonia, Glossa, Brilliant, ORF oltre che per la Radio e la Televisione. Come direttore del complesso *Compagnia de Musici*, da lui fondato nel 1992, si interessa alla riscoperta del patrimonio musicale inedito del '600-'700 italiano; di tale repertorio ha curato nel 1998 i *Concerti da chiesa op. II (1729)* di Andrea Zani con il violinista Alessandro Ciccolini; nel

2001 l'oratorio di Francesco Antonio Pistocchi *Il Martirio di S. Adriano* (1692), ricevendo entusiastici riconoscimenti dalla critica internazionale: 10 dalla rivista francese *Répertoire* e il *Prelude Classic Awards 2003* come migliore Oratorio Barocco. Nel 2003 incide come direttore la musica strumentale di Carlo Tassarini (1690-1766) con la violinista Susanne Scholz e la flautista Stefania Marusi. Recentemente si dedica anche al fortepiano eseguendo musiche di J. Haydn e F. Paer sul restaurato Schanz appartenuto alla Duchessa Maria Luigia del Museo G. Lombardi di Parma. È Ispettore Onorario della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza per la tutela e il recupero degli organi storici. È docente di Clavicembalo al Conservatorio di Parma.



Naoya Hatakeyama, dalla sequenza *A Bird/Blast 130*, 2006 (Fondazione Fotografia)

Domenica 22 novembre, Modena, Galleria Estense ore 21

LA MARAVIGLIA DI BACH

'AUF LAUTENWERK'

COMPOSIZIONI BACHIANE PER 'LIUTO A TASTIERA'

MICHELE BARCHI

Lautenwerk

Ricostruzione da disegni di costruttori tedeschi del XVIII sec. [Hildebrandt e Fleischer]

Realizzato da Michele Barchi ed Emilio Lorenzoni Corvione di Gambara 1998-2009

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Preludio in re min BWV 926

Preludio in do min. BWV 934

Preludio in mi magg. BWV 937

Preludio in do min. BWV 999

Fuga in sol min. BWV 1000

Suite in sol minore BWV 995

Prelude, Tres viste, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, I, II, Gigue

Suite in mi minore BWV 996

Preludio(Passaggio-presto), Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée, Gigue

Preludio, Fuga, Allegro in mi bemolle magg. BWV 998



Michele Barchi, Emilio Lorenzoni, *Lautenwerk*, 1998-2009

PER LIUTO O LAUTENWERK

Buona parte della musica per liuto di Bach è frutto di trascrizioni di sue opere precedentemente destinate ad altri strumenti. Mentre i tre preludi BWV 926-934-937 sono originali per clavicembalo ma, come struttura ben si adattano anche al liuto, il preludio BWV 999 è originale per liuto e la fuga BWV 1000 è invece trascritta dal violino solo (BWV 1001). La suite in sol minore BWV 995 è la trascrizione di quella in do min. BWV 1011 originale per violoncello solo. La trasposizione tonale di una quarta inferiore, più adatta all'estensione del liuto non è l'unica cosa che la differenzia dall'originale. L'aggiunta di note al basso indipendenti rende la composizione perfettamente adeguata ad uno strumento polifonico a corde o a tastiera. Il pezzo inizia con un preludio nella forma dell'Ouverture alla francese bipartito in due movimenti contrapposti, un grave immediatamente seguito dal 'Très Vite' (Très vite, indicazione tipicamente francese per movimenti molto veloci) dall'incedere fugato e virtuosistico. All'allemande, di carattere malinconico e meditativo, fa seguito la tradizionale courante francese, pesata e nobile. La sarabanda è costruita su figure ad arpeggio costante e calmo, ora in discesa poi in ascesa tanto da rendere il brano molto stilizzato e lontano dagli schemi di danza. La gavotte Ià, spigliata e sobria è seguita dalla gavotte IIà strutturata interamente a figure terzinate. La gigue, con il suo ritmo incalzante e puntato termina la suite. La suite in mi minore BWV 996 sembra essere l'unica composizione in cui Bach indica l'utilizzo del lautenwerk, del resto la complessità polifonica di alcuni movimenti veloci li rende veramente molto difficoltosi al liuto mentre, alla tastiera, risultano più scorrevoli ed eseguibili con minori ostacoli. La bourrée è forse il pezzo più popolare della suite ed è anche il più semplice da eseguire tanto da essere stato inserito nella musica leggera. Il trittico Preludio-fuga - allegro reca l'indicazione 'pour la luth ou cémbal' suggerendo una possibile

destinazione alla tastiera in alternativa. La composizione si presenta con un preludio di carattere calmo e pastorale seguito dalla fuga che ha per soggetto il tema del corale 'Vom Himmel hoch, da komm ich her' L'allegro finale, bipartito come una danza, conclude in modo brillante la splendida composizione.

LAUTENWERK

La simpatia estetica che Bach provava per il liuto come strumento solista dalla sonorità intima e armoniosa, lo ha sicuramente molto affascinato tanto da stimolarlo a creare o a trascrivere musica per questo strumento. Trasferire però il suono del liuto su uno strumento a tastiera è forse ancora più arduo e accattivante per un grande musicista come Bach, che non si accontentava quasi mai della qualità ottenuta dai costruttori di strumenti. Egli stesso aveva una conoscenza organologica tale che il suo parere sulla qualità di uno strumento, in particolare sull'organo, era tenuto dai costruttori in grande considerazione. La collaborazione con Zacharias Hildebrandt, uno dei più attivi organari di area germanica tra 6-700, lo portò a progettare un nuovo strumento a corde, diverso dal cembalo per l'uso di corde in minugia, ma simile al liuto per la forma della cassa e la disposizione delle corde. È sopravvissuto un bozzetto di questo progetto, di sicuro non definitivo, che mostra la forma che lo strumento aveva in origine: una grande cassa ovale e profonda, con una sola tastiera al comando della meccanica. Rimangono le testimonianze dei teorici dell'epoca, F. Agricola e J. Adlung, che descrivono il nuovo strumento ideato e progettato dallo stesso Bach e chiamato Lautenclavicimbel o Lautenwerk (liuto a macchina) la cui qualità fonica era più simile a quella di una tiorba ma più sonoro e agile grazie alla meccanica della tastiera. Nell'inventario dell'eredità di Bach sono citati oltre a cinque cembali, due Lautenwerk e un liuto, a testimonianza dell'intenzione di ottenere il suono del liuto servendosi della tastiera. Meccanicamente il Lautenwerk è dotato di salterelli come il

clavicembalo, ma il plettro di cui sono armati non è in penna ma di cuoio, onde evitare il più possibile il transitorio di attacco rumoroso che la penna, essendo più sottile e rigida, darebbe al suono, rendendolo secco e metallico anche su corde rivestite. La cassa armonica è molto ampia e, per ottenere maggiore risonanza, uno dei registri è parzialmente privato di smorzatori. Essendo le corde di diametro anche sei volte superiore a quelle del cembalo, l'impatto dei plettri ha molta più inerzia tanto da consentire un minimo controllo dinamico agendo sul peso del tocco. L'intera struttura dello strumento è in cedro del Libano, tale da consentire la tenuta della tensione ai ponticelli, che vengono "tirati" dalle corde come nel liuto e nell'arpa. La parte inferiore del fondo ha una forma a guscio ed è apribile onde permettere la sostituzione delle corde che passano attraverso la tavola armonica. I due registri hanno caratteristiche timbriche

distinte generate dalle lunghezze delle corde che sono disposte su due ponticelli differenti, entrambi sulla tavola. La prima fila, con corde più corte, è più ovattata e dolce mentre la seconda, con corde più lunghe e sottili, è più timbrata e definita. L'insieme dei due registri conferisce al lautenwerk una potenza straordinaria "come di tre liuti suonati insieme" (Adlung) con dei bassi dalla grande profondità e soprani dolci ma incisivi. Naturalmente lo strumento rappresenta un compromesso, forse un'utopia del suono liutistico generato dalla tastiera, le dita del liutista non sono sostituibili da alcuna meccanica, anche la più sofisticata, ma rimane comunque un esperimento che, anche all'epoca di Bach, ha portato una voce 'nuova' e affascinante nel campo dell'invenzione organologica e musicale.

MICHELE BARCHI
Vedi biografia a pag. 94



Yang Fudong, *The Hals Hitching Post*, 2005, Single channel video, 35 mm (Fondazione Fotografia)

I LINGUAGGI DELLE ARTI: UTOPIA

Incontri a cura di Enrico Bellei e Sonia Cavicchioli

Venerdì 23 ottobre, Modena, ex Ospedale S. Agostino ore 21

MUSICA PER GLI OCCHI

da Caravaggio a Baschenis

con Enrico De Pascale

In collaborazione con

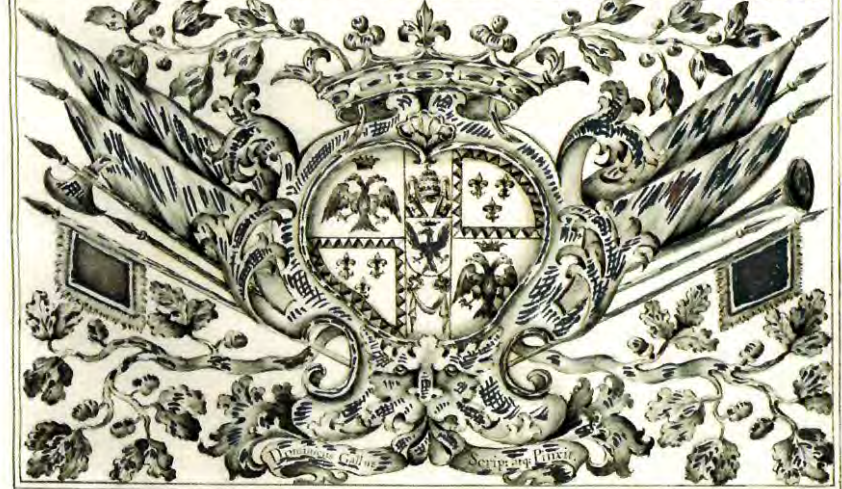


I legami tra la musica e le arti visive, tra l'arte dei suoni e quella delle immagini, risalgono alle origini della civiltà, figurando in innumerevoli testimonianze di carattere mitico e religioso, storico e sociale. Le rappresentazioni di personaggi in atto di suonare, così come l'iconografia degli strumenti, spesso rappresentati in modo estremamente fedele, sono documenti preziosi sia per l'organologia, la disciplina che studia la meccanica e la struttura degli strumenti antichi, che per lo studio delle pratiche esecutive nelle diverse epoche. Tra Cinquecento e Seicento, in una fase storica in cui la cultura musicale costituisce da un lato uno dei cardini dell'educazione e dell'otium aristocratico, dall'altro un inesauribile serbatoio di significati simbolico-allegorici, nasce la natura morta di soggetto musicale. Sulle scie della rivoluzione linguistica attuata dal Caravaggio, il bergamasco Evaristo Baschenis (1617-77) ne fissa i caratteri essenziali indagando in modo originale un universo formale ed espressivo che avrà grande fortuna nei secoli successivi e che ancora oggi appare ben lungi dall'essersi esaurito, come dimostrano i casi di Picasso, Braque, Matisse, Arman, Beuys, Basquiat.

ENRICO DE PASCALE

Critico e storico dell'arte, collabora con l'Accademia Carrara e la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (GAMEC) e con il Museo Santa Giulia di Brescia, per le quali ha curato mostre e pubblicazioni di arte moderna e contemporanea. È stato tra i curatori delle mostre *Evaristo Baschenis e la Natura morta in Europa*, (Accademia Carrara, Bergamo 1996); *The Still Lives of Evaristo Baschenis. The Music of Silence*, Metropolitan Museum of Art, New York 2000; *I pittori della realtà. Da Leonardo a Caravaggio a Ceruti*, Museo Ala Ponzone Cremona - Metropolitan Museum of Art, New York 2004; *Capolavori in corso*, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia 2008-09. È ideatore e curatore de *I Mercoledì di storia dell'arte*, cicli di conferenze svolgono presso il Museo Santa Giulia a Brescia. È stato docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano. È autore del volume *Morte e Resurrezione* (Electa, Milano 2007), tradotto in diverse lingue.

TRATTENIMENTO MUSICALE SOPRA IL VIOLONCELLO A' Solo, Confecrato ALL' ALTEZZA SERENISSIMA DI FRANCESCO SECONDO Duca di Modona, Reggio, &c. DA DOMENICO GALLI PARMIGGIANO



Domenico Galli, *Trattenimento musicale sopra il violoncello a solo*, Ms., 1691
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.C.81

Giovedì 5 Novembre, Modena, Sala Truffaut ore 21.15

VOLUPTAS DOLENDI I GESTI DEL CARAVAGGIO

In collaborazione con:

Fondazione Marco Fodella

Associazione Circuito Cinema - Sala Truffaut



musiche di

FRANCESCO DA MILANO, LAURENCINUS ROMANUS
GIOVANNI GIROLAMO KAPSPERGER, ASCANIO MAYONE
GIROLAMO FRESCOBALDI, RINALDO DALL'ARPA
GIOVANNI MARIA TRABACI, Anonimi italiani secoli XVI-XVII

adattamento cinematografico regia fotografia FRANCESCO VITALI

DEDA CRISTINA COLONNA danza e recitazione

MARA GALASSI arpa doppia

costumi BARBARA PETRECCA

prodotto dalla Fondazione Marco Fodella

con il patrocinio di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ministero degli Affari Esteri

con il patrocinio e sostegno del Comune di Milano

con il contributo di Fondazione Cariplo

si ringrazia Intesa San Paolo



Fotografie di scena dal FILM

Questo Art FILM (58 minuti) di singolare bellezza e originalità, con i costumi tratti dai suoi dipinti, apre una visione inedita sul mondo di Caravaggio (1571-1610), soffermandosi sull'epoca in cui è vissuto facendoci entrare «direttamente nel suo sguardo, capace di fissare come fotografie sonore e in movimento l'esistenza quotidiana del suo tempo, non tanto dissimile dal nostro». Proiettato con grandissimo successo in anteprima nel novembre 2008 al Castello Angioino di Mola di Bari e a Palazzo Cini a Venezia, il 9 maggio 2009 al Museo Benaki di Atene; presentato ai critici e agli studiosi di musica, arte, cinema a Milano sabato 26 settembre 2009 nell'Auditorium del Centro Culturale San Fedele, il 29 settembre (giorno della nascita di Caravaggio) alla National Gallery of Ireland di Dublino e in ottobre a Roma alla Sala Trevi Alberto Sordi di C.S.C. Cineteca Nazionale – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia. Mostrato giovedì 29 ottobre ore 18, 19:30 e 21 nel luogo dove è stato girato, la Basilica di San Marco a Milano, dopo Modena, verrà presentato a: Trieste sabato 14 novembre ore 19.00 Museo Sartorio, Largo Papa Giovanni XXIII n.1 nell'ambito del Festival Wunderkammer 2009 "I Lati della Notte"; Vilnius capitale europea della cultura 2009 al cinema d'essai Skalvija di Vilnius mercoledì 18 e giovedì 19 novembre ore 17 nell'ambito di *Dialoghi del Barocco*; Napoli domenica 29 novembre ore 18 nell'ambito della stagione del *Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini* nella propria sede in Via Santa Caterina da Siena 38. Entro il 2010 verrà presentato in una trentina di città del mondo che lo hanno richiesto. Per i dettagli si veda il sito dedicato www.igestidelcaravaggio.it

(...) Si tratta (...) di un prodotto assolutamente originale, anzi unico nel panorama filmico del nostro tempo. I paralleli con numerosi titoli del cinema italiano e straniero degli ultimi decenni sono ovviamente possibili e saranno certamente proposti dai critici. Possiamo cominciare a dire quel che questa pellicola non è: non una trasposizione cinematografica di una pièce teatrale; non un documentario; non un film musicale e neppure un balletto. Il film (come lo spettacolo da cui deriva) non usa una sceneggiatura con un testo moderno, bensì incasella quadri come diapositive in una presentazione ed usa le citazioni di testi antichi per far risultare una "storia" dall'insieme di movimenti, colori, luci, suoni e parole. (...) (Dinko Fabris, *I gesti e i suoni del Caravaggio in un film*, Aam-Tac arts and artifacts in movie - Technology, Aesthetics, Communication An International Journal n. 5 2008, pp. 21-27, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009)

... nel film di Francesco Vitali, i quadri del Caravaggio s'inanellano musicalmente e si profilano come visioni inafferrabili, come coaguli in presa diretta di eccessi d'espressione. (...) È la musica (...) ad avere generato gli effimeri ma vivi e reali bagliori della vita e dell'arte del Merisi pulsanti nel film; calata l'oscurità, allo spettatore (...) il compito di conservare e coltivare la fiammella di suoni e gesti che è stata accesa, il profumo di assoluto che ne è scaturito. (...) L'arco che il film disegna sgorga dalla tenebra e in essa si spegne, (...) Caravaggio pare non utilizzasse la pratica del disegno preliminare, (...) saccheggiava la vita, accostando e sovrapponendo le figure che ritraeva (...) dal vero. Incurante delle leggi accademiche della composizione, strutturava le sue scene mediante la luce e, ancor di più, mediante il ritmo, attraverso un gioco di accenti e cadenze, dove un movimento di braccia concerta con la piega di un pannello o il corruciarsi di una fronte. Il film si snoda seguendo il medesimo principio, e la musica vi agisce, non a caso, da motore propulsore e, insieme, da elemento strutturale e unificante. (...) (DAVIDE VERGA, *Intorno al film Voluptas dolendi. I gesti del Caravaggio - Un'unica strategia espressiva per musica e pittura*, Critica d'arte n. 37)

Gianni Fodella

VIVERE ALL'ANTICA NEL '500

con Sonia Cavicchioli

I miti, le «favole antiche», sono per gli uomini del Cinquecento la manifestazione di una sorta di patria ideale, di luogo dello spirito insistentemente evocato. Ad essi si ispira la pittura più moderna del secolo, quella di Raffaello e della sua scuola, che ambisce a ricreare quel mondo perduto attraverso il disegno e il colore. Adottando come lente di ingrandimento la favola di Psiche, mito letterario la cui travolgente fortuna nell'arte si data a questo secolo, la conferenza offre esempi di come la decorazione d'interni dialoghi con l'architettura per modellare luoghi concreti del vivere, adattandoli al desiderio dei committenti di farsi contemporanei degli antichi. Si osserva così che fra accanita volontà di ricostruzione e 'tradimenti' delle testimonianze antiche a cui si ispirano, gli artisti mettono a punto soluzioni innovative, che proprio il confronto con il passato idealizzato ma irrimediabilmente assente sembra rendere più audaci.

SONIA CAVICCHIOLI

Dopo essersi laureata in Lettere moderne all'Università di Bologna, si è specializzata in Archeologia e Storia dell'Arte all'Università di Siena, e ha poi conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università di Bologna. È stata insegnante di ruolo di Storia dell'arte negli Istituti secondari superiori; in seguito ha lavorato come storica dell'arte nella Soprintendenza per i Beni storici e artistici di Modena e Reggio Emilia, con compiti di ricerca, tutela e direzione dei restauri. È ricercatore di Storia dell'arte moderna all'Università di Bologna dal 2006, dove insegna Storia dell'arte moderna a Lettere, e Iconografia e Iconologia nei corsi di laurea magistrale in Arti visive e Moda.

Venerdì 20 novembre, Modena, Sala Circoscrizione Centro Storico ore 21

VISIONI D'ORIENTE

e dell'antico nel Rinascimento
con Tobia Patetta

Fu certamente Andrea Mantegna il pittore del Rinascimento in grado di proporre le architetture *all'antica* più convincenti, dipinte sul fondo della scena oppure in primo piano, dove si svolgeva la vicenda con le figure. Il pittore seppe proporre alle date precoci della metà del Quattrocento un *immaginario* della città che, per consapevolezza e ricchezza di motivi, fa addirittura supporre che possedesse delle competenze da architetto, e conoscesse non solo la trattatistica ma anche i monumenti antichi romani del Nord Italia. A partire dalle straordinarie città dipinte nella predella del polittico di San Zeno si passeranno in rassegna gli edifici e le rovine dipinte nei quadri e affreschi dell'artista padovano, per riflettere sulle diverse soluzioni: dipingere l'antico, dipingere architetture reinventate all'antica, oppure classiche nel linguaggio, ma moderne. Il caso dei fratelli Bellini è altrettanto emblematico, ma riguarda la voga orientalista che in Venezia ebbe la durata di una generazione di pittori, cronologicamente collocandosi dal 1490 al 1530 circa. A partire dall'analisi del grande telero oggi alla Pinacoteca di Brera raffigurante *La Predica di San Marco*, sarà interessante analizzare una rappresentazione della piazza di Alessandria d'Egitto che coniuga l'intento idealmente filologico con la reinvenzione, non mancando però di veicolare complessi messaggi politico-religiosi. Si può sostenere che i fratelli Bellini, certamente accanto a Vittore Carpaccio, fecero per l'*immaginario* della città orientale quello che Mantegna aveva fatto per quello della città

all'antica. Un percorso all'interno dei teleri che tra Quattro e Cinquecento vennero realizzati per la Scuola Grande di San Marco porrà infine degli interrogativi, ai quali si proverà a portare delle risposte. Quali furono i motivi che portarono, negli anni Trenta del '500, alla virata classicista all'interno del telero narrativo veneto? Perché da queste date una scena che avrebbe dovuto svolgersi ad Alessandria d'Egitto veniva soltanto rappresentata con personaggi abbigliati all'orientale e animali esotici, ma curiosamente questi si muovevano entro una scena con edifici rinascimentali, occidentali? Un esempio: il Faro di Alessandria in una tela di Jacopo Tintoretto era rappresentato come il tempio di San Pietro in Montorio di Donato Bramante!

TOBIA PATETTA

Storico dell'arte, è Professore a Contratto presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano per l'insegnamento di Storia dell'Arte nel Corso di Laurea in Architettura delle Costruzioni inaugurando, dall'anno accademico 2008-2009, il nuovo *Rapporti tra le arti e l'architettura*. Collabora a numerose riviste specializzate e partecipata a innumerevoli convegni con interventi di taglio interdisciplinare, fra i quali a Roma (2007) *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico* con la relazione *Marmi, pietre e mattoni: città modernamente antiche di un conoscitore di architettura?*, a Pienza (2007). *Oriente e Occidente nel Rinascimento*, con la relazione *L'Oriente artistico ed architettonico nella Scuola di San Marco*.

Tobia Patetta

Giovedì 3 dicembre, Sala Circoscrizione Centro Storico ore 21

L'AMORE È UN DIO

con Eva Cantarella

Gli Atridi, Saffo, Ulisse e Penelope, Achille, Elena, Antigone. Agamennone. Tutti i personaggi della storia, della letteratura e della mitologia greca tornano a parlarci di noi. *L'amore è un dio* è libro che rinfresca spiritosamente la memoria a chi ha frequentato il mondo classico, ma soprattutto la suscita in chi lo conosce poco. L'origine di questo libro è una trasmissione radiofonica, "Sex and the polis", dove Eva Cantarella si è divertita a raccontare attualizzando storie di uomini e di donne. "L'amore. Cominciamo da qui, parliamo d'amore. *Dammi mille baci. Veri uomini e vere donne nell'antica Roma* completa il dittico sull'amore e sulla sessualità nell'antichità classica attraverso miti, leggende, letteratura e casi giudiziari. Mentre nel primo volume l'autrice si era soffermata sull'eros greco, adesso focalizza la sua analisi, ricca di leggerezza e di ironia ma non priva di rigore, sull'amore al tempo dei romani. Prendendo in prestito per il titolo un verso di Catullo, Eva Cantarella cerca di far comprendere quanto diversi fossero il modo di provare emozioni e sentimenti e le norme che regolavano la vita privata e sentimentale al tempo degli antichi romani.

EVA CANTARELLA

Figlia del grande grecista e bizantinista siciliano Raffaele Cantarella, ha compiuto studi classici, completando la sua formazione presso prestigiose Università straniere (Berkeley, Heidelberg). Allieva del romanista e civilista Giovanni Pugliese, ha svolto attività accademica e di ricerca presso le Università di Camerino, Parma e Pavia oltreché all'Università del Texas a Austin e di quella di New York, della quale è stata visiting professor. Ha pubblicato numerosi saggi sul diritto e su aspetti sociali del mondo greco e romano. Attualmente è professore ordinario di istituzioni di diritto romano e di diritto greco antico all'Università statale di Milano. Ha partecipato a numerosi convegni, conferenze, trasmissioni radiofoniche.

PER LE SCUOLE

Sabato 24 ottobre, Sassuolo, Palazzo Ducale ore 11

HAYDN: LAVORI IN CORSO

COME SI COSTRUISCE UN CONCERTO DA CAMERA

Auser Musici, Carlo Ipata *direzione e flauto traversiere*

L'Ensemble Auser Musici presenta due brani cameristici: l'originale Quintetto op. 19 n. 2 di Boccherini e la Sinfonia di Haydn "La Sorpresa" nella sua riduzione per quintetto (archi e flauto traversiere) dello stesso Haydn. Si spiegherà ai ragazzi la struttura delle musiche e il processo di costruzione, fino all'esecuzione finale.

Medie inferiori e superiori – Durata 1 ora e 10 (su prenotazione)

Giovedì 5 novembre, Modena, Sala Truffaut ore 11

VOLUPTAS DOLENDI: I GESTI DEL CARAVAGGIO

adattamento cinematografico regia fotografia Francesco Vitali, Italia, 2008

Deda Cristina Colonna danza e recitazione, Mara Galassi arpa doppia

costumi Barbara Petrecca prodotto dalla Fondazione Marco Fodella

In collaborazione con



[vedi scheda completa a pag. 176]

Il film nasce da uno spettacolo che ha fatto il giro dell'Europa. Dedicato alla pittura di Caravaggio, tocca due aspetti interni e profondi della sua arte: il gesto e la musica. Coglie l'occasione del 400esimo anniversario della morte di Caravaggio (1571-1610) per ribadirne l'attualità e per collegare alla pittura la musica e la visione estetica del mondo. L'incontro con il regista consente una riflessione sulla lingua usata nel film, che appartiene all'epoca di Caravaggio, ma nello stesso tempo è anche attuale, anzi una lingua "senza tempo".

Medie superiori – Durata 1 ora e 30 (su prenotazione)

Venerdì 6 novembre, Vignola, Rocca ore 11

MOZART - ROSSINI - MENDELSSOHN

LA MUSICA DI TRE ENFANT PRODIGE Con l'Orchestra Atalanta Fugiens, Vanni Moretto

Data da concordare: ENFANTS TERRIBLES?! AVANTI TUTTA!!!

Laboratorio opzionale per la Scuola Media ad indirizzo musicale "L. A. Muratori"

a cura degli allievi del Biennio di Formazione dei Docenti (Istituto Superiore di Studi Musicali "Vecchi-Tonelli" - Modena) [per un gruppo limitato, da prenotarsi a parte]

L'orchestra Classica Atalanta Fugiens con strumenti d'epoca, presenta i grandi Mozart, Rossini e Mendelssohn, nelle loro vivaci e, in certi casi, già sontuose e mature composizioni giovanili, come ad alludere all'energia della musica antica, sempre proiettata in avanti, alla continua creazione, all'innovazione permanente. Si propongono alcuni movimenti di loro celebri brani mettendo in evidenza gli aspetti che ne rivelano la genialità precoce.

Medie inferiori e superiori – Durata 1 ora e 10 (su prenotazione)

Martedì 10 novembre, Mirandola, Auditorium ore 11

Mercoledì 11 novembre, Modena, Chiesa San Carlo ore 11

VIVALDI: LAVORI IN CORSO

COME SI COSTRUISCE UN CONCERTO

Ensemble Brixia Musicalis, Elisa Citterio

L'Ensemble Brixia Musicalis, diretto dal primo violino, Elisa Citterio, presenta tre concerti di Vivaldi dalla raccolta "La Cetra" e l'Estro Armonico" e costruisce un percorso, a partire dai suoni degli strumenti, attraverso la comprensione della struttura del concerto, ricomponendo poi i pezzi e giungendo all'esecuzione concertistica vera e propria.

Medie inferiori e superiori - Durata 1 ora e 10 – su prenotazione



Gabriele Basilico, Porto, 1995

MASTERCLASS

In collaborazione con il CUBEC, Centro Universale del Bel Canto e l'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi /Tonelli

Lunedì 2 novembre, Modena, sede CUBEC

DECLAMAZIONE AFFETTI E COMUNICAZIONE NEL CANTO BAROCCO

con Michael Chance

Michael Chance è uno dei più importanti interpreti nella tessitura di contralto maschile in tutti i repertori della musica classica, e la sua attività spazia dall'opera, ai concerti, alle incisioni. In ambito operistico la sua esperienza è amplissima, da Monteverdi alle nuove creazioni contemporanee. La sua formazione profonda nelle tecniche di canto del Sei-Settecento gli consentono di affrontare in modo autorevolissimo il cuore del teatro musicale barocco: la retorica gestuale e l'espressione degli affetti. È suo il progetto "Agrippina" con il Conservatorio Reale dell'Aja, e la preparazione musicale dei cantanti.

Previa iscrizione: informazioni: www.grandezzemeraviglie.it/masterclass

Domenica 22 novembre, Modena, sede CUBEC

IL RECITATIVO DA MONTEVERDI A HÄNDEL

con Lavinia Bertotti

Lavinia Bertotti, soprano, si è dedicata dal 1983 al repertorio rinascimentale e barocco. Già durante la sua formazione nelle maggiori scuole internazionali, ha intrapreso la carriera di cantante con alcuni fra i maggiori ensemble specializzati. Ha inizialmente approfondito l'estetica e la vocalità, proprie del repertorio che va dal teatro monteverdiano alla cantata settecentesca, arricchita poi dalla costante esperienza professionale anche nell'ambito della musica medievale. Se nell'aria d'opera il tempo si ferma e si cesella con enfasi un momento circoscritto, il recitativo è uno dei momenti in cui, si svolgono i fatti, la narrazione procede, l'azione teatrale vera e propria agisce. Verranno passati in rassegna diversi approcci del recitativo, che corrispondono a diverse fasi culturali e stilistiche.

Previa iscrizione: informazioni: www.grandezzemeraviglie.it/masterclass

EVENTO SPECIALE

SPECIALE EUROPA: VALENCIA (Spagna)

Sabato 28 novembre, La Llotja de València

2° REMA SHOWCASE: NUOVA MUSICA IN EUROPA

A Valencia si svolgerà il 28 settembre la seconda edizione del REMA Showcase, Vetrina Europea di giovani ensemble di musica antica. La prima edizione si svolse a Modena nel 2009 nell'ambito del Festival. Questa vede otto ensemble selezionati da diversi gruppi di paesi. Il Festival Musicale Estense Grandezze & Meraviglie ha contribuito coordinando la selezione delle proposte italiane e svizzere, che ha prodotto un candidato poi confermato: l'Ensemble Italo-Svizzero "Opera Prima" (vedi concerto di Sassuolo del 10 ottobre).

PRESENTAZIONI

Martedì 29 settembre, Modena, UTE, Sala Dell'Amico, Via C. Morone 35 ore 16

MILLE ANNI DI MUSICA DA SCOPRIRE: IL FESTIVAL MUSICALE ESTENSE GRANDEZZE & MERAVIGLIE

con Enrico Bellei

In collaborazione con UTE, Università per la Terza Età di Modena

Nell'ambito dell'Anno Accademico 2009-2010 dell'Università per la Terza Età, alcuni incontri aperti al pubblico consentono un interscambio di conoscenze e approcci a diversi campi della cultura. In particolare l'incontro tenuto da Enrico Bellei prenderà a pretesto l'esperienza pluridecennale del Festival Musicale Estense, per raccontare l'ampio fenomeno della musica antica nel contesto della fruizione delle arti. L'approccio alla musica antica diventa così un luogo privilegiato dove rileggere l'estetica e il gusto dei secoli passati.

Giovedì 29 ottobre, Modena, Teatro Comunale L. Pavarotti ore 18

AGRIPPINA

con Dinko Fabris

In collaborazione con l'Associazione Amici dei Teatri Modenesi

L'Associazione Amici dei Teatri Modenesi offre al pubblico del Festival la presentazione dell'opera *Agrippina* di Händel. Dinko Fabris è uno dei maggiori specialisti della storia musicale italiana. Ha studiato musica antica al Conservatorio di Verona, letteratura e musicologia nelle Università di Bari, Bologna e Londra (Royal Holloway). Membro del Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale delle Opere di Andrea Gabrieli (Fondazione Cini di Venezia) e consultant editor di Early Music. Vincitore di borse di studio a Ferrara (1983), Newberry Library di Chicago (1991) e Warburg Institute di Londra (1994), è stato professore ospite alla École Normale Supérieure di Parigi e alla Università di Melbourne. Insegna all'Università della Basilicata e Al Conservatorio Piccinni di Bari, dove ha fondato il Dipartimento di musica antica. La sua attività incessante di ricercatore lo porta a partecipare a convegni di tutto il mondo e ad essere noto internazionalmente nell'ambito musica antica e barocca.

CONCORSO PER VIDEO MAKER

ANTICO È MODERNO - CREA UNO SPOT

www.grandezzemeraviglie.it/concorso

In collaborazione con L'Assessorato alle Politiche Giovanili del Comune di Modena

Vedi spazio alla pagina seguente.

antico e MODERNO

nuova frontiera della musica antica

Concorso per giovani creativi
per la realizzazione di un
video promozionale sul
Festival Musicale Estense

- 1** Il concorso è rivolto a tutti i **videomaker**, fino a 35 anni d'età al 31-08-2009, che possono partecipare singolarmente o in gruppo.
- 2** Il video avrà una versione "Promo" che non dovrà superare la **durata di 8 minuti**, compresi eventuali titoli di testa e di coda, e una versione "Spot" che non dovrà superare il **minuto**.
- 3** È possibile partecipare anche con **animazioni e prodotti di video-grafica**.
- 4** È consigliato l'uso di filmati dai concerti del festival (18.09.09 - 30.11.09). Ai partecipanti sarà consentito, previo accordo, filmare uno o più concerti e le attività del festival. Copia dell'audio di qualità, potrà essere richiesta alla segreteria.
- 5** **CONSEGNA DEGLI ELABORATI a mano su DVD**, presso:
Associazione Musicale Estense
via San Michele 40 - 41121 Modena
Orari:
dal martedì al venerdì dalle 9,30 alle 16,00
sabato dalle 9,30 alle 11,30
per posta su DVD con raccomandata con ricevuta di ritorno, presso:
Associazione Musicale Estense
via San Michele 40 - 41121 Modena
- 6** L'Associazione Musicale Estense mette a disposizione dei partecipanti materiale utile allo sviluppo degli elaborati nelle giornate e secondo gli orari sopra indicati.
- 7** Tutti i video dovranno pervenire presso la suddetta associazione **entro e non oltre il 31 dicembre 2009**. Dovranno essere corredati di nome, cognome, data di nascita, indirizzo, numero di telefono e indirizzo di posta elettronica dei partecipanti.
- 8** Per partecipare al concorso è necessario iscriversi presso www.grandezzemeraviglie.it/concorso
L'iscrizione è gratuita
- 9** **PREMIO**
è prevista una sola opera vincitrice, attraverso un meccanismo di valutazione che riguarderà l'elaborato in tutte le sue componenti (immagini, testi, colori, brani musicali). Il premio consiste in un buono acquisto di 1000,00 € spendibile presso negozio convenzionato.
- 10** L'elaborato vincitore verrà pubblicato sul sito dell'Associazione Musicale Estense www.grandezzemeraviglie.it e sarà divulgato come strumento di promozione del Festival Musicale Estense Grandezze & Meraviglie.
- 11** **LA PREMIAZIONE È PREVISTA GENNAIO 2010**
I concorrenti concedono all'organizzazione del concorso, l'uso gratuito degli elaborati per la trasmissione via etere, internet e la produzione di CD/DVD, in relazione all'iniziativa.
- 12** **GARANZIA DI RISERVATEZZA**
I dati forniti verranno trattati ai sensi della normativa vigente (DL196/2003) e usati esclusivamente ai fini del concorso.

Il REMA si propone di creare uno spazio d'incontro europeo per gli organizzatori di manifestazioni di musica antica e di creare una sinergia fra quelli che elaborano progetti in questo campo. Il REMA cerca di facilitare la diffusione della musica antica in Europa.

Il REMA raggruppa 63 Festival europei con una programmazione prevalente di musica antica: dai più grandi ai più piccoli, di 21 paesi. Attraverso la selezione qualitativa dei membri, il REMA persegue il miglioramento delle programmazioni ma senza trascurare l'elemento umano.

Le attività del REMA:

1. Le attività fra gli associati: la comunicazione
Organizzazione di incontri informali
Organizzazione di Forum
Organizzazione di giornate e congressi d'informazione e di formazione
Organizzazione di giornate d'incontro e di avvicinamento fra gli operatori dell'Europa occidentale e dell'Europa centrale ed orientale
Attivazione e sviluppo di strumenti di comunicazione:
Sito internet, dépliant in 5 lingue, catalogo degli associati
2. Azioni di sensibilizzazione verso gli artisti e il grande pubblico
Organizzazione di ateliers di formazione per gli artisti e il pubblico
3. Incontri fra gli organizzatori e gli artisti
Organizzazione di banche dati di artisti per facilitare il loro inserimento professionale

Il Bureau del REMA (settembre 2009):

Presidente: Bart Deymut, Alamire Foundation, Leuven, Belgio
Presidente Onorario: Alain Brunet, Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, Francia
Vice Presidente: Enrico Bellei, Grandezze & Meraviglie, Festival Musicale Estense, Italia
Vice Presidente: Patrick Lhotellier, Festival Baroque de Pontoise, Francia
Vice Presidente: Janos Malina, Festival Haydn at Eszterhazy, Ungheria
Segretaria: Delma Tomlin, York Early Music Festival, Gran Bretagna
Tesoriere: Albert Recasens, Ciclo de conciertos del Museo de San Isidro, Spagna

Segretaria Generale: Marie Gouy

Il REMA è sostenuto fin dalla sua fondazione
dal Ministero della Cultura - Dipartimento degli Affari Internazionali (DDAI)

Le domande di adesione devono essere indirizzate a
Segretaria Generale: Marie Gouy
marie.gouy@rema-eemn.net

www.rema-eemn.net



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CRITICI MUSICALI



sotto l'Alto patronato del Presidente della Repubblica

Premio della Critica Musicale Italiana
«Franco Abbiati»

XXVIII edizione • Stagione 2008

Premio quale miglior Iniziativa

Festival Musicale Estense
«Grandezze e Meraviglie»
(Modena)

per la capacità di coniugare la divulgazione
dei repertori antichi e barocchi europei
con la valorizzazione del patrimonio musicale estense
(in particolare quello delle Raccolte Ducali)
in una programmazione oramai decennale
affidata a complessi di ricercata autorevolezza,
inquadrate in un contesto interdisciplinare
e diffusa capillarmente nel territorio.

IL PRESIDENTE
(Angelo Foletto)

Bergamo, 29 maggio 2009

Attestato del Premio Abbiati

Premio della Critica Musicale Italiana
«Franco Abbiati»

Spett.le
Associazione Musicale Estense
Via S. Michele 40/42
41121, Modena

Bergamo, 5 maggio 2009

Sono particolarmente lieto di comunicarLe che la Giuria del Premio della Critica Musicale «Franco Abbiati» ha assegnato il premio per la Miglior Iniziativa della stagione 2007/2008 al *Festival Musicale Estense «Grandezze e Meraviglie»* (Modena).

A nome del dott. Angelo Foletto, Presidente della Associazione Nazionale Critici Musicali, sono particolarmente lieto di invitarLa alla Cerimonia di consegna dei premi della XXVIII edizione del Premio della Critica Musicale «Franco Abbiati» che avrà luogo venerdì 29 maggio 2009 con inizio alle ore 17,00 presso il Teatro Sociale, via Colleoni, Città Alta, Bergamo con il seguente programma:

17,00 Cerimonia di premiazione XXVIII Premio della Critica Musicale Italiana

Seguirà cocktail

21,00 Concerto nell'ambito del 46° Festival Pianistico Internazionale «Arturo Benedetti Michelangeli» di Brescia e Bergamo «Rotta a Oriente. Da Bach alla Cina»:

Russian National Orchestra
Pier Carlo Orizio *direttore*
Alexander Toradze *pianista*

Borodin	Danze Polovesiane
Prokof'ev	Concerto n. 2 op. 16 per pianoforte e orchestra
Rimskij-Korsakov	Shéhérazade

Mi è particolarmente gradito informare che il Presidente della Repubblica ha concesso il Suo Alto Patronato all'edizione 2009 del Premio della Critica Musicale «Franco Abbiati»

Le sarei grato se potesse darci conferma della Sua ambita presenza.
Nel restare a Sua completa disposizione per ogni chiarimento e/o necessità, voglia gradire i miei più cordiali saluti.

La segreteria organizzativa
(dott. Silvio Galli)

Silvio Galli

Allegato: verbale della giuria del XXVIII Premio «Franco Abbiati»

Segreteria organizzativa: Glasor - via A. da Rosciate 1 - 24124 Bergamo BG
tel. +39-035.22.40.72 fax +39-035.23.29.80 email glasor.bg@tin.it



Si è svolta venerdì 29 maggio, nella Sala Conferenze del Teatro Donizetti di Bergamo, la cerimonia della consegna della XX edizione del Premio *Franco Abbiati*, assegnato al termine di ogni Stagione dall'Associazione dei critici musicali italiani. La giuria ha designato i vincitori nel corso di una riunione che si è svolta nel maggio scorso. Angelo Foletto, presidente della giuria, ha consegnato la medaglia e il diploma al Festival Musicale Estense *Grandezze & Meraviglie*. La consegna del premio al festival modenese è stata preceduta da un breve video e da una presentazione di Paolo Petazzi, che aveva il compito di motivare la scelta e che ha sottolineato che non si premiava un'edizione di particolare importanza di una manifestazione, ma il Festival Musicale Estense in sé e questo è un evento del tutto inusuale nella storia del premio. Ha inoltre aggiunto che, considerato il grande pregio dell'iniziativa, *Grandezze & Meraviglie* avrebbe potuto ricevere il riconoscimento in una qualsiasi edizione. Il premio è stato ritirato da Enrico Bellei, direttore del Festival. La motivazione ufficiale addotta per assegnare il premio come migliore iniziativa individuata nel 2008 al Festival Musicale Estense *Grandezze e Meraviglie* è "per la capacità di coniugare la divulgazione dei repertori antichi e barocchi europei con la valorizzazione del patrimonio musicale estense (in particolare quello delle Raccolte Ducali) in una programmazione oramai decennale affidata a complessi di ricercata autorevolezza, inquadrata in un contesto interdisciplinare e diffusa capillarmente nel territorio". Gli altri riconoscimenti sono andati al *Fidelio* di Abbado - presente il Teatro di Reggio Emilia (miglior spettacolo) - alla *Fedra* di Henze, nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino (Migliore novità), al direttore Roberto Abbado (per la direzione d'orchestra) - presente la moglie -, al regista russo Dmitrij Tcherniakov (per la regia), al Quartetto Hagen (ensemble da camera), a Daniela Dessì e Vito Priante come migliori cantanti, a *Filemone e Bauci* di Haydn invece il premio speciale.



Consegna del Premio Abbiati, Bergamo, 29 maggio 2009

Amadeus

Fatti accompagnare nei segreti della grande musica
dalla rivista che da vent'anni offre un panorama completo
dell'attualità musicale insieme ad approfondimenti
storici e musicologici con un linguaggio accessibile a tutti.
E poi recensioni, calendari, interviste,
rubriche, consigli d'ascolto e d'acquisto

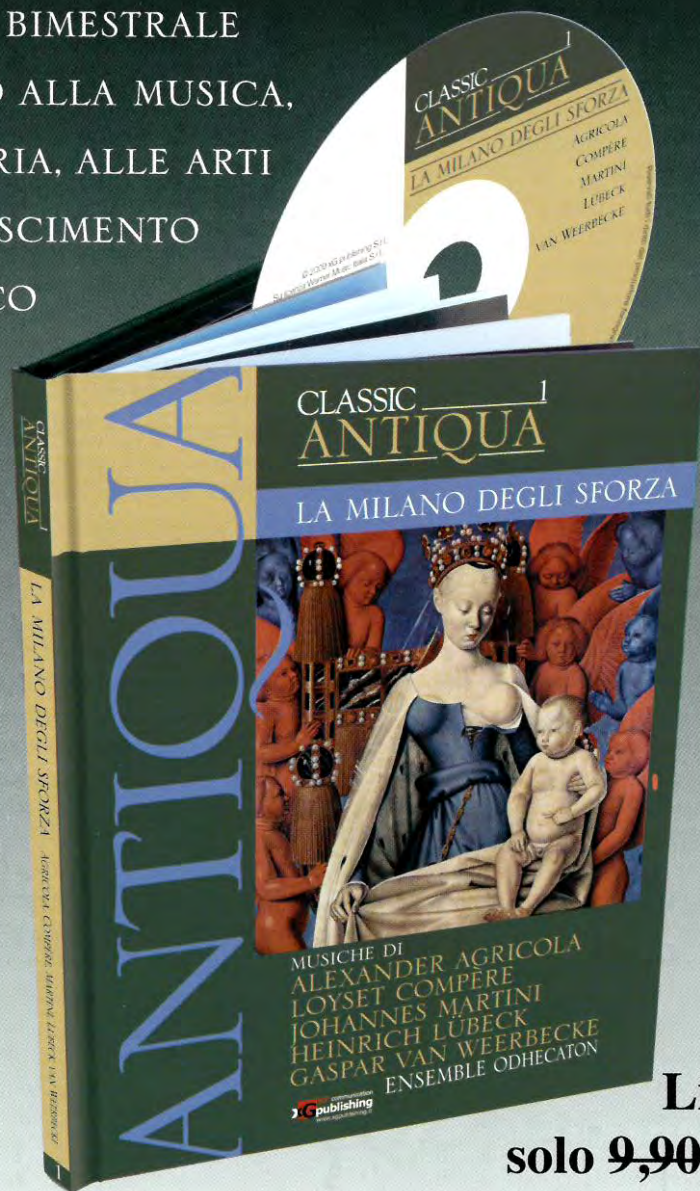


Nel cd: interpreti straordinari, registrazioni inedite,
raffinate proposte musicali, guida all'ascolto

www.amadeusonline.net

È NUOVA, È ANTIQUA

NASCE IL BIMESTRALE
DEDICATO ALLA MUSICA,
ALLA STORIA, ALLE ARTI
NEL RINASCIMENTO
E BAROCCO



**Libro + cd
solo 9,90 € 7,90**

In edicola a ottobre

365° communication
xg publishing
Milan - London - www.xgpublishing.it

Leggi col tuo smartphone
il QR Code qui sotto ed entra
nel mondo di Classic Voice

CLASSIC VOICE

CLASSIC ANTIQUA

CLASSIC JAZZ

CLASSIC PEOPLE

WEB
www.classicvoice.com



CLASSIC OPERA

CLASSIC GOLD

CLASSIC BALLET

CLASSIC Premiere

RADIO
www.classicvoice.fm

TV
www.classicvoice.tv



dal 1977
**LA RIVISTA
DI RIFERIMENTO
PER L'APPASSIONATO**

- *attualità*
- *interviste e monografie*
- *oltre 2000 recensioni all'anno
di dischi e spettacoli dal vivo*
- *i dischi 5 stelle recensiti da MUSICA*



ZECCHINI EDITORE
Via Tonale, 60 - 21100 Varese - Tel. 0332 331041 - fax 0332 331013
www.rivistamusica.com - info@rivistamusica.com - www.zecchini.com

SOMMARIO

Il Calendario	pag,	5
Il Festival: il cielo stellato, la musica	»	6
Le immagini	»	14
<i>Grandezze & Meraviglie</i>	»	36
I linguaggi delle arti	»	174
Per le scuole	»	180
Masterclass	»	182
Presentazioni	»	183
Concorso per video maker	»	183
REMA	»	185
Premio Abbiati	»	186