

Roma



Barocca

i n m u s i c a

fra via Giulia & il Pantheon

I Festival internazionale di musica barocca

3 - 10 Ottobre 2004

Associazione
musicale

festina lente



festina lente

PROGRAMMI



Roma Barocca in Musica
fra via Giulia & il Pantheon

I Festival internazionale di musica barocca

ROMA
3 -10 OTTOBRE DEL 2004



CON IL PATROCINIO DI



COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLE POLITICHE CULTURALI



PRESIDENZA
REGIONE LAZIO



RAPPRESENTANZA IN ITALIA
DELLA COMMISSIONE EUROPEA



COMMISSIONE NAZIONALE ITALIANA
PER L'UNESCO



IN COLLABORAZIONE CON





SOTTO L'ALTO PATRONATO DELLA PRESIDENZA DELLA REPUBBLICA

CON IL PATROCINIO DI

PRESIDENZA DEL SENATO DELLA REPUBBLICA
PRESIDENZA DELLA CAMERA DEI DEPUTATI



MINISTERO PER GLI AFFARI ESTERI
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
MINISTERO PER LE POLITICHE COMUNITARIE



AMBASCIATA DI FRANCIA IN ITALIA
AMBASCIATA DI FRANCIA PRESSO LA SANTA SEDE
AMBASCIATA DI SPAGNA IN ITALIA
AMBASCIATA DI SPAGNA PRESSO LA SANTA SEDE



ACCADEMIA D'UNGHERIA

ROMA 2004

Si RINGRAZIANO PER LA GENTILE COLLABORAZIONE

ASSOCIAZIONE AMICI DEL GONFALONE



Land
UN'ALLEANZA
TERRITORIALE
&
ARCHEOLOGICA



Posteitaliane

LIVIO CRESCENZI, MICHELE GASBARRO



le due nostre piccole mascotte

CAMILLA ✧ MATILDE

ringraziano con gratitudine e affetto

Emilio Acerna
Olivier Boin
Giancarlo Filocamo
Lorenzo Petrassi
Claudio Santini
Oscar Tortosa
Guido Zaccagnini



Miriam Betti
Sara Cattabiano
Rita Cerullo
Gabriella Cogo
Mario Colangeli
Elisabetta Carlotta Crescenzi
Marco D'Andrillo
Fabrizio Romano
Paolo Ruffilli
Dario Simeone
Thérèse Tucciarelli
Silvia Zamagni

la piccola Cecilia

le Attività Commerciali di Via Giulia



Land srl



Land
INDAGINI
TERRITORIALI
&
ARCHEOLOGICHE



- Attestazione di qualificazione all'esecuzione di lavori pubblici n. 3943 rilasciata dalla SOAN Società Organismo Attestazione Nazionale Costruttori S.p.A.

- Iscritta all'ACER Associazione Costruttori Edili di Roma e Provincia dal 14/10/02

Lungotevere dei Vallati, 22 - 23

00186 ROMA

tel: 066871067 - 0668301234

fax: 0668199409

e-mail: land.roma@tuttopmi.it

www.land-archeologiaesviluppo.it

Per noi, l'Italia è una questione prioritaria.

postepay

*Oltre 400.000 carte emesse in 5 mesi.
Poste Italiane si conferma leader
nell'emissione di carte di pagamento.*

postegovernment

*L'Ufficio Postale Virtuale disegnato
a misura della Pubblica Amministrazione
per garantire efficienza,
velocità e risparmio.*

volaconInternet

*Erogati contributi per conto dello Stato
a più di 40.000 famiglie
per l'acquisto del Personal Computer.*

sportelloEntiLocali

*Più di 1.000.000 di pratiche amministrative
gestite ogni anno per conto di Regioni,
Province e Comuni italiani.*

postacheck-up

*Oltre 1.000.000 di referti medici
all'anno recapitati a casa per conto
delle strutture sanitarie.*

serviziCallCenter

*Gestiamo 10.000 chiamate al giorno
per mettere in contatto Pubblica
Amministrazione Locale e cittadini.*

Siamo un'azienda nata per unire. Uniamo le persone lontane, le aziende con i clienti, i cittadini con le istituzioni e uniamo tutti i nostri servizi in un'offerta integrata, per andare incontro al futuro con un obiettivo comune, quello di migliorarlo.



Posteitaliane



Roma *f* Barocca
i n m u s i c a
fra via Giulia & il Pantheon

Programma generale di sala

a cura di

LIVIO CRESCENZI

festina lente

Associazione Musicale
FESTINA LENTE



Presidente

LIVIO CRESCENZI

Direttore artistico

MICHELE GASBARRO

Design & immagine coordinata

Citizen Design: MICHELE SAVINO - STANISLAO MIGLIORINO

Cura iconografica

ALFREDO CORRAO

Ufficio Stampa

DIANE DE FERRON

Tel. 06.32.04.598 - 349.2152405

email: d.deferron@libero.it

Piazza delle Coppelle, n.7

00186 Roma

Tel. 06.68.80.57.62

333.6681284

Fax 06.23.32.45.106

email: livio.crescenzi@quipo.it

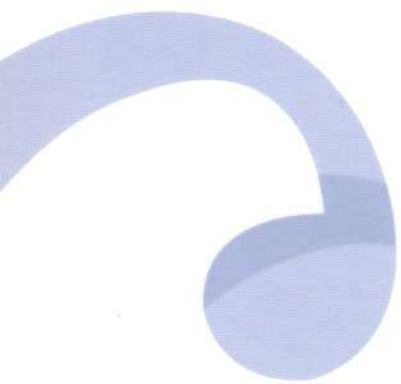
ROMA BAROCCA IN MUSICA

FRA VIA GIULIA E IL PANTHEON

PROGRAMMA GENERALE

ROMA 3 - 10 OTTOBRE DEL 2004





ROMA BAROCCA IN MUSICA

“...quasi una fantasia...”

PRIMO FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA BAROCCA

PERCHÉ UN FESTIVAL? Per noi è andata pressappoco così: “...quasi una fantasia...”. Sì, perché dopo esserci arrovellati un paio d'anni intorno alla parola (“festival”), cercando lontano da Roma il luogo che ci sembrasse più adatto, la scorsa primavera (ed era già in là, a dire il vero), non ricordo più esattamente né il dove né il come, a un certo punto camminando, Michele Gasbarro e io, proprio fra via Giulia e il Pantheon, ancora una volta ci tornò alle labbra la “parola” e nulla ci sembrò allora più naturale che coniugarla alle strade lungo le quali stavamo passeggiando.

Ho poi riflettuto su quanto, in precedenza, ci avesse trattenuto dal pensare proprio a Roma: una sorta di inibizione, forse, una timidezza, quasi una soggezione, ma buona e giusta. A comprendere questo stato d'animo è sufficiente davvero passeggiare lungo queste strade di Roma con animo aperto, ingenuo, non reso indifferente dall'abitudine, non sciupato dall'assuefazione, per rendersi conto quanto, in effetti, se poco poco si sia ancora onesti e freschi di mente, ci sia da farsi tremare i polsi al solo pensare di voler radicare un “festival” di musica barocca proprio negli stessi luoghi ove fiorì quella straordinaria e irripetibile stagione musicale, di cui ora vorremmo con assiduità coltivare fasti e suggestioni.

Questo il teatro; questi i protagonisti: Palazzo Farnese e la regina Cristina di Svezia e gli Scarlatti, e Corelli e Pasquini e Händel e la regina Maria Casimira di Polonia e il cardinale Ottoboni e l'Accademia dell'Arcadia e in ogni chiesa un maestro di cappella. Teatro e protagonisti di allora, teatro e protagonisti di oggi.

“...quasi una fantasia...”, dunque: tornare in quegli stessi luoghi e farli risonare di quella musica. Dapprima un'intimidita ambizione, la nostra, che passo passo, però, si è sempre più fatta sentimento di necessità: quale altro luogo, infatti, per un festival di musica barocca se non Roma, che del Barocco è una delle “primogenite” capitali (forse la Capitale)? Ecco dunque che la nostra idea (“...quasi una fantasia...”) si è andata ben presto sostanziando della convinzione che fosse addirittura un dovere il voler far emergere uno spazio di espressione artistica altrimenti silente, secondo nostri principî ispiratori, frutto di anni di studio, riflessione e pratica artistica che sono il patrimonio peculiare di “Festina Lente”. Principî rispettosi di una tradizione esecutiva rigorosissima ma, contemporaneamente, interpretati in modo dinamico e innovativo. Principî, infine, che intendono radicare il Festival nei luoghi in cui viene tenuto, luoghi che non dovrebbero limitarsi esclusivamente a un ruolo “passivo” di mera ospitalità ma, al contrario, partecipare attivamente ai processi generatori e formativi di molti momenti salienti delle attività del Festival.

L'Associazione Musicale Festina Lente, grazie all'opera continua e incessante del proprio Direttore artistico e musicale, Michele Gasbarro, è infatti ormai da più di dieci anni specializzata nell'organizzazione, nella progettazione e, tramite il proprio ensemble vocale e strumentale, anche nell'esecuzione di eventi e manifestazioni artistiche di alto livello, eventi sempre basati sul recupero e lo studio dello sconfinato patrimonio musicale italiano compreso fra Cinque e Settecento, ancora per molta parte sconosciuto.

Cardini del Festival, dunque, saranno il recupero di una grande tradizione musicale, la ricerca di un livello artistico di eccellenza, la partecipazione di grandi esecutori già affermati, il forte radicamento nell'area urbana prescelta, nonché l'ampio spazio dal punto di vista sia artistico sia formativo che si intende riservare a giovani talenti provenienti da tutti i paesi dell'Europa e non solo.

Fin dalla sua prima edizione, il Festival ha ricercato con ostinazione la partecipazione di alcune delle istituzioni culturali straniere presenti a Roma, al fine di intessere fin dal prossimo anno una rete di rapporti internazionali e di collaborazioni con conservatori e accademie musicali straniere, affinché sia sempre garantita una determinante presenza di giovani provenienti da ogni parte del mondo.

Ulteriore principio ispiratore del Festival sarà quello di una stretta collaborazione con le più importanti case discografiche italiane ed europee. Anno per anno, infatti, il Festival porrà particolare attenzione nel curare manifestazioni che comportino l'esecuzione di inediti musicali di cui realizzare anche la registrazione finalizzata alla produzione di dischi. Non solo concerti pubblici, quindi, ma anche ogni operazione tecnico-

artistica legata al delicato momento della registrazione, con il supporto che il Festival garantirà ad artisti e a case discografiche.

Un altro principio ispiratore del Festival dovrà essere quello delle coproduzioni con altre realtà musicali di importanza nazionale e internazionale. Il nostro Festival romano, infatti, dovrà arrivare a dialogare come co-protagonista con istituzioni musicali e teatrali di altre città. La strada delle coproduzioni, infatti, appare come una delle strade maestre per raggiungere una serie di importanti obiettivi: contenimento dei costi, per esempio, e la possibilità, da una parte, di portare a Roma produzioni di rilevanza internazionale, motivo di richiamo per un pubblico più ampio, ma anche portare nelle maggiori sedi musicali europee il nome del Festival romano.

Per quanto riguarda questo punto del programma, è evidente come in questa prima edizione del Festival, quasi un numero zero, esso non sia stato sviluppato come merita, unicamente per motivi legati all'esiguità del tempo a disposizione per la progettazione e la realizzazione. Ma già nella definizione del programma del secondo anno (ottobre 2005), il Festival sarà in grado di costruire quella rete di contatti, collegamenti e forme di collaborazione con iniziative analoghe già affermate e con una loro tradizione.

E per concludere un ultimo tratto, che per noi non è l'ultimo. Il Festival ha, infatti, scelto con molto entusiasmo di collaborare attivamente con importanti enti dediti alla cura delle sofferenze dell'infanzia, destinando a ciascuno di essi i singoli concerti. Ma non si dica "concerti per beneficenza": è un'espressione che non amiamo e che non appartiene al nostro lessico. Abbiamo piuttosto voluto creare un legame tanto sottile quanto tenace tra realtà così distanti (musica e infanzia sofferente e coloro che se ne fanno carico) con la volontà di esprimere ammirazione, partecipazione e con il desiderio, per quanto possiamo e sappiamo fare, di portare il nostro umile contributo a realtà dolorose della vita ben radicate nelle nostre menti e nei nostri cuori. Ci auguriamo che il nostro pubblico recepisca questa attitudine con lo stesso nostro partecipato interesse.

Questa, dunque, la cornice e la filosofia del Festival. Queste le promesse che facciamo alla città Roma, a chi ci vorrà seguire, alle autorità pubbliche, alle istituzioni straniere, ai moderni mecenati chiamati sponsor. Promesse che sono per noi già un impegno.

Sono numerose le persone che Michele Gasbarro e io vogliamo ringraziare con sentimenti di gratitudine. A ciascuna di esse, e a tutti i musicisti che hanno prestato il loro magistero con generosità ed entusiasmo, la nostra più sentita e autentica riconoscenza.

ROMA BAROCCA IN MUSICA FRA VIA GIULIA E IL PANTHEON

Domenica 3 ottobre ore 21

Auditorio del Gonfalone. Via del Gonfalone, 32A

Johann Sebastian Bach

Le Sei Sonate per Violino e Cembalo

FEDERICO GUGLIELMO: Violino – CLAUDIO ASTRONIO: Cembalo

Lunedì 4 ottobre ore 21

Accademia d'Ungheria. Palazzo Falconieri. Via Giulia, 1

Recital per Flauto classico e Fortepiano

Musiche di Ludwig van Beethoven

LAURA PONTECORVO: Flauto classico – ANDREA COEN: Fortepiano

Martedì 5 ottobre ore 21

Ambasciata di Francia. Palazzo Farnese

Concerto esclusivamente su invito

Mercoledì 6 ottobre ore 21

Chiesa di S. Agostino in Campo Marzio. Piazza S. Agostino

Replica aperta al pubblico

Jean Marie Leclair

La musique de l'Ange, le Violon du Diable

LA VERTUOSA COMPAGNIA DE' MUSICI DI ROMA - COMPAGNIA DELL'ARCHI

Giovedì 7 ottobre ore 21

Chiesa di S. Luigi de' Francesi in Campo Marzio. Piazza di S. Luigi de' Francesi

Ruggero Giovannelli

Messa Vestiva i colli

(prima esecuzione in età moderna)

VIRUM SCHOLA GREGORIANA. ALBERTO TURCO - Direttore

FEDERICO DEL SORDO: Organo – ANTONIO ADDAMIANO: Flauto a becco

Ensemble vocale

FESTINA LENTE

Direttore

MICHELE GASBARRO

ROMA BAROCCA IN MUSICA FRA VIA GIULIA E IL PANTHEON

Venerdì 8 ottobre ore 21

Chiesa di S. Eustachio in Campo Marzio

Piazza di S. Eustachio

Recital organistico

Musiche di

Tielman Susato - Johann Kaspar Kerll

Bernardo Pasquini

Alessandro & Domenico Scarlatti

Georg Friedrich Händel

LUCA SCANDALI: Organo

Sabato 9 ottobre ore 21

S. Maria del Suffragio

Via Giulia, 59A

Recital per viola da gamba

Musiche di

Tobias Hume - Sieur Demachy

Marin Marais

Claudio Perugini

BRUNO RE: Viola da gamba

Domenica 10 ottobre ore 19

Chiesa di S. Girolamo della Carità

Piazza di S. Caterina alla Rota, 62A

Tomás Luis De Victoria

Vespri Solenni

SCHOLA GREGORIANA SONOS ENSEMBLE

JUAN PARADELL SOLÉ: Organo

Ensemble vocale e strumentale

FESTINA LENTE

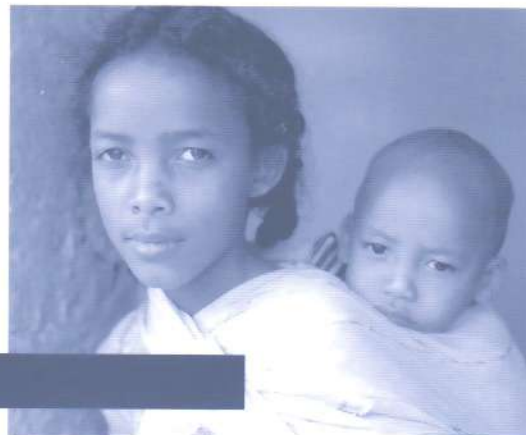
Direttore

MICHELE GASBARRO

Adottiamo un progetto



unicef 



ETIOPIA Libertà per le bambine

Cosa succede

Le frequenti siccità e le guerre, hanno lasciato una dura eredità al popolo etiope. Più della metà della popolazione ha meno di 18 anni e, come sempre, il dazio più alto lo pagano bambini e bambine. Per queste ultime poi, la situazione è particolarmente difficile: le bambine vengono date in sposo da piccolissime (a volte a 6 o 7 anni), in base ad accordi tra famiglie presi alla nascita dei piccoli. Le bambine-spose sono completamente asservite alla volontà del marito e le gravidanze precoci sono una condanna alla schiavitù e spesso alla morte per le giovani madri. La mortalità materna è cento volte maggiore che in Italia.

Cosa facciamo

L'UNICEF, insieme al Comitato nazionale etiope per le pratiche tradizionali, ha avviato un programma per la sensibilizzazione dei capi laici e religiosi delle comunità, delle donne, dei medici e degli insegnanti.

Obiettivi e attività

Assistere le vittime degli sfruttamenti, sensibilizzare le comunità, formare insegnanti e studenti, rendere le scuole accessibili anche alle bambine, mobilitare gli studenti e l'opinione pubblica contro la pratica dei matrimoni precoci.

COSTI*

Prevenzione nelle comunità	121 573
Scuole e strumenti didattici	22 088
Assistenza alle vittime e formazione	44 444
Monitoraggio, indagini statistiche e gestione	34 115
Totale	222 220

I costi sono espressi in Euro

Per saperne di più contattare il Comitato Italiano per l'UNICEF. Per contribuire alla realizzazione del progetto è possibile fare un versamento tramite:
- cc. postale n. 745000 intestato a UNICEF-Italia
- cc. bancario 505010 presso Banca Etica (ABI 5018 - CAB 12100)
- donazione con carta di credito Diners - Carta Si - BankAmericard - Visa - Mastercard Eurocard - American Express - Aura, telefonando allo 06.478091 oppure al numero verde 800-745.000.

unicef 

Comitato Italiano per l'UNICEF-Onlus
via Vittorio Emanuele Orlando, 83
00185 - Roma
tel. 06478091 fax 0647809270

Domenica 3 ottobre del 2004 - Ore 21

Oratorio del Gonfalone, Via del Gonfalone 32a

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685 - 1750)

Le Sei Sonate per Violino e Cembalo

BWV 1014-1019

Sonata I in si minore BWV 1014
Adagio - Allegro - Andante - Allegro

Sonata II in la maggiore BWV 1015
[senza indicazione di movimento. Andante] - Allegro - Andante un poco - Presto

Sonata III in mi maggiore BWV 1016
Adagio - Allegro - Adagio ma non tanto - Allegro

INTERVALLO

Sonata IV in do minore BWV 1017
Largo - Allegro - Adagio - Allegro

Sonata V in fa minore BWV 1018
[senza indicazione di movimento. Siciliana: Largo] - Allegro - Adagio - Vivace

Sonata VI in sol maggiore BWV 1019
Allegro - Largo - Allegro (cembalo solo) - Adagio - Allegro

FEDERICO GUGLIELMO - Violino
CLAUDIO ASTRONIO - Cembalo

Concerto organizzato in collaborazione con l'Associazione Amici del Gonfalone e l'Unicef

Johann Sebastian Bach

Le Sei Sonate per Violino e Cembalo

(BWV 1014-1019)

FEDERICO GUGLIELMO - Violino

CLAUDIO ASTRONIO - Cembalo

J.S. Bach. Frontespizio
autografo dal Klavierbüchlein
für Anna Magdalena Bach del 1722
(Berlino. Staatbibliothek,
Mus. MS Bach P. 224).



LE SEI SONATE PER VIOLINO E CEMBALO (BWV 1014-1019), secondo l'inesatta dizione universalmente accettata, sono note attraverso alcune copie, due delle quali particolarmente importanti. La prima, databile fra il 1748 e il 1758, è dovuta a J.Ch. Altnickol, genero e allievo di J.S. Bach, mentre il secondo manoscritto a parti separate, in cui è possibile individuare tre distinti copisti, porta il titolo *Sei Sounate (sic!) à Cembalo certato è Violino solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnata se piace composte da Giov. Sebast. Bach.*

Le sei Sonate per violino e cembalo.

La raccolta delle sei Sonate rivela quanto esse derivino dalla Sonata a tre secentesca, che Bach, fra l'altro, praticò ancora, con caparbia ostinazione e quasi per ribadire il proprio dissenso dalla nuova musica, durante gli ultimi anni di Lipsia. A parte la presenza del basso continuo che può essere affidato *ad libitum* alla Viola da gamba, raddoppiando la funzione della mano sinistra nel Cembalo, è da notare che la mano destra dello strumento a tastiera è concepita come la parte di un secondo Violino. Il precedente storico che Bach sembra invocare con maggiore chiarezza è la Sonata di tipo corelliano, qui modificata secondo una prospettiva di musica concertante con più slancio e con una maggiore partecipazione della scrittura contrappuntistica.

Le sei Sonate, come altre opere analoghe (Sonate per Viola da gamba, Sonate per Flauto traverso e Cembalo), risentono fortemente di due diverse influenze stilistiche: l'influenza prevalente, tipica della scuola italiana, e quella della

scuola nordica, e su questo duplice aspetto dosato con grande magistero, Bach costruisce il suo disegno con una grande ariosità di concezione e altrettanta abilità tecnica. Le sei Sonate, tranne l'ultima che, come si vedrà, costituisce un problema a sé stante, sono concepite secondo lo stile e la forma della Sonata "da chiesa", che alterna un movimento lento a un movimento vivace, per un totale di quattro tempi. C'è da osservare, inoltre, che in queste pagine sono evitati i tratti propri delle danze stilizzate (ma il largo iniziale della *Sonata IV* è una Siciliana bipartita), prediligendo un'organizzazione di tipo polifonico. In tutte le copie manoscritte (più o meno coeve delle due sopra citate) in apertura si indica sempre il Cembalo: si tratta, dunque, di Sonate "a Cembalo e Violino" (o, come è più volte scritto, "a Cembalo concertato e Violino solo" o "obbligato") e non di Sonate per Violino e Cembalo. La distinzione non sembri cosa di poco conto. La parte dello strumento a tastiera è, infatti, predominante e, anzi, il terzo tempo della *Sonata VI* è per "Cembalo solo". La parte del Cembalo, quindi, non è una semplice parte di accompagnamento o sostegno, ma al contrario essa guida il discorso musicale, lasciando al Violino il compito di svolgere un ruolo che spesso è complementare, di ornamento e intensificazione espressiva.

Il movimento di apertura delle prime cinque Sonate è quasi sempre di taglio unitario, tranne la *Sonata IV* che inizia con un movimento bipartito, in stile di Siciliana. L'ambientazione è quella propria dello stile cantabile con fioriture melismatiche, fortemente marcate nella *Sonata III*, mentre nella *Sonata I* le figure "ostinate" hanno talvolta l'aspetto di procedimenti bicordali per moto parallelo, in genere per terze o seste. Nella *Sonata III* una didascalia espressiva, *dolce*, sostituisce quella dinamica, mentre nella *Sonata V* il carattere del brano è radicalmente modificato dalla struttura rigidamente polifonica a quattro parti. Lo stile contrappuntistico, che più o meno accentuato traspare in ognuno dei movimenti di apertura, costituisce poi la cifra dichiarata dei secondi movimenti, vere e proprie Fughe (*Sonate I, II e IV*) o Trii fuggati (*Sonate III e V*). Nel caso della *Sonata I* il secondo movimento è concepito come un'aria strumentale del tipo ABA, mentre nella *Sonata II* c'è un'intenzione "concertante" più marcata, con al centro un curioso *arpeggio* (così nel testo) su un lungo pedale del basso.

Il terzo tempo, caratterizzato dalla modifica dell'impianto tonale, ha carattere "unitario", ma sempre diverso: nella *Sonata I* si ha un discorso fluido condotto in modo parallelo dai due strumenti, mentre nella *Sonata II* s'impone la scrittura a Canone e nella *Sonata III* è impiegato lo stile di Ciaccona, con un tema di quattro battute esposto dal basso per quindici volte, sul quale si sviluppano le variazioni fiorite affidate al Violino, che a tratti dialoga con la mano destra del Cembalo. Nella *Sonata IV* la parte del canto spetta unicamente al Violino, in parti alternate di forte e piano, quasi a ricreare un effetto di eco, mentre il Cembalo si limita a un accompagnamento in terzine. Nella *Sonata V*, infine, il Violino

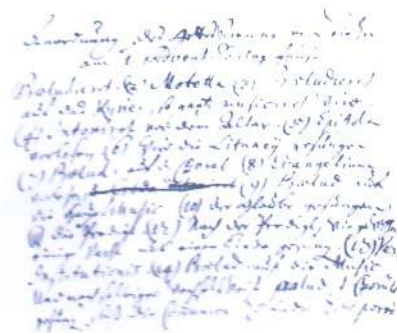


E.G. Hausmann (1746). Ritratto di J.S. Bach (Lipsia. Bach-Museum).



J.G. Kruguer (1723, inc.).
Thomasschule.

Intestazione autografa della cantata BWV 62,
relativa al servizio per la prima
domenica d'Avvento a Lipsia
(Berlino. Staatsbibliothek,
Mus. MS Bach P. 877).



no è costantemente impegnato in bicordi, mentre la parte del Cembalo si risolve in veloci arpeggi. In tutte le cinque Sonate il quarto movimento è costituito da una Fuga o da un Trio fugato (con aspetto di Canone nelle *Sonate I e V*).

Il caso della *Sonata VI*, il cui impianto formale è nettamente diverso da quello delle precedenti Sonate, va considerato a parte. Sciolte le riserve un tempo avanzate sull'autenticità dell'opera, si osserva che lo schema non è più quello della Sonata da chiesa, ma quello della Sonata da camera, con preminenza dei movimenti in tempo allegro. In secondo luogo, la Sonata è in cinque tempi e il terzo di questi è per Cembalo solo. I movimenti 1 e 5 sono tripartiti, nello stile di un Trio concertante che nel caso dell'ultimo tempo acquista anche le caratteristiche di un fugato. L'Allegro centrale, per Cembalo solo, è bipartito, mentre dei due movimenti lenti, entrambi costituiti da un unico blocco discorsivo, il largo è un dialogo a due parti (sostenuto dal basso del Cembalo), mentre l'Adagio è un Trio con una forte innervatura ritmica sincopata.

Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach nacque a Eisenach, il 21 marzo del 1685, ultimo di otto figli, ereditando il genio musicale da entrambi i genitori, in quanto anche la madre discendeva da una famiglia di musicisti. Quando nel 1694 morì la madre e l'anno seguente il padre, il fratello maggiore Johann Christoph, organista a Ohrdruf, lo accolse presso di sé impartendogli lezioni di musica, soprattutto di Clavicembalo e Organo. Recatosi successivamente a Lüneburg (1700), fu accolto nel *Mettendor* della scuola di S. Michele per poi ottenere (1703) un impiego come violinista presso il duca Johann Ernst di Sassonia-Weimar. Poco tempo dopo, tuttavia, quando la Chiesa di S. Bonifazio di Arnstadt, ricostruita dopo un incendio con il nome di "Chiesa Nuova", ebbe nel 1703 un Organo, nello stesso anno Bach vi ottenne il posto di organista.

Nel 1706 gli fu offerto il posto di organista nella Chiesa di S. Biagio a Mühlhausen, dove ben presto sposò la cugina Maria Barbara Bach, figlia del defunto organista di Gehren, Johann Michael Bach.

Nel 1708, quindi, Bach trovò impiego come organista di corte e musicista di camera a Weimar, incarico che abbandonò nell'autunno del 1717, quando si trasferì a Köthen dove la sua attività creatrice si esplicò soprattutto nel campo strumentale. Si ebbero così opere per Violino, Flauto, Violoncello solo (senza continuo), Sonate per Flauto e Viola da gamba con continuo e Cembalo obbligato, concerti per Violino, per due Violini, per diversi strumenti.

Nel 1720 di ritorno da Karlsbad dove aveva accompagnato il principe, Bach apprese che la moglie Maria Barbara era morta. Per dare una seconda madre ai

figli – fra i quali Friedemann di dieci anni e Carl Philipp Emanuel di sei – sposò, il 3 dicembre del 1721, Anna Magdalena Wilcke (o Wülcke), figlia di un trombettiere di corte di Zeitz. Nel frattempo, a Lipsia il 5 giugno del 1722, era morto il *Thomaskantor* Johann Kuhnau, per cui Bach presentò la sua candidatura. Dopo aver eseguito, il 7 febbraio il brano di prova, *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (BWV 22), il 22 aprile fu nominato *Kantor* di S. Tommaso all'unanimità, pur conservando il titolo di maestro di cappella della corte principesca di Köthen. Forse nello stesso anno (al più tardi nel 1729) Bach divenne anche maestro di cappella della corte di Weissenfels. Fino alla morte Bach non cambiò più il suo ufficio. I primi anni del periodo lipsiense furono caratterizzati da un'ingente produzione di Cantate sacre. Per tre anni, dal 1723 al 1726, Bach compose una Cantata per tutte le domeniche e i giorni festivi e probabilmente la stessa cosa fece ancora per un anno o due fino al 1729. Inoltre, scrisse il *Magnificat*, diversi *Sanctus*, le *Passioni secondo Giovanni* (prima esecuzione accertata 1724), *Matteo* (1729), *Marco* (1731) e due altre.

Il 27 luglio del 1733 Bach dedicò all'elettore e re Augusto III in Dresda la *Missa*, cioè *Kyrie* e *Gloria* della *Messa in si minore*, con la preghiera di conferirgli il titolo di maestro di cappella di corte, e si dichiarò pronto a fornire alla corte cattolica di Dresda altra musica. La nomina avvenne solo nel 1736. Le altre parti della *Messa in si minore* – dal *Credo* all'*Agnus* finale – furono composte solo negli ultimi anni di vita, sfruttando in parte composizioni precedenti.

Negli anni 1730-40 si hanno, oltre a composizioni nuove, rielaborazioni di opere precedenti, che fondono insieme il vecchio e il nuovo (per esempio nella seconda parte del *Clavicembalo ben temperato*). Nei nuovi lavori si affrontano problemi di contrappunto, in particolar modo Canone e Fuga. Sebbene Bach viaggiasse molto, tuttavia solo raramente uscì dal territorio turingio-sassone, ma di tutti i suoi viaggi il più importante fu l'ultimo a Berlino, nel 1747, quando visitò a Potsdam la corte di Federico II di Prussia, dove il figlio Carl Philipp Emanuel era clavicembalista dal 1738. Il re accolse cordialmente B., gli mostrò i suoi Pianoforti Silbermann e lo invitò a improvvisare su un tema da lui stesso composto. Ritornato a Lipsia, Bach rielaborò il "tema regio" in una serie di Canoni, Fughe (Ricercari) e Sonate a tre e li inviò come *Offerta musicale* al sovrano. Anche l'ultima opera di Bach, pervenuta incompleta in una prima versione e in una seconda posteriore, pubblicata postuma con il titolo *Die Kunst der Fuge*, è costituita da Fughe e Canoni, concepiti come variazioni contrappuntistiche di un unico tema. Dalla primavera del 1749 la salute di Bach, fino ad allora ottima, cominciò a declinare. La scrittura si fa angolosa e impacciata, la sua vista s'indebolisce fortemente. Verso il 30 marzo del 1750 Bach è operato dall'oculista inglese John Taylor di passaggio a Lipsia; l'operazione deve essere ripetuta, ma senza successo. Il corpo, indebolito dall'operazione e dai medicamenti,



J.S. Bach. Autografo della
Terza Partita per violino
(Berlino. Staatsbibliothek,
Mus. MS Bach p. 967, f. 19r.).

deperisce. Dieci giorni prima della morte riacquista improvvisamente la vista, ma poche ore dopo è colpito da apoplezia. Bach muore il 28 luglio del 1750.

Gli interpreti: Federico Guglielmo & Claudio Astronio.

FEDERICO GUGLIELMO. Nato a Padova nel 1968, ha iniziato lo studio del Violino con il padre, diplomandosi presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e perfezionandosi con R. Zanettovich, S. Gheorghiu, V. Spivakov e in Musica da camera con il Trio di Trieste e P. Farulli. Per tre anni ha frequentato la classe di S. Accardo alla Fondazione Stauffer di Cremona. Ha completato la sua formazione di solista e camerista a Londra e a New York con membri del Quartetto Amadeus, del Trio Beaux Arts, del Quartetto La Salle e soprattutto con I. Stern. Sin da studente gli sono stati riconosciuti premi e borse di studio e successivamente ha vinto in alcuni tra i maggiori concorsi nazionali (Vittorio Veneto) e internazionali di Violino e Musica da camera (Primo Premio al "V. Gui" di Firenze; UFAM di Parigi, "Mozart" di Toronto, "S. Lorenzi" di Trieste).

Già Primo violino solista della Orchestra Giovanile Italiana è stato invitato a collaborare come "spalla" delle orchestre della Rai di Roma, Milano e Torino, del Teatro Verdi di Trieste, del Teatro Carlo Felice di Genova, della Fenice di Venezia e dell'Orchestra di Padova e del Veneto. Ha approfondito lo studio con C. Hogwood, di cui è presto divenuto collaboratore, e della direzione d'orchestra con G. Gelmetti; da allora ha diretto l'orchestra de I Pomeriggi Musicali ed è stato invitato frequentemente come Direttore/Solista.

Suona regolarmente con il Trio Stradivari e in qualità di concertatore de L'Arte dell'Arco (su strumenti d'epoca) e de I Solisti Filarmonici Italiani, nei più importanti festival e istituzioni concertistiche in Italia, Europa, Stati Uniti, Canada, Sud America, Giappone, Estremo Oriente e Australia.

È titolare della cattedra di Musica d'insieme per strumenti ad arco presso il Conservatorio "U. Giordano" di Foggia e collabora a diversi corsi di perfezionamento in Violino barocco e Musica da camera. Suona frequentemente un Guadagnini del 1757 gentilmente concesso da un collezionista italiano.

La sua ricca discografia, che ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali dalla critica specializzata, conta attualmente più di 80 registrazioni per Denon, Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics, Chandos, Dynamic, Stradivarius, Amadeus, ASV Gaudeamus, Pavane, Tactus, Velut Luna. Tra i prossimi impegni vanno segnalate le collaborazioni solistiche con C. Hogwood e The Academy of Ancient Music in qualità di Primo violino solista, numerosi *tour* in Europa in collaborazione con P. Wispelwey, M. Kozena, J. Savall e G. Leonhardt e gli inviti come solista della Haendel & Haydn Society di Boston.

Federico Guglielmo.



CLAUDIO ASTRONIO. Si è diplomato in Organo col massimo dei voti presso il Conservatorio "C. Monteverdi" di Bolzano e in Clavicembalo *cum laude* e menzione onorevole presso il Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna sotto la guida di A. Conti. Dopo aver partecipato a vari *masterclasses* presso le accademie estive di Haarlem, Innsbruck e Santiago de Compostela, dove ha ottenuto il premio speciale "Andres Segovia y Ruiz Morales", ha proseguito gli studi presso il Conservatorio di Barcellona sotto la guida di M. Torrent Serra.

Ha conseguito premi e riconoscimenti in concorsi internazionali e nazionali di Organo e Clavicembalo. Dirige il gruppo con strumenti originali Harmonices Mundi con il quale si dedica all'esecuzione della musica strumentale italiana e tedesca tra Sei e Settecento e suona regolarmente presso i più importanti festival organistici e di musica antica in Italia, Europa e USA come solista all'Organo e al Clavicembalo e come Direttore. Collabora e suona in duo con musicisti come G. Murray, D. Sherwin, M. Van Egmond, M. Van Altena, F. Guglielmo, S. Bagliano, D. Laurin, R. Balconi, P. Vaccari, G. Leonhardt. Ha effettuato registrazioni radiofoniche e televisive (RAI, BBC, ZDF, ORF, TVE, ABC), e ha pubblicato dischi per l'etichetta Stradivarius recensiti presso importanti riviste specializzate italiane (*Musica, CD Classica, Amadeus, Classic Voice, Alte Musik Aktuelle, Diapason, Répertoire, El País, Ritmo, Diverdi, Goldberg, Le Monde de la musique*, ecc.). Tra le sue registrazioni si segnalano particolarmente l'*opera omnia* per tastiera di A. de Cabezón e la terza parte del *Klavierübung* di J. S. Bach, premiati dalle riviste francesi *Répertoire, Diapason, Goldberg* e le *Monde de la Musique*. Ha inciso inoltre le *Arie* di Georg Friedrich Haendel trascritte per Cembalo da W. Babell e, con Harmonices Mundi, le *Cantate a voce sola* op. 4 di T. Albinoni, *L'Oratorio S. Giovanni Battista* di A. Stradella e in fase di pubblicazione le *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* di J. Dismas Zelenka.

Tra i suoi interessi musicali vi sono anche il jazz e la popmusic: ha collaborato per anni come arrangiatore, compositore e tastierista con il cantautore A. Maffei guadagnando per due anni consecutivi il Premio Recanati per la canzone d'autore (1996 e 1997). Ha lavorato con la Banda Osiris e collabora con la cantante jazz M.P. de Vito in un progetto *crossover* che vede strumenti antichi e partiture sei-settecentesche accostarsi e fondersi con la musica moderna. Attivo anche sul fronte musicologico, ha scritto vari articoli e saggi per riviste specializzate (*Musica domani, Galileo*). Recentemente ha pubblicato la revisione moderna dell'edizione integrale delle opere di A. de Cabezón presso la casa editrice UT Orpheus di Bologna. Tiene seminari e corsi di perfezionamento di Organo e Clavicembalo in Italia, Spagna e in vari Paesi europei e insegna Organo presso l'Accademia Europea di Musica Antica, Clavicembalo e Musica d'insieme presso l'Istituto Musicale "A. Vivaldi" di Bolzano. È direttore artistico di "Antiqua", festival e accademia internazionale di musica antica a Bolzano.



Claudio Astronio.



Regione Lazio



A

RO
MA **B**

Direttore Generale
Dott. Cosimo Giovanni Speciale

Le scelte di politica sanitaria della ASL Rmb hanno portato alla realizzazione di servizi in ambito distrettuale e ospedaliero, orientati a rispondere ai bisogni di salute dei cittadini.

La particolare attenzione rivolta alle problematiche dell'infanzia ha alimentato la motivazione a prendersi cura ed accogliere anche i bambini provenienti dal resto del mondo.

SEDE LEGALE : VIA FILIPPO MEDA, 35 - ROMA

Lunedì 4 ottobre del 2004 – Ore 21

Palazzo Falconieri. Accademia d'Ungheria. Via Giulia, n. 1

LUDVIG VAN BEETHOVEN
(1765 - 1827)

Recital per Flauto classico e Fortepiano

da *Dieci temi variati per Pianoforte con Flauto*, op. 107
"Air Ecosais"
tema con quattro variazioni

dal *Quarto Concerto per Pianoforte e Orchestra in sol maggiore*, op. 58
Adagio
(trascrizione di T. Böhm)

Serenade, op. 41

Entrata. Allegro - Tempo ordinario d'un Minuetto. Trio I e II - Allegro molto
Andante con Variazioni - Allegro scherzando e vivace - Allegro vivace e disinvolto

INTERVALLO

da *Dieci temi variati per Pianoforte con Flauto*, op. 107
"Air Russe"
tema con sei variazioni

LAURA PONTECORVO - Flauto classico
ANDREA COEN - Fortepiano

Concerto organizzato in collaborazione con l'Accademia d'Ungheria e la Azienda Sanitaria Locale Roma B

Musiche di Ludwig van Beethoven

Recital per flauto classico e fortepiano

LAURA PONTECORVO - Flauto classico

ANDREA COEN - Forteplano

Anonimo.

Ritratto di Beethoven a 13 anni.



L'ESATTA DATA DI NASCITA DI LUDWIG VAN BEETHOVEN è sconosciuta, ma dal momento che fu battezzato a Bonn il 17 dicembre del 1770 ed era costume che il battesimo avvenisse entro ventiquattr'ore dalla nascita, è presumibile che essa sia avvenuta il 16 dicembre. La maggior parte delle notizie sui primi anni di vita del giovane Beethoven ci provengono da una relazione nota come *Il manoscritto Fischer*, redatto da Gottfried Fischer e dalla sorella Cécilie, che vivevano nella casa di Bonn, conosciuta come Fischerhaus in Rheingasse, dove la stessa famiglia Beethoven soggiornò in modo intermittente fra il 1776 e il 1786. Dal loro racconto apprendiamo come fu proprio il padre Johann, cantante di corte, che impartì al figlio le prime lezioni di Piano, Violino e forse di Viola, tanto che il giovane Beethoven tenne il primo concerto pubblico nel 1778 all'età di sette anni, lo stesso giorno in cui, 49 anni dopo, sarebbe morto: il 26 marzo. Rendendosi conto dello straordinario talento del figlio e dei propri limiti come insegnante, il padre Johann cercò altri maestri, primo fra tutti C.G. Neefe che introdusse il giovane alla musica di J.S. Bach. Nel 1782 Beethoven assunse l'incarico di assistente di Neefe come organista di corte e nello stesso anno pubblicò la sua prima opera, un insieme di variazioni su una marcia di Dressler.

Beethoven visitò per la prima volta Vienna nel 1787 con l'intenzione di studiare con Mozart, ma dovette subito tornare a Bonn a causa della madre moriente. Nel 1792 fu decisa una seconda visita, questa volta per studiare con Haydn (Mozart era morto l'anno precedente) e senza ancora sapere che Vienna sarebbe rimasta la propria casa per il resto della sua vita. A Vienna il giovane Beethoven iniziò a farsi conoscere come pianista piuttosto che come compositore, con la sua tecnica da virtuoso e le sue drammatiche improvvisazioni.

L'opera di Beethoven è di norma suddivisa in tre periodi stilistici. Le opere del primo periodo, sebbene mostrino influenze di compositori come Haydn, Mozart, C.P.E. Bach e Clementi, rivelano già una spiccata originalità con modulazioni ardite e la sostituzione del Minuetto con lo Scherzo. Beethoven sviluppa inoltre la tecnica pianistica secondo una progressione naturale che può benissimo cogliersi nell'arco delle sue 32 *Sonate*. Questo periodo, che riguarda i lavori fino a circa il 1802, include approssimativamente le prime dieci *Sonate* per Pianoforte, le prime due *Sinfonie*, il balletto *Le Creature di Prometeo*, quindi il *Quartetto d'Archi* op. 18 e i primi tre *Concerti per Pianoforte e Orchestra*.

Il 1802 è una data particolarmente significativa, dal momento che è l'anno in cui venne scritto il cosiddetto *Testamento di Heiligenstadt*, in cui Beethoven esprime la sua disperazione per l'aumentata sordità (di cui aveva avvertito i primi segnali cinque o sei anni prima) in una lettera al fratello che non spedì mai, ma che fu trovata fra le sue cose dopo la morte. La composizione che più segna l'inizio del secondo periodo è la *Sinfonia n. 3*, cosiddetta "Eroica" (1803), opera in cui Beethoven dilata enormemente le dimensioni della Sinfonia e introduce novità e arditezze tali da sconcertare le orecchie della maggior parte del pubblico a lui contemporaneo. Le *Sinfonie* che seguirono (inclusa la *Sinfonia n. 8* del 1812), appartengono tutte al periodo di mezzo, e fanno parte del repertorio beethoveniano più amato: i *Quartetti Razumovsky*, la *Sonata Waldstein*, la *Sonata Appassionata*, il *Trio dell'Arciduca*, l'opera *Fidelio*, i *Concerti per Pianoforte e Orchestra* nn. 4-5 e il *Concerto per Violino e Orchestra*.

Il 1813 sembra invece segnare l'inizio di un periodo in cui nei successivi sei anni la produzione di Beethoven è contraddistinta soprattutto dalla "forma breve", cosa per la quale non mancano certo le ragioni: la sordità è ormai molto avanzata (da tempo Beethoven ha cessato di esibirsi in concerto come pianista) e il suo isolamento produce via via una trasformazione interiore. Dal 1815, inoltre, la vita di Beethoven è segnata da un altro fatto grave, determinato dalla lunga vicenda giudiziaria che lo vide opposto alla cognata con cui disputò per la custodia legale del figlio di lei, il nipote Karl, fonte da questo momento di ansie e preoccupazione, fino al tentativo fallito di suicidio da parte del ragazzo (1826).

Le opere dell'ultimo periodo (dal 1816 circa) includono le ultime sei *Sonate*, la *Sinfonia n. 9* "Corale", gli ultimi cinque *Quartetti d'Archi* e la *Missa Solemnis*. Caratteristico di questo periodo è l'alto livello meditativo, unitamente al maggior peso della tessitura contrappuntistica. Ormai Beethoven non aderisce più alle forme classiche, limitando spesso le sue composizioni a soli due movimenti (come nella *Sonata* op. 111) o aumentandoli fino a sette (come nel *Quartetto d'Archi* op. 131).

Il metodo compositivo di Beethoven mutò nel tempo secondo il suo stesso sviluppo interiore. Particolarmente dal periodo di mezzo, egli prese a lavorare



Bonn. Fischerhaus in Rheingasse (1776).

Baden. "Eroicagasse".





Beethoven a passeggio
(da un disegno di J.P. Lysler).

Maschera mortuaria di Beethoven
(J. Danhauser, 1827.
Kunsthistorisches Museum, Vienna).



su un'idea originale, talvolta impiegando anni prima di essere soddisfatto del suo lavoro. Queste elaborazioni venivano spesso fissate su quaderni di appunti, che Beethoven era solito portare con sé ovunque e che rimangono come testimonianze affascinanti del mondo musicale del grande compositore di Bonn.

Il Fortepiano.

Il Fortepiano, nome con il quale si usa convenzionalmente chiamare il Pianoforte nei suoi primi anni di vita, fu ideato e costruito proprio a Firenze attorno al 1700 da Bartolomeo Cristofori, geniale artigiano padovano al servizio del Principe Ferdinando de' Medici. Costruito interamente in legno, senza rinforzi metallici nella struttura, con martelletti ricoperti di pelle anziché di feltro, il Fortepiano ha caratteristiche timbriche e sonore assai diverse dai moderni Pianoforti. Le varie zone della tastiera hanno un'individualità sonora molto pronunciata, diversa dall'omogeneità caratteristica dei Pianoforti dei nostri giorni. La dinamica ridotta per quanto riguarda il volume è però assai varia per tutte le sfumature di "piano", "pianissimo", "mezzoforte" e "forte"; inoltre specie negli strumenti costruiti nei primi trent'anni dell'Ottocento, è possibile mutare il timbro delle corde, attraverso una serie di meccanismi comandati per mezzo di pedali o ginocchiere, con effetti sonori particolari e impossibili da trasferire su strumenti moderni. Ci si riferisce principalmente al pedale cosiddetto "moderatore" che agisce inserendo una striscia sottile di feltro tra i martelli e le corde, creando un effetto sonoro vaporoso e misterioso (adatto alla musica di Schubert, per esempio). Un altro bizzarro pedale comanda il cosiddetto "fagotto"; in questo caso è una striscia di pergamena che, venendo a contatto con le corde vibranti, produce un suono nasale e in qualche modo simile a quello del Fagotto.

Una vera curiosità è costituita poi dal pedale cosiddetto delle "turcherie", il quale comanda una serie di marchingegni atti a simulare un suono di Grancassa, Campanelli e Piatti, suono tipico, appunto, della musica coeva turca.

Tutti questi pedali per effetti speciali nel corso dei decenni passarono di moda e vennero via via eliminati nei Pianoforti di nuova costruzione che, piano piano, sostituirono il Fortepiano. Infatti le mutate esigenze sia musicali che concertistiche provocarono dei radicali cambiamenti nella costruzione e nella struttura degli strumenti: la maggiore richiesta di volume sonoro giustificata dal diffondersi del rito del concerto pubblico in ambienti sempre più vasti, impose l'uso di corde non più di ottone, rame o ferro, bensì di acciaio con calibri maggiori e quindi con maggiori tensioni a loro volta necessariamente sostenute non più da un fragile telaio in legno, ma da un robusto sostegno di ghisa. I martelli, non più ricoperti di pelle ma di feltro e di dimensioni maggiori, erano destinati

a produrre sonorità più adatte a un pubblico sempre più numeroso. Così, insensibilmente, nel periodo che va dal 1830 circa al 1850 e oltre, il Fortepiano divenne ciò che noi oggi siamo abituati a riconoscere come il Pianoforte.

Ma il Fortepiano non può essere considerato come uno strumento primitivo successivamente perfezionato sino ad arrivare appunto al Pianoforte, in quanto il Fortepiano fu perfettamente funzionale ai musicisti e alle esigenze dell'epoca del suo maggiore splendore. È in questa ottica che negli ultimi cinquant'anni il rinnovato interesse per una lettura filologica della produzione musicale del periodo classico e romantico ha portato alla riscoperta, alla rivalutazione e al recupero del Fortepiano non più e non soltanto come reperto museale, ma come "arnese" della musica.

Il Pianoforte di Beethoven.

Le radici sia del Fortepiano inglese che di quello tedesco si trovano negli strumenti creati da Silbermann nella prima metà del sec. XVIII. Fra il 1780 e il 1800 nel centro Europa il Fortepiano è già uno strumento pienamente sviluppato con circa un secolo di storia alle sue spalle, tanto da far nascere un'industria di fiorenti proporzioni: centinaia di costruttori in tutto il continente, e una straordinaria concentrazione a Vienna. Alcuni aspetti costruttivi diventano patrimonio comune a tutti i costruttori, ma alcune varianti introdotte da singoli costruttori assicurano ai loro strumenti caratteristiche sonore particolari. Johann Andreas Stein e Joahnn Jacob Konnicke di Orschleben (Brunswick), così come Anton Walter di Vienna, affrontarono tutti gli stessi problemi, realizzando però strumenti assolutamente caratteristici e molto diversi. Nel 1825 Babcock brevettò un telaio interamente metallico che all'inizio non ebbe gran successo, ma che costituì comunque un importante sviluppo che condusse al brevetto delle corde incrociate che Henry Steinway jr. ottenne il 20 dicembre del 1859: data fondamentale per gli Steinway e il Pianoforte moderno.

Molti dei primi strumenti di Beethoven furono di fabbricazione viennese, ma sfortunatamente non si è conservato nessuno di questi esemplari realizzati da Walter, Streicher o Schanz per Beethoven. Presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna esiste un Fortepiano del 1785 di Walter, del tipo con il quale Beethoven ebbe familiarità. Certamente Beethoven aveva in grande considerazione i Fortepiano di Walter, ma il suo desiderio di un vero pedale "Una Corda" fu soddisfatto solo quando il fabbricante Erard gli presentò nel 1803 uno strumento corredato di questo dispositivo. In realtà Beethoven non ne rimase poi troppo contento, tanto che l'anno successivo richiese uno strumento al fabbricante Stein, figlio del famoso Johann Andreas, i cui Fortepiano avevano tan-



*Pianoforte Erard 1803
(Kunsthistorisches Museum, Vienna).*

Pianoforte Graf 1825.





Pianoforte Broadwood 1817.

Pianoforte Walter 1790.



to impressionato Mozart. Sembra che Beethoven preferisse di gran lunga gli strumenti di Stein e di Streicher.

Le caratteristiche degli strumenti viennesi del periodo compreso fra il 1810 e il 1825 riguardano la brillantezza, la delicatezza e la trasparenza delle sonorità. Vi erano differenze di colore fra note basse e quelle più acute e fra uno dei possibili effetti dei pedali (o di combinazioni di effetti) e un altro. Il congegno del Fortepiano così come caratterizzato negli strumenti Stein fu normalizzato a partire dal 1770, dopo di che si introdussero solo cambiamenti veramente molto marginali negli anni della produzione di Johann Andreas. Sebbene nel corso degli anni Novanta del sec. XVIII i singoli martelletti divenissero via via leggermente più grandi così come più robusto il loro fusto, e sebbene più ampia divenisse l'estensione dello strumento, la concezione nel suo insieme rimase sorprendentemente costante. I primi Pianoforti più apprezzati, così come quelli maggiormente riprodotti dai costruttori attuali, sono gli strumenti continentali della Germania meridionale e quelli viennesi: gli Stein, i Konnicke, i Walter, gli Schanz, gli Heilmann.

Gli interpreti: Laura Pontecorvo & Andrea Coen.

LAURA PONTECORVO. Ha studiato Flauto traverso a Roma con Marianne Eckstein. Negli anni 1980-82 ha frequentato il Conservatorio de L'Aia (Olanda) studiando con F. Vester. Nel 1989 ha conseguito, con il massimo dei voti, il diploma del corso triennale di perfezionamento tenuto da P.L. Graf presso l'Accademia Superiore di Musica di Biella. Nel 1991 ha ottenuto, con il massimo dei voti, il diploma del corso di perfezionamento in Musica da camera tenuto da F. Ayo presso l'Accademia di S. Cecilia a Roma.

Vincitrice del Concorso internazionale di Stresa nel 1986, si è classificata terza al Concorso internazionale Isola di Capri nel 1991.

Svolge attività concertistica con diverse formazioni orchestrali e da camera con le quali ha partecipato a numerosi festival e stagioni in Italia e all'estero (Festival di Beaune, Opera di Lione, Oratorio del Gonfalone di Roma, Associazione Musicale Romana, VII e XVII Festival di Musica Antica di Urbino e altre). Nel 1990 ha svolto una *tournee* negli Stati Uniti (New York, Pittsburgh e Chicago) con Il Quadrifoglio (Flauto e Trio d'Archi). Con lo stesso gruppo ha svolto concerti in tutta Italia tra il 1987 e il 1996 e ha inciso, per la Pentaphon, un disco di musiche contemporanee italiane dedicate a tale quartetto.

Si occupa attivamente della prassi esecutiva del repertorio del Settecento su strumenti originali, studiando il Flauto traverso barocco e classico con C. Rufa e M. Hantai. Collabora con gli *ensembles* Concerto Italiano diretto da R. Ales-

sandrini, Europa Galante, diretto da F. Biondi e con l'Orchestra Barocca Italiana oltre che con molti altri musicisti in formazioni di musica da camera, utilizzando sia il Flauto barocco che quello classico. Ha registrato per Opus 111 e Stradivarius.

ANDREA COEN. Andrea Coen ha conseguito il diploma di Clavicembalo presso il Royal College of Music di Londra e la laurea in Lettere con indirizzo musicologico presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Interessatosi fra i primi in Italia alla prassi esecutiva degli antichi strumenti a tastiera, svolge da più di venti anni attività concertistica in Italia e in Europa e negli Stati Uniti d'America come clavicembalista, organista e fortepianista per le più prestigiose istituzioni musicali. Incide per EMI, Denon, Deutsche Harmonia Mundi, Musicaimmagine Records, Dynamic, Bongiovanni e Stradivarius. Collabora con solisti, direttori e *ensembles* cameristici di fama quali, fra gli altri, A. Christoffellis, Ch. Hogwood, L'Arte dell'Arco, la Cappella Musicale di San Giacomo e l'Ensemble Seicentovenovecento. Ha pubblicato l'edizione critica dell'integrale delle *Sonate* per strumento da tastiera e dei *Sestetti* di D. Cimarosa, l'*Intavolatura di Ancona* (1644), l'intermezzo *Don Chisciotte* di G.B. Martini, rappresentato nella stagione 1992-93 dei Concerti Italcable al Teatro Sistina di Roma; entro il 2005 porterà a termine la pubblicazione delle opere organistiche, pianistiche e vocali in seno all'edizione *opera omnia* di Muzio Clementi (per la quale è membro del comitato scientifico) per i tipi della Ut Orpheus di Bologna. Fa parte dell'Advisory Board del semestrale *Ad Parnassum (Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music)*. È in corso di pubblicazione, a sua cura, la prima edizione critica moderna dell'*Estro poetico-armonico* di Benedetto Marcello, in collaborazione con M.A. Cancellaro, commissionatagli dalla Fondazione Locatelli di Cremona per la collana "Monumenta" (Editions Brepols, Belgio).

Dal 1986 al 2000 ha collaborato ai programmi musicali di Radio Rai; ha realizzato il ciclo completo del programma televisivo "Anteprima Note & Teatri" per Stream TV in veste di curatore e conduttore e collaborato con la Radio Vaticana e Blu Sat. Nel 1993 ha ottenuto la "Chiave d'oro" del Teatro dell'Opera di Roma per meriti artistici. È titolare della cattedra di Clavicembalo presso il Conservatorio "E.R. Duni" di Matera e organista della Basilica di S. Giacomo in Augusta e della Chiesa di S. Maria Goretti in Roma.

Per l'anno 2001 è stato invitato quale membro della giuria internazionale del Premio Bonporti di Rovereto presieduta da Gustav Leonhardt. Nel corso del 2002 ha eseguito inediti organistici e pianistici di M. Clementi a Friburgo, Zurigo, Sion, Leeds, Saragozza, Los Angeles, Parma e Roma.

Dall'anno 2001 è membro della Société de l'Orchestre de Sion.



Copia moderna di un Pianoforte Sreicher 1816 (Yale Collection of Musical Instruments).

Luisa Pontecorvo & Andrea Coen.



Una migliore
qualità di vita
ai bambini
affetti da epilessia.



Il Servizio di Neuropsichiatria Infantile dell'Ospedale S. Andrea di Roma (Seconda Facoltà di Medicina dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"), di cui è responsabile il professore Andrea Pelliccia, neurologo di livello e notorietà internazionali, afferisce all'UOC di Pediatria ed è strutturato in modo da fornire un accurato screening diagnostico per tutte le problematiche riguardanti lo sviluppo neuropsichiatrico. In particolare fornisce un'elevata professionalità nella gestione della convulsività infantile e si sta specializzando nell'individuare strategie terapeutiche alternative ai farmaci tradizionali che consentano una migliore qualità di vita ai bambini affetti da epilessia.



Azienda Ospedaliera
Sant'Andrea
Università
degli Studi di Roma
"La Sapienza"
Seconda Facoltà
di Medicina e Chirurgia
Via di Grottarossa,
1035-1039 - 00189 Roma
Servizio di
Neuropsichiatria Infantile.
Tel. 06.03.45.859
www.ospedalesantandrea.it
andrea.pelliccia@ospedalesantandrea.it

i fondi raccolti verranno
destinati alle attività
del Servizio
di Neuropsichiatria Infantile,
i versamenti possono
essere effettuati
sul c/c intestato
all'Azienda Ospedaliera
Sant'Andrea n. 45-70
presso la Banca di Roma
ABI 03002 CAB 03350 CIN Q
Filiale 275
indicando la causale:
Pubblicazioni
Neuropsichiatria
Infantile.

Martedì 5 ottobre del 2004 – Ore 21

Ambasciata di Francia in Italia

Palazzo Farnese

CONCERTO IN FORMA PRIVATA SU INVITO

organizzato in collaborazione con il
Bureau d'Action Linguistique et Artistique
dell'Ambasciata di Francia in Italia

REPLICA APERTA AL PUBBLICO

Mercoledì 6 ottobre del 2004 – ore 21

Chiesa di S. Agostino in Campo Marzio. Piazza di S. Agostino

JEAN MARIE LECLAIR

(1697 - 1764)

La Musique de l'Ange, le Violon du Diable

Premiere Récréation de Musique, in re maggiore, op. VI
Ouverture - Gracieusement - Forlane - Menuets (I & II)
Gavotte - Passapieds (I & II) - Sarabande - Chaconne

INTERVALLO

Deuxieme Récréation de Musique, in sol minore, op. VIII
Ouverture - Forlane - Sarabande
Menuets - Badinage - Chaconne - Tambourin

La Vertuosa Compagnia de' Musici di Roma
Compagnia dell'Archi

RICCARDO MASAHIDE MINASI - Violino

VALERIO LOSITO - Violino

MAURIZIO LOPA - Viola da gamba

EMANUELA PIETROCINI - Clavicembalo

Concerto organizzato in collaborazione con l'Azienda Ospedaliera Sant'Andrea

Jean Marie Leclair

La Musique de l'Ange, le Violon du Diable

Récréations de Musique

LA VERTUOSA COMPAGNIA DE' MUSICI - COMPAGNIA DELL'ARCHI

APPENA IL MESE SCORSO, in occasione della presentazione dell'iniziativa "La notte bianca" a Roma, ho avuto modo di ricordare la consolidata tradizione dell'Ambasciata di Francia in Italia nell'intrattenere un rapporto particolarmente attivo con la città di Roma nell'ambito di iniziative ed eventi organizzati con il concorso del Comune della città. Tale tradizione, spiega, trova ragione nel desiderio di valorizzare, attraverso proposte artistiche e culturali, argomenti particolarmente importanti del nostro tempo: la reciproca conoscenza, la solidarietà, l'interculturalità, la contemporaneità...

Queste stesse ragioni sono anche alla base della decisione che ha portato a ospitare nel Salone d'Ercole di Palazzo Farnese il concerto organizzato nel quadro della prima edizione del festival di musica barocca, concerto dedicato all'opera violinistica di un grande compositore del Settecento francese, ancora purtroppo poco noto in Italia, e a Roma in particolare.

Jean-Marie Leclair, quindi, ovvero *La Musique de l'Ange, le Violon du Diable*: egli stesso buon conoscitore dell'Italia, grazie ai suoi soggiorni a Torino, Leclair ci sembra rappresenti un ottimo esempio di quella koinè artistica, intellettuale e, più generalmente, umana che, nel Settecento, ha caratterizzato l'intera cultura europea, secondo un modello di scambio e di conoscenza e curiosità reciproche che, come sopra ricordavo, ancora oggi rappresenta una delle problematiche forti del nostro tempo. Un autore francese, quindi, seguito da musicisti italiani, nel quadro di un'iniziativa romana che si tiene anche a beneficio dell'Ospedale S. Andrea della Facoltà di Medicina dell'Università di Roma "La Sapienza", trova a Palazzo Farnese un naturale "teatro" in cui valorizzare ragioni storiche e artistiche, ma anche quelle ragioni di solidarietà cui l'Ambasciata di Francia in Italia, come ricordavo, è particolarmente sensibile.

Loïc Hennekinne

AMBASCIATORE DI FRANCIA IN ITALIA

LA CORTE DI LUIGI XIII, MONARCA MUSICISTA, si divide fra i sogni del liuto, le *airs de cour* che questo accompagna, e le mascherate del *ballet de cour* al suo declino. Le Jeune, Costeley e Mauduit, muoiono all'alba del secolo e la polifonia non riuscirà a sopravvivere loro. La sua trama si sfilaccia fra le dita dei liutisti quando trascrivono a loro uso le *chansons* a più voci. Prassi inedita, che esclude il riempitivo di cui si accontenta la melodia accompagnata, e che ritarderà l'adozione del basso continuo in Francia. Adottata dai liutisti, l'aria di danza dimentica infine la sua destinazione coreografica. D'altra parte, l'accordo variabile e interminabile del liuto, impegna lo strumentista a collegare dei pezzi di andamento variato: tale è l'origine della *suite* francese, che conserva l'unità tonale nella diversità dei tempi e dei ritmi. Allemande, correnti, sarabande e gighe, danze fittizie, il cui titolo sottolinea l'intento allusivo: ritratto o paesaggio. Con Louis Couperin, il clavicembalo riprende i sogni del liuto, ma questo intento di ritegno espressivo sarà contrastato dal cardinale Mazarino, impegnato a convertire i melomani francesi alle seduzioni dell'opera italiana. L'*Orfeo* di Luigi Rossi, rappresentato al Palais-Royal (1647), costituisce lo spunto di un dibattito sui meriti comparati della musica francese e di quella italiana, una disputa fra letterati, i cui echi si ripercuoteranno fino alla rivoluzione francese, in cui gli autori drammatici, primo fra tutti Corneille, si sentono minacciati nel loro privilegio, considerando la musica un'intrusa nel quadro dell'opera letteraria.

Jean-Baptiste Lully, cosciente di quest'ostilità, è protetto però dall'appoggio del giovane Re, che vuole che la musica partecipi ai fasti del suo regno. Fiorentino di nascita e ballerino formato dalle discipline del *ballet de cour*, egli si sforzerà di fornire il corrispondente musicale della tragedia letteraria, piegando l'espressione lirica all'accento della declamazione francese. Lully, dal 1673 fino alla sua morte prematura, riuscirà a far trionfare dodici tragedie liriche, introducendo, a cominciare da *Cadmus et Hermione*, il fasto coreografico e il calore del concerto vocale e strumentale, nel quadro severo della tragedia classica. L'edificio costruito da Lully è solido, ma non nel genere della musica sacra, ove troverà rivali degni di misurarsi con lui: Marc-Antoine Charpentier, discepolo francese di Carissimi e, presso la Cappella di Versailles, Michel Richard de La Lande, André Campra e François Couperin, detto Il Grande.

François Couperin, al di sopra delle dispute che dividono i fautori della Francia e dell'Italia, realizza nella musica strumentale l'ideale che plasma, a suo piacimento, con i «gusti riuniti», dove la *suite* francese e la sonata italiana sono in grado di insegnarsi qualcosa a vicenda. La società del tempo rimane sconcertata davanti alle forme nuove della musica pura: «Sonate, que me veux-tu?». La sonata e la *suite*, figlie di *chansons* che hanno perduto le parole e di danze che hanno dimenticato i propri passi, pongono ai melomani del tempo degli enig-



L. Sornique (inc.), Jean-Baptiste Lully
(Milano. Civica Raccolta "A. Bertarelli").

Frontespizio della raccolta
Motets à deux choeurs (1684).





François Couperin.

François Couperin.
Frontespizio della prima edizione delle
Pièces d'orgue (Parigi, 1690)



mi paragonabili a quelli che, ai nostri giorni, disorientano il pubblico incolto di fronte alla pittura non figurativa. Infatti era difficile, allora, immaginarsi che il musicista potesse avere una funzione diversa da quella di narratore o pittore.

In questo stesso periodo la letteratura per violino, tardiva in Francia, sarà rappresentata con magnificenza proprio da nostro Jean-Marie Leclair.

Contemporaneo di Bach, Händel e D. Scarlatti, Jean-Philippe Rameau si è formato, come loro, a contatto con le discipline del contrappunto sui banchi dell'organo. Allievo dei Padri Gesuiti nella città natale di Digione, viene iniziato di buon'ora allo stile italiano; ma nel 1701, all'età di diciotto anni, interrompe a Milano il suo giro d'Italia, per iniziare una vita oscura di musicista itinerante, fino al 1723, quando, dimissionario dal posto d'organista a Clermont in Alvernia, intraprende, a quarant'anni, la conquista di Parigi, dove l'attende una vita difficile. Per dieci anni gli si negherà l'accesso a ogni teatro, con l'eccezione di quello della Fiera. Un caso felice gli fa incontrare Le Riche de La Pouplinière, *Fermier Général*, il mecenatismo del quale provvede a finanziare la miglior musica di Parigi. Rameau affronta l'opera all'età di cinquant'anni (*Hippolyte et Aricie*, 1733), ma il suo atteggiamento "cartesiano" doveva per forza fornire armi ai suoi denigratori, che si rifiutano di riconoscere l'estremo merito di una lucidità che attizza i fuochi del genio. In Rameau, infatti, l'intelligenza contiene e libera l'ardore dei sentimenti: la forza, la tenerezza e la grazia, sgorgano, in Rameau, dalla severità della scelta e dall'ostinatezza del mestiere. È sua intenzione che la perfezione dell'opera faccia dimenticare la scienza dell'operaio: «Io cerco», egli dice, «di nascondere l'arte con l'arte stessa». Delle ventisei opere composte da Rameau, le prime cinque sono le più ricche di sostanza. L'opera-balletto *Les Indes Galantes* (1735) ebbe, in generale, una buona accoglienza. I tre lavori che seguirono (*Castor et Pollux*, 1737; le *Fêtes d'Hébé* e *Dardanus*, 1739) avrebbero condotto l'arte di Rameau all'apice della sua potenza e della sua leggiadria. Dopo *Dardanus*, Rameau cessa per quattro anni di comporre per il teatro. Le opere successive rivelano che la vena poetica di Rameau si è raffreddata; sempre lucido, egli stesso dichiara a Chabanon: «Di giorno in giorno acquisto del gusto; ma non ho più genio». Gli ultimi anni di Rameau dovevano essere offuscati da una recrudescenza del conflitto che, già da un secolo, contrapponeva i difensori dell'opera francese ai fautori dell'opera italiana. All'improvviso, nel 1752, tale conflitto si acuisce, in occasione della venuta a Parigi della *troupe* di Bambini, che riesce a far trionfare all'Opéra diversi intermezzi, fra cui *La Serva padrona* di Pergolesi. È la Guerra dei Buffoni. L'anno seguente, d'Auvergne offre, con *Les Troqueurs*, il primo *opéra-comique* francese, genere drammatico di remota origine (*Jeu de Robin et Marion*), ma che deriva qui dagli spettacoli della Foire-Comédie à *vaudeville*, la quale, a differenza dell'opera buffa, esclude la pratica del recitativo. Il canto è riservato alle effusioni liriche e il resto del dialogo è parlato.

Al nome del migliore maestro dell'*opéra-comique* del sec. XVIII, François-André Danican Philidor, è legata la nascita del *Concert Spirituel* delle Tuileries, fondato, nell'anno 1725, da Anne Danican Philidor, padre di François-André. Questa istituzione, la prima associazione permanente di concerti pubblici, doveva imporre in Francia fino alla Rivoluzione (1791) le varie novità della musica strumentale e i loro interpreti, sia francesi che stranieri. Nel 1773, Gossec, proveniente dal circolo di La Pouplinière, fa conoscere al *Concert Spirituel* le prime sinfonie francesi, sotto l'egida dei compositori stranieri, maestri di questo genere: Haydn, J.Ch. Bach, D. von Dittersdorf. Legros, convinto italofilo, succede a Gossec. Nel 1778, egli riserverà un posto anche a Mozart, fra i nuovi favoriti iscritti ai suoi programmi: Sacchini, Anfossi, Jommelli e Piccini.

Jean Marie Leclair, detto il Maggiore.

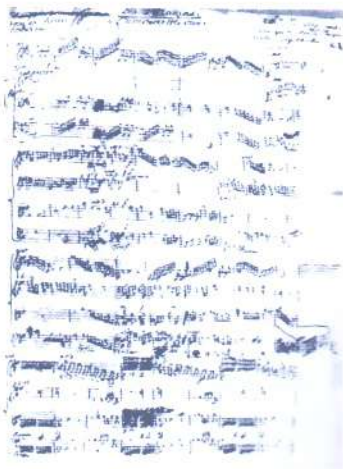
Violinista e compositore, Jean Marie Leclair nacque nel 1697 a Lione, ottavo della famiglia, di cui due fratelli chiamati ugualmente Jean Marie, per cui il nostro fu detto "il Maggiore". Figlio egli stesso di un musicista membro della Regia Cappella di Francia, prima di divenire compositore Leclair fu dedito alla danza, segnatamente all'Opéra de Lyon. Successivamente fu scritturato dall'Opera di Torino, dove divenne *Premier danseur* e *Maitre de Ballet* (1722). Nel 1723, fece ritorno in Francia stabilendosi finalmente a Parigi, da dove, però, ben presto si spostò ancora una volta a Torino, divenendo allievo del celeberrimo violinista G.B. Somis. Di nuovo a Parigi, fece il suo debutto al *Concert Spirituel* (1728). I viaggi che segnaron la sua giovinezza, gli fecero percorrere tutte le strade d'Europa. Fu quindi in Olanda (dove conobbe Locatelli), in Spagna (dove fece visita all'Infante don Filippo), in Prussia (presso la corte di Kassel dove si esibì in concerto con lo stesso Locatelli). Analogamente a Rameau, Leclair accettò l'offerta del Conte di Gramont, che gli propose la direzione dell'orchestra del Théâtre de Puteaux. Scrisse l'opera *Scylla et Glaucus* (1746). 48 *Sonate* per violino e basso (op. 1, 1723, op. 2, 5 e 9); *Duetti* per due violini e basso (op. 3, 12); *Terzetti facili* per due violini e basso (op., 8); *Concerti grossi*, ecc. Nel 1758, separandosi dalla seconda moglie, sembra che si ritirasse dal mondo: come spiegare altrimenti la scelta del quartiere allora così isolato quanto giudicato piuttosto sinistro, ben al di là della *barrière du Temple*? E nulla si sa del perché egli fu assassinato nella notte del 22 ottobre del 1764: le ipotesi fatte non sono e non resteranno altro che ipotesi.

È nel 1737 che Jean-Marie Leclair inizia a pubblicare le sue *Récréations de Musique*. Perché mai "Ricreazioni", vien fatto di chiedersi? Leclair nota sull'originale: *Récréations de Musique d'une exécution facile*. Brani certamente di un vir-



Jean-Philippe Rameau.

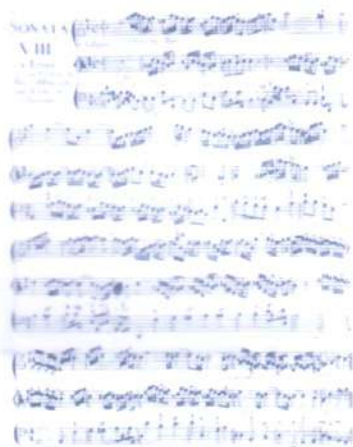
*Pagina autografa dalla "comédie-ballet"
Les Paladins, ouverture
(Parigi. Bibliothèque Nationale).*





Jean Marie Leclair.

Jean Marie Leclair. Frontespizio del
Second Livre de Sonates (1728).
"Sonata a tre, n. 8".



tuosismo contenuto, non eccessivo, quanto piuttosto di una grande delicatezza. E come per meglio accompagnare quest'osservazione, il compositore fa stampare la seguente nota: «Ce petit ouvrage ne peut être rendu que d'autant que les personnes qui l'exécuteuront seront susceptibles de goût, de finesse dans le jeu, et de précisions pour la mesure». E quasi al fine di aiutare meglio *les baroqueux* delle generazioni future, nei diversi manoscritti egli puntalizza alcuni consigli del genere: «Je n'entends point par le terme *allegro* un mouvement trop vite; c'est un mouvement gai. Ceux qui le pressent trop rendent le chant trivial au lieu d'en conserver la noblesse».

Queste *Récréations* sono di fatto delle *suites: ouverture (à la française*, degne di Lully), quindi delle danze (forlane, minuetti, gavotte, *passepied*, sarabande, ciaccone, *badinage, tambourins*). Tutto ancora secondo la moda dei tempi Luigi XV, per il piacere della Corte ma anche delle *salles* da ballo parigine.

Gli interpreti: Virtuosa Compagnia de' Musici di Roma - Compagnia dell'Archi

La "Virtuosa Compagnia de' Musici di Roma" è un *ensemble* vocale e strumentale aperto. Apprezzato per l'approccio fresco e intenso al repertorio del barocco e classicismo musicale, la "Virtuosa Compagnia de' Musici di Roma" si evidenzia come uno dei più interessanti gruppi italiani di musica antica, che propone programmi di grande respiro e profondità spaziando su oltre due secoli e mezzo di musica, da Monteverdi a Mozart. All'interno della "Virtuosa Compagnia de' Musici di Roma", la "Compagnia dell'Archi" si configura come quartetto o *ensemble* da camera, formazione tra le più rappresentative e versatili nel panorama musicale del Barocco europeo.

RICCARDO MASAHIDE MINASI. Ha svolto un'intensa attività concertistica in tutta Europa, Canada, Stati Uniti d'America, Giappone, Australia, Nuova Zelanda, Israele, Sud America, sia come solista che in qualità di primo violino concertatore con l'Accademia Bizantina (O. Dantone), Concerto Italiano (R. Alessandrini), La Risonanza (F. Bonizzoni), Le Concert des Nations (J. Savall), Elymaï di Ginevra (G. Garrido), La Sfera Armoniosa di Amsterdam, Affetti Musicali di Basilea, Musica Aeterna di Bratislava, Collegium 1704 di Praga, Helsinki Baroque Orchestra, l'Orchestra Sinfonica dell'Ente Lirico di Cagliari, l'Orchestra Sinfonica di S. Remo. Collabora inoltre con il Concerto Vocale di R. Jacobs, l'Ensemble 415, il duo pianistico di K. e M. Labèque e, in duo, con il liutista L. Pianca. Dal 1999 R. Masahide Minasi suona stabilmente nel Il Giardino Armonico di Milano, ricoprendone il ruolo di primo violino in diverse produzioni. Suona un violino di A. & H. Amati, Cremona 1627.

VALERIO LOSITO. Fa parte dell'Ensemble Seicentonovecento, con cui si è esibito in concerti in Italia e all'estero (Oratorio del Gonfalone di Roma, Spoleto Festival 2000, Teatro Nazionale di Kishinev, Basilica di S. Maria del Pi di Barcellona, Basilica di S. Pietro in Vaticano, Teatro de la Maestranza di Siviglia, Stagione del Sancarlinò di Brescia, Festival di Musica Antica Città di Arezzo, Maggio dei Monumenti a Napoli, ecc.). Nell'ambito della sua attività concertistica, V. Losito si è esibito anche con altre formazioni, tra cui l'Ensemble Amarilli, il Concerto di Arianna, Roma Collegium Aureum, Cantiere delle Muse, Modo Antiquo, Accademia per Musica. Ha inoltre collaborato con il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma. Con l'Ensemble Seicentonovecento ha inciso per MR Classic e MD10-France; come solista ha inoltre inciso per Terzo Millennio (*Concerto per violino e archi* di G.B. Pergolesi, con il Cantiere delle Muse) e WDR3 (*viola d'amore solo* nell'opera di A. Vivaldi *Tito Manlio* con Modo Antiquo). Nella stagione 2002-03 V. Losito è stato selezionato per suonare nell'EUBO (European Union Baroque Orchestra).

EMANUELA PIETROCINI. Dopo aver iniziato lo studio del clavicembalo sotto la guida del W. van de Pol, ha conseguito il diploma di clavicembalo presso il Conservatorio "G. Puccini" di La Spezia, completando gli studi di perfezionamento nel repertorio solistico e nella prassi del basso continuo sotto la guida di E. Baiano. La sua attività concertistica, sia come solista che in formazioni da camera, annovera collaborazioni con enti nazionali e internazionali (Rai Radio Tre, Nuova Consonanza, Institut Français de Florence, CAMM, Artemis Europe - Paris Budapest, Amici della Musica di S. Margherita Ligure e del Tigullio, Europa Arte, Accademia Internazionale dei Micenei, Culturateatro, Ensemble Cameristico Italiano, Salon de Musique-Besançon. E. Pietrocini ha anche diretto progetti di ricerca e sperimentazione sulla didattica della musica, in collaborazione con le Università "La Sapienza" e "Roma Tre", Dipartimento di Psicologia della Comunicazione e Facoltà di Scienze dell'Educazione.

MAURIZIO LOPA. Ha maturato l'interesse per la musica antica prima ancora che nello studio della viola da gamba, nella concertazione e direzione di opere dei maestri del Barocco. Ha tenuto concerti sia come solista sia in formazioni da camera, presso importanti rassegne concertistiche, proseguendo la sua collaborazione in veste di direttore con numerose realtà musicali (Münchner Haydn Orchester, Orchestra Sinfonica di Roma, Orchestra Philharmonia di Roma, Wolfrauthausen Symphonic Orchestra, Orchestra dei Solisti Filarmonici, Orchestra da Camera Sabina, Accademia Musicale Farfense, ecc.). Ha fatto parte del Centro di Ricerca e Sperimentazione Metaculturale, centro di studi dedicato alla ricerca e allo sviluppo delle tecniche compositive e di analisi musicale.



Emanuela Pietrocini.



Valerio Rosito



Riccardo Masabide Minasi.

Maurizio Lopa.





COMITATO PER
IL TELEFONO AZZURRO®

Comitato per
Il Telefono Azzurro di Roma
Via Francesco Dall'Ongaro, 89
00152 Roma
tel. 06.5898179 fax 06.58330775
e-mail: taroma@tiscali.it

sempre dalla parte
dei bambini.
aiutaci anche tu.

Il Comitato per il Telefono Azzurro di Roma è attivo dal 1994 e i suoi volontari sono impegnati quotidianamente in progetti specifici diretti ai bambini (Bambini e Carcere, Scuola, Uno a Uno), in campagne di sensibilizzazione dell'opinione pubblica sui diritti dei minori e in iniziative di raccolta fondi a sostegno delle linee telefoniche di ascolto.

Il ricavato di questa manifestazione sarà devoluto a favore del progetto "Bambini e Carcere".

Progetto "BAMBINI E CARCERE"

Il **progetto** "Bambini e Carcere" si propone di consolidare il rapporto affettivo familiare tra i detenuti e i loro figli. Con l'impegno dei volontari in carcere, ai bambini è data la possibilità di vivere in maniera non traumatica l'esperienza di visita al genitore recluso, grazie alla "mediazione" del volontario che interviene nelle fasi dell'accoglienza, della permanenza e del distacco e attraverso un'attività fondamentale come il gioco.

Il **progetto** vuole quindi favorire la continuità delle visite e dunque la relazione figli-genitori, che è indispensabile non solo al minore per un'armoniosa crescita, ma anche allo stesso genitore.

Il **progetto** "Bambini e Carcere" di Roma è attivo dal 1998 presso la Casa Circondariale di Rebibbia (Nuovo Complesso Maschile) e vanta un altissimo numero di volontari - sono 50 - operativi in due realtà diverse: all'aperto in Area Verde e all'interno in Ludoteca.

COMITATO PER
IL TELEFONO AZZURRO
APS ONLUS
Banca Intesa BCI - Agenzia 9
ABI 03069
CAB 09465
CIN X
c/c 25000/1/24

Chiesa di S. Luigi de' Francesi in Campo Marzio. Piazza di S. Luigi de' Francesi

RUGGERO GIOVANNELLI

(ca. 1560 - 1625)

**Messa Vestiva i colli*

prima esecuzione in età moderna

ad Introitum

CLAUDIO MERULO (1533-1604) - *Toccata settima del terzo tuono* (Organo)

Antifona Vultum tuum (Gregoriano)

**Kyrie, Christe, Kyrie & Gloria* (a otto voci)

Graduale: Audi filia (Gregoriano)

ad Offertorium

Ave Maria (Gregoriano)

CLAUDIO MERULO (1533-1604) - *Ricercar del primo tuono* (Organo)

**Credo & Sanctus* (a otto voci)

Benedictus - Gregoriano

ad Elevationem

GIROLAMO CAVAZZONI (1510-1565) - *Ricercar* (Organo)

Agnus dei... miserere (Gregoriano)

**Agnus Dei... miserere* (a otto voci)

Agnus Dei... dona nobis pacem (Gregoriano)

ad Communionem

Ecce Virgo concipiet (Gregoriano)

GIOVANNI BASSANO (metà sec. XVI-1617) - *Ave Maria* (Organo & Flauto a becco)

ad Finem

CLAUDIO MERULO (1533-1604) - *Toccata quarta del sesto tuono* (Organo)

FEDERICO DEL SORDO - Organo

ANTONIO ADDAMIANO - Flauto a becco

VIRUM SCHOLA GREGORIANA – Direttore: ALBERTO TURCO

Ensemble vocale FESTINA LENTE – Direttore: MICHELE GASBARRO

Concerto organizzato in collaborazione con il Comitato per il Telefono Azzurro di Roma

Ruggero Giovannelli

Messa Vestiva i colli

VIRUM SCHOLA GREGORIANA. ALBERTO TURCO - direttore

FEDERICO DEL SORDO - organo

ENSEMBLE VOCALE FESTINA LENTE

MICHELE GASBARRO - direttore

Ruggero Giovannelli.



RUGGERO GIOVANNELLI NASCE A VELLETRI verso il 1560 e muore a Roma nel 1625. Dal 1583 al 1589 occupa il posto di maestro di cappella a S. Luigi de' Francesi a Roma, collaborando contemporaneamente al Collegio degli Inglesi. In questo periodo diventa membro della Compagnia dei Musici di Roma, fondata nel 1585. Nel 1589 ricopre la carica di maestro di cappella al Collegio Germanico e nel 1594 succede a Pier Luigi da Palestrina al posto di maestro nella Cappella Giulia in S. Pietro. Il 24 novembre del 1595 prende la tonsura e in seguito, grazie alla protezione del cardinale Pietro Aldobrandini viene nominato, senza esame, cappellano cantore della Cappella Pontificia (Sistina) il 7 aprile del 1599, della quale fu camerlengo dal 1610 al 1613 e direttore pro-tempore. I ruoli ricoperti nelle principali istituzioni, l'appartenenza alla costituita Compagnia de' Musici e alla cerchia di musicisti della "scuola romana" (insieme ai fratelli Anerio e Nanino, Dragoni, Stabile, Soriano) testimoniano il peso istituzionale esercitato da Giovannelli nella vita musicale del tempo.

La produzione musicale spazia dal genere a sacro a quello profano. Fra le numerose composizioni (messe, salmi mottetti da due a dodici voci, madrigali) va ricordata la *Missa Vestiva i colli* a otto voci, la raccolta di mottetti a cinque e otto voci data alle stampe nel 1593, e, nel genere profano, i madrigali a cinque voci del 1605. Il periodo di attività di Ruggero Giovannelli copre un arco temporale nel quale si assiste a un mutamento stilistico ed espressivo nella produzione musicale romana rinascimentale.

Se da un lato il concilio di Trento, ristabilendo il primato della parola sulla musica, auspica una maggiore semplicità nella composizione polifonica a quattro e cinque voci, dall'altro la produzione musicale liturgica testimonia un interesse crescente in strutture più complesse e più articolate. È la ricerca di nuove strade espressive che spinge i compositori a perseguire la strada della policoralità. Vengono così aumentate le linee melodiche da quattro a otto o più voci, crescono gli organici vocali e la complessità della scrittura mette a dura prova la comprensione del testo liturgico. Eppure l'interesse è crescente da parte di compositori e committenti. Le principali celebrazioni nelle basiliche e nelle chiese di Roma, a partire del 1570, vedono esecuzioni policorali. Il nuovo stile avanza gradualmente grazie alla sua capacità di ampliare prospetticamente tutti gli elementi presenti nella polifonia classica, sia da un punto di vista compositivo che esecutivo (disposizione in punti diversificati dei complessi vocali), coinvolgendo l'ascoltatore in un vortice sonoro assolutamente originale.

In questa condizione storico-artistica va inserita l'opera a otto voci di Giovannelli. Le composizioni si muovono equilibrate fra vecchi schemi e nuova sensibilità: il testo liturgico viene recitato con chiarezza dai cori in frasi compiute e, solo quando il testo lo esige, si alternano momenti di "ripieno" e ritmi concitati creati dalla sovrapposizione dei cori.

La messa Vestiva i colli.

La messa *Vestiva i colli* è certamente la più famosa delle messe di Giovannelli. Costruita sull'omonimo tema del madrigale palestriniano, impiega un organico di otto voci distribuito in due cori. Il tributo al sommo Palestrina è solo apparente: l'elasticità e la libertà della composizione, la profondità e l'impronta moderna della struttura, l'allontanamento dal contrappunto arcaico e l'invenzione melodica, proiettano la composizione di Giovannelli lontano dal mondo cinquecentesco palestriniano. La maturità del compositore e la preparazione musicale «viene dimostrata», come osserva Paolo Teodori, «dal modo di servirsi del modello palestriniano, che serve non da guida, ma come spunto iniziale per un'invenzione melodica e contrappuntistica, rimettendo in gioco battuta dopo battuta il disegno lineare e ritmico delle parti e il loro reciproco assestarsi negli incroci verticali, rinunciando alle complicazioni di strutture progettate su base logico-razionale, con procedimenti contrappuntistici di natura matematizzante».



Ruggero Giovannelli.



R. Giovannelli. Manoscritto del motetto
Anicetus Vir Mirabilis.

Velletri. Palazzo Comunale.



Ecco quanto al riguardo annota Giuseppe Ottavio Pitoni in pieno Settecento nelle sue *Notizie de' contrappuntisti e compositori di musica*. «Valoroso compositore da chiesa e da camera e, specialmente, nell'opere composte ad otto voci, dove fece sentire, nei suoi tempi, movimenti leggiadri e battimenti di cori non più uditi, e le opere fatte di simil maniera si sentono ancora nella Cappella Pontificia, atte a meraviglia per detto luogo». Prosegue poi Pitoni: «Alli 7 aprile 1599 fu ammesso nella Cappella Pontificia, dove operò e lasciò molte bellissime composizioni, tra l'altre la messa a otto voci intitolata *Vestiva i colli*, che per la sua grand'armonia serve nelle funzioni primarie».

Si apprende così che ancora nel Settecento la messa, oltre a essere ancora eseguita dalla Cappella Pontificia, è apprezzata per il suo alto valore musicale. Non solo: l'interesse delle istituzioni e dei musicisti delle generazioni successive è dimostrata dall'alto numero di copie fatte della messa, alcune delle quali conservate anche fuori dai confini del nostro Paese.

Fra le varie copie pervenute della messa è di particolare importanza quella redatta da Gregorio Toscanelli nel sec. XVIII. Il manoscritto, conservato nel fondo musicale della Cappella Giulia, pare orientarci sul periodo di composizione della messa. Infatti nell'intestazione si legge: «Messa a otto voci / detta Vestiva i Colli / Fatta dal sig. Ruggiero Giovannelli / Maestro di Cappella / in S. Luigi / di Roma». È chiaro il riferimento alla chiesa nazionale dei Francesi di Roma; come è evidente che il Toscanelli, copiando la messa, abbia realmente riportato nell'intestazione il reale ruolo istituzionale ricoperto da Giovannelli. Non avrebbe avuto senso sottacere un incarico ben più rappresentativo come quello di maestro della Cappella Pontificia a beneficio di quello meno importante di maestro di S. Luigi dei Francesi!

La messa è composta secondo la scansione liturgica dell'*Ordinarium Missae* con l'assenza del *Benedictus* e del secondo *Agnus*. La mancanza di tali parti non deve suscitare meraviglia: la maggior parte delle messe poliorali di scuola romana, fino al Settecento inoltrato, le omettono sostituendole con il canto gregoriano. Il motivo palestriniano su cui si impernia la messa fa uso di un tema chiaro e incisivo, facilmente percepibile nel corso della composizione anche quando viene presentato in giochi di diminuzioni o aumentazioni ritmiche. È un *leitmotiv* che si annida sapientemente in tutto il tessuto della composizione, dando continue spinte propulsive alle linee contrappuntistiche ed esaltando i momenti salienti del testo liturgico. L'eleganza della scrittura è sottolineata dalla «naturalità con cui le melodie appoggiano la loro curva dinamica sull'accento della

frase e della parola, senza mai eccedere in una scrittura artificiosa» (P. Teodori). La messa nella presente esecuzione viene presentata seguendo la scansione liturgico-musicale della Beata Vergine del Rosario (7 ottobre). La tradizione vuole far risalire questa festività devozionale all'anniversario della vittoria riportata dai Cristiani nella battaglia navale di Lepanto (1571) per opera del capitano Giovanni d'Austria (la galera comandata dal capitano issava il Santo Cristo, oggi conservato nella Cattedrale di Barcellona nella cappella di S. Oleario) che arrestò la grande espansione dell'impero ottomano. S. Pio V attribuì quello storico evento alla preghiera che il popolo cristiano aveva indirizzato alla Vergine nella forma del Rosario. La commemorazione per la chiesa cattolica è un rinnovare e incitare tutti a meditare sui misteri di Cristo sotto la guida della Beata Vergine Maria, associata da quell'evento in modo speciale all'incarnazione, morte, gloria e resurrezione del Figlio di Dio. La messa di Giovannelli viene alternata al Proprio gregoriano della festa della B.V. del Rosario e a brani strumentali coevi.

La presente esecuzione viene condotta sulla trascrizione effettuata da Paolo Teodori.

S. Luigi de' Francesi.

Accanto alle cappelle musicali della grandi basiliche romane, di S. Pietro in Vaticano, S. Maria Maggiore, S. Giovanni in Laterano, operavano altre cappelle nelle basiliche minori e chiese nazionali della città: S. Spirito in Sassia, S. Lorenzo in Damaso, S. Maria in Trastevere, S. Apollinare, S. Luigi de' Francesi. Dopo quelle delle grandi basiliche, nella vita musicale romana la Cappella di S. Luigi de' Francesi è da considerarsi fra le più importanti. Costituita nel 1514, la Cappella a partire dal 1590 si trasforma in un gruppo di musicisti professionisti, iniziando allora ad avere un'alta e meritata rinomanza sia nella produzione musicale sia nello svolgimento dell'attività esecutiva. In quel secolo si succedono alla carica di maestro di cappella musicisti come Zoilo, Roussel, Le Roy, i due Nanino, Soriano e Giovannelli, ai quali nel Seicento fecero seguito Ugolini, Ratti, Micheli, Sabbatici, Benevoli, Fabri, Abbatini, Bernabei e Ratti.

Oltre i cantori adulti, di solito non meno di otto, come nelle cappelle delle altre basiliche, quella di S. Luigi accoglieva dei *pueri cantores*, il cui numero variò da due a quattro e la cui età era compresa tra gli otto e gli undici anni. I bambini erano ceduti dai genitori alla congregazione di S. Luigi fino al momento in



Roma. San Luigi de' Francesi

cui avessero conservato *vocem puerilem bonam et aptam ad cantandum*. Il solo obbligo che si faceva loro era di non allontanarsi mai dal servizio della cappella: In compenso la chiesa offriva loro vitto, alloggio e vestiario, impegnandosi a insegnar loro il canto, la composizione e la grammatica, italiana e latina.

Gli interpreti: Festina Lente & la Virum Schola Gregoriana.

FESTINA LENTE. Si vedano le pp. 71-73.

VIRUM SCHOLA GREGORIANA. La *Virum Schola Gregoriana* si è formata all'interno dell'Istituto Pontificio di Musica Sacra di Roma. Oltre a prendere parte alle celebrazioni liturgiche ordinarie e alle attività accademiche del Pontificio Istituto, promuove la diffusione del canto gregoriano attraverso vari eventi musicali. Si è imposta favorevolmente alla critica nei concerti tenuti in occasione di accademie musicali, concerti e incisioni.

Don Alberto Turco è docente di Canto gregoriano all'Istituto Pontificio di Musica Sacra di Roma e docente invitato di Musicologia liturgica allo Studio Teologico di S. Zeno di Verona e presso prestigiosi corsi di gregoriano in corsi internazionali. È inoltre direttore della Cappella Musicale della Cattedrale di Verona, della Nova Schola Gregoriana e della Schola femminile "In Dulci Jubilo", con le quali ha partecipato a varie *tournées* e festival internazionali.

Cura la collana di paleografia gregoriana *Codices Gregoriani* e, ultimamente, in collaborazione con Dom J. Claire osb. Di Solesmes, ha redatto l'edizione dell'*Antiphonale Missarum Simplex* ambrosiano. Ha prodotto un'ampia collana di dischi sui repertori liturgici monodici del Medioevo. Vasta anche la sua produzione bibliografica, che novera fra i testi più autorevoli di canto gregoriano, tradotti in diverse lingue.

FEDERICO DEL SORDO. È nato nel 1961 a Roma, ove ha compiuto gli studi nel campo musicale (Pontificio Istituto di Musica Sacra, Conservatorio "S. Cecilia": diploma in pianoforte [1982], organo [1983], musica sacra [1984], musica corale [1985], composizione [1987]) e sociologico (Università degli Studi di Roma "La Sapienza": laurea con una tesi sugli aspetti sociologici della prassi liturgico-musicale. Ha inoltre frequentato numerosi corsi di perfezionamento, fra cui quelli della Fondazione Cini di Venezia (con S. Ross), dell'Accademia di Musica Ita-

Federico Del Sordo.



liana per Organo di Pistoia (H. Vogel e M. Chapuis) e della Schola Cantorum di Basilea (con J.B. Christensen), Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (J.B. Göschl). Come organista, clavicembalista e direttore di coro, ha tenuto concerti in Italia, Francia, Germania, Grecia, Lituania, Svizzera, ecc. È chiamato a partecipare alle giurie di concorsi internazionali (Victor Urban, Messico; Colacicchi, Roma; Guido d'Arezzo, Arezzo; Valentino Bucchi, Roma, ecc.). Ha recentemente curato l'esecuzione de *La Susanna* di Alessandro Stradella, in occasione della pubblicazione del primo volume dell'*opera omnia* del compositore nepesino.

Ha pubblicato numerosi saggi riguardanti la prassi esecutiva della musica barocca. Autore radiofonico (*Notturmo Italiano* della Rai), ha effettuato numerose registrazioni radiotelevisive (Rai, Radio Vaticana) e diverse incisioni discografiche (Pentaphon, Fonit Cetra, ecc.). Come sociomusicologo si è occupato di varie aree d'interesse (rapporto musica-mass media, musica e sacro, musica e socializzazione, ecc.), pubblicando alcuni importanti saggi su "La Critica Sociologica", "Sociologia", "Il Dubbio", "Avatar", "Ágalma". Attualmente è docente di Sociologia della Musica alla Facoltà di Sociologia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e insegna presso il Conservatorio "S. Cecilia" e presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma.



Alberto Turco.



Ensemble vocale Festina Lente.

Virum Schola Gregoriana: Gennaro Becchimanzi, Raimundo Pereira, Francesco Ercolani, Igor Glushkov, Ho Joone Lih Raphael, Vilius Sikorskas, Min-ic Kwak.

Ensemble vocale *Festina Lente.*

Primo Coro: Arianna Miceli (soprano); Renate Asmann & Fabiola Pereira (alti); Federico Spina (tenore); Massimo Varricchio (basso).

Secondo Coro: Martina Coers & Nicoletta Saraso (soprani); Francesca Severini & Paola Del Duca (alti); Paolo Taraglio & Fabien Rollinger (tenori); Alessandro Tenaglia & Andrea Robino Tuzet (bassi).



"IO domani..."
ASSOCIAZIONE PER LA
LOTTA CONTRO
I TUMORI INFANTILI

Ricordalo: con l'aiuto di tutti, con il Tuo aiuto, il cancro si può vincere.



Ogni anno, in Italia, quasi 1600 bambini sono colpiti da tumori. Una cifra terribile, certo, ma circa il 65% di questi piccoli malati può guarire. Le cure, però, costano, come costano i macchinari necessari alle terapie. Ecco perché "IO, domani...", Associazione per la Lotta contro i Tumori Infantili, ha bisogno dell'aiuto di tutti. Per acquistare apparecchiature capaci di potenziare le capacità terapeutiche dei centri Oncologici Pediatrici, come quelli del Policlinico Umberto I di Roma; per non lasciare soli i bambini malati negli ospedali, attuando iniziative di animazione e intrattenimento; per non lasciare sole neppure le famiglie, con il supporto di psicologi specializzati; per effettuare ricerche cliniche applicate in oncologia, e per ricerche e realizzazioni di terapie collaterali a quella oncologica (musicoterapia, jhorei, psicoterapia, ecc.).

"IO domani..." è una onlus, pertanto ogni donazione è deducibile ai sensi dell'art. 13 del D.L. 4.12.97 n. 460

"IO, domani..."
Associazione per la
Lotta contro i
Tumori Infantili
Sede operativa: via
A. Casella, n. 49 -
00199 Roma
Tel. 06.862.16443 -
Fax 06.862.02.482
www.iodomani.it
altuin@tin.it
Conto corrente
postale n.
73753006 Punto di
ascolto telefonico
attivo anche nei
giorni festivi:
06.862.16443

Venerdì 8 ottobre del 2004 – Ore 21

Chiesa di S. Eustachio in Campo Marzio. Piazza di S. Eustachio

Recital organistico

TIELMAN SUSATO (1500 ca. - 1561 ca.)

da *Danseries* (1551)

Entre du fol - Den I. *Ronde pour quoy* - Den VII. *Ronde Il estoit une fillette* -
Den VIII. *Allemaigne, Recoupe Aliud den Tenor voer den Discant* - *Passe et Medio*,
Reprise *La Pigne*

JOHANN KASPAR VON KERLL (1627-1693)

Toccata I

BERNARDO PASQUINI (1637-1710)

Variationi per il Paggio Todesco

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Toccata aperta d'organo

I tono. Fuga

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Sonata K. 92

Sonata K. 87

Sonata K. 41 (Fuga. Andante moderato)

Sonata K. 159 (Allegro)

GEORG FRIEDRIC HÄNDEL (1685-1759)

Ouverture dall'opera *Agrippina*

Grave - Allegro - Sonata (Larghetto) - Entrée - Chaconne -

LUCA SCANDALI - Organo

Concerto organizzato in collaborazione con l'Associazione "IO, domani..." (ALTUM)

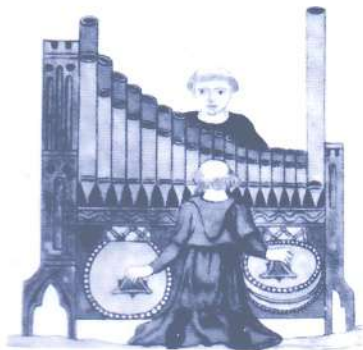
Musiche di

Susato - Kerll - Pasquini - Scarlatti & Scarlatti - Händel

Recital organistico

LUCA SCANDALI - Organo

Minutatura da un salterio latino
del sec. XIII
(Parigi, Bibliothèque Nationale,
MS lat. 175).



LE DANZE DELL'EDITORE, COMPOSITORE E MUSICISTA FIAMMINGO Tielman Susato, pubblicate nel 1551 e originariamente destinate a un *ensemble* strumentale (e, come indica lo stesso Susato «Da suonare piacevolmente e con allegria su tutti gli strumenti musicali»), vengono qui presentate in una versione intavolata realizzata da Luca Scandali stesso. Ciò che caratterizza questa raccolta di danze è il raffinato e piuttosto inusuale arrangiamento a quattro parti.

Johann Kaspar Kerll studiò a Roma con Carissimi e Frescobaldi, e la sua produzione per tastiera testimonia una sintesi di elementi italiani su base tedesca. Forte è il debito all'estetica frescobaldiana nella Toccata I.

Ideale erede dell'arte frescobaldiana e membro di spicco dell'Arcadia, Bernardo Pasquini è il musicista che meglio rappresenta quella fase di transizione caratterizzata dalla ricerca di un equilibrio formale e strutturale improntato alla razionalizzazione del linguaggio e dei procedimenti compositivi.

Nelle *Variations per il Paggio Todesco* appare evidente il ricorso a figurazioni tipiche della musica violinistica dell'epoca, in un contesto armonico sempre più orientato verso funzioni e nuclei tonali.

Il profondo cambiamento che, a partire dalla seconda metà del sec. XVII, caratterizza lo stile e la scrittura della musica tastieristica in Italia è in realtà strettamente correlato al contemporaneo spirito di rinnovamento che anima il dibattito estetico del periodo. Come reazione al gusto artistico estroso e sperimentale che caratterizza il Barocco, entriamo ora nel vivo di una fase di transizione caratterizzata dalla ricerca di un equilibrio formale e strutturale improntato alla massima razionalizzazione e semplicità. Tali erano gli ideali estetici

dell'Arcadia, prestigioso cenacolo culturale e letterario fondato a Roma nel 1690, riunito intorno alla regina Cristina di Svezia e la cui influenza nell'ambito della cultura italiana fu duratura e profonda.

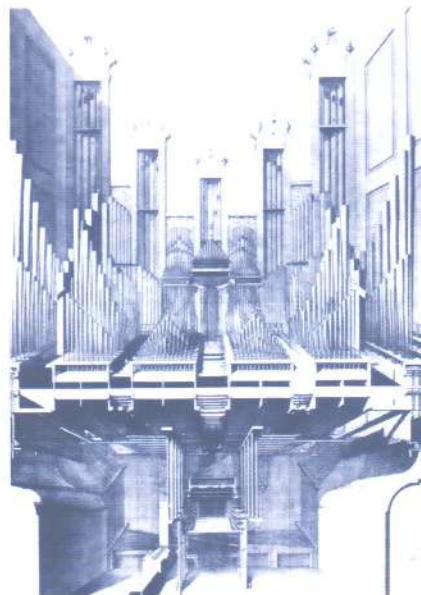
Inizialmente, l'interesse dell'Arcadia verso la musica è limitato al ruolo di semplice e discreto supporto sonoro di particolari feste e occasioni cerimoniali. Uno degli eventi più importanti risale al 1706, quando fecero il loro ingresso tra i pastori arcadi Bernardo Pasquini, Arcangelo Corelli e Alessandro Scarlatti, seguiti da Francesco Gasparini, Alessandro e Benedetto Marcello.

La presenza in Arcadia dei più importanti musicisti italiani del periodo fa sì che gli ideali estetici dell'accademia e quelli della musica strumentale e vocale vadano di pari passo e si muovano nella stessa direzione. Dunque un clima culturale estremamente vivo, attento ai molteplici stimoli e aperto alle innovazioni. Nell'ambito compositivo le tendenze di quegli anni sembrano essere essenzialmente orientate verso due stili: uno semplice e posato, l'altro più estroso ed esuberante, ma entrambi, in realtà, ben ancorati alla tradizione. Bisogna infatti notare che entrambe le tendenze affondano le loro radici nella lezione frescobaldiana, sapientemente filtrata dalla produzione di Bernardo Pasquini, attivo a Roma nella seconda metà del Seicento e ideale erede del Maestro ferrarese.

Questi elementi sono particolarmente evidenti in Alessandro Scarlatti, compositore prevalentemente impegnato nel campo della musica vocale. La sua importante produzione tastieristica figura, infatti, come punto di raccordo fra passato e presente e appartiene quasi integralmente all'ultimo periodo della sua vita. Il ruolo che riveste è senz'altro di primo piano dal punto di vista delle innovazioni tecniche, armoniche e anche formali, rivelando in alcuni casi una significativa commistione di vecchie e nuove tendenze. Un altro importante punto di riferimento per la nuova generazione di organisti e cembalisti italiani (e in modo particolare per Alessandro Scarlatti) è senza dubbio costituito dall'innovativo linguaggio violinistico di Corelli, le cui formule e figurazioni iniziano ora a far parte dell'idioma tastieristico.

La fama di Domenico Scarlatti è invece, senza alcun dubbio, essenzialmente legata alla sua produzione clavicembalistica.

I primi successi che il giovane compositore ottiene presso il pubblico aristocratico di Firenze, Venezia, Napoli e Roma sono legati alle sue straordinarie performance al clavicembalo. Notissimo è poi l'episodio della "gara di bravura" tenutasi a Roma nel palazzo del cardinale Ottoboni intorno al 1707-08 che vide Domenico Scarlatti e Georg Friedrich Händel contrapposti sia all'organo che al clavicembalo. La sua produzione segna dunque un punto fermo nella storia della musica sia per quanto riguarda l'evoluzione formale e armonica della sonata strumentale che per l'acquisizione dell'idioma clavicembalistico, sfruttando l'intera gamma delle possibilità tecniche e sonore dello strumento.



*F. Bédos de Celles (Parigi 1766-78).
L'art du Facteur d'orgue
(veduta prospettica dell'interno
di un organo di 16 piedi).*

Disposizione dei comandi di un organo italiano ottocentesco.



La complessità armonica ravvisabile in molti passi delle sonate è spesso riconducibile al ricorso alle acciaccature e quindi, ancora una volta, attribuibile all'influenza della prassi del basso continuo codificata dal musicista e teorico F. Gasparini, al quale era stata affidata da Alessandro l'educazione musicale del figlio. È l'elemento contrappuntistico a essere maggiormente sacrificato: non è la condotta delle parti ad avere grande importanza, ma la verticalità della scrittura e quindi, in ultima analisi, l'effetto, il gesto. D'altronde, il particolare virtuosismo scarlattiano apre orizzonti del tutto nuovi e inediti alla tecnica tastieristica.

2. Gli Autori.

B. Pasquini. Mici lumi serenatevi,
aria per soprano e basso continuo
(Coll. Galliani).



TIELMAN (O TYLMAN) SUSATO. Fu musicista ed editore di musica fiammingo. Operoso ad Aversa, dapprima fu strumentista, poi (1543) fondò una casa editrice, che ebbe largo sviluppo e fu continuata dopo la morte di lui dal figlio Jakob (o Jacques). Fu il primo ed editore di Orlando di Lasso. Nei Pesi Bassi la pratica di stampare musica ebbe uno sviluppo assai lento in confronto con quella dell'Italia, della Francia e della Germania, e l'esempio più antico è il *Premier livre des chansons à quatre parties* stampato per l'appunto da Tielmann Susato.

JOHANN KASPAR VON KERLL. Nato ad Adorf in Sassonia nel 1627, von Kerll studiò con G. Valentini, G. Carissimi e G. Frescobaldi. Vicemaestro di cappella a Monaco nel 1656, in seguito (1677-92), fu organista di S. Stefano e della Corte

di Vienna. Più che per la pagine sacre e religiose (pure assai importanti), oggi egli è ricordato per le musiche organistiche e cembalistiche. Con J.J. Froberger, Kerll rappresentò infatti la nuova scuola organistica sud-tedesca, avviata da ambedue sotto l'impulso di Frescobaldi. Morì a Monaco di Baviera nel 1693.

BERNARDO PASQUINI. Nato a Massa di Valdinievole nel 1637, celebre organista e clavicembalista, allievo del Vittori e del Cesti, fu organista in S. Maria in Ara-coeli e a S. Maria Maggiore, in Roma. Passò successivamente al servizio del principe Borghese, e poi della regina Cristina di Svezia. Fra i suoi allievi vi fu forse anche Alessandro Scarlatti. Ricca la sua produzione teatrale: l'opera *Dov'è amore è pietà* inaugurò il Teatro Capranica a Roma (1679). Molto noti i suoi oratori *S. Agnese*, *S. Alessio*, *Il martirio di S. Vito*, *La sete di Cristo*, *Il Mosè*. Importante la sua musica da camera. Le partite, le *suites*, le sonate, le toccate e fughe per clavicembalo, contribuirono largamente alla sua fama, ed ebbero grande influenza sulla genesi dello stile di Domenico Scarlatti. Ma anche la scuola tedesca derivò da quelle musiche più di uno stilema. Morì a Roma nel 1710.

ALESSANDRO SCARLATTI. Nato a Palermo nel 1660, ben poco si conosce della sua infanzia ma è probabile che le condizioni economiche della famiglia fossero piuttosto precarie, se, come sembra, già nel giugno del 1672, il giovane Alessandro venne a Roma dove, non ancora diciottenne, nel 1678 sposò Antonia Anzalone. Nel dicembre dello stesso anno fu nominato maestro di cappella nella chiesa di S. Giacomo degli Incurabili e, per un breve periodo (1682-83), fu anche maestro di cappella a S. Girolamo della Carità. Nel gennaio dell'anno seguente, 1679, l'Arciconfraternita del Crocefisso gli conferì l'incarico di scrivere un oratorio, mentre nel mese successivo compose la sua prima opera, *Gli equivoci del sembiante*, che venne eseguita al Teatro Capranica il 5 febbraio, ottenendo un grande successo. Ormai ventiquattrenne, il musicista si trasferì quindi a Napoli, dove venne nominato maestro alla Cappella Reale. A Napoli, Alessandro Scarlatti rimase per diciotto anni, nella veste di apprezzato compositore di opere e di musica per speciali festività.

Nel 1702 Scarlatti, però, decise di rivolgersi altrove nella ricerca di incarichi più congeniali al proprio talento. Ottenuto un permesso di quattro mesi, con il figlio Domenico (1685-1757), Alessandro lasciò Napoli per recarsi prima a Firenze, poi nuovamente a Roma, dove entrò al servizio del cardinale Ottoboni rivestendo anche l'incarico di maestro di cappella a S. Maria Maggiore (1707-1709), dedicandosi alla composizione di musica sacra per il servizio della chiesa ma anche alla composizione di musica profana per varie occasioni salottiere. Verso la fine del 1708, Scarlatti, però, riprese l'incarico di maestro di cappella a Napoli, dove morì il 24 ottobre del 1725.



Ritratto di A. Scarlatti.
Incisione da
Biografia degli uomini illustri
del Regno di Napoli
(Napoli 1819).



Domenico Scarlatti.

Da una stampa della fine del Settecento
(Londra R. Collegio di Musica).

DOMENICO SCARLATTI. Nato a Napoli nel 1685 e allievo del padre Alessandro, già nel 1702 fu nominato organista e compositore della cappella reale di Napoli. Nel 1705 il padre lo condusse con sé a Roma, e subito lo mandò a Venezia, dove studiando con F. Gasparini si perfezionò al clavicembalo. Nel 1708 passò a Roma, ricercato ormai dalle famiglie patrizie quale grande virtuoso. Nel 1715 succedette a T. Baj come maestro della Cappella Giulia nella basilica vaticana. Nel 1720 Scarlatti è alla corte di Lisbona quale maestro della cappella reale e, tra l'altro, è anche maestro di musica degli infanti. Nel 1728 l'infanta Maria Barbara sposò Ferdinando principe delle Asturie e condusse con sé a Madrid il suo maestro che in questa città dette alle stampe l'unico suo lavoro pubblicato (gli *Essecizi per gravicembalo*: 30 sonate e la *Fuga del gatto*). Nel 1746 Scarlatti fu poi nominato maestro *de los Reyes*. Morì a Madrid nel 1757.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Nato ad Halle an der Saale nel 1685, Händel studiò dapprima musica con F. W. Zachow, per trasferirsi poi (1703) ad Amburgo, allora primo centro operistico tedesco, entrando come violinista nel locale teatro. Nel 1705 venne poi in Italia: dapprima a Firenze, quindi a Roma, ove venne onorato in casa Ottoboni da patrizi e musicisti. Per un anno fu poi a Napoli (1708-09), incontrando generali simpatie. Tornato in Germania, divenne direttore d'orchestra alla corte di Hannover, ma nel 1710 Händel si trasferì a Londra, dove fu nominato maestro delle principesse.

Nel 1720 Händel assunse la direzione di un'impresa teatrale sovvenzionata dal re, l'*Accademia d'opera italiana*. Nel 1728, però, l'impresa cominciò a perdere prestigio, tanto che il proprietario del Haymarket cedette il teatro ai concorrenti e Händel dovette trasferirsi per sette anni al Covent Garden. Nel colmo di un lavoro così intenso, Händel fu colpito da paralisi al lato destro (1737). Tornato a Londra dopo una riuscita cura ad Aquisgrana, si rimise al lavoro: nacquerò così, tra l'altro, gli oratori *Saul e Israel in Aegypt* (1739-40), insieme con le ultime opere teatrali e moltissime pagine strumentali. Ma il pubblico disertava ormai i suoi concerti e la miseria prese a minacciarlo. Mentre pensava di lasciare la Gran Bretagna, trascorse a Dublino qualche mese, dirigendovi, tra l'altro il *Messiah*, ciclopico oratorio composto proprio in occasione di quei concerti. Gli oratori si moltiplicarono e, per il sentimento nazionale pulsante in essi, specie nel *Judas Maccabaeus*, conquistarono infine a Händel (naturalizzato britannico dal 1726) una riconoscente ammirazione di tutta l'Inghilterra, dove concluse, insieme con lavori di minor mole, il ciclo della sua produzione (da ricordare, del 1749, la *Fireworks Music*, scritta per accompagnare lo spettacolo di fuochi pirotecnici celebrativo della pace di Aix la Chapelle). Morì a Londra nel 1759.

2. L'esecutore: Luca Scandali.

Luca Scandali, nato ad Ancona nel 1965, si è diplomato in organo e composizione organistica con il massimo dei voti sotto la guida di P. Tarducci e in clavicembalo, sempre con il massimo dei voti, presso il Conservatorio di Musica "G. Rossini" di Pesaro dove, successivamente, ha ottenuto il diploma di composizione sotto la guida di M. Ferrante. Di grande importanza per la sua formazione artistica sono state le lezioni con T. Koopman, A. Marcon, L.F. Tagliavini e L. Tamminga. Si dedica all'approfondimento delle problematiche inerenti la prassi esecutiva della musica rinascimentale e barocca anche attraverso lo studio dei trattati e degli strumenti dell'epoca. Ha vinto la prima edizione della borsa di studio "F. Barocci" per giovani organisti, istituita ad Ancona nel 1986.

Finalista al III Concorso Internazionale d'Organo di Carouge - Genève (Svizzera), nel 1992 si è aggiudicato il III premio al I Concorso Internazionale d'Organo "Città di Milano", e nel 1994 il IV premio all'XI Concorso Internazionale d'Organo di Brugge (Belgio). Nel 1998 si è aggiudicato il I premio al prestigioso XII Concorso Internazionale d'Organo "Paul Hofhaimer" di Innsbruck (Austria), assegnato solo quattro volte nella sua quarantennale storia. Ha tenuto *masterclasses* e corsi di perfezionamento (corsi di musica antica a Magnano) e si è esibito in numerose e importanti rassegne e festival in Italia e all'estero (Austria, Francia, Germania, Istria, Olanda, Portogallo, Spagna, Svizzera) soprattutto come solista, ma anche in varie formazioni cameristiche e orchestrali.

Attualmente è titolare della cattedra di organo e composizione organistica presso il Conservatorio di Musica "U. Giordano" di Foggia.

Con l'"Ensemble Musica Pratica" (con strumenti originali) ha inciso, in qualità di continuista al cembalo e all'organo, il *Primo Libro delle Sonate di Violino* (1675) del riscoperto musicista marchigiano Aldebrando Subissati (1606-1677) per conto della casa discografica Symphonia. Ha inoltre recentemente registrato per le case discografiche La Bottega Discantica (*La Partita*), Tactus (*L'organo in Europa fra Rinascimento e Barocco*, due CD dedicati a Giovanni Maria Trabaci e premiati con 5 Diapason) e ORF Austria (*Intabatura di balli*).



Luca Scandali.

Sabato 9 ottobre del 2004 – Ore 21

Chiesa di S. Maria del Suffragio. Via Giulia, 59A

Recital per Viola da gamba

TOBIAS HUME (1575 ca. - 1645)

da *Captaine Humes Musicall Humors* (1605)

The Spirit of Gambo

“Lover’s Suite” secondo il Re

Tickle me quickly - Touch me lightly

My Mistresse hath a prettie thing - She loves it well - Hit it in the midle

Loves Farewell

“Military Suite” secondo il Re

Harke, Harke

A Caveleiroes Humor & the second part - A Souldiers Galliard

A Souldiers Resolution

SIEUR DEMACHY (16??-1692)

Suite in sol magg.

Prelude - Allemande - Courante - Sarabande - Gigue

MARIN MARAIS (1656-1728)

Suite in re min.

Prelude - Allemande - Ballet en rondeau

CLAUDIO PERUGINI (1961)

Il Re in gamba

BRUNO RE - Viola da gamba

Concerto organizzato in collaborazione con la Lega del Filo d'Oro

Musiche di

Tobias Hume - Sieur Demachy - Marin Marais - Claudio Perugini

Recital per viola da gamba

BRUNO RE - Viola da gamba

Basso di viola,
attribuito
a Ciccilano (sec. XVI).



IL CONCERTO VA INTERPRETATO come un “viaggio” attorno al mondo musicale europeo della Viola da gamba nel sec. XVII. Terminata l’esperienza del Rinascimento italiano (in Italia si assisteva piuttosto allo sviluppo dello stile barocco e della pratica delle scuole di Violino e Violoncello), e tralasciando i tentativi in Germania tesi a elaborare uno stile troppo avanzato in rapporto alle condizioni socio-economiche dell’epoca, il nostro percorso intorno alla Viola da gamba inizia nell’Inghilterra elisabettiana, dove la principale raccolta per Viola da gamba sola è costituita dai *Musicall Humours* di Tobias Hume: una serie di pezzi *à sujet*, di carattere diverso e annotati soprattutto in intavolatura. Da questa raccolta sono qui presentate due *Suites* “immaginate” dallo stesso Maestro Re: l’una dedicata al tema dell’amore, l’altra a quello della guerra, essendo Hume stesso un capitano di cavalleria che si divertiva spesso a burlarsi dei soldati.

Nel sec. XVII, il centro di produzione è tuttavia la Francia, terra d’elezione di questo nobile strumento. La prima opera presentata è una *Suite* del Sieur Demachy (o De Machy secondo gli scrittori dell’epoca), che appartiene alla sola raccolta a stampa tutt’oggi conosciuta di questo Autore. L’architettura del pezzo rispetta la tradizione, con l’abituale sequenza di danze e la ciaccona finale.

Con una *Suite* de M. Marais continuiamo il viaggio attorno alla musica barocca francese. La *Suite* presentata è assemblata, com’è consuetudine, con brani tratti dal primo (*Prélude e Allemande*) e dal secondo libro (*Ballet en Rondeau*) dei *Pièces de violes*. Le danze proposte sono unite dal legame della tonalità e non risentono dell’assenza del basso continuo, così come previsto dall’Autore stesso.

Il brano *Il Re in gamba* risale, invece, al 1997, frutto della penna di un compositore d’oggi alle prese con lo strumento antico. Su una base inconfondibil-

mente modale, Perugini riesce a sfruttare tutte le possibilità timbriche e dinamiche della Viola da gamba in un susseguirsi di piacevolissimi colpi di scena.

Gli Autori.

TOBIAS HUME. La tradizione musicale inglese, non così ricca come quella dei paesi continentali, non è tuttavia trascurabile, specie nel sec. XVI, allorché la grande polifonia sacra e profana trova cultori eccellenti sotto il regno di Elisabetta (1558-1603). Questi musicisti, incoraggiati dalla regina, erano maestri cantori di cappella, organisti, liutisti, virginalisti: attività sovente accomunate in una sola persona nell'epoca in cui il musicista soleva essere padrone di ogni strumento. Nato intorno al 1575, il compositore inglese Tobias Hume fu ufficiale sia nell'armata svedese che in quella russa. Le sue due raccolte, pubblicate l'una nel 1605 e l'altra nel 1607, contengono tutte le sue opere rimasteci: danze, brani a programma e canzoni. Morì a Londra nel 1645.

SIEUR DE MACHY (DEMACHY). Nato ad Abbeville nel 16??, gambista, fu musicista alla corte di Luigi XIV. Estremamente scarse le notizie intorno alla sua esistenza. Morì a Parigi nel 1692.

MARIN MARAIS. Nel periodo in cui la scuola francese primeggiava in Europa nell'ambito della Viola da gamba (1675-1770), Marin Marais, nato a Parigi nel 1656, fu tra i primi compositori francesi per questo strumento, al quale era dedicato anche nelle vesti d'esecutore. Marais trascorse tutta la sua vita al servizio di Luigi XIV, dapprima, ancora ragazzo, come cantore a St. Germaine-l'Auxerrois, per poi iniziare lo studio della Viola da gamba, dopo la muta della voce, con Saint Colombe, che compose brani fra i più stradordinari per questo strumento, al quale aggiunse una settima corda alla Viola da gamba bassa. Marais studiò con il grande Maestro solo per circa sei mesi, ma già allora si mormorava che, nonostante il breve periodo, il giovane allievo avesse già superato Saint Colombe, figura ancora piuttosto misteriosa (visse deliberatamente piuttosto come un recluso e ancora oggi così poco si sa di lui, che il solo primo nome con il quale è conosciuto è *Monsieur*). Marais ritornò a Versailles per esibirsi davanti al sovrano nel 1676 e per i successivi tre anni fu nominato *Ordinaire de la chambre du Roi pour la Virole*, guadagnandosi l'appellativo di musicista "angelico", contrapposto al più giovane rivale, il "diabolico" Antoine Forqueray. Successivamente studiò composizione con Lully e in questo periodo scrisse quattro opere. Marais rimase a Versailles fino all'epoca del suo pensionamento nel 1725, quando la sua posizione fu ereditata dal figlio Vincent, uno dei 19 figli che egli ebbe, molti



J.M. Nattier (1685-1755).

M.me Henriette
(Parigi. Louvre).



Tobias Hume.

T. Hume, *Musicall Humours* (1605).
Intavolatura inglese.

dei quali loro stessi musicisti. Marais è stato il più prolifico compositore per Viola da gamba e le sue opere furono pubblicate in cinque raccolte fra il 1686 e il 1725. I suoi *Livres* contengono più di 550 composizioni per una, due o tre Viole e basso continuo: una vasta produzione, quindi, caratterizzata dal grado di originalità, varietà ed espressività artistica. Morì a Parigi il 15 agosto del 1728.

CLAUDIO PERUGINI. Nato a Roma nel 1961, è stato allievo di I. Ravinale per la Composizione e di P. Biondi per il Pianoforte; si è diplomato in Musica Corale al Conservatorio "S. Cecilia" di Roma nel 1984, in Pianoforte e in Composizione al Conservatorio "Cherubini" di Firenze nel 1985. Nel 1986 ha avuto la segnalazione di merito al IX Concorso Internazionale di Composizione "V. Bucchi"; nel 1987 la segnalazione al seminario di prassi compositiva dell'Accademia Internazionale di Musica di Perugia e nel 1988 l'esecuzione del *Concerto per contrabbasso e orchestra* dall'Orchestra "Petrassi", premiato come miglior allievo del relativo seminario. Sue composizioni sono state eseguite in importanti rassegne concertistiche nazionali e internazionali, in Italia (Romaeuropa Festival, Festival Internazionale di Udine, GAMO di Firenze, Incontri Musicali Romani, Folkstudio Contemporanea, Rassegna "Alfeo Gigli" dell'Accademia Filarmonica di Bologna, International Music Days di Assisi, ecc.) e all'estero (Brasile, Cina, Germania e in Francia), in prestigiose sedi (Accademia d'Ungheria, Forum Austriaco di Cultura, Auditorium RAI di Roma, ecc.), e diffuse da RAI RadioTre. Tra i lavori recentemente commissionati: *Cyberland* per ottavino e clarinetto (eseguito anche nel Festival Domani Musica 2003), *La storia di Eco e Narciso* per trio di fiati (Musica Nuova Festival 2003 di Senigallia), *L'uomo nella prosperità non comprende per mezzosoprano, voci recitanti e orchestra* (eseguito al Teatro Nazionale di Roma in occasione della consegna dei premi Nobel per la pace), *Dona mihi animam meam...*, per baritono, voce recitante e orchestra e il *Salmo CXLVIII* (2003) per soli, coro e orchestra (eseguito a Benevento, Teatro Comunale). Pubblica per le case editrici Berben di Ancona e Agenda di Bologna; quest'ultima ha dedicato recentemente un quaderno monografico alle sue composizioni. Suoi lavori sono incisi in da diverse case discografiche (Pentaflowers, Domani Musica, Radio Onda d'Urto, Rivoalto, Agenda). È titolare della cattedra di composizione presso il Conservatorio di Benevento.

La Viola da gamba.

Tutti gli strumenti ad arco usati al giorno d'oggi discendono sostanzialmente da un unico antenato medioevale, la "Viella", una specie di grande Violino che montava un numero variabile di corde accordate diversamente e che era co-

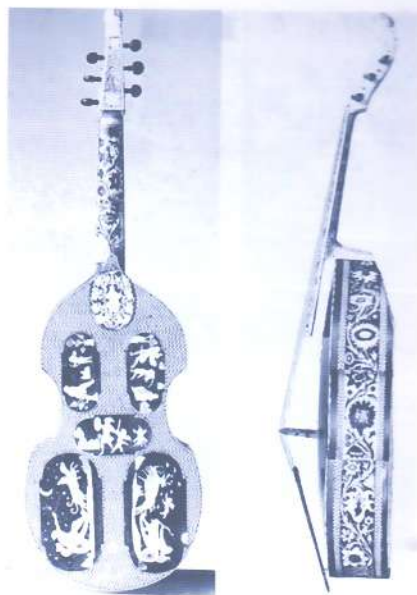
struita in differenti forme. La Viola da gamba, pur rientrando nella categoria degli strumenti ad arco, non è però imparentata con la Viella. Lo strumento nacque in Spagna verso la metà del sec. XV, quando si pensò di suonare con un arco la *Vihuela*, strumento a corde pizzicate assai simile al Liuto. Nacque così la *Vihuela de arco*, che ben presto assunse forme e caratteristiche proprie e che diventò poi agli inizi del Cinquecento la Viola da gamba, così chiamata per la tipica maniera di poggiare lo strumento sulle gambe.

Agli inizi del Cinquecento lo strumento fu portato nel nostro Paese dai compositori spagnoli accorsi per studiare la *nuova* musica italiana e incontrò subito un grosso favore da parte di tutti i musicisti.

Agli inizi del Rinascimento troviamo quindi in Italia due famiglie di Viole: le *Viole da braccio* – derivate dalle Vielle e antenate della moderna famiglia del Violino che venivano suonate in posizione orizzontale, armate con quattro corde accordate per quinte, dotate di tastiera liscia e fondo bombato - e le *Viole da gamba* – derivate dalla *Vihuela*, suonate in posizione verticale, tra le gambe (anche la più piccola, delle dimensioni di un Violino) armate con sei corde accordate a guisa di Liuto (per quarte con una terza in mezzo), dotate di un manico tastato e di un fondo in genere piatto che conferiva una particolare sonorità, meno potente ma più ricca di armonici. Per tutto il Cinquecento in Italia la Viola da gamba è stata considerata lo strumento più nobile, uguagliata in raffinatezza solo dal Liuto, “principe degli strumenti rinascimentali”. In questo grandioso periodo della storia dell’arte, l’ideale sonoro rispettava i canoni di una presupposta *suavitas*, un’omogeneità timbrica il più possibile vicina ai complessi vocali che si cimentavano per puro piacere dell’orecchio con la polifonia dei Madrigali. Le Viole erano generalmente suonate per famiglia – dal soprano al basso, ovvero dalla più piccola alla più grande – ma era diffusa anche la tecnica di suonare la Viola bassa *alla bastarda*, ovvero sfruttando sia il registro grave che quello molto acuto (sullo strumento basso era sovente sonata musica scritta in tessitura di soprano) per realizzare “diminuzioni” assai difficili su melodie conosciute.

L’avvento del Barocco in Italia, per comodità fissato nel Seicento, anno della rappresentazione del primo melodramma, produsse un repentino cambiamento delle esigenze musicali. Dalla polifonia si passò alla monodia accompagnata che prevedeva l’impiego di una sola voce sostenuta da un basso continuo. Finita l’epoca dei grandi insiemi omogenei si passò all’uso di strumenti più incisivi e quindi più adatti al nuovo tipo di scrittura. È così che nel giro di qualche anno le *Viole da braccio*, e il Violino in particolare, monopolizzarono l’attenzione dei compositori italiani soppiantando quasi per intero le Viole da gamba che videro drasticamente ridotto il loro impiego.

In Inghilterra, paese colonizzato dalla musica italiana, la moda della Viola da gamba incontrò un enorme favore e prosperò per tutto il Seicento ricalcando



*Viola intarsiata di J. Tielke
(liutata in Amburgo, 1641-1719).*

Particolare della tarsia.



grossomodo gli schemi già visti parlando del nostro Rinascimento: famiglie di Viole che suonavano insieme, Viole basse che affrontavano difficili passaggi virtuosistici, spesso scritti in tessitura da soprano per diminuire melodie conosciute. È significativo constatare che in Inghilterra, come del resto vedremo anche negli altri Paesi, il termine "Viola da gamba" non venne tradotto (gamba = *leg*) ma continuò a essere usato in un italiano storpiato (*Viol de gambo*, che diverrà *Viole de gambe* in Francia e *Gamben* in Germania).

Ma è proprio al Barocco francese che si debbono i più grandi capolavori scritti per la Viola da gamba. L'evoluzione dello strumento deve molto alla figura di Monsieur de Saint-Colombe, cui si attribuiscono i cambiamenti più significativi della viola francese: l'aggiunta di una settima corda al grave e l'uso delle corde filate in argento. La Viola da gamba fu così pronta per il suo trionfale ingresso a corte: il re ne apprezzò le qualità e volle avere un gambista sempre presente nei suoi appartamenti privati. In una società verticistica come quella francese la moda si diffuse in un battibaleno: molte persone in vista, dai nobili di corte alla ricca borghesia parigina, si improvvisarono gambisti facendosi ritrarre mentre suonavano.

Verso la metà del sec. XVIII cominciò il graduale cambiamento di gusti che portò alla scomparsa della Viola da gamba in Francia. Nel giro di pochi anni la situazione si capovoltò completamente e a nulla servì l'ultimo trattato sullo strumento *En defence de la Viole de gambe contre les entreprises du Violoncelle* (Leblanc, 1740).

Bruno Re.



La Germania accolse la moda della Viola da gamba in modo meno entusiastico ma sicuramente più duraturo. In questo Paese infatti si stampò il primo trattato (Agricola, 1528) e tedeschi furono gli ultimi grandi compositori per Viola da gamba della fine del Settecento. La produzione più cospicua riguarda comunque il secondo Seicento e tutto il Settecento. I Tedeschi riuscirono a integrare lo strumento nell'ambito della produzione barocca utilizzandolo in occasioni ben determinate. La Viola da gamba veniva usata come solista in Concerti o Sonate (splendidi esempi sono le *Sonate* di J.S. e C.Ph.E. Bach), come strumento ideale per le parti di basso continuo (tale pratica continuò fino alle soglie dell'Ottocento secondo la testimonianza di C.Ph.E. Bach), come strumento di colore nell'insieme orchestrale, destinato a sottolineare le atmosfere più ricche di pathos (splendide alcune *Cantate* di Buxtehude e di J.S. Bach). Nella seconda metà del secolo lo strumento si piegò sia alle esigenze della moda galante che a quelle del nuovo *Sturm und Drang* senza però riuscire a sostenere la concorrenza sempre più spietata del Violoncello.

L'esecutore: Bruno Re.

Titolare della cattedra di Viola da gamba presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma, Bruno Re ha iniziato il suo percorso musicale suonando strumenti a fiato rinascimentali. Si è poi specializzato nella Viola da gamba studiando con i migliori solisti europei. Dopo aver debuttato alla Sagra Musicale Umbra nel 1976 la sua attività concertistica l'ha portato a suonare in Francia, Svizzera, Austria, Olanda, Germania, Inghilterra, Spagna, Portogallo, Ucraina, Lituania, Romania, Argentina, Marocco. Ha anche collaborato con le più importanti istituzioni concertistiche italiane (Accademia Chigiana di Siena, Teatro dell'Opera di Roma, Biennale di Venezia, Teatro di S. Carlo a Napoli, Settembre Musica di Torino, Teatro Massimo di Palermo, IUC di Roma, ecc.), suonando sia come solista (con basso continuo o con orchestre d'archi) che con gruppi cameristici.

Ha al suo attivo più di una ventina di dischi – sia come solista, sia in diverse formazioni cameristiche e con orchestre, anche per la realizzazione di opere barocche – registrando per le etichette Verany, Ricordi, Claves, Cantus, Bongiovanni, Nuova Era, Edi-Pan, Sicut Sol. Ha inoltre registrato per la RAI, Radio France, la Radio Vaticana e la Radio Ucraina. Dal 1979 tiene regolarmente corsi e *masterclass* in Italia ed in Francia. È stato docente di Storia della Musica nei Conservatori di Stato dal 1983 al 1995. Attivo anche sul fronte del giornalismo musicale, ha collaborato con Radio Tre e numerose riviste di settore. Attualmente è responsabile del settore classica di *Fedeltà del Suono* e collabora con *Musica & Dischi*.



Bruno Re.

Clownterapia



Federazione VIP
ViviamoInPositivo Italia onlus
Tel/fax: 011/4335255 349-8303843
e-mail: presidenzavipitalia@libero.it
sito internet: www.clownterapia.it

Uniti per crescere insieme. VIP Italia è una Federazione ONLUS di associazioni senza fini di lucro che opera per preparare ed organizzare i Volontari Clowns nel servizio di clownterapia negli ospedali, nelle comunità di bambini e di disabili, nelle case di cura e di riposo e dovunque un sorriso può affrettare una guarigione o portare serenità. Attualmente raccoglie 14 Associazioni ed oltre 1200 volontari clown, convinti del valore, anche terapeutico, del sorriso, e della forza del volontariato.

Un sorriso + un sorriso = un miliardo di sorrisi. Far sorridere chi soffre è una vera e propria terapia; aiuta a guarire e nessuno meglio del clown sa far sorridere. Perciò negli ospedali, non solo pediatrici, sempre più spesso appaiono i clownterapeuti: la loro uniforme è un camice multicolore ed il naso rosso; le loro armi sono palloncini colorati per costruire fiori ed animali, giochi di micromagia ed illusionismo, scenette comiche, gag e favole per i più piccini.

Un sorriso non si può vendere, si deve regalare. Per questo i soci di VIP Italia sono tutti volontari che impegnano il loro tempo libero e si autofinanziano per donare un sorriso a chi soffre e per promuovere la cultura della solidarietà in qualunque area di disagio del mondo.

Non solo clownterapia. La Federazione VIP Italia è impegnata anche nei seguenti progetti: Volontari clown in Amicizia; nelle piazze e nelle periferie disagiate per "rubare i ragazzi alla strada". VCM - Volontari Clowns in Missione: volontari nei Paesi in via di sviluppo per aiutare con un sorriso e contribuire alle campagne di prevenzione contro la lebbra, l'alcolismo, la tubercolosi. "Prevenzione delle Tossicodipendenze": nelle piazze per la prevenzione dell'alcolismo e delle droghe. "Carceri in volo con il clown": laboratori di clowneria, giocoleria e pensiero positivo con i detenuti. Raccolte di fondi per la "Casa

Domenica 10 ottobre del 2004 - Ore 19

Chiesa di S. Girolamo della Carità. Piazza di S. Caterina della Rota

TOMÁS LUIS DE VICTORIA
(1548? - 1611)

Vespri Solenni

Ricostruzione di un vespro in festività di
S. Jacobi apostoli Hispaniae Patroni

S. AGUILERA DE HEREDIA - *Obre de VIII tono alto* (Organo)
Deus in adiutorium (Gregoriano)
Accessit ad Jesum (Gregoriano)
Dixit Dominus (a quattro voci)

ANTONIO DE CABEZON - *Verso I del I tono* (Organo)
Qui sequitur me (Gregoriano)
Confitebor (a quattro voci)

ANTONIO DE CABEZON - *Verso I de VIII tono* (Organo)
Potestis bibere (Gregoriano)
Beatus vir (a quattro voci)

ANTONIO DE CABEZON - *Verso IV del IV tono* (Organo)
Calicem quidem (Gregoriano)
Laudate pueri (a quattro voci)

ANTONIO DE CABEZON - *Verso III del VI tono* (Organo)
Serve bone (Gregoriano)
Laudate Dominum (a quattro voci)

Capitulum (Gregoriano)
Defensor alme (Gregoriano)
Iste sanctus (Gregoriano)
Magnificat (a otto voci)

SCHOLA GREGORIANA SONOS ENSEMBLE
JUAN PARADELL SOLÉ - Organo
ENSEMBLE VOCALE E STRUMENTALE FESTINALENTE

Direttore
MICHELE GASBARRO

Concerto organizzato in collaborazione con l'Associazione VIP Italia "Viviamo In Positivo". Clownterapia

Tomás Luis De Victoria

Vespri Solenni

SCHOLA GREGORIANA

JUAN PARADELL SOLÉ - Organo

ENSEMBLE VOCALE E STRUMENTALE FESTINA LENTE

MICHELE GASBARRO - Direttore

TOMAS LUIS DE VICTORIA NASCE AD AVILA forse nel 1548 e intraprende la carriera di musico quale *puero cantore* proprio nella Cattedrale di Avila dove ha l'occasione di ascoltare le lezioni dei più importanti maestri spagnoli, tra i quali Antonio de Cabezón. Nel 1565 si trasferisce a Roma dove viene accolto nel Collegio Germanico (fondato da S. Ignazio di Loyola) e nel Seminario Romano dove conosce, tra gli altri, due figli di Palestrina. Dal 1569 intraprende un'intensa attività di cantore e di organista nella Chiesa di S. Maria in Monserrato degli Spagnoli e in S. Trinità dei Pellegrini, e nel 1571 succede al Palestrina nel Seminario Romano in qualità di maestro di cappella.

Da questo momento l'inserimento nel mondo musicale della città è compiuto e gli consente di iniziare la pubblicazione delle sue opere per i più importanti stampatori italiani (Gardano *in primis*), impreziosite dalle dediche ai più eminenti personaggi europei. Il soggiorno italiano si conclude nel 1587, anno in cui è chiamato quale maestro di cappella e cappellano nel Monasterio delle Descalzas Reales a Madrid. Qui rimane attivo ininterrottamente sino alla morte (1611), fatti salvi alcuni viaggi in Italia. La fama che aveva riscosso durante il periodo lavorativo a Roma si riproduce anche in Spagna tanto da consentirgli di essere chiamato anche presso le due cattedrali più prestigiose di Siviglia e di Zaragoza quale successore di Francisco Guerrero e di Melchior Robledo.

Se la formazione iniziale è spagnola, la maturazione viene raggiunta a Roma che a quel tempo respirava comunque aria spagnola. De Victoria tuttavia, anche se frequenta un poco l'ambiente dell'oratorio (dove pure agivano altri spagnoli quali Soto de Langa), preferisce dedicarsi alla pratica musicale severa, legata al passato, divenendo un autentico conservatore della grande eredità polifoni-

Tomás Luis De Victoria.



ca dei primi anni del Cinquecento. Nonostante ciò, il suo linguaggio, pur non seguendo le linee di tendenza più avanzate, ma anzi adeguandosi ai precetti della Controriforma, si diffonde ben presto in tutta Europa e viene universalmente compreso e apprezzato.

Proprio nel rispetto e nell'osservanza delle disposizioni musicali sancite dal Concilio di Trento, da Victoria si può porre sulla scia di Giovanni Pierluigi da Palestrina e di Orlando di Lasso. In questo senso, infondendo un carattere di religiosa severità, egli sviluppa le forme musicali liturgiche più significative tra le quali si collocano le Messe, di solito basate o su canto gregoriano o su mottetti propri, ma mai su composizioni profane. Ciò rivela evidentemente notevoli capacità di amplificazione e di sviluppo della tecnica contrappuntistica.

L'Ufficiu Vespri.*

Nella liturgia cattolica i Vespri costituiscono la più solenne fra le ore canoniche da cantarsi al tramonto del sole ("canto della sera", come è stato definito dal Concilio Vaticano II), fra nona e compieta. La varietà del Vespro, sotto l'aspetto dogmatico, morale, storico e poetico, spiega l'importanza che ha assunto nella storia musicale: i Vespri sono il solo ufficio liturgico, insieme alla Messa, nel quale sia permessa la sostituzione del canto gregoriano con composizioni in stile polifonico. Soprattutto nel periodo post-tridentino, in occasione delle domeniche e delle maggiori festività del calendario liturgico, il Vespro si arricchisce nel cerimoniale, negli apparati e della presenza del canto gregoriano, della polifonia e dell'organo. Tutti i compositori si cimentano con i testi dei salmi, degli inni e del *Magnificat* dando vita a un'enorme produzione musicale. La tensione creativa dei maestri di cappella rivela particolare l'attenzione da parte della committenza religiosa e l'impegno, se non addirittura l'obbligo, da parte di tutti i maestri di cappella stabili, di scrivere sempre nuove composizioni per ogni importante ricorrenza.

Roma, sede di prestigiose istituzioni musicali, è il centro di tale produzione.

Tutti i compositori della scuola romana, da Palestrina in poi, si cimentano con i testi liturgici del Vespro, musicandoli in falsobordone (ossia alternando i vari versetti tra schemi polifonici essenzialmente omoritmici e versi in gregoriano), in polifonia a quattro voci o, come avviene dagli ultimi anni del secolo, nello stile policorale, da due a più cori.

I salmi di Tomás Luis De Victoria, presentati nel programma odierno, sono scritti in uno stile nel quale è evidente la volontà del compositore di mettere in risalto gli aspetti testuali attraverso una scrittura essenzialmente omoritmica. De Victoria pare qui interessato a perseguire gli orientamenti conciliari della



Francisco Guerrero



Roma. Chiesa di S. Trinità
dei Pellegrini.

H. ANGLÉS, *Tomás Luis de Victoria: Opera omnia*, Monumentos de la Música Española, XXV-XXVI, XXX-XXXI, 1965-68. È di rigore citare in queste pagine la centenaria trascrizione di Felipe Pedrell (Lipsia, Breitkopf und Härtel, 1902-13), rimarchevole per essersi eretto come punto di partenza di studi e interpretazioni del repertorio "victoriano" per più di 75 anni.

⁴K. Fischer, "Unbekannte Kompositionen Victorias in der Biblioteca Nazionale in Rom", *Archiv für Musikwissenschaft* XXXII (1975), pp. 124-138.

⁵R. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Los Angeles, University of California Press, 1961.

semplicità strutturale musicale, alternando i versi dei cinque salmi fra polifonia a quattro voci e canto gregoriano. Il vespro, seguendo la logica del tempo, viene presentato nella scansione liturgica della festività di *S. Jacobi apostoli Hispaniae Patroni* e completato da brani organistici di scuola spagnola del sec. XVI e dal *Magnificat* a otto voci tratta dall'edizione madrilena del 1600.

La presente esecuzione è condotta sulla trascrizione effettuata da Esteban Hernández Castelló.

Il Manoscritto Musicale 130 della Biblioteca Nazionale di Roma.

Il documento catalogato come *Manoscritto Musicale 130* della Biblioteca Nazionale di Roma costituisce prova palese del vuoto che esiste intorno alla vita e all'opera di alcuni grandi compositori del rinascimento spagnolo.

Un chiaro esempio di questa situazione, da tempo denunciata dalla musicologia internazionale, è rappresentato dalla mancanza di un'edizione critica delle composizioni complete dell'abulense Tomás Luis De Victoria, progetto iniziato da Higinio Anglés⁴ e portato a termine solo in parte, con la realizzazione di quattro volumi. Gli albori della ricerca che ha condotto alla pubblicazione di queste opere risalgono a un articolo di Klaus Fischer intitolato *Composizioni sconosciute di Victoria nella Biblioteca Nazionale di Roma*,⁵ in cui il musicologo tedesco analizza il contenuto del manoscritto: dieci salmi vespertini integri e uno parzialmente abbozzato (*Nisi Dominus*), riportanti nel retto di tutti i fogli di musica la firma del compositore spagnolo.

Nonostante l'esistenza del manoscritto fosse conosciuta dagli anni Settanta dello scorso secolo, né lo studio preliminare di Klaus Fischer, né il posteriore riferimento di Robert Stevenson,⁶ riuscirono a far sì che questi salmi vespertini si considerassero composizioni fededegne di Tomás Luis De Victoria, non essendo incluse né tra il repertorio dell'autore catalogato nel RISM (Répertoire International des Sources Musicales), né nell'elenco delle opere del compositore all'interno dei grandi dizionari della musica universale. Ora, più di quantrecento anni dopo, la sua opera è stata finalmente pubblicata⁷ e i salmi verranno interpretati per prima volta all'interno della liturgia dei Vespri.

Gli interpreti.

SONOS ENSEMBLE. Il Sonos Ensemble è un gruppo di voci virili formato da musicisti operanti prevalentemente nell'ambito della musica sacra e specializzati nel repertorio gregoriano e della polifonia medievale e rinascimentale.

Al suo attivo si segnalano la partecipazione al concerto di chiusura del Convegno sul settimo centenario della morte di Bonifacio VIII (Anagni, 2003) e la partecipazione alla realizzazione discografica per la Stradivarius della *Messa per la Notte del SS. Natale*, eseguita da Festina Lente e di prossima pubblicazione. Il gruppo è stato fondato ed è diretto da Dario Paolini.

JUAN PARADELL SOLÉ. Dal 1989 Primo Organista titolare della Basilica Patriarcale di S. Maria Maggiore in Roma e titolare della cattedra di Organo complementare e Canto gregoriano presso il Conservatorio di Benevento, è nato a Igualada (Barcellona, Spagna) nel 1956, dove iniziò gli studi musicali col gregorianista P. Albert Foix. Successivamente seguì corsi regolari nel Conservatorio della sua città natale e nel Conservatorio del Gran Teatro del Liceo di Barcellona, iniziando poi lo studio dell'Organo con Montserrat Torrent, frequentando anche i corsi di Direzione corale e Pedagogia musicale a Lleida (Spagna), con Leopold Massó ed Erwin List, e ottenendo nel 1972 la *Mención de Honor* nel IV Concorso per giovani pianisti di Vilafranca del Penedès (Spagna). Dal 1973 ha poi proseguito a Roma gli studi di Organo, Pianoforte e Composizione con Valentino Miserachs, diplomandosi in Organo e Composizione organistica nel 1981 e perfezionandosi a Würzburg (Germania) con Günther Kaunzinger. Svolge un'intensa attività concertistica in molti paesi europei e del Sud America partecipando a importanti festival organistici internazionali (Roma, Padova, Torino, Venezia, Parma, Ravenna, Cagliari, Ragusa, Torino, Campobasso, Salisburgo, Londra, Cambridge, Norwich, Hingham, Berlino, Passau, Frankfurt, Iserlohn, Altenberg, Copenhagen, Den Hagg, Heeswijk, Principato di Monaco, Avignone, Cannes, l'Alpe d'Huez, Lucerna, Losanna, Helsinki, Tampere, Praga, Varsavia, Bruxelles, Brugge, Montevideo, San Paolo del Brasile, ecc. Il suo repertorio comprende musica di Autori del repertorio antico fino a quello contemporaneo, con particolare interesse per il repertorio sinfonico francese e la musica spagnola. Ha formato parte in giurie di vari concorsi organistici internazionali ed è Direttore artistico dell'Accademia Romana d'Organo "César Franck" e della relativa stagione organistica internazionale di Roma e del Festival Internacional d'Orgue d'Igualada (Spagna). Ha registrato per la Radio Vaticana, la Rai, la DeutschlandRadio di Berlino, la Radio Sao Paulo (Brasile), la Radio Catalunya Música, nonché per alcune emittenti televisive italiane e spagnole. Numerose le partecipazioni a produzioni discografiche di rilievo. Dal 2001, incide per la rivista "Armonia di Voci" della LDC, con l'ottetto vocale del PIMS e I Polifonisti Romani diretti dal V. Miserachs.



Roma. Chiesa di
S. Maria in Monserrato.

ENSEMBLE FESTINALENTE. Sotto la guida del Maestro M. Gasbarro, *Festina Lente* opera nel campo della musica italiana rinascimentale e barocca. Intento primario



Ensemble vocale e strumentale Festina Lente.

Sonos Ensemble.



dell'*ensemble* è sempre stato quello di recuperare e presentare al pubblico preziosi inediti musicali di scuola italiana del Cinque e Seicento, spesso accostati in sede di concerto a brani che, per analogia, evidenziano stilemi compositivi, elementi innovativi e di originalità. Particolare cura viene posta nel ricreare "atmosfera" il più possibile fedeli ai canoni antichi e a un preciso gusto artistico del tempo, tanto nella ricerca di un approccio filologicamente corretto, quanto nella selezione dei luoghi e delle modalità di esecuzione. Negli ultimi anni, l'attenzione è stata rivolta soprattutto alla produzione poliorale sacra concepita per le grandi celebrazioni della Chiesa cattolica, dedicando un attento lavoro di ricerca nei principali archivi capitolari delle grandi basiliche. Il senso "prospettico" della polifonia rinascimentale è qui amplificata da organici multipli, ed è esaltata, nelle esecuzioni, dal continuo movimento dei complessi vocali e strumentali all'interno dello spazio esecutivo. Nella ricerca del massimo rigore storico, le composizioni vengono presentate in ricostruzioni liturgico-musicali, secondo le solennità dei riti sacri romani del Seicento, in un rapporto inscindibile fra musica, azione e parola, nel rispetto dello spettacolo barocco.

Al suo attivo, *Festina Lente* ha numerosi concerti ed esecuzioni di grande rilievo. Fra le produzioni di maggiore importanza di questi ultimi anni, si ricordano soprattutto l'esecuzione di una messa seicentesca inedita di Francesco Cavalli eseguita per la KPMG Peat Marwik, una messa nel rito del sec. XV eseguita in occasione di un convegno internazionale su "Arte e liturgia nel medioevo" organizzato dalla Biblioteca Herziana di Roma, la produzione di una messa secondo gli usi liturgici del sec. XVI eseguita in collaborazione con l'Accademia di Spagna e l'esecuzione di musiche inedite del Seicento romano, in occasione del convegno internazionale di musicologia promosso dall'Istituto Storico Germanico di Roma. Da ricordare l'appuntamento, diventato ormai una tradizione di questi ultimi anni, del grande concerto natalizio che *Festina Lente* esegue a Roma in chiese di grande bellezza e di notevole importanza devozionale: la *Messa per il SS. Natale* di A. Scarlatti nella Basilica di S. Cecilia (2002), di cui si è curata l'incisione discografica di imminente pubblicazione, e i *Psalmi Vespertini* di V. Mazzocchi, eseguita nella Basilica di S. Maria in Aracoeli (2003). Si ricordano infine le numerose collaborazioni con orchestre ed enti, sia pubblici sia privati (KPMG Peat Marwik, Stet, Teatro dell'Opera di Roma, Orchestra da Camera del Gonfalone, Ambasciata di Spagna, Ambasciata di Francia presso la Santa Sede, Istituto Storico Germanico, Biblioteca Herziana, Società Italiana di Musicologia, Conservatori di musica, Museo degli Strumenti Musicali di Roma).

Per la Nuova Fonit Cetra, nel 1997 *Festina Lente* ha inciso una messa senese a due cori di Francesco Bianciardi, mentre nel 1999 ha inciso con la Dynamic la messa a due cori *Ave Regina* di T.L. da Victoria, incisione di cui la critica nazionale e internazionale ha unanimamente riconosciuto l'alto valore. Da sottoli-

neare l'assegnazione del riconoscimento GOLDBERG concesso dall'omonima rivista internazionale di musica antica e l'assegnazione dello CHOC e dei cinque "diapason" delle prestigiose riviste francesi «Le Monde de la Musique» e «Diapason», riconoscimenti che premiano il disco e lo segnalano fra le produzioni più importanti del panorama discografico internazionale del 2001. Di prossima pubblicazione, oltre alla già ricordata *Messa* di A. Scarlatti, due messe a otto voci di G.P. da Palestrina, cui seguiranno una produzione dedicata alla messa di Giovanni Animuccia e una dedicata al vespro di De Victoria.

MICHELE GASBARRO. Diplomato in pianoforte e direzione di coro, ha al suo attivo numerosi concerti in Italia e all'estero. Già maestro collaboratore dell'Accademia Nazionale di Danza e maestro sostituto presso il Teatro dell'Opera di Roma, Michele Gasbarro è docente di direzione di coro presso il conservatorio di Foggia. Da diversi anni si occupa di musica antica, in qualità di ricercatore ed esecutore. Nel 1992 ha fondato l'Ensemble *Festina Lente*, di cui è direttore.



Michele Gasbarro.



Ensemble vocale e strumentale Festina Lente.

Schola Gregoriana: Adriano Caroletti, Dario Paolini, Raimundo Pereira jr., Maurizio Verde.
 Ensemble vocale e strumentale *Festina Lente*.
 Soprani: Martina Coers & Arianna Miceli.
 Alti: Renate Asmann & Fabiola Pereira.
 Tenore: Paolo Taraglio.
 Basso: Massimo Varricchio.
 Viola da gamba tenore: Cristina Ternovec.
 Viola da gamba soprano: Federico Spina.

Finito di stampare
nel mese di settembre dell'anno 2004
presso gli stabilimenti tipografici
EUROGRAFICA srl
via Tiburtina, n. 1099
00156 Roma
www.eurografica.net

