

54^a
SETTIMANA MUSICALE SENESE

1758 HAN
04531

SER. FEDDINANDO HEIPVPLA PRINCIP

ATE MAESTRA HENRI

DE HIRIDIC FRON

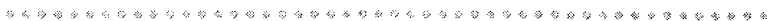
DE HIRIDIC FRON

DE HIRIDIC FRON

DE HIRIDIC FRON

DE HIRIDIC FRON





54^a
SETTIMANA MUSICALE SENESE

16-23 LUGLIO 1997

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA



FONDAZIONE
ACCADEMIA MUSICALE
CHIGIANA
SIENA

Presidente

GIOVANNI GROTTANELLI DE' SANTI
Presidente Fondazione Monte dei Paschi di Siena

Vice Presidente

DANILO VERZILI

Direttore Artistico

ALDO BENNICI

Direttore Amministrativo

ANGELO TUNDO

Consiglieri

DANILO VERZILI *Presidenza del Consiglio dei Ministri*
Direzione Generale dello Spettacolo

ALESSANDRO STARNINI *Presidente Amministrazione Provinciale Siena*

DONATELLA POLLINI *Comune di Siena*

ARMANDO SANGUINI *Ministero Affari Esteri*

TALIA PECKER BERIO *Comune di Siena*

SANDRO NANNINI *Università degli Studi di Siena*

CARLA CASELLI *Presidente Azienda di Promozione Turistica*

GIORGIO FAVILLI *Società Esecutori Pie Disposizioni*

ANTONIO GIUSEPPE DE MARTINIS *Regione Toscana*

GIOVANNI COSCIA *Comune di Siena*

FIAMMA NICLODI

LUCIANO CECCHINI *Ministero Beni Culturali e Ambientali*

ALDO BENNICI *Direttore Artistico*

PIER PAOLO POGGIONI *Ministero Pubblica Istruzione*

GIOVANNI CARLI BALLOLA

EMILIO GIANNELLI *Provveditore Fondazione Monte dei Paschi di Siena*

GIOVANNI GROTTANELLI DE' SANTI *Presidente Fondazione Monte dei Paschi*

Censori

ALFREDO GIACOMAZZI *Ministero Beni Culturali e Ambientali*

ROBERTO ROMOLI *Ministero del Tesoro*

STEFANO TAMBURINI *Ministero Beni Culturali e Ambientali*

Assistente del Direttore Artistico

GUIDO BURCHI

Capi servizio

CARLA BELLINI *Attività Didattiche e Artistiche*

LAURA VILIGIARDI *Segreteria Amministrativa*



Il Conte Guido Chigi Saracini accanto alla porta della Cattedrale da lui commissionata (Foto Grassi).



Sommario

7	<i>Giovanni Grottanelli de' Santi</i> Prefazione
9	<i>Aldo Bennici</i> Introduzione
12	Programma generale

	16 luglio
16	Rossini <i>Stabat Mater</i>
19	<i>Aldo Nicastro</i> Lo <i>Stabat Mater</i> di Rossini
26	<i>Guido Burchi</i> Una cadenza inedita per il soprano nello <i>Stabat Mater</i> di Rossini
34	Testi
38	Gli interpreti

	17 luglio
44	Omaggio a Franco Donatoni per i suoi 70 anni
47	<i>Sandro Gorli</i> Franco Donatoni
55	Gli interpreti

	18 luglio
58	<i>Officium</i> (Canti liturgici fra Medioevo e Rinascimento)
61	<i>Roberto Verti</i> <i>Officium</i>
66	Testi
78	Gli interpreti

	19 luglio
80	Pärt <i>Stabat Mater</i> / Canti religiosi della tradizione sarda
83	<i>Maurizio Agamennone</i> Polifonie d'Europa: Arvo Pärt e i Tenores de Bitti
92	Testi
96	Gli interpreti

	20 luglio
98	Händel <i>Vincer se stesso è la maggior vittoria</i> ovvero <i>Rodrigo</i>
101	<i>Lorenzo Bianconi</i> L'influsso dell'Italia sulla produzione operistica di Händel
106	<i>Alan Curtis</i> Il giallo del tesoro mediceo smarrito
110	Riassunto dell'opera
114	About the Drama
118	Il libretto
151	Gli interpreti



21 luglio

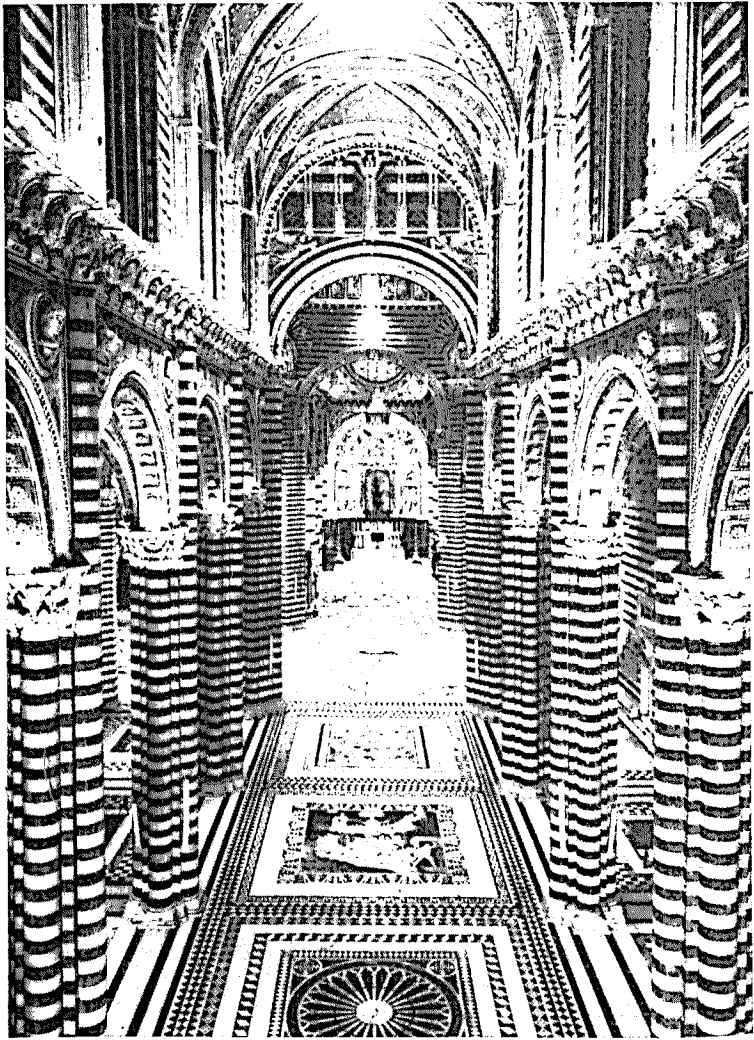
- 156 **Premio Internazionale "Accademia Musicale Chigiana" 1997**
161 *Guido Burchi* Commento sui brani in programma
165 Gli interpreti
-

22 luglio

- 168 **Omaggio a Johannes Brahms nel centenario della morte**
171 *Michele Campanella* Brahms
174 Testi
188 Gli interpreti
-

23 luglio

- 192 **Kagel Variété** concerto-spettacolo per attori e musicisti
195 *Sandro Gorli* Variété
200 *Bustric* Variété - Variétés
201 Gli interpreti



L'interno della Cattedrale di Siena.

GIOVANNI GROTTANELLI DE' SANTI

Presidente
dell'Accademia Musicale Chigiana

La Settimana Musicale Senese, uno dei più antichi festival italiani, è giunta quest'anno alla cinquantaquattresima edizione, un bel traguardo ormai molto lontano da quel 1939 in cui vide la luce ma a cui esso seguita ad essere idealmente collegato. Quest'anno le manifestazioni portano la firma del nuovo direttore artistico dell'Accademia Musicale Chigiana, il M^o Aldo Bennici, che mi sembra abbia voluto mantenere per certi aspetti le caratteristiche che al festival impose l'ideatore, il Conte Guido Chigi Saracini, pur immettendo nella linea conduttrice dei concerti la propria personalità. Ecco così apparire un sotterraneo filo rosso costituito dalla musica sacra alla quale è dedicata proprio la serata di apertura poggiata su un autore celeberrimo e su di un suo brano altrettanto celebre ma a Siena pressoché sconosciuto, lo *Stabat Mater* di Rossini; l'ambientazione nella nostra Cattedrale fornirà inoltre a quel capolavoro un'atmosfera irripetibilmente suggestiva.

Ancora il "sacro" sarà il solo protagonista di *Officium*, una manifestazione ideata da The Hilliard Ensemble e arricchita dal sassofonista Jan Garbarek nella quale si ripercorrerà un ideale cammino dal Medioevo francese al Rinascimento, dalla Cattedrale di Notre Dame a quella di Siena.

E ancora uno *Stabat Mater*, questa volta contemporaneo, risuonerà nella navata vanvitelliana di Sant'Agostino. In quella occasione sono stati inseriti, con un accostamento molto interessante, anche alcuni canti sacri della tradizione sarda - affidati ad un complesso sardo famoso come i Tenores de Bitti - facendo convivere in maniera stimolante la tradizione colta moderna con quella popolare di livello.

La contemporaneità sarà protagonista anche in un divertente lavoro di Mauricio Kagel, *Variété*, dai contorni sfaccettati e imprevedibili in cui daranno prova di sé il Divertimento Ensemble di Sandro Gorli e il mimo Bustric.

In un anno come questo, che vede celebrato il centenario della morte di Brahms, non poteva mancare un omaggio senese di pregio al grande musicista tedesco come il concerto di Michele Campanella, nostro apprezzato docente di pianoforte, con il Coro da Camera di Vienna. E fra i festeggiamenti ricordo anche quello riguardante i settanta anni di Franco Donatoni, insegnante di composizione chigiano fra i più affezionati.

Nella più pura tradizione chigiana di riscoperta di opere rare si colloca il *Rodrigo*, la prima opera italiana di Haendel, scritta per Firenze nel 1707. Essa verrà eseguita, in prima esecuzione completa moderna, in forma di concerto e registrata per essere poi pubblicata in compact disc. Si tratta, pur in assenza di costumi e di scene - queste ultime in parte ovviate dall'ambientazione ricchissima della quasi coeva Chiesa di Sant'Agostino -, della manifestazione che è costata il più grande sforzo economico ed organizzativo, giustificato dal grande interesse che suscitano quell'autore e quell'opera.

Infine la sedicesima assegnazione del Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana per giovani ma già affermati musicisti che quest'anno, deviando dalla tradizionale alternanza di un violinista e di un pianista, vedrà premiata la violista Tabea Zimmermann, in omaggio augurale allo strumento prediletto da Aldo Bennici.

ALDO BENNICI
Direttore Artistico
dell'Accademia Musicale Chigiana

Fondata nel 1939 dal Conte Guido Chigi Saracini, la Settimana Musicale Senese giunge oggi alla sua cinquanta-quattresima edizione.

Il festival, uno dei più antichi in Italia, si svolge a Siena quest'anno dal 16 al 23 luglio.

Le necessarie e inevitabili mutazioni nel corso di questi lunghi anni hanno confermato alla manifestazione una spiccata personalità sempre in stretto collegamento con la tradizione - prestigiosa - del festival.

Asse portante della Settimana sarà la musica religiosa: tre i concerti con programmi che faranno rivivere mondi tra loro tanto diversi.

L'apertura è affidata alla direzione di Gianluigi Gelmetti, nostro docente da quest'anno, coadiuvato da due complessi di spicco come l'Orchestra della Toscana e il Coro da Camera di Praga e dai solisti Daniela Dessì, Daniela Barcellona, Juan Diego Flórez, Ildebrando D'Arcangelo, nell'esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini, un capolavoro che non è stato ascoltato a Siena da molto tempo e che sarà realizzato nella incomparabile cornice della cattedrale.

Quasi specularmente all'inaugurazione, sabato 19, nella chiesa di Sant'Agostino, lo *Stabat Mater* di Arvo Pärt: una sonorità quasi scarna, essenziale, uno stile musicale semplice che ben si adatta alla profonda spiritualità dell'autore.

E' notevole il divario tra lo *Stabat Mater* di Rossini e lo *Stabat Mater* di Pärt; quanto notevole e lontano è il canto di origini antichissime del popolo sardo, affidato ai Tenores de Bitti, dagli interventi jazz che il noto sassofonista Jan Garbarek sovrappone in *Officium* alle voci dell'Hilliard Ensemble, in un contrappunto polifonico dal Medioevo al Rinascimento.

Con la programmazione dell'*Officium* ho sperato di poter chiamare alla musica anche il vasto pubblico dei giovani, attratti dalla magica atmosfera che accompagna la "voce" del sassofono e dal grande successo discografico di questa composizione.

Nella più squisita tradizione del festival, la cui fama iniziale si basò proprio sul notissimo rilancio di Antonio Vivaldi, anche quest'anno la Settimana Musicale Senese ripropone in forma di

concerto un'opera praticamente sconosciuta di Georg Friedrich Händel. Domenica 20 infatti, nella chiesa di Sant'Agostino, potrà essere riascoltato in Italia dopo 290 anni il dramma in tre atti *Vincer se stesso è la maggior vittoria* ovvero *Rodrigo*, la prima opera italiana dell'autore, che fu scritta a Firenze per Ferdinando de' Medici nel 1707. Si tratta di una prima ripresa italiana curata, anche nella ricostruzione dei materiali, da Alan Curtis.

La chiesa di Sant'Agostino, ricostruita dal Vanvitelli nel 1750, ha uno stile che ben si attaglia alla musica del grande sassone fornendo una "scenografia" ideale e naturale all'opera.

Tra le celebrazioni del primo centenario della morte di Johannes Brahms, ho voluto inserire un concerto significativo. All'interno del vasto repertorio del grande musicista di Amburgo ho scelto due serie di *Liebeslieder* per coro a quattro voci e pianoforte a quattro mani che Brahms scrisse su testi del poeta tedesco G. F. Daumer, la prima risalente al 1869 mentre la seconda fu composta nel 1874 (l'ultimo Lied di questa è su versi di Goethe).

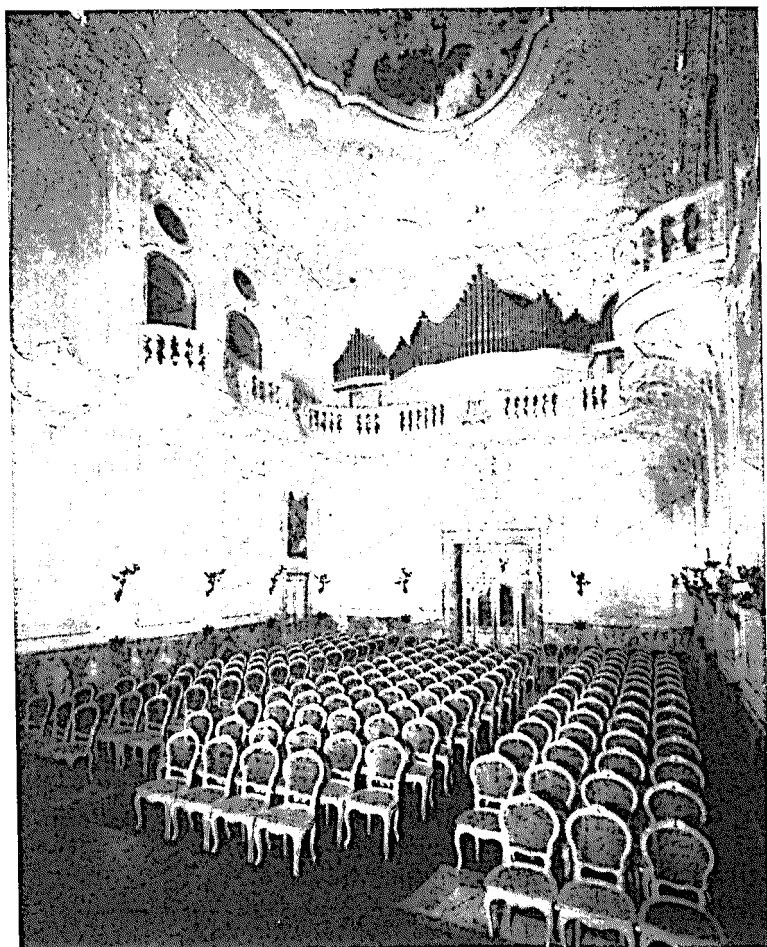
L'esecuzione senese è affidata a Michele Campanella, titolare della classe di pianoforte nell'ambito dei corsi di perfezionamento dell'Accademia Chigiana, che suonerà insieme a una delle sue migliori allieve senesi, Stefania Cafaro.

Il premio internazionale Accademia Chigiana quest'anno andrà ad una violista; per questo ringrazio il dottor Becker che, come augurio di buon lavoro, ha voluto omaggiare il mio strumento.

Anche la viola - cenerentola tra gli strumenti - ringrazia Tabea Zimmermann, giovane ma grande musicista, che ha saputo renderla regina.

Rispettando la tradizione che ha sempre dato grande spazio alla musica dei nostri giorni ho incluso nel programma un concerto monografico di musiche di Franco Donatoni diretto dal chigianista Sandro Gorli; è il nostro augurio al settantesimo compleanno del Maestro.

La Settimana Musicale Senese si chiude con un sorriso (i musicisti contemporanei sanno anche sorridere), grazie al *Variété* di Kagel: una *pièce* di teatro con Bustric il mago e con il complesso del Divertimento Ensemble ancora diretto da Sandro Gorli.



Il salone dell'Accademia Chigiana (Foto Lensini).



54^a SETTIMANA MUSICALE SENESE

16 mercoledì
Cattedrale
ore 21,15

ROSSINI *Stabat Mater*
Daniela Dessi soprano / **Daniela Barcellona**
mezzosoprano / **Juan Diego Flórez** tenore /
Ildebrando D'Arcangelo basso
Orchestra della Toscana
Coro da Camera di Praga Josef Pancik
maestro del coro
Gianluigi Gelmetti direttore
In collegamento diretto con Radiotre

17 giovedì
Palazzo Chigi
Saracini
ore 21,15

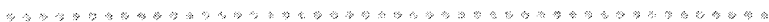
DONATONI *Omaggio ai suoi 70 anni*
Etwas ruhiger im Ausdruck / Spice / L' ultima
sera / Fili / Arpège / Spiri
Divertimento Ensemble archi, fiati, pianoforte,
voce e percussioni
Sandro Gorli direttore

18 venerdì
Cattedrale
ore 21,15

OFFICIUM
(Canti liturgici fra Medioevo e Rinascimento)
Perotino / De La Rue / Dufay / Anonimo /
De Morales
The Hilliard Ensemble quartetto di voci
maschili a cappella
Jan Garbarek sassofono

19 sabato
Chiesa di
S. Agostino
ore 21,15

PÄRT *Stabat Mater*
Alessandro Stradella Consort voci e strumenti
Estevan Velardi direttore
Canti religiosi della tradizione sarda
Tenores de Bitti quartetto di voci maschili
a cappella



20 domenica
Chiesa di
S. Agostino
ore 20,30

HÄNDEL *Vincer se stesso è la maggior vittoria*
ovvero *Rodrigo*
Dramma per musica in tre atti
(in forma di concerto) *Prima riproposta italiana*
Gloria Banditelli mezzosoprano / **Sandrine**
Piau soprano / **Elena Cecchi Fedi** soprano /
Rufus Müller tenore / **Roberta Invernizzi**
soprano / **Caterina Calvi** contralto
Il Complesso Barocco / **Alan Curtis** direttore
In collegamento diretto con Radiotre

21 lunedì
Chiesa di
S. Agostino
ore 21

Premio Internazionale "Accademia Musicale
Chigiana" 1997
Tabea Zimmermann viola / **Hartmut Höll**
pianoforte
Musiche di **Bach** / **Hindemith** / **Schumann** /
Brahms

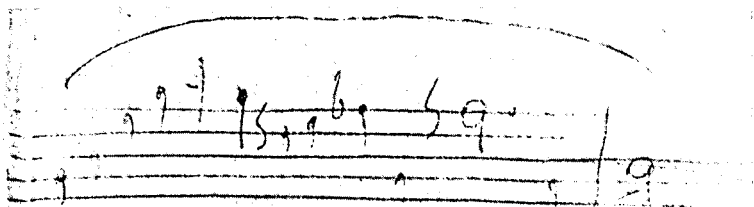
22 martedì
Chostro
dell'Osservanza
ore 21,15

Omaggio a BRAHMS nel centenario della morte
Variazioni su un tema di Schumann / *Neue*
Liebeslieder op. 65/ *Liebeslieder* op. 52
Michele Campanella / **Stefania Cafaro**
pianoforte a 4 mani
Coro da Camera di Vienna

23 mercoledì
Teatro dei
Rinnovati
ore 21,15

KAGEL *Variété* concerto-spettacolo per attori e
musicisti
Divertimento Ensembie / **Sandro Gorli** direttore
Realizzazione spettacolare scritta e diretta da
Sergio Bini / **Bustric** mimo
Disegni **Luigi Serafini** / Immagini **Luca Ruzza**
Costumi **Eric Pujalet-Plaa** / **Luci Roberto Secchi**





Rossini's own writing of the
ending, he wished me using in his
4th in *Stabat Mater*

Flora Rossini

Winter 1850



Mercoledì 16 luglio

Cattedrale

ore 21,15

GIOACHINO ROSSINI

Pesaro, 1792 - Passy de Paris, 1868

Stabat Mater

per soli, coro e orchestra
(su testo di Jacopone da Todi)

Edizione Ricordi (Milano)

In collegamento diretto con Radiotre

Direttore

Gianluigi Gelmetti

Daniela Dessì soprano

Daniela Barcellona mezzosoprano

Juan Diego Flórez tenore

Ildebrando D'Arcangelo basso

Coro di Praga

Josef Pancik maestro del coro

Orchestra della Toscana



- N. 1 Introduzione** (Andantino moderato)
- N. 2 Aria** (Allegretto maestoso)
- N. 3 Duetto** (Largo)
- N. 4 Aria** (Allegretto maestoso)
- N. 5 Coro recitativo** (Andante mosso)
- N. 6 Quartetto** (Allegretto moderato)
- N. 7 Cavatina** (Andante grazioso)
- N. 8 Aria e Coro** (Andante maestoso)
- N. 9 Quartetto** (Andante)
- N. 10 Finale** (Allegro, Andantino moderato, Animato)



Stefano di Giovanni detto il Sassetta: Maria addolorata (Collezione Chigi Saracini. Foto Lensini).

LO STABAT MATER DI ROSSINI

ALDO NICASTRO

Quando Rossini compose la seconda e definitiva versione dello *Stabat Mater*, si era nel 1841 e quel "silenzio" su cui un'intera legione di esegeti avrebbe favoleggiato per anni, complice interessato l'autore, aveva già avuto ufficialmente inizio. "Io abbandonai la mia carriera musicale nel 1829; il lungo silenzio mi ha fatto perdere la potenza del comporre e la conoscenza degli strumenti. Ora sono un semplice pianista di quarta classe" (a Giovanni Pacini, da Parigi, 1864): in nulla dissimile dalla Oriane de Guermantes della *Recherche* Rossini faceva professione di modestia non per essere creduto ma per essere ammirato; e mentiva sapendo di mentire, già che a tutti era noto come quel preteso silenzio fosse solo editoriale e non creativo nutrendosi di una miriade di ammicchi, soliloqui, *petits riens*, vanità. Lo *Stabat*, chiarissimo astro di una galassia in parte, o almeno formalmente, estranea a quell'imperturbabile rimuginare privato, aveva fissato la propria data di nascita nel 1832 allorché il Pesarese, ammirato dell'omologo di Pergolesi, accettò una commissione del nobile prelato spagnolo don Francisco Fernandez de Varela e assunse la paternità di sei dei dieci numeri della celebre sequenza di Jacopone, lasciando la cura dei restanti (nn. 2, 3, 4 e 10) all'amico Giovanni Tadolini. Soltanto alla morte di Varela si rese possibile un'edizione di tale stesura e fu allora che Rossini decise di completarla in proprio scrivendo i quattro pezzi mancanti e pubblicando il tutto, non senza aver dovuto subire la conflittualità giudiziaria del primo editore, Aulagnier, presso Troupenas.

Quasi dieci anni corsero dunque tra il parziale apocrifo e lo *Stabat* quale oggi ci è noto, che godette della sua "prima" parigina nel gennaio del '42. Ma un fatto è rimarcabile che ha a che fare con quelle ragioni cosiddette del silenzio; e cioè che, fin dalla stesura del '32, Rossini aveva smesso in via definitiva il cimento col melodramma eppure l'ombra di quel maestoso *corpus* gravava tutta intera su di lui spronando l'esegesi di poi ad alchimie delle più elucubranti per far quadrare i conti tra "sacro" e profano".

Il dibattito sulla contaminazione pare tuttora viziato da un equivoco di fondo. Non è dubbio che la "teatralità" fu fenomeno tipico di ogni composizione italiana di quel tempo, dalle Messe di Donizetti al verdiano *Requiem*, già che il nostro stile da chiesa era ancora quello "Stilus Mixtus" che affondava le proprie radici

nella tradizione di Alessandro Scarlatti: uno stile che, giusta l'annotazione di Arrigo Quattrocchi, "ammette la compresenza, all'interno della stessa composizione sacra, di pagine apertamente profane ed edonistiche e di pagine improntate al severo stile contrappuntistico di matrice palestriniana". La cultura romantica tedesca osteggiò tal antinomia, facendosene portavoce la sprezzante rampogna di Wagner sulla *Neue Zeitschrift für Musik*; ma quel che passò inosservato allora e che finì col condizionare anche gli studi nostrani meglio orientati, costringendoli a imbarazzanti *excusationes non petita*e sulla "coerenza" e la "logica" di quelle contaminazioni, è che, non tanto di un conflitto fra mondanità e spiritualità si faceva portavoce lo *Stabat* rossiniano, quanto di un più peculiare conflitto, all'interno della *facies* profana, quello tra opera e musica strumentale. Ovvero, per chiarirla meglio, tra civiltà musicale nazionale e civiltà musicale d'oltralpe.

A tali condizioni lo *Stabat* s'impone come paradigma inviolato di un silenzio che sarebbe più equo definire soliloquio *post operam*. Se un complesso d'inferiorità aleggia tuttora fra quanti hanno bisogno di arrampicarsi sugli specchi dell'estetica dei generi per dar ospitalità al "sacro" rossiniano nel pantheon della musica illustre, quegli è allora definito dalla difficoltà di accettare che il concetto di "profano" si identifichi con quello di melodramma. E perché no? Perché dovremmo, infatti, consentire, con la spiritualità del "sacro" schumanniano e brahmsiano solo in quanto la contaminazione è in costoro appoggiata alla lusinga impagabile del Lied e del sinfonismo; e non consentire con la rossiniana solo in quanto quest'ultima si vivifica di canto operistico e di accompagnamenti in sestine?

Pare pertanto poco da condividere l'idea di un distacco reale fra le partiture teatrali di Rossini e il suo approccio alla sacralità. La sincerità dell'afflato spirituale nasce in simbiosi perfetta con la sincerità dell'afflato melodrammatico, questo è il vero, poiché di tal umore si nutrì la linfa di Gioachino sin dai cominciamenti. "Molto invecchiate sono le accuse di 'teatralità' che ancora gli vengono fatte (allo *Stabat*, ndr.)" scriveva Fedele d'Amico in un prezioso trattatello giovanile su Rossini ormai introvabile. Ma molto invecchiate, volentieri s'aggiungerebbe, sono altresì le difese di quanti pretendono di insignire quella teatralità dei galloni del "distacco", così promuovendola ad alto, e altro, rango. "Chi rifiuterebbe - ancora d'Amico - una deposizione di Caravaggio col pretesto che non è un quadro 'sacro'?".

Legittimamente iscritto al ruolo dei colloqui terreni con Dio, lo *Stabat Mater* testimonia di un rapporto che non si consuma al fuoco della sensibilità romantica bensì a quello della inestinta, per Rossini, poetica degli affetti, derivata dal barocco e filtrata attraver-

so il gusto neoclassico. E si torna così alla misteriosa aporia del Pesarese, alla sua presenza eslege nell'agone della grande musica europea del suo tempo. Anche perché è tempo infine di riflettere sulla seconda delle due leggi su cui il suo "sacro" si fonda, quella della scienza. Al pari della scrittura di altri connazionali suoi contemporanei la rossiniana è teleologicamente, strutturalmente, emotivamente, una scrittura operistica; a differenza di quella di coloro è tuttavia impreziosita da un naturale bagaglio di tornitura ineffabile e perizia strumentale, in ciò evidenziando un anomalo solco nella tradizione italiana che in quel mito da anni ormai ambiva a specchiarsi straparlandone senza mai riuscire però a riprodurlo. Ammesso che di una civiltà dello strumentale fossimo stati i padri, fra Corelli e Sammartini, quei padri non erano stati in grado di generare figli e nipoti, salvo che quelli costretti a fuggirsene fra Madrid e Londra, fra Parigi e Lisbona. E il melodramma imperava ormai da almeno un secolo e mezzo.

Anche in virtù di ciò è dato individuare in Rossini una adattabilità al genere di chiesa che è la sua parte ambigua. Già che non si tratta di riconoscere l'ovvia circostanza che a costui nulla era estraneo della scrittura polifonica, dell'armonia più *à la page* o di una funzionalità del pianoforte aliena ormai dall'uso indiscriminato del pedale, proiettata verso modelli di asciuttezza novecentesca; non si sarebbero firmate senza tal scienza pagine come il *Prélude religieux* della *Petite Messe Solennelle* o il conclusivo *Amen* dello *Stabat*. Il fatto è invece che sin nei recessi della pratica melodrammatica Gioachino era sceso a sondare per addivenire alla scienza, o forse viceversa: se è vero che la scrittura a cappella, ad esempio, costituisce il tratto più lampante di affinità allo stile sacro, per la innata severità della condotta di sole voci, è vero altrettanto che al Pesarese tal espediente non fu ignoto neppur in molteplici momenti del proprio operismo. Un'accurata indagine di Francesco Rimoli¹ sul sacro in Rossini ci fa partecipi della circostanza enumerando le pagine melodrammatiche ove, per esigenze squisitamente teatrali, il compositore fece ricorso al coro a cappella, "laddove fosse necessaria un'area di raccoglimento religioso, magari con un organico composto soltanto dai solisti [...] con riferimenti più o meno diretti alla divinità, al superno, al numinoso in genere": dal Finale I di *Semiramide* a quello di *Matilde di Shabran* o al più famoso "Dio! Possente in pace" dal *Mosè in Egitto*.

¹ F. RIMOLI, *Del sacro in Rossini: divagazioni soggettive sull'oggettività in musica*, in *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* n. 1-3, 1987.

Nello *Stabat Mater* l'afflato religioso fa sì che venga meno quel tratto di insofferenza verso l'avvenire romantico che della mirabile galassia dei *Péchés de vieillesse* avrebbe costituito l'enigmatico, delizioso contraltare. C'era stata, sin dagli *Juvenilia*, una disposizione cerebrale di questo autore al contraddittorio fra scienza e sua messa in berlina, ma una volta per tutte gioverà dire che la posizione di critica che Rossini andò sviluppando nel corso dei decenni nei confronti della musica del futuro non è il frutto di una protervia da analfabeta ma il rovello cupo di un Sapiente conscio del Nemico al punto di combatterlo con le sue stesse armi, ossia di usar delle scoperte armoniche per inchiodarle al fantasma della Posa e, così, destoricizzarle. Il congegno dell'intero Rossini del "silenzio", dal superbo *Stabat* all'invalicabile *Messe* passando per la via stretta dei *Péchés*, fa allora sospettare la ripetizione del meccanismo operistico glorioso, fa respirare salubre aria di casa e, mediante l'opera, si mette in pace col Padreterno e col futuro della musica. Fondata ancora e sempre sull'apodissi della cellula ritmica e sulla circolarità della frase, *questa* musica rossiniana si permette insomma esplorazioni di sublime progresso collegando con disinibita *nonchalance* il troppo deprecato *Cuius animae* tenorile al mirifico quartetto a cappella *Quando corpus morietur* e insignendo entrambi dei giusti titoli a coesistere.

Per seguire, ormai a meri fini di documentazione, la teoria del contrasto, o contaminazione, andrà precisato che, di fatto, tre sono i numeri dello *Stabat Mater* improntati allo stile pseudo-palestriniano (i nn. 5, 9 e 10) e sette quelli in cui va ravvisato con maggior pregnanza il tono di mondanità melodrammatica. Sappiamo che farcene di queste suddivisioni, se accettiamo la premessa; pure, non può esser negato che, fra l'aura di baldanzosità del n. 2, *Cuius animae*, e il retaggio di lingua arcaica del n. 5, *Eja Mater, fons amoris*, fra la raccolta introspezione del quartetto a cappella e la grazia mondana del n. 7, *Fac ut portem*, un apparente divario s'apra di contenuti e mezzi espressivi.

L'*Introduzione, Stabat Mater dolorosa*, s'avvia su un grigio disegno orchestrale in 6/8 nella tonalità di sol minore che è chiuso entro le prime sedici misure, ricche di instabilità armonica, a modo di audace sigla, fra le più fulgide e premonitrici della partitura. Di rado un *incipit* ha delineato con maggior concisione la cupa struggenza della pena materna e divina: un nudo arpeggio ascendente, riproposto dalla quinta misura un semitono sotto, archi in "pizzicato" e un nuovo conclusivo motivo ascendente. Nel prosieguo dell'episodio si sviluppa una prima sezione in cui coro e solisti riprendono il materiale già esposto; v'è quindi una sezione centrale aperta dal tenore solo cui seguono una breve ripresa e una

coda di inusitata ampiezza, sigillata dalla riapparizione della sigla iniziale.

Il numero più noto dell'intera partitura è il secondo, il tenorile *Cuius animae*, in la bemolle maggiore, che, strutturato su un vigoroso ritmo di marcia, s'affida all'eloquenza del cantabile impegnando il solista in un ostico re bemolle acuto nella cadenza finale. E ancora di stretta osservanza melodrammatica è il n. 3, *Quis est homo qui non fleret*, suggestivo duetto fra soprano e mezzosoprano che, al termine di una doppia esposizione sulle voci separate, vede unirsi le stesse, su un incalzante accompagnamento, in una serie di maliosi disegni belcantistici. Due strofe simmetriche, più una coda, ancora una volta iterata, compongono il n. 4, *Pro peccatis suae gentis*, aria per basso la cui peculiarità, tipica di Rossini, è di ripetere, all'interno della singola strofa, lo stesso testo in due immagini musicali differenti affatto: prima i timpani e le settime diminuite del conciso prologo orchestrale e la melodia vocale in crome e semicrome puntate, quindi il trapasso al modo maggiore e una più cospicua rigogliosità melodica, di netto gusto italiano. Improvvise, fugaci modulazioni a tonalità lontane dicono dell'ormai imperfettibile finezza raggiunta dal compositore nella costruzione del fraseggio.

Il n. 5, *Eja Mater, fons amoris*, Coro e Recitativo a sole voci in re minore, è il primo dei tre episodi in cui Rossini esibisce lo stile "antico" cimentandosi con la vocalità a cappella; introdotta da una lunga frase dei bassi del coro, la pagina si evolve in una serie di procedimenti nel raffronto tra il basso solista e il coro a quattro voci: una sezione responsoriale, una con entrata successiva delle voci, una con la melodia accompagnata (esposta dai soprani), una in unisono. L'incedere solenne del brano è prova provata della perizia rossiniana nel riproporre con calcolata simmetria illuministica la tecnica del montaggio di sezioni, o periodi, all'interno del singolo numero musicale. Propone inconfutabile mutamento d'atmosfera il successivo n. 6, il quartetto solistico *Sancta Mater, istud agas*, che assorbe da solo ben cinque delle venti strofe del testo. Nella tonalità di la bemolle maggiore, questo dilettevole inserto subì sorte analoga a quella del *Cuius animae*, venendo ostensibilmente rimbrottato per l'esteriorità teatrale del suo incedere. In realtà si può convenire che questo numero e il successivo, *Fac ut portem*, Cavatina per mezzosoprano, rappresentino, se non una caduta, un'inversione di tendenza rispetto alla tensione degli antecedenti. Connotati da grazia e abilità nel giuoco di distribuzione degli accenti, oltre che da una sottolineatura (il quartetto in ispecie) di eterodossia armonica, questi episodi non si sottraggono tuttavia alla sensazione di tornitura impagabile che l'intero *opus* emana; e se una parziale sospensione dell'emozione essi impongono, ciò non è

davvero in relazione con la pretesa compromissione nella teatralità. Ne fa fede in modo lampante il successivo *Inflammatus*, Andante maestoso in do minore per soprano e coro, la cui possente costruzione su una costellazione di sestine d'accompagnamento d'infallibile sentore melodrammatico (verdiano, si direbbe) non fa da ostacolo a una sua assunzione fra i vertici assoluti della sequenza e di tutta la musica rossiniana. Il dramma del giorno del giudizio viene evocato dai ritmi puntati degli ottoni in *ff* (ripresi dal coro), anche questi d'un corrusco fremente, e dall'impervio canto sopranile, sospinto nella coda a terribili do sovracuti ("confoveri gratia"). Con l'*Inflammatus* si entra nella zona ignea dello *Stabat*. I tre numeri finali si rapportano, infatti, per la stupenda calibratura degli effetti e l'eccellenza dell'invenzione corroborata dalla scienza, all'aura di dramma dell'*Introduzione* ribaltandone in vitalità e raccoglimento la profezia avveniristica. Il quartetto *Quando corpus morietur*, n. 9 affidato ai solisti a cappella, svolge, piuttosto, fra i tre, una mansione di purificazione espressiva: dopo l'attacco in stretta prassi imitativa (nell'ordine, basso, tenore e mezzosoprano, soprano), quasi tutto il numero s'affida a una scrittura omoritmica a quattro voci, di sublime profilo, screziata da ombreggiature cromatiche, interrotta solo da una doppia invocazione ("paradisi gloria") delle coppie vocali femminili e maschili. Prezioso lascito di intemerata fede nell'"antico" cui può ben associarsi la scarnificata spiritualità del *Sanctus* della *Petite Messe*.

E ancora il *Finale*, dopo il triplice *Amen* introduttivo, è un omaggio allo stile contrappuntistico con la smagliante fuga con doppio soggetto che si snoda sull'*In sempiterna saecula* del coro, "condotta con la mano sicura del migliore allievo di padre Mattei"; ad essa fa da cornice una coda con replica entro le cui volute riappare, memoria e presagio, la sigla di sedici misure dell'*Introduzione*. Circolarità ineffabile di un manipolatore di suoni che saldava il proprio debito coll'Eterno ricomponendo l'effigie di una invitta Classicità.



Alla. Dilettissima mia Clara Novello
in segno di ammirazione e riconoscenza
Gioachino Rossini -

Bozzana 20 marzo 1842 -

UNA CADENZA INEDITA PER IL SOPRANO NELLO *STABAT MATER* DI ROSSINI*

GUIDO BURCHI

Mentre un giorno stavo curiosando fra i preziosi volumi che compongono il "Fondo Gigliucci" nella biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena, fui attratto dalla ricca rilegatura di uno spartito per canto e pianoforte dello *Stabat Mater* di Rossini. Si trattava della prima edizione parigina uscita dai tipi di Troupenas & C.^{ie}, come potei leggere sull'elegante frontespizio accanto al quale spiccava a penna la seguente dedica autografa del Maestro stesso: "Alla diletteissima mia Clara Novello in segno di ammirazione e riconoscenza. Gioachino Rossini. Bologna 20 marzo 1842".

Clara Novello¹, figlia di Vincent Novello, fondatore della casa editrice di Londra che porta ancor oggi il suo nome, sposatasi poi con Giovanni Battista Gigliucci (i cui eredi hanno donato all'Accademia Chigiana i volumi musicali appartenuti alla loro antenata), fu l'interprete della parte di soprano, appunto nello *Stabat Mater*, alla prima esecuzione italiana² avvenuta il 18, 19 e 20 marzo 1842 nell'aula magna dell'antico Archiginnasio di Bologna sotto la direzione di Gaetano Donizetti.

Fu Rossini stesso infatti a volere per quell'occasione la celebre soprano inglese, che proprio in quel periodo si trovava impegnata in Italia, la cui tecnica e sensibilità egli aveva già dimostrato di apprezzare in precedenza e che ammirerà anche in seguito; egli completò così il quartetto dei "soli" che era formato inoltre dal contralto Clementina Degli Antoni, dal tenore Nicola Iwanoff e dal basso Pompeo Belgioioso. Mi apparve chiaro che lo spartito che tenevo in mano era proprio quello usato dalla Novello per quelle storiche serate e che le era stato donato dallo stesso compositore,

* Tratto da "Nuova Rivista Musicale Italiana", n. 1, 1983.

¹ N. CODWDEN-CLARKE, *Life and Labours of Vincent Novello*, London, 1861.

V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences*, London, 1910.

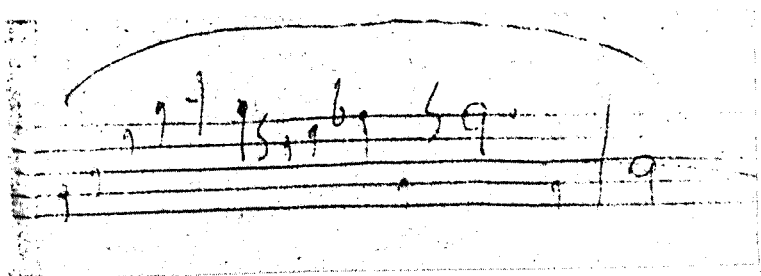
A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello, 1818-1908*, London, 1955.

N. MEDICI - R. HUGHES, *A Mozart Pilgrimage. Vincent & Mary Novello*, London, 1976.

² Com'è noto la prima esecuzione assoluta ebbe luogo a Parigi, nella Sala Ventadour, il 7 gennaio 1842.

insieme a una bocsettina per profumi dal tappo d'oro, come segno tangibile di ricordo e apprezzamento³.

Sfogliando le magnifiche pagine impresse con antica chiarezza e costellate da segni d'interpretazione a matita, alla fine del *Quatuor* "Sancta Mater istud agas" che nello spartito porta il numero 6, notai un foglietto azzurro attaccato all'estremità inferiore della pagina 44 che recava scritte a matita le seguenti parole: "Rossinis own writing of the ending he wished me to sing in his 4tett in Stabat Mater. Clara Novello"⁴. Sopra questa frase appariva un pentagramma con alcune note.



Avevo dinnanzi a me la preziosa cadenza autografa di Rossini che la cantante usò alla fine del *Quartetto* assecondando il desiderio dell'autore stesso. Infatti mi pare probabile che Rossini decidesse di inserire quella cadenza in omaggio alla Novello, forse sollecitato dalla stessa cantante, durante il periodo delle prove a cui assistette applauditissimo in qualità di supervisore (avrebbe dovuto in realtà anche dirigere ma per motivi di salute cedette la bacchetta all'illustre suo collega e amico).

Mi pare che le note qui sopra riportate, che sostituiscono il sol tenuto per due battute che appare nell'edizione a stampa, conferiscano a questo finale un accento di delicata e intima devozione e che la parola "plangere", passando fra l'altro da un fa bemolle prima di sostare sul la naturale, acquisti un'evidenza tutta speciale.

Il 14 e il 15 novembre 1981 il Teatro Comunale di Firenze programmò nella stagione sinfonica invernale proprio lo *Stabat Mater* di Rossini sotto la direzione di Riccardo Muti e con il sopra-

³ Per questa e altre notizie su quel concerto si veda O. TREBBI, *Le grandi esecuzioni musicali a Bologna. Lo Stabat Mater di G. Rossini*, Bologna, 1918.

⁴ "Scrittura autografa di Rossini del finale che egli volle che io cantassi nel quartetto del suo *Stabat Mater*".

no Catherine Malfitano, il mezzosoprano Agnes Baltsa, il tenore Robert Gambill, il basso Gwynne Howell. L'orchestra e il coro erano quelli del teatro stesso. Io non mi lasciai sfuggire l'occasione e durante i giorni in cui era impegnato nelle prove proposi a Muti la cadenza da me ritrovata. Devo dire che l'illustre direttore accolse la novità con estremo entusiasmo e subito la volle inserire nell'esecuzione da lui curata: potemmo così riascoltare, dopo 139 anni dalla "prima" bolognese, le stesse note con un risultato esteticamente felice e filologicamente ineccepibile.

Inoltre, poiché con la stessa orchestra e con gli stessi interpreti proprio in quei giorni lo *Stabat Mater* fu al centro di una seduta di registrazione a cura della casa discografica EMI Classic nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, la cadenza fu inserita nel disco⁵ che fu prodotto in quell'occasione e così il capolavoro rossiniano si è potuto arricchire definitivamente anche di questa pagliuzza che, se non ne muta certamente il valore, contribuisce tuttavia al suo magnifico splendore.

Ritengo interessante, a conclusione di questo breve scritto, inserire l'elenco dettagliato degli esecutori che parteciparono alle tre serate del marzo 1842, come appare nel programma di sala legato insieme allo spartito appartenuto a Clara Novello (oltre ai 4 solisti di canto si esibirono 63 orchestrali e 87 coristi).

Grande Musica dello Stabat Mater Composta dal Celeberrimo Cavaliere Gioachino Rossini che diretta dallo stesso Compositore e destinata al provento a caritatevole fine si eseguisce nell'antico Archiginnasio di Bologna la Quaresima del 1842.

Elenco di tutti i Signori Artisti ed Artiste, e di tutti i Signori e Signore Dilettanti, i quali, sotto la suprema direzione avuta dallo stesso Illustre Compositore, gentilmente prendono parte nell'esecuzione della Musica, e così ancora di quegli Alunni ed Alunne del Liceo Musicale Comunitativo, che pure alla detta esecuzione concorrono.

Maestro Direttore Signor Cavaliere Gaetano Donizzetti [sic].

⁵ EMI Classic 071-7474022.

CANTANTI

Prime Parti

Soprano

Novello Clara, *Acc. Fil. di Bologna.*

Contralto

Degli Antoni Clementina, *Dilettante, Acc. Fil. di Bologna e di Roma.*

Tenore

Iwanoff Nicola, *Acc. Fil. di Bologna e di Roma.*

Basso

Belgioioso Conte Pompeo, *Dilettante, Acc. Fil. di Roma e di Bergamo.*

Cantanti nei Cori, per ordine alfabetico

Soprani

Albertini Virginia.

Bottrigari Bonetti Rosa, *Dilettante, Acc. Fil. di Venezia e di Ferrara.*

Bignami Aria Violante, *Dilettante, Acc. Fil. di Bologna e di Roma.*

Bonetti Teresa, *Dilettante.*

Cuzzani Carolina.

Calvori Adelina.

Chimerli Cermasi Artemisia.

Costantini Clementina, *Dilettante.*

Fenati Gertrude, *Dilettante.*

Fanti Annunziata.

Gavasetti Caterina, *Dilettante.*

Gianotti Carolina, *Alunna.*

Grillini Giulietta.

Mazzoni Ruggeri Clementina.

Martoni Antonietta, *Dilettante.*

Morisi Marietta, *Dilettante.*

Rappetti Carolina, *Dilettante.*

Trouvé Carolina, *Dilettante.*

Valli Paolina, *Alunna.*

Zani Enrichetta, *Alunna.*

Contralti

Alboni Marietta, *Alunna.*

Bonetti Maria Luigia.

Biagi Tibaldi Costanza, *Dilettante.*

Costa Cammilla.

Comastri Celestina.

Carli Caterina.

Corazza Enrichetta, *Alunna*.
Chiari Chelotti Annetta, *Dilettante*.
Colizzi Angelina, *Dilettante*.
De Lupo Carolina.
Gambardella Elisa.
Massari Anna, *Dilettante*.
Masini Giulietta, *Dilettante*.
Mazzoli Teresa, *Alunna*.
Passeri Amalia.
Raimondi Claudia, *Alunna*.
Tambroni Eufrazia.
Villani Adelaide.
Zucchelli Carolina, *Dilettante*.
Zilioli Enrichetta, *Alunna*.

Tenori

Alberti Vincenzo, *Dilettante*.
Ancarani Girolamo, *Dilettante*.
Belgioioso Conte Ludovico, *Dilettante*.
Bignami Luigi, *Dilettante*.
Bacci Giovanni, *Alunno*.
Bortolotti Ludovico, *Dilettante*.
Comussi Gaetano.
Chierici Luigi, *Dilettante*.
Carli Pietro.
Fraboni Luigi.
Fornasini Domenico, *Dilettante*, *Acc. Fil. di Bologna*.
Folli Dott. Enrico, *Dilettante*.
Galuppini Raffaello, *Alunno*.
Garullì Giovanni, *Alunno*.
Gamberini Raffaello, *Acc. Fil. di Bologna*.
Manfredini Giovanni.
Montanari Tommaso, *Acc. Fil. di Bologna*.
Parmeggiani Luigi, *Dilettante*.
Solieri Giovanni, *Dilettante*.
Stelrik Gaetano, *Dilettante*.
Salaroli Enrico.
Vaccani Giuseppe.

Bassi

Aiani Giuseppe, *Alunno*.
Baldelli Achille, *Dilettante*.
Benedetti Nicola.
Cenerelli Francesco, *Dilettante*.
Donini Luigi.
Fallardi Cesare, *Dilettante*.

Ferro Eugenio, *Dilettante*.
 Giacomelli Raffaello, *Alunno*.
 Natali Tommaso.
 Parisini Giuseppe, *Dilettante*.
 Perdaghesi Francesco.
 Pinelli Pietro.
 Pedrazzi Francesco, *Alunno*.
 Rossi Angelo, *Dilettante*.
 Ronzi Maestro Luigi.
 Rasi Aristide, *Dilettante*.
 Rosai Antonio.
 Sansoni Filippo.
 Sarti Angelo.
 Sorace Luigi, *Dilettante*.
 Taruffi Pietro, *Dilettante*.
 Tabellini Luigi, *Acc. Fil. di Bologna*.
 Zucchelli Carlo, *Acc. Fil. di Bologna*.
 Zucchini Giuseppe, *Acc. Fil. di Roma, Bologna e Ferrara*.

SUONATORI

Prime Parti

Primo Violino Direttore dell'Orchestra

Manetti Prof. Giuseppe, *Acc. Fil. di Bologna e di Roma*.

Primo Violino di Spalla

Schiassi Francesco, *Acc. Fil. di Bologna*.

Capo dei Secondi Violini

Danti Pasetti Cesare, *Acc. Fil. di Bologna*.

Primo Oboè

Centroni Prof. Baldassarre, *Acc. Fil. di Bologna, Roma ec.*

Prima Tromba

Brizzi Prof. Gaetano, *Acc. Fil. di Bologna e di Roma, Capo Musica del Reggimento Svizzero*.

Timpanista

Brighenti Antonio.

Primo Violoncello

Savini Carlo, *Dilettante*.

Prima Viola

Donatutti Filippo, *Acc. Fil. di Bologna*.

Primo Flauto

Gilli Domenico, *Acc. Fil. di Bologna*.

Primo Fagotto

Andrè Giovanni, *Acc. Fil. di Ferrara.*

Primo Contrabbasso

Bortolotti Maestro Luigi, *Acc. Fil. di Bologna e di Roma.*

Primo Clarinetto

Veggetti Serafino, *Acc. Fil. di Bologna.*

Primi Corni

Ghedini Giuseppe

Bortolotti Giuseppe, *Acc. Fil. di Bologna e di Roma.*

Primo Trombone

Toschini Leonardo, *Acc. Fil. di Bologna.*

Seguono gli altri componenti l'Orchestra, per ordine alfabetico

Violini

Bonazzoli Ignazio.

Cuccoli Vincenzo.

Dasti Giovanni, *Dilettante.*

Dall'Olio Serafino, *Acc. Fili di Bologna.*

Dallacasa Filippo.

Ferrari Vincenzo, *Alunno.*

Ferrari Ulisse, *Alunno*

Fabbri Luigi.

Fantuzzi Mariano.

Govoni Gaetano, *Acc. Fil. di Bologna.*

Gaiba Alessandro, *Alunno.*

Galliani Giambattista, *Alunno.*

Lambertini Angelo.

Liverani Dotti Bartolommeo, *Dilettante.*

Maccagnani Giuseppe, *Acc. Fili di Bologna e di Roma.*

Moscardini Camillo.

Malaguti Gaetano.

Pozzi Eugenio, *Dilettante, Acc. Fili di Venezia.*

Rossi Cesare, *Acc. Fil. di Bologna.*

Ruggeri Giuseppe, *Dilettante.*

Ruvinetti Fernando.

Savini Enrico, *Dilettante.*

Volta Francesco.

Viole

Bordoni Enrico.

Brugnoli Francesco.

Bolognini Federico, *Alunno.*

~~~~~  
Bonfiglioli Felice, *Alunno*.  
Michelini Cesare.

### **Violoncelli**

Dall'Olio Francesco, *Alunno*.  
Ferrarini Cammillo.  
Levi Enrico, *Dilettante*.  
Montanari Conte Antonio, *Dilettante, Acc. Fil. di Bologna*.  
Parisini Prof. Carlo, *Acc. Fil. di Bologna*.  
Zucchini N. U. Gaetano, *Dilettante*.

### **Contrabbassi**

Berti Carlo, *Acc. Fil. di Bologna*.  
Franchini Vincenzo.  
Ghirelli Luigi.  
Mengoli Raimondo.  
Tadolini Antonio, *Acc. Fil. di Bologna*.

### **Secondo Flauto**

Pezzoli Raffaello.

### **Secondo Oboè**

Minozzi Pietro, *Acc. Fil. di Bologna*.

### **Secondo Clarinetto**

Baravelli Cammillo.

### **Secondi Corni**

Minghetti Mauro.  
Simoni Giuseppe.

### **Secondo Fagotto**

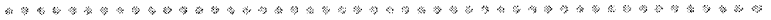
Lelli Andrea.

### **Seconda Tromba**

Cantoni Cassiano.

### **Tromboni**

Medici Giuseppe.  
Panighi Gaetano.



## *STABAT MATER*

Stabat Mater dolorosa  
juxta crucem lacrimosa  
dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem,  
contristantem et dolentem,  
pertransivit gladius.  
O quam tristis et afflicta  
fuit illa benedicta  
Mater Unigeniti!  
Quae moerebat, et dolebat  
et tremebat cum videbat  
nati poenas incliti.

Quis est homo qui non fleret,  
Christi Matrem si videret  
in tanto supplicio?  
Quis non posset contristari,  
piam Matrem contemplari  
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis  
vidit Jesum in tormentis,  
et flagellis subditum.  
Vidit suum dulcem natum  
morientem, desolatum,  
dum emisit spiritum.

Eja, Mater, fons amoris  
me sentire vim doloris  
fac, ut tecum lugeam.  
Fac ut ardeat cor meum  
in amando Christum Deum,  
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas:  
crucifixi fige plagas  
cordi meo valide.  
Tui nati vulnerati,  
tam dignati pro me pati,  
poenas mecum divide.



Addolorata in pianto la Madre  
stava presso la croce  
da cui pendeva il Figlio.

Immersa in angoscia mortale  
geme nell'intimo del cuore  
come trafitto da spada.  
Quanto è afflitta e triste  
la benedetta tra le donne,  
Madre dell'Unigenito!  
Ella piange e trema  
contemplando le pene  
del divino suo Figlio.

Chi può trattenersi dal pianto  
davanti alla Madre  
in tanto tormento?  
Chi può non provare dolore  
davanti alla pia Madre  
che si addolora insieme dal Figlio?

Per i peccati del popolo suo  
Ella vede Gesù nei tormenti  
del duro supplizio.  
Ella vide morire  
il dolce Suo Figlio, solo,  
quando spirò.

Madre, sorgente di amore,  
fa' che io viva il Tuo martirio  
e che pianga con Te.  
Fa' che arda il mio cuore  
nell'amare il Cristo Dio,  
per esserGli gradito.

Ti prego, Madre Santa:  
siano impresse nel mio cuore  
le piaghe del Tuo Figlio.  
Uniscimi al Tuo dolore  
per il Figlio Tuo divino  
che per me ha voluto patire.



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

Juxta crucem tecum stare,  
te libenter sociare  
in planctu desidero.

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

Fac ut portem Christi mortem  
passionis fac confortem  
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari  
cruce hac inebriari  
ob amorem Filii.

Inflammatum et accensum,  
per te, Virgo, sum defensum  
in die iudicii.

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

Quando corpus morietur,  
fac ut animae donetur  
paradisi gloria.

Amen.

In sempiterna saecula.



Con Te lascia che io pianga  
il Cristo crocifisso  
finché avrò vita.

RestarTi sempre vicino  
piangendo sotto la croce:  
questo io desidero.

Vergine Santa tra le vergini,  
non respingere la mia preghiera,  
e accogli il mio pianto.

Fammi portare la morte di Cristo,  
partecipare ai Suoi patimenti,  
adorare le Sue piaghe.  
Fa' che io sia trafitto dalle Sue stesse ferite,  
fa' che io sia inebriato da questa croce  
per amore del Figlio.

Quando sarò bruciato dalle fiamme  
nel giorno del giudizio  
sia io difeso da Te, o Vergine.  
Fa' che io sia custodito dalla croce,  
preservato dalla morte di Cristo,  
e riempito di grazia.

Quando la morte dissolverà il mio corpo,  
fa' che alla mia anima sia donata  
la gloria del Paradiso.

Amen.  
Nei secoli dei secoli.

\*\*\*\*\*

GIANLUIGI GELMETTI

È stato allievo di Sergiu Celibidache, Franco Ferrara e Hans Swarowsky. Il debutto con i Berliner Philharmoniker ha segnato l'inizio della sua carriera internazionale che oggi lo vede regolarmente invitato nei maggiori festival e ospite delle orchestre più prestigiose. Da quando, nel 1987, ha assunto la direzione dell'Orchestra della Radio di Stoccarda (con la quale ha tenuto concerti nelle principali capitali) ha svolto gran parte della sua attività in Germania, dirigendo tutte le maggiori orchestre tedesche: particolarmente intenso e significativo il suo rapporto con i Münchener Philharmoniker. Nella scorsa stagione, oltre all'attività in Germania, particolare rilievo hanno avuto le sue presenze a Parigi, Londra, Tokyo, in Sud America (in tournée con l'Orchestra della Toscana), Australia e Italia, dove ha inaugurato il Festival Rossiniano di Pesaro con *Guglielmo Tell* e la stagione dell'Opera di Roma con *Iris* di Mascagni. La prestigiosa rivista tedesca "Oper Welt" lo ha premiato come migliore direttore dell'anno per la sua interpretazione delle *Nozze di Figaro* di Mozart. La vasta produzione discografica - svoltasi principalmente per la Emi, ma anche per la Sony, Ricordi, Fonit e Teldec e spesso premiata con i maggiori riconoscimenti internazionali - è rivelatrice dell'estensione e della complessità del suo repertorio. In campo lirico ricordiamo la prima incisione mondiale delle *Danaïdes* di Salieri, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Gazza ladra* e *Maometto II* di Rossini, *La Rondine* e *La Bohème* di Puccini e, tra i laservideo, gli atti unici e *Tancredi* di Rossini e *Il Ratto dal Serraglio* di Mozart.

In campo sinfonico ha inciso musiche di Stravinskij, Berg, Mozart e Rota e l'integrale di Ravel. Recentissime sono le registrazioni di *Guglielmo Tell* e *Iris*, della Sesta Sinfonia di Bruckner e delle ultime Sinfonie di Mozart. Per commemorare i dieci anni della morte di Franco Ferrara, Gelmetti ha ripreso, dopo un lunghissimo silenzio, l'attività compositiva con un pezzo, *In Paradisum Deducant Te Angeli*, che è stato eseguito dall'Orchestra e dal Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Attualmente sta scrivendo alcuni lavori sinfonico-corali per la Süddeutscher Rundfunk, per la Abc, la Bbc e il Teatro Massimo di Palermo. Quest'anno tiene il corso di Direzione d'orchestra presso l'Accademia Chigiana.

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

Si è formata a Firenze nel 1980 per iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze. Nel 1983, durante la direzione artistica di Luciano Berio, l'ORT è diventata Istituzione Concertistico Orchestrale per riconoscimento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Giorgio Battistelli è il direttore artistico, Lü Jia il direttore principale e Bruno Bartoletti il direttore ospite.

Composta da 45 musicisti, l'Orchestra ha al suo interno tre gruppi da camera: I Solisti dell'ORT, OrtEnsemble, Harmoniemusik-I Fiati dell'ORT. Interprete duttile di un ampio repertorio che dalla musica barocca arriva ai compositori contemporanei, l'Orchestra riserva ampio spazio ai classici, con particolare attenzione ai repertori meno eseguiti e coltiva un particolare

interesse per i diversi orientamenti della musica d'oggi. Ha suonato con grandi solisti e direttori di fama internazionale; ha accompagnato giovani esordienti ed è stata protagonista in spettacoli di teatro, di danza e di mimo. È ospite regolare delle più importanti società di concerti italiane e si è esibita con grande successo al Teatro alla Scala di Milano, al Maggio Musicale Fiorentino, al Teatro Comunale di Bologna, al Carlo Felice di Genova e all'Auditorium G. Agnelli del Lingotto di Torino.

Collabora dal 1995 con il Rossini Opera Festival di Pesaro e nel 1992 ha iniziato le prime tournées all'estero: Germania (Musikhalle di Amburgo - Philharmonie am Gasteig di Monaco), Mozarteum di Salisburgo e Théâtre Claude Debussy di Cannes. È stata in tournée in Giappone nel 1994 e in Argentina e Brasile nel settembre del 1995. Ha inciso musiche di Schubert e di Cherubini con Donato Renzetti per Europa Musica; *Pierino e il lupo* di Prokof'ev e *l'Histoire de Babar* con Paolo Poli e la direzione di Alessandro Pinzauti, per la Caroman; *Cavalleria rusticana* con Bruno Bartoletti per la Foné e *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini con Gianluigi Gelmetti, per la Emi Classics.

#### CORO DA CAMERA DI PRAGA

Nasce nel 1990 e partecipa presto alle più importanti manifestazioni musicali europee quali lo Schleswig Holstein Musikfestival, il Ludwigsburger Festspiele, l'Hamburger e Stuttgarter Musikfest, il Flanders e Strasbourg Festival, il Wiener Frühlingfestival, il Carintischer Sommer, il Rossini Opera Festival di Pesaro. Il complesso ha organizzato concerti e tournées in Germania, Austria, Spagna, Italia, Belgio, Lussemburgo, Polonia, Slovenia, Svizzera, Australia e Giappone. È stato ospite all'esposizione mondiale di Siviglia e dei teatri di Firenze, Genova, Ginevra e Wexford (Irlanda). I suoi concerti sono stati trasmessi dalla Bbc, dall'Orf e dalla Radio Bavarese. Significativa è la sua regolare collaborazione con la Filarmonica Ceca, l'Orchestra Sinfonica di Bamberg, l'Orchestra Sinfonica della Radio di Stoccarda e l'NDR di Amburgo, l'Orchestra da Camera di Stoccarda e l'Orchestra dei Virtuosi di Praga, nonché con direttori d'orchestra quali Neumann, Albrecht, Eschenbach, Blomstedt, Gelmetti, Norrington, Honeck ed i direttori di coro Rilling, Ericson, Bernius e Gandolfi. Direttore del Coro da Camera di Praga è attualmente Josef Pancik.

#### JOSEF PANCIK

Diplomato all'Accademia Musicale di Brno, nel 1969 diventa direttore del Coro dell'Opera della città e, pochi anni dopo, anche dei Madrigalisti di Brno, con i quali effettua tournées in Europa e negli Stati Uniti.

Invitato più volte a dirigere il Coro Filarmonico di Praga e il Coro della Radio Cecoslovacca, nel 1990 viene nominato direttore stabile del nuovo Coro da Camera di Praga.

Ha inciso opere liriche di Smetana, Dvořák e Janáček per la Supraphon e brani di Monteverdi e di Martinu per la Panton.

## DANIELA DESSI

Nata a Genova, ha completato gli studi di canto e pianoforte al Conservatorio di Parma e presso l'Accademia Chigiana di Siena. Dopo aver vinto il primo premio al Concorso Internazionale indetto dalla Rai nel 1980, ha debuttato in concerti, con l'esecuzione di opere come lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe Solennelle* di Rossini e *Die Schöpfung* di Haydn, oltre alla verdiana *Messa da Requiem*.

A partire dal suo debutto operistico con l'Opera Giocosa di Savona ne *La serva padrona* di Pergolesi, Daniela Dessì ha costituito un repertorio comprendente circa 60 titoli da Monteverdi a Prokof'ev, ed è particolarmente apprezzata per le sue interpretazioni delle eroine mozartiane e verdiane; tra le prime ricordiamo la Contessa ne *Le nozze di Figaro* e Fiordiligi in *Così fan tutte*, dirette da Riccardo Muti al Teatro alla Scala di Milano, Donna Elvira nel *Don Giovanni* diretto da Zubin Mehta al Maggio Musicale Fiorentino ed anche Vitellia ne *La clemenza di Tito* debuttata al Festival di Salisburgo nel 1992; tra le seconde ricordiamo le due edizioni di *Otello* con Plácido Domingo (Barcellona e Verona), *Simon Boccanegra* e *Don Carlos* all'Opera di Vienna sotto la direzione di Claudio Abbado e l'apertura della stagione 1992/93 della Scala di Milano con il *Don Carlos* diretto da Riccardo Muti e con la regia di Franco Zeffirelli a fianco di Luciano Pavarotti; ancora alla Scala, l'edizione di *Falstaff* diretta da Riccardo Muti. Il debutto americano avviene nel 1992 con *Pagliacci* a Philadelphia sotto la direzione di Riccardo Muti, ancora a fianco di Luciano Pavarotti.

A dimostrazione della varietà di repertorio di Daniela Dessì ricordiamo la straordinaria edizione de *La cena delle beffe* di U. Giordano con la regia di Liliana Cavani e la direzione di Bruno Bartoletti all'Opera di Zurigo; nel 1996 ha debuttato *Andrea Chenier* (sempre all'Opera di Zurigo) e *Madama Butterfly* al Teatro Comunale di Firenze; nel 1997 segue il debutto in *Aida* (Opera di Zurigo) diretta da Nikolaus Harmoncourt, mentre precedentemente aveva cantato ne *Les Vepres siciliennes* di Verdi per l'inaugurazione del Teatro dell'Opera di Roma. Daniela Dessì è particolarmente conosciuta ed amata dal pubblico giapponese.

## DANIELA BARCELLONA

Nata a Trieste, ha compiuto gli studi musicali sotto la guida di Alessandro Vitiello. Sin dall'inizio della sua carriera si è dedicata allo studio di un'ampia parte del repertorio lirico comprendente un arco di tempo che va dal periodo barocco (incidendo per la Rai brani di polifonia sacra) ai nostri giorni, con particolare attenzione per i ruoli rossiniani e l'opera francese di metà e fine Ottocento. Si è affermata nel Concorso "A. Belli" di Spoleto, nel Concorso "Viñas" di Barcellona, nell'"Iris Adami Corradetti" e nel "Luciano Pavarotti - International Voice Competition of Philadelphia".

Le sue principali interpretazioni l'hanno vista protagonista nella *Carmen* di Bizet a Spoleto e al Teatro Municipal di Lima, cui hanno fatto seguito *Madama Butterfly* (Suzuki) a Spoleto, *La bella verità* di Niccolò Piccinni al Teatro Comunale di Firenze, *La parisina* (Imelda) al Festival di

Wexford e con la Radio della Svizzera Italiana di Lugano, *Il flauto magico* al Teatro Comunale di Firenze e *La Cenerentola* (Angelina) a Genova.

Il suo repertorio concertistico comprende, tra le altre cose, lo *Stabat Mater* di Pergolesi (al Teatro La Fenice di Venezia) e lo *Stabat Mater* di Rossini (al Teatro dell'Opera di Roma e a Genova con la direzione di Gianluigi Gelmetti e al Teatro Regio di Parma a fianco di Giuseppe Sabbatini). Ha inoltre effettuato numerosi concerti a fianco di artisti quali Katia Ricciarelli e Leo Nucci.

### JUAN DIEGO FLÓREZ

Juan Diego Flórez è nato a Lima in Perù nel 1973. Ha compiuto i primi studi musicali presso il Conservatorio della sua città e nello stesso periodo ha fatto parte come solista del Coro Nacional. Nel 1993 vinse una borsa di studio presso il Curtis Institute di Philadelphia (USA), dove ebbe modo di farsi un'esperienza cantando in diverse opere e concerti.

Al di fuori delle attività del Curtis Institute, Juan Diego Flórez fece altre interessanti esperienze professionali e così nel 1994 partecipò alla riesumazione di un'opera di Martin y Soler al Festival di Gerace *Reggio Calabria* ovvero *Il tutore burlato*; questa produzione fu incisa dalla casa discografica Bongiovanni. Nel 1995 ha partecipato ad un'altra prima esecuzione moderna, l'oratorio di Nicola Zingarelli *Le tre ore dell'agonia*, inciso per Agorà. Nel 1996 ha debuttato al Festival di Pesaro nella *Matilde di Shabram*. Seguono il *Don Pasquale* e *L'étoile du nord* di Meyerbeer al Festival di Wexford e successivamente l'opera inaugurale della stagione 1996/97 presso il Teatro alla Scala, dove ha interpretato il ruolo del Cavaliere danese in *Armide* di Gluck. Nel gennaio 1997 è tornato ancora una volta al Teatro alla Scala per la *Petite Messe Solennelle* di Rossini; successivamente ha interpretato il ruolo di Don Ramiro nella *Cenerentola* di Rossini.

### ILDEBRANDO D'ARCANGELO

Nato a Pescara, ha iniziato gli studi musicali al Conservatorio della sua città con Maria Vittoria Romano e li prosegue attualmente con Paride Venturi. Vincitore nel 1989 e nel 1991 del Concorso Internazionale "Toti Dal Monte" a Treviso, vi ha debuttato con le opere di Wolfgang Amadeus Mozart *Così fan tutte* (Don Alfonso) e *Don Giovanni* (Masetto, ruolo che ha recentemente interpretato e registrato con Claudio Abbado). Ha iniziato subito a cantare nei maggiori teatri italiani, europei ed americani, collaborando con i più importanti direttori d'orchestra quali Claudio Abbado, Gianandrea Gavazzeni, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Georg Solti, Alberto Zedda, Colin Davis, Riccardo Muti, Gianluigi Gelmetti, Bernard Haitink. Ha inciso numerosi Cd con Deutsche Grammophon, Sony Classical, Philips, L'Oiseau-Lyre, Decca e Ricordi. La particolare versatilità e le indubbie capacità sceniche lo hanno reso uno dei bassi più richiesti.

ORT - ORCHESTRA DELLA TOSCANA

**Violini primi**

Andrea Tacchi \*  
 Daniele Giorgi \*  
 Maria Elena Runza \*  
 Koraljka Skunca \*\*  
 Marcello D'Angelo  
 Francesco Di Cuonzo  
 Marian Elleman  
 Paolo Gaiani  
 Susanna Pasquariello  
 Beate Springorum

**Violini secondi**

Giorgio Ballini \*  
 Gabriella Colombo \*\*  
 Angela Asioli  
 Patrizia Bettotti  
 Chiara Foletto  
 Alessandro Giani  
 Marco Pistelli  
 Lavinia Tassinari

**Viole**

Riccardo Masi \*  
 Dimitri Mattu \*\*  
 Lorenzo Corti  
 Alessandro Franconi  
 Pierpaolo Ricci

**Violoncelli**

Giovanni Bacchelli \*  
 Christine Dechaux \*\*  
 Stefano Battistini  
 Vincenzo Fossanova  
 Giovanni Simeone

**Contrabbassi**

Raffaello Majoni \*  
 Gianpietro Zampella \*  
 Nicola Cascelli

**Flauti**

Fabio Fabbrizzi \*  
 Angela Camerini

**Oboi**

Flavio Giuliani \*  
 Luigi Finetto \*

**Clarinetti**

Carlo Failli \*  
 Marco Ortolani \*

**Fagotti**

Paolo Carlini \*  
 Umberto Codecà \*

**Corni**

Gianfranco Dini \*  
 Paolo Faggi \*  
 Francesco Meucci  
 Andrea Mugnaini

**Trombe**

Donato De Sena \*  
 Alessandro Silvestro \*

**Tromboni**

Antonio Sicoli \*  
 Davide Guidi  
 Domenico Bulla

**Timpani**

Morgan M. Tortorelli \*

\* *prime parti*  
 \*\* *concertino*



L'esterno del Palazzo Chigi Saracini, sede dell'Accademia Chigiana.



Giovedì 17 luglio  
Palazzo Chigi Saracini  
ore 21,15

---

Omaggio a  
**FRANCO DONATONI**  
per i suoi 70 anni

*Etwas ruhiger im Ausdruck*  
per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

*Spice*  
per clarinetto, violino, viola, violoncello e pianoforte

*L'ultima sera*  
per flauto, clarinetto, violino, violoncello,  
pianoforte e voce

\* \* \*

*Fili*  
per flauto e pianoforte

*Arpège*  
per flauto, clarinetto, violino, violoncello, vibrafono  
e pianoforte

*Spiri*  
per flauto, clarinetto, clarinetto basso, oboe, celesta, vibrafono  
e quartetto d'archi



## **Divertimento Ensemble**

**Carlo Feige** violino

**Lorenzo Gorli** violino

**Alfredo Zamarra** viola

**Relja Lukic** violoncello

**Lorenzo Missaglia** flauto

**Simone Toni** oboe

**Maurizio Longoni** clarinetto

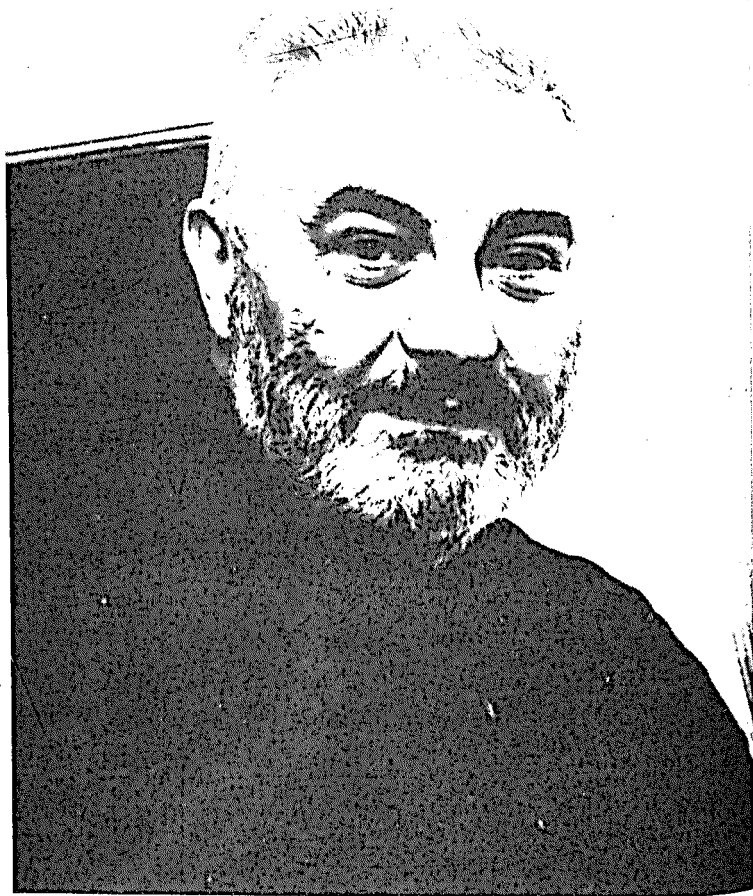
**Paolo Beltramini** clarinetto

**Maria Grazia Bellocchio** pianoforte

**Maurizio Ben Omar** percussioni

**Luisa Castellani** soprano

**Sandro Gorli** direttore



Franco Donatoni.

## FRANCO DONATONI

SANDRO GORLI

Si pensa quando la saliva amara dell'infanzia  
sale dalla gola e raggiunge il punto della mente  
che si illumina in una frase.  
Partiamo dal dolore e siamo raggiunti dal linguaggio  
e allora riscriviamo ovunque la nostra infanzia.  
(Gargani, *Sguardo e destino*)

**L**e sei composizioni che vengono presentate questa sera coprono un arco di tempo che va dal 1967 (*Etwas Ruhiger im Ausdruck*) al 1990 (*Spice*). Le sentiremo in un certo ordine, con brevi interruzioni fra un pezzo e l'altro, applausi (probabilmente) e inchini, come sempre. Da tempo ho però in mente un immaginario concerto monografico dedicato a Franco Donatoni con un numero più elevato di composizioni, forse 10/12, eseguite senza soluzione di continuità: una incomincia quando finisce la precedente, o forse anche "sconfina" nella successiva, esattamente come quelle composizioni stanno in relazione all'esistenza di chi le ha composte. E non sarebbe neppure necessario seguire un ordine esattamente cronologico perché l'esistenza spirituale del compositore, alla quale pure le opere sono legate, non segue necessariamente l'unidirezionalità temporale a cui è inesorabilmente legata l'esistenza corporea.

Inizio con questa considerazione per "introdurre" non i singoli pezzi che ascolterete nel concerto (qualche notizia su ciascuno di essi verrà però data) ma alcune riflessioni, appunti sparsi sull'"esperienza del comporre" di Franco Donatoni, e quindi sul "compositore" Franco Donatoni.

«Il comporre», scrive Donatoni, «è sempre un compor-si, in quanto l'operare non è niente più che la proiezione dell'esistere e l'esistenza nient'altro che l'introduzione dell'opera».

Credo si possa dire che Donatoni abbia scritto, nel corso della sua vita, un'unica opera (si badi bene: non "sempre la stessa opera", ma un'unica, grande e articolata opera), cominciata da un piccolo nucleo, accresciuta e modificata quotidianamente con "ripensamenti sul già pensato", e fortunatamente non ancora conclusa. Ma, citando Braque, «un'opera (il grande pittore dice "un quadro", ma l'enunciato può essere riferito a qualunque opera) è terminata solo quando non resta in essa più nulla dell'idea originaria»: comporre significa infatti riconoscere segni e coincidenze, scoprire

le relazioni che legano le cose fra di loro, relazioni che si nascondono pronte però a esplodere appena vengono individuate, modificando e creando nuove relazioni. «La scrittura di Donatoni» scrive Colazzo «è in essenza ri-scrittura, in quanto ha bisogno, per potersi esplicitare, di un supporto da accogliere come residuo da rivitalizzare, da far procedere».

Molto si è modificato nel pensiero e nell'opera di Donatoni in quasi cinquant'anni di tenace lavoro, ma sembra che il germe che ha dato origine a questo processo di modificazione, l'*idea originaria*, non sia scomparsa e non debba scomparire: cosicché, tornando a Braque, la sua opera non terminerà. Forse l'*idea originaria* è solo una domanda, che ci si continua a porre, sempre uguale, con la convinzione che non esistono risposte definitive.

Oggi Donatoni sembra aver raggiunto un grado di libertà e conseguentemente di spontaneità estremamente raro ed invidiabile: libertà e quindi facilità di espressione raggiunte non solo attraverso un artigianato di altissimo livello ma soprattutto guadagnate con avventure spirituali e intellettuali assai particolari. Spesso mi è capitato di pensare a Donatoni come a un moderno Don Giovanni, per quel suo mettersi in gioco fino in fondo, rischiando sempre tutto, senza prudenza, senza tentennamenti, pagando molto.

Credo che anche Donatoni potrebbe oggi dire, con Pessoa: «Ecco ciò che i miei sensi hanno imparato da soli: le cose non hanno significato, hanno esistenza. Le cose sono l'unico senso occulto delle cose». Questa *capacità di vedere* rompe ogni muro fra sé e la realtà, e libera conseguentemente la fantasia.

Dante scrive nel *Purgatorio*: «poi piovve dentro a l'alta fantasia...» Le burrasche che Donatoni ha affrontato hanno riempito la sua fantasia tanto da allagarla e ora essa zampilla inesauribile.

L'universo musicale di Donatoni è una vera gioia per i suoi interpreti: la sua natura luccicante, seducente, il suo aspetto concreto, reale, evidente sono il veicolo diretto per la comprensione del suo pensiero, che non ha altre mediazioni; ed è facile ritrovare nel suonare la stessa gioia, o meglio la stessa *sincerità* che il compositore ha sperimentato nello scrivere.

Il compositore inventa le regole del suo "gioco" e l'esecutore, riconoscendo in esse l'immediatezza della loro autenticità, le accetta facilmente, gioca allo stesso gioco senza bisogno di spiegazioni, e quindi si diverte. Gioca e ne scopre le molteplici possibilità: il gioco, non avendo significato ma solo esistenza non è ingombrante ed è molto umano, e quindi l'esecutore si arricchisce. La maestria con cui il gioco è organizzato realizza l'illusione e quindi l'esecutore sublima (il termine è un po' esagerato, lo riconosco, ma forse non così tanto).

~~~~~

Mi sono permesso questa digressione "personale" nella convinzione che quanto detto per l'interprete possa essere vero anche per chi ascolta.

Vorrei concludere questo breve "ritratto" con una veloce pennellata non sull'opera ma sull'uomo, attraverso la risposta del compositore a Enzo Restagno, nel corso di una lunga intervista: «La musica, gli amici, i concerti, la gastronomia e l'amore mi sembrano cinque argomenti che rappresentano la quintessenza dell'uomo, per lo meno di me».

Ed ora qualche parola sulle composizioni in programma.

Etwas Ruhiger im Ausdruck

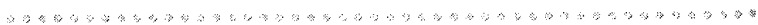
Il materiale di partenza per questa composizione del 1967 è preso dall'ottava battuta del secondo movimento dei *Fünf Klavierstücke*, op. 23 di Schönberg. Il titolo (*Un po' più calmo nell'espressione*) deriva dall'indicazione espressiva che Schönberg mette alla battuta da cui è tratto il frammento utilizzato. L'organico è lo stesso dello schönberghiano *Pierrot Lunaire* (però, senza la voce).

Le opere che vanno dal 1967 al 1977 costituiscono quella che Donatoni propone come la sua *prima maniera*; *Etwas Ruhiger im Ausdruck* è forse la prima e più importante partitura di questo periodo, così come *Spiri*, del 1977, sarà la prima del periodo successivo, in cui il compositore afferma oggi di riconoscersi.

Donatoni affronta l'analisi di *Etwas Ruhiger im Ausdruck* nel suo libro *Questo*, pubblicato nel 1970. «Si trattava qui di avere un materiale abbastanza neutro, storicamente determinato ma estraneo alla moderna pratica e perciò resistente, quasi antagonistico, alle abitudini dell'artigiano, un materiale che violasse le possibilità di controllo, di verifica fondate sul giudizio dell'esito, allo scopo di indagare su metodi di controllo a loro volta estranei a qualsiasi pre-determinazione storica e stilistica, e nello stesso tempo trattenere il controllo entro i confini della correttezza ludica dei propri atti per estrarne ogni illusorio riferimento a una possibile spontaneità».

Il compositore spiega poi perché la scelta del materiale sia caduta proprio sull'ottava battuta dell'op. 23: in questo punto «si trova sempre estrema difficoltà, forse a causa della dinamica *pp*, *ppp* e *pppp*, a capire quello che precisamente accade in quel momento. All'ascolto, s'intende. C'è qualcosa di inafferrabile, in quelle poche note, qualcosa che sfugge a ciò che *deve* accadere e invita, quasi, a indagare su quello che *può* accadere».

Quello che *può accadere* è indagato con procedimenti di tipo logico, con processi di trasposizione, permutazione, aumento quantitativo o riduzione di materia.



L'intera composizione si articola in quattro episodi:

1. moltiplicazione del materiale iniziale
2. aumento graduale e progressivo per accumulazione e condensazione
3. diminuzione, o riduzione, graduale e progressiva per dispersione e rarefazione
4. tentativo, non riuscito, di ricostruzione del materiale iniziale con la precisa finalità di reintegrazione del testo schoenbergiano.

Scrivo Donatoni a proposito delle pagine conclusive di questo pezzo: «la conclusione deve intendersi come una interruzione arbitraria del tentativo sperimentalmente fallito». Questo non vuol dire che il risultato sia un «fallimento»: il progetto è fallito, l'idea iniziale. O forse si potrebbe dire: l'idea iniziale si è modificata. E, ritornando all'affermazione iniziale da Braque: «l'opera è terminata», o meglio, può essere interrotta. L'«interruzione arbitraria» riguarda questo pezzo mentre l'opera di Donatoni continua nel successivo *Souvenir (Kammersymphonie op. 18)* dello stesso anno.

La musica è di per se stessa molto eloquente, i quattro episodi scorrono senza soluzione di continuità trascinando l'attenzione dell'ascoltatore: non vorrei aggiungere altre descrizioni; può essere però illuminante la lettura di quest'ultima breve citazione, tratta ancora una volta da *Questo*: «Coloro che considerano il proprio io come qualcosa di minuscolo da maiuscolizzare, male sopportano l'opinione che il proprio io, al contrario, sia qualcosa di per sé eccessivamente maiuscolo da minuscolizzare. Contro di esso, solo, bisogna compiere attentati».

Spice

Dopo il periodo di apprendistato, il periodo negativo durante il quale l'evento sonoro si autodeterminava nel caos delle possibilità estreme e l'io era un Egli senza adolescenza né giovinezza, senza piaceri né dolori, slanci o cadute, ha preso avvio una nuova fase, che dura ancora oggi, iniziata con il rifiuto della prassi del *decomponieren*. «L'abbandono all'oggetto non è più inteso come automatismo (registrazione della propria impotenza), ma come volontaria e vitalistica crescita della materia, in un esercizio ludico che dice sì alla vita. L'interesse del compositore, dopo la mutazione di e(ste)tica e prassi tecnica si rivolge alla semplicità di una scrittura lineare, soggetta a strabiliante flessibilità improvvisativa delle trasformazioni mutevoli e non sistematiche nel loro *hic et nunc* indeterminato, in una rinnovata esigenza della riscoperta dell'invenzione» (Cresti, 1981).

Spice, dal sottotitolo *Ronda n. 2* (*Ronda* era il titolo di una partitura per quartetto con pianoforte del 1983), scritta nel 1990 per

violino (che suona anche la viola), clarinetto in si bemolle (che alterna il clarinetto in mi bemolle), violoncello e pianoforte, è la più recente partitura del programma. Rappresenta quindi la composizione *più lontana* da quella che apre il concerto nel «viaggio temerario e sbalorditivo *dentro* il cuore dell'operare in musica» (Cresti, 1981), e un esempio illuminante della forza inventiva del compositore.

L'ultima sera

Scritto tra l'ottobre e il dicembre del 1980 consta di una serie di brevi frammenti lirici per voce femminile e cinque strumenti (ancora lo stesso organico del *Pierrot Lunaire*), su testi di Fernando Pessoa.

A proposito del suo incontro con Pessoa, avvenuto attraverso la lettura di *Una sola moltitudine*, scrive Donatoni: «Mi sentivo affascinato da quegli sdoppiamenti multipli di Pessoa che si incarna in tanti personaggi. Scelsi qua e là alcuni frammenti e decisi di musicarli in vista di una commissione che mi aveva dato Radio France».

Per quanto riguarda il rapporto tra voce e ensemble, vorrei ricorrere ancora alle parole del compositore: «Non c'è il classico rapporto tra voce solista e strumenti che l'accompagnano; ho cercato più che altro di amalgamare la voce agli strumenti attraverso una serie di scambi timbrici, una vera osmosi del materiale musicale. Per me il problema della voce è ben lungi dall'essere risolto (le parole sono del 1990); puoi tentare in ogni modo di trattare la voce alla stregua di uno strumento ma lei finisce sempre con l'imporsi perché ha un modo di essere fonico che è altro da quello degli strumenti...».

Ecco il testo utilizzato, un montaggio effettuato dal compositore di frammenti scelti dalle opere del grande scrittore portoghese:

- 1 Mi raccontai nell'ombra, senza capirmi.
- 2 Oggi mi so il deserto, ov'ebbe Dio un tempo la capitale dell'oblio.
- 3 ... per ritornare a notte antica e calma,
- 4 come il paesaggio, quando il giorno muore.
- 5 (il vento, là fuori)
- 6 cuiliamo tutti fra le braccia un figlio morto
- 7 ... straniero qui come dappertutto...
- 8 sii per me materna, oh notte tranquilla...
- 9 il silenzio che s'accentua
- 10 al ronzio e al sussurro di un nonnulla nel buio...
- 11 ... malato, e in un crepuscolo di spade,
- 12 morente fra bandiere sventolanti,
- 13 l'ultima notte di un impero in fiamme.

Nonostante il montaggio di questi frammenti dia luogo a una sorta di *requiem laico*, le figure musicali che emergono, il carattere generale del pezzo non fanno pensare a un *requiem*; e questo è tanto più strano ascoltando quanto Donatoni dice sul pezzo: «... madrigalisticamente, le parole operano per risolversi in processo compositivo». Nel passaggio *testo-immagine-processo-suono* molti elementi contribuiscono a dare forma all'opera: l'indubbia adesione al testo, che ha indotto il compositore ad appropriarsene, ha corroborato e non quindi deviato il corso del suo *comporsi*.

Fili

Commissionato dal C.I.P.A.M. (Centro Internazionale Promozione Attività Musicale) e dedicato a Roberto Fabbriciani e Carlo Alberto Neri, *Fili*, scritto nel 1981, per flauto e pianoforte, costituisce un unico ininterrotto movimento dalla scrittura fluente e, nel complesso, assai tradizionale. La parte pianistica reca effettivamente tratti *filiformi* che paiono gareggiare per esile consistenza con la naturale linearità del flauto.

La composizione è una rivisitazione di *Nidi*, due pezzi per ottavino del 1979, compiuta attraverso una scrittura ancor più duttile, che «gioca ad intrecciare suoni pungenti, sottili, linee piegate con la sapienza dell'artigiano che intreccia con il giunco canestri, che invoca e provoca l'immaginazione di chi ascolta. Non che ora Donatoni si interessi (come ad altri avverrà...) delle modalità di percezione acustica, studiate con metodo scientifico dalla percettologia. Ma certo egli ora ha sviluppato una capacità, tutta empiricamente maturata, di interagire con l'immaginario sepolto nelle pieghe della coscienza di ciascuno di noi» (Colazzo, 1990).

Arpège

Scritto nel 1986, *Arpège* sfrutta le combinazioni timbriche delle tre famiglie strumentali, legni, archi e percussioni, ridotte a due rappresentanti ciascuna: flauto/clarinetto, violino/violoncello, vibrafono/pianoforte.

In *Arpège* Donatoni accede a una sorprendente ludica leggerezza assumendo l'arpeggio, uno stereotipo, un ornamento, come materiale iniziale e virtuale generatore della forma. Dalle statiche armonie di vibrafono e pianoforte delle prime battute si sprigiona il repentino arpeggio del *tutti*, cui fa seguito un carosello di scenari sonori imprevedibili e ironici. Inizia un *teatro* di *figure* di straordinaria efficacia; un teatro del tutto particolare, «la quintessenza del teatro, un puro teatro della mente. Si dice teatro, s'intende finzione,

illusione. La finzione è quella di una tessitura di segni, di cui non si può decifrare né significato né valore» (Colazzo, 1990).

Spiri

Ultima partitura scritta nel 1977, è forse la più importante di quel periodo. Due strumenti non *solistici* ma sicuramente *principali*, un violino e un oboe, dialogano con il resto dell'organico: tre fiati (flauto, clarinetto e clarinetto basso), tre archi (violino, viola e violoncello) e due tastiere (vibrafono e celesta); tre gruppi strumentali molto omogenei al loro interno e che stabiliscono simmetrie numeriche (due *gruppi* da due e due da tre) e spaziali (i due strumenti principali davanti, le due tastiere in fondo, gli altri due gruppi ai lati).



VIOLINIST

Was uns das Alterthum an alten Fiedeln weißet,
 nennt man zu dieser Zeit: Die edle Violin;
 ob sich an jenen nun zwar schon der Meister preißet:
 so heist es doch: jetzt erst ist Geist und Leben drum.
 Ein größser Welt-Monarch, der Kunst und Music liebet,
 ist, der der Künstler Schlaf mit Lorbeern oft umgibtet.

DIVERTIMENTO ENSEMBLE

Creato nel 1977 da alcuni solisti di fama internazionale e da alcune fra le prime parti delle due più importanti orchestre milanesi e sotto la direzione di Sandro Gorli, il Divertimento Ensemble si è rapidamente affermato in Italia e all'estero realizzando fino ad oggi più di 400 concerti e 6 Cd.

Oltre cinquanta compositori hanno dedicato loro composizioni all'ensemble contribuendo a creare per il complesso un repertorio cameristico fra i più rappresentativi della nuova musica, non solo italiana.

L'ensemble ha effettuato concerti in Francia, Spagna, Svizzera, Germania, Austria, Belgio, Inghilterra, Jugoslavia, Polonia, Messico e USA, oltre che nelle più importanti città italiane; fra i suoi prossimi impegni vi sono una tournée in Giappone e una seconda tournée negli Stati Uniti.

Nel 1980 ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano con l'opera *Il Sosia* di Flavio Testi e con un concerto monografico dedicato ad Aldo Clementi. Fra le sue incisioni più recenti: l'opera *Solo* di Sandro Gorli (Cd Ricordi), il *Satyricon* di Bruno Maderna (Cd Salabert-Harmonia Mundi), un'antologia di giovani compositori italiani (Cd Fonit Cetra) e, sempre di Bruno Maderna, il *Don Perlimplin* (Cd Stradivarius).

SANDRO GORLI

Nato a Como nel 1948, ha studiato composizione con Franco Donatoni, a Siena e a Milano, frequentando nello stesso tempo la facoltà di Architettura di Milano e diplomandosi in pianoforte. Ha svolto attività di ricerca presso lo studio di Fonologia della Rai di Milano e ha seguito i corsi di direzione d'orchestra di Hans Swarowsky a Vienna.

Nel 1977 ha fondato il Divertimento Ensemble, che ancor oggi dirige, svolgendo un'intensa attività concertistica per la diffusione della musica contemporanea. Dal 1990 è direttore principale dell'ensemble Elision di Melbourne. Con le due formazioni ha realizzato negli ultimi anni di attività undici Cd. Fra le sue composizioni, regolarmente eseguite nelle più importanti manifestazioni italiane e straniere, ricordiamo: *Me-Ti*, richiesta all'autore da Bruno Maderna per l'orchestra Rai di Milano (premio SIMC '75), *Chimera la luce*, *On a Delphic reed*, (premio SIMC '80), *Super flumina e Requiem*.

Fra gli enti che hanno commissionato sue partiture vi sono: la Rai di Milano, I Solisti Veneti, la Fondazione Gulbenkian, il Ministero della Cultura francese, il Ministero degli Esteri italiano, Radio France, l'Orchestra Regionale Toscana, il Festival di Ginevra, l'Atelier du Rhin, il Festival giapponese Theatre Winter e Agon.

Ha vinto, nel 1985, il premio Europa per il teatro musicale con l'opera *Solo*. Insegna composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

LUISA CASTELLANI

È considerata da molti compositori contemporanei un'interprete di riferimento come Cathy Berberian o come Dorothy Dorow con cui si è perfe-

zionata. Si è esibita con molte delle maggiori orchestre internazionali e in occasioni di grande richiamo, collaborando tra gli altri con Berio, Scelsi, Sinopoli. Tiene masterclasses in tutto il mondo. Ha inciso l'integrale dei Lieder di Mozart e delle liriche di Alberto Savinio, collaborando come liederista con Antonio Ballista, Bruno Canino e Massimiliano Damerini. Ha inciso per Deutsche Grammophon, Teldec, Harmonia Mundi, Ricordi, Fonit, Cetra, Stradivarius, Rca, Hungaroton. Le è stato conferito il premio "Gino Tani" 1991.



Il Conte Guido Chigi Saracini.

Venerdì 18 luglio

Cattedrale

ore 21,15

Officium

Cristóbal de Morales

Siviglia, ca. 1550 - ? Malaga, 1553

Parce mihi Domine

Anonimo

Primo tempore

Sanctus

Regnantem sempiterna

Pierre de La Rue

Tournai, ca. 1455-60 - Courtrai 1518

O salutaris hostia

Anonimo

Procedentem sponsum

Pulcherrima rosa

Cristóbal de Morales

Siviglia, ca. 1550 - ? Malaga, 1553

Parce mihi domine

Perotinus

?, ca. 1155-60 - ?, ca. 1200-05

Beata viscera

Anonimo

De spineto nata rosa

Credo

Guillaume Dufay

Fayt, Hainaut, ca. 1400 - Cambrai, 1474

Ave maris stella

Anonimo

Virgo flagellatur

*Oratio Ieremiae**

* **Gordon Jones** baritono

Cristóbal de Morales

Siviglia, ca. 1550 - ? Malaga, 1553

Parce mihi Domine

The Hilliard Ensemble

David James controtenore

Rogers Covey-Crump tenore

John Porter tenore

Gordon Jones baritono

Jan Garbarek sassofono



Tapissier/ Carmen Cesaris /
 Na pas long tēps sy bien chātēti
 Quēz esbahirent tout Paris

OFFICIUM

ROBERTO VERTI

L'ascolto di *Officium* non può avere luogo all'interno del canone *culto*. Non si ascoltano Hilliard Ensemble e Jan Garbarek per "conoscere" l'arte di Cristóbal de Morales, finissimo polifonista andaluso giunto tra mille viaggi negli splendori della Ferrara estense del Cinquecento, né per riprendere le misure alle trasparenti durezza quattrocentesche di Dufay, né per osservare l'incanto fluente delle trecce melodiche borgognone di Pierre de la Rue. Quello di *Officium*, finisce dalle prime battute per darsi come ascolto di suggestione, spiazzato dai rimandi simbolici, incerto quanto a collocazione nel Tempo della storia. Il color di gabbiano del sax soprano forza a uscire dal conteggio delle ore, nell'*ufficio* chiuso tra le mura monastiche. Dialettica di aperto e chiuso, d'antico e contemporaneo, di composizione e improvvisazione.

Da molto tempo, Hilliard Ensemble lavora a riconfigurare una cultura dell'ascolto. Il percorso di questo complesso inglese, nato in una delle terre d'elezione dell'*early music*, è emblematico dei serrati viraggi cui la cultura dell'Antico in musica si è sottoposta e si sta sottoponendo negli ultimi vent'anni. Nato per affidare a sole voci maschili la polifonia fiamminga e borgognona – nato quindi in una prospettiva di *purezza* in stretta osservanza umanista – Hilliard Ensemble ha finito per contaminare i contrappunti medioevali del Magister Perotinus e quelli rinascimentali col canto di un sassofono: strumento *moderno* per eccellenza, creato al fine di corrispondere ai fremiti post napoleonici del surrealista Berlioz e promesso al curioso destino che ne fece la voce principe del jazz. In una nuova maturità dell'Antico, Hilliard Ensemble è uscito dal sentiero talora angusto delle osservanze filologiche, riconducendo la filologia alla sua natura originaria, in musica spesso malintesa: quella di mero strumento conoscitivo e interpretativo, di mezzo utile all'ermeneutica, e non di fine.

C'è poi il dialogo con il mercato: Hilliard Ensemble incide da molti anni per Ecm, etichetta discografica monacense che dal nuovo jazz partì, alla fine degli anni Sessanta, e alla musica *culta* arrivò, negli anni Ottanta, dedicandole la collana New Series (e facendo letteralmente scoprire un autore estone che sta tracciando una delle vie più originali e persuasive della nuova musica, Arvo Pärt, cui questo appuntamento senese rivolge attenzione). Jan Garbarek è da sempre un musicista Ecm: quattro voci e un sax si sono incontrati *anche* in virtù di queste concomitanze del quotidiano. Né più né

meno di quel che accadeva ai maestri borgognoni e fiamminghi scendendo, in età umanista e manierista, nell'italico giardino delle corti e delle cappelle ecclesiastiche.

C'è anche un senso del fare, uno sporcarsi le mani di preta competenza dell'*ars*, dell'artigianato alto, in questo incontro tra uno dei più curiosi e creativi sassofonisti della scena internazionale e un ensemble vocale che ha scritto la storia della riscoperta del canto a cappella nel nostro tempo, divenendo punto di riferimento di cento altre analoghe formazioni. Messi di fronte a un repertorio *reservato* che al di fuori dei cultori (non pochissimi) ha poca o punta circolazione, ci troviamo, oggi, felicemente despogliati di quell'estasi auratica che per lungo tempo ha fatto velo alla nostra penetrazione dell'*opus*, alla nostra *chance* di concertare intellettualmente un ascolto possibile di queste musiche nate in un mondo diverso e per uomini diversi (se è vero, come si è detto, che *tutta* la musica è musica *etnica*, il nostro confronto col mondo dell'arte medioevale e rinascimentale parrebbe configurarsi in esclusiva opzione *exotique*, nell'impossibilità accertata di calarsi nelle vesti degli uomini che, prima di noi, destinarono ai codici della tradizione scritta, all'esecuzione e all'ascolto queste musiche).

Così non è, sembrano avvertire questi straordinari cantori inglesi. E non simulano la ricostruzione di un mondo, non ipotizzano che tu debba vestire le mutande di Bach e vivere a lume di candela per comprendere l'*Arte della fuga*. Non "adattano" alcunché, tuttavia: il loro Pierre de la Rue, il loro Morales rimangono intatte e alte testimonianze di nitore interpretativo. Piuttosto, attivano una implicita ridiscussione intorno alla natura essenziale di quelle musiche, e al rapporto nella storia sempre vivo, immanente, tra composizione e improvvisazione, tra la *mens* organizzativa e il *gesto* della performance esecutiva. È per questo anfratto, attraverso *questa* articolazione che il canto del sax di Garbarek può entrare in concerto con il quartetto vocale.

L'ascolto di *Officium* è di per sé gratificante. Ma cela altro, è una conseguenza di un modo possibile d'affrontare la musica storica. La musica che Perotinus scriveva succedendo a Leoninus nel magistero duecentesco di Notre-Dame, per dirne una, non era ancora dotata di un sistema di notazione certo e inequivocabile quanto a indicazione del ritmo. Impiega "modi" derivati da una sorta di traduzione dei fondamenti metrici classici nel contesto musicale del tempo, dominato dal simbolismo del numero, in un'epoca nella quale, come si sa, la musica apparteneva, tra le arti liberali, alle discipline del *Quadrivium*. Quei sistemi di notazione si svilupparono muovendo dall'applicazione – sostanzialmente estemporanea – di formule ritmiche a musica polifonica le cui forme ancora consenti-

vano spazio ai lacerti di una lunghissima tradizione di glosse improvvisative (e lo stesso inno finiva per circolare in versione monodica o polifonica, in veste originaria o "commentata"). La si mise su carta, quella musica. Le si fornì dignità di conservazione. Ma quelle carte, spentasi l'eco delle *schole* guidate da quei maestri, testimoniano infine poco (un'astrazione) di ciò che nella Parigi medioevale poi furiosamente amata da Victor Hugo poterono ascoltare i convenuti in cattedrale.

La pratica stessa del contrappunto, l'arte di sovrapporre polifonicamente una voce sull'altra, ebbe radici improvvisative. Hilliard Ensemble non legge la musica in partitura: ogni cantore è in possesso della propria parte e solo di essa, intreccia la propria melodia con altre melodie. In questo modo si diffuse per secoli il *corpus* polifonico, e con esso una cultura e una sensibilità dell'esecuzione. La nostra usuale genuflessione verso i "tesori della polifonia medioevale e rinascimentale" è un potentissimo repellente per ogni tentativo di più sottile interpretazione di quel patrimonio. Un patrimonio che è venuto costituendosi in un palinsesto infinito di tradizioni, traduzioni e tradimenti: ogni *opus* adattato mille volte alla bisogna (parti aggiunte e tolte e modificate, strumenti concertanti con le voci o collocati a rinforzo), e spesso disposto di traverso tra sacro e profano, come dimostra l'ampio repertorio superstite di Messe costruite a partire da melodie di fama popolare e certo profana, o di quelle che senz'alcun mascheramento parafrasavano colti madrigali amorosi.

La musica di *Officium* corre lungo quattro secoli e si ferma prima dei colpi di coda manieristi che conclusero un'era, disponendosi a un lento declino che trascolorava nell'estetica barocca del sentimento, della rappresentazione degli *affetti*, e quindi della ricerca di un linguaggio musicale *sintetico* che avrebbe condotto al trionfo la tonalità. In luogo della genuflessione, della corriva dichiarazione di fede nella "bellezza dell'Antico", questa musica dovrebbe, e potrebbe, stimolare alla considerazione della sua sostanziale *libertà*, tessuta com'è su percorsi modali e sull'intima convinzione della "soavità dell'incontro delle parti", inno alla melodia molteplice, a una occupazione del Tempo scandita "orizzontalmente" e dipanata sull'intonazione della parola.

È perfettamente inutile astenersi sull'evidenza che il "mercato" gioca in questo incontro di Garbarek e Hilliard Ensemble. Ma il mercato non è un'epifania di Satana: in questo caso, è interprete d'un flusso di cultura e favorisce il dialogo tra musicisti che esprimono, al vertice, una straordinaria qualità creativa nei loro segmenti "mercantili" d'origine, e che, concertando, consentono travasi di sensibilità d'ascolto da una all'altra regione nel territorio delle musiche di questa fine millennio che ascolta al plurale.

In questo senso, le proposte di Hilliard Ensemble giocano davvero sulla "contemporaneità", appartengono al novero della *musica contemporanea*. In un secolo che, come il nostro, ha ereditato dal secolo della Storia l'attitudine all'allargamento delle prospettive e una formidabile espansione di repertorio (siamo i primi impegnati ad ascoltare oltre un millennio di musica, virtualmente disponibile d'acchito a chiunque) ci troviamo, ora, a poter godere i frutti della lunga metabolizzazione dell'indagine filologica, appropriandoci di Dufay, Pierre de la Rue e Cristóbal de Morales come tramite possibili di una rieducazione all'ascolto, disponendoci di fronte alla loro musica *anche* al di là di una peraltro non "doverosa" collocazione storica.

Il sax di Garbarek partorisce quest'effetto: strania l'ascoltatore genuflesso all'altare dell'Antico e, inevitabilmente, lo costringe a porsi di fronte a un materiale musicale il cui valore dovrà convincere di per sé (l'uccisione dell'*aura* restituisce, in fondo, un valore originario a quest'arte che auratica non fu, sovente affidata, per di più, ad autori rimasti anonimi). Curiosamente, nell'epoca della pervicace ricerca di pertinenza filologica si sta finendo per virare verso un atteggiamento metastorico, un percorso verso la centralità del suono, una sorta di nuova mistica della musica.

Qualche notizia, a mo' di dizionaretto rapido, sugli autori incastonati nel programma di *Officium*.

Nato all'alba del Cinquecento a Siviglia, Cristóbal de Morales visse per una cinquantina d'anni esercitando l'arte di musico secondo i canoni consoni ai maestri del tempo, ovvero percorrendo l'Europa e soprattutto l'Italia, da Roma a Perugia, Bologna, Genova, Firenze e Ferrara. Assiduo di Paolo III a Roma, lo si sa presente al disvelamento, nel 1541, del *Giudizio* michelangiolesco nella Cappella Sistina. L'*Officium defunctorum* (dal quale proviene *Parce mihi Domine*) accompagnò la cerimonia per la morte di Carlo V.

Pierre de la Rue si formò nella corte di Borgogna e giunse a Siena per la prima volta nel 1482, lavorando poi al seguito dei principi borgognoni nelle Fiandre, in Francia e in Spagna. Morì nel 1518. La sua musica ebbe circolazione amplissima, potendosi giovare dell'invenzione della stampa musicale all'inizio del Cinquecento (fu apprezzato da Lutero e Rabelais). Il suo contrappunto, pur disposto a una nuova espressività, è sontuoso per sperimentalismo tecnico.

Del Magister Perotinus s'è detto: le pochissime notizie sulla sua vita non ne hanno impedito la fama straordinaria di successore del Magister Leoninus alla guida della cosiddetta Scuola di Notre-Dame, nel primo Duecento. Gli *organa* di Perotinus (composizioni

tessute a partire da un *tenor*, una voce grave di origine gregoriana e dilatata in note lunghe) hanno suscitato per la loro economia di materiale l'interesse degli autori minimalisti.

Guillaume Dufay, autore nel 1436 a Firenze di un celebre mottetto isoritmico destinato alla cerimonia d'inaugurazione della cupola del Brunelleschi, è il più importante compositore di origine franco-fiamminga fino al medio Quattrocento, influenzato dalla trasparenza dello stile inglese e della plasticità melodica italiana, e ad un tempo erede, nel lungo tramonto del Medioevo, di goticismi arsnovistici.



Parce mihi Domine

Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei.
 Quid est homo, quia magnificas eum?
 Aut quid apponis erga eum cor tuum?
 Visitas eum diluculo et subito probas illum.
 Usquequo non parcis mihi, nec dimittis me,
 ut glutiam salivam meam?
 Peccavi, quid faciem tibi, o custos hominum?
 Quare posuisti me contrarium tibi,
 et factus sum mihimetipsi gravis?
 Cur non tollis peccatum meum,
 et quare non aufers iniquitatem meam?
 Ecce, nunc in pulvere dormiam,
 et si mane me quaesieris, non subsistam.

Primo tempore

Primo tempore alleviata est terra Zabulon et terra Neptalin.
 Et novissime aggravata est via maris
 trans Iordanem Galileae gentium.
 Populus genuit qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam:
 habitantibus in regione umbrae mortis,
 lux orta est eis.
 Multiplicasti gentem et non magnificasti laeticiam.
 Hec dicit Dominus Deus: convertimini ad me et salvi eritis.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus.
 Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt caeli et terra,
 Gloria tua.
 Hosanna in excelsis.
 Benedictus qui venit,
 In nomine Domini.
 Hosanna in excelsis.

Regnantem sempiterna

Regnantem sempiterna
 Per saecula susceptura
 Contio, devote concrepa
 Factori reddendo debita.
 Cui iubilant agmina caelica, eius vultu exhilarata:
 Quem exspectant omnia terrea, eius nutu examinanda,
 Districtum ad iudicia:
 Clementem in potentia.
 Tua nos salva, Christe, clementia,
 propter quos passus es dira.
 Ad poli astra subleva nitida, qui sorde tergis saecula.
 Influe salus vera, effuga pericula.
 Omnia ut sint munda, tribue pacifica,

Lasciami stare, o Signore

Lasciami stare, o Signore, perché un nulla sono i miei giorni.
 Che è mai l'uomo, perché Tu molto lo stimi?
 E perché poni su lui la Tua mente?
 Ogni mattina Tu lo esami, ogni istante lo sottoponi a prove.
 Fino a quando non mi lascerai stare,
 né mi permetterai d'inghiottire la mia saliva?
 Ho peccato: che potrò fare con Te, o guardiano degli uomini?
 Perché mi hai posto come Tuo bersaglio,
 sì che io sia a me stesso di peso?
 Perché non togli Tu il mio peccato,
 e perché non rimuovi la mia iniquità?
 Ecco, adesso nella polvere io giacerò,
 e se al mattino mi cercherai, io non sarò.

Nel tempo primiero

Nel tempo primiero fu alleggerita la terra di Zabulon e la terra di Neftalin;
 ma in quello futuro sarà accalcata la via del mare
 al di là del Giordano delle genti di Galilea.
 Il popolo che camminava nelle tenebre, vide una gran luce;
 per coloro che abitavano nella terra dell'ombra di morte
 la luce è spuntata.
 Hai moltiplicato la gente, non hai accresciuto l'allegrezza.
 Questo dice il Signore Iddio: convertitevi a me e sarete salvi.

Santo

Santo, Santo, Santo
 è il Signore Dio degli eserciti.
 I cieli e la terra sono pieni
 della Tua gloria.
 Osanna nell'alto dei cieli.
 Benedetto colui che viene
 nel nome del Signore.
 Osanna nell'alto dei cieli.

Che regna in eterno

L'assemblea che accoglierà
 colui che regna in eterno attraverso
 i secoli risuoni devotamente rendendo ciò che è dovuto al Creatore.
 Le schiere celesti alzano canti di giubilo allietate dalla Sua vista
 ed ogni creatura terrena il Suo giudizio attende
 pronta ad un Suo cenno,
 clemente nella Sua potenza.
 Salvaci, o Cristo, con la Tua clemenza
 per ciò che hai sopportato.
 Sollevati fino alle lucenti stelle del cielo,
 Tu che netti le macchie dei secoli.
 Infondi la vera salvezza, scaccia i pericoli.
 Perché tutto sia puro, accordaci la pace così

Ut hic tua salvi misericordia
 Laeti regna post adeamus supera.
 Qui regnas saecula per infinita. Amen.

O salutaris hostia

O salutaris hostia,
 Quae caeli pandis ostium,
 Bella premunt hostilia,
 Da robur, fer auxilium.

Uni trinoque Domino
 Sit sempiterna gloria,
 Qui vitam sine termino
 Nobis donet in patria.

Procedentem sponsum

Procedentem sponsum de thalamo;
 Laude digna prolem cum matre procreatam sine patre,
 Laudemus omnes cum iubilo.
 Quem progressum divina gratia;
 Laus Domino resonet omni cum iubilo,
 Qui condolens homini perduto
 Natus est Mariae virginis utero.
 Ergo benedicamus domino;
 Cuius ortus est de virgine sine virili semine,
 Laudemus omnes cum iubilo.
 Ei quoque agamus gratias;
 Laus Domino resonet omni cum iubilo,
 Qui condolens homini perduto
 Natus est Mariae virginis utero.

Pulcherrima rosa

Pulcherrima rosa de spina floruit
 Ex flore germinosa lilium genuit
 Servans pudorem ex virgineo more
 Peperit factura factura factorem.
 Virgo singularis, te nulla dignior
 Fulgens stella maris luna lucidior
 Sic succurristi, regina, mundo tristi
 Eve matris noxam que solvisti.
 Esto nobis grata tis apud filium,
 Mater advocata post hoc exilium
 Nos per iuvamen pater, natus ac flamen
 Tuum, mater virgo, solvat omnes. Amen.

Parce mihi Domine

Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei.
 Quid est homo, quia magnificas eum?
 Aut quid apponis erga eum cor tuum?

che salvi per la Tua misericordia possiamo
lieti salire ai regni celesti.
Tu che regni per i secoli infiniti. Amen.

Ostia di salvezza

Ostia di salvezza
che apri la porta del cielo,
ci incalzano guerre implacabili:
concedici forza e portaci aiuto.

Per Iddio uno e trino
sia eterna la gloria:
che Egli ci doni presso di Lui
una vita senza fine.

Allo sposo che esce

Allo sposo che esce dal talamo,
alla prole degna di lode generata dalla madre senza padre,
tutti porgiamo lodi con gioia.

A Colui che è uscito per grazia divina,
al Signore risuonino le lodi con ogni gioia,
a Colui che dolendosi per la malvagità umana
è nato dal grembo di Maria Vergine.

Benediciamo quindi il Signore
nato da una Vergine immacolata,
lodiamoLo tutti con gioia.

RendiamoGli grazia.

Al Signore risuonino le lodi con ogni gioia,
a Colui che dolendosi per la malvagità umana
è nato dal grembo di Maria Vergine.

Una rosa bellissima

Una rosa bellissima è fiorita dalle spine;
dal fiore è stato generato un giglio,
conservando la purezza della verginità
partorì creata il Creatore.

Vergine preziosa di cui nulla è più degno,
risplendente stella sul mare più brillante della luna,
così, o Regina, sei venuta in soccorso al mondo infelice,
tu che l'hai liberato dalla colpa della madre Eva.

Sii bene accolta da noi presso il tuo Figlio
Madre invocata dopo questo esilio;
Noi soccorra il Padre, Figlio e Spirito tuo,
o Madre Vergine, e ci assolva tutti. Amen.

Lasciami stare, o Signore

Lasciami stare, o Signore, perché un nulla sono i miei giorni.
Che è mai l'uomo, perché Tu molto lo stimi?
E perché poni su lui la Tua mente?



Visitas eum diluculo et subito probas illum.
 Usquequo non parcis mihi, nec dimittis me,
 ut glutiam salivam meam?
 Peccavi, quid faciem tibi, o custos hominum?
 Quare posuisti me contrarium tibi,
 et factus sum mihimetipsi gravis?
 Cur non tollis peccatum meum,
 et quare non aufers iniquitatem meam?
 Ecce, nunc in pulvere dormiam,
 et si mane me quaesieris, non subsistam.

Beata viscera

Beata viscera
 Marie virginis,
 Cuius ad ubera
 Rex magni nominis;
 Veste sub altera
 Vim celans numinis
 Dictavit federa
 Dei et hominis.

O mira novitas
 Et novum gaudium,
 Matris integritas
 Post puerperium.

Legis mosayce
 Clausa misteria;
 Nux virge mystice
 Nature nescia;
 Aqua de silice,
 Columna previa,
 Prolis dominice
 Signa sunt propera.

O mira novitas
 Et novum gaudium,
 Matris integritas
 Post puerperium.

Solem, quem libere,
 Dum purus oritur
 In aura cernere
 Visus non patitur,
 Cernat a latere
 Dum repercutitur,
 Alvus puerpere,
 Qua totus clauditur.

O mira novitas
 Et novum gaudium,
 Matris integritas
 Post puerperium.

Ogni mattina Tu lo esami, ogni istante lo sottoponi a prove.
 Fino a quando non mi lascerai stare,
 né mi permetterai d'inghiottire la mia saliva?
 Ho peccato: che potrò fare con Te, o guardiano degli uomini?
 Perché mi hai posto come Tuo bersaglio,
 sì che io sia a me stesso di peso?
 Perché non togli Tu il mio peccato,
 e perché non rimuovi la mia iniquità?
 Ecco, adesso nella polvere io giacerò,
 e se al mattino mi cercherai, io non sarò.

O beati visceri

O beati visceri
 di Maria Vergine
 fecondi di un Re
 di grande nome.
 Sotto un'altra veste
 celando la forza di un nume
 ha imposto i patti
 di Dio e dell'uomo.

O mirabile novella
 e nuovo gaudio,
 la verginità della Madre
 dopo il parto.

Della legge di Mosè
 serrati misteri;
 noce inconsapevole
 della natura mistica del ramo;
 l'acqua dalla roccia
 e la colonna (di nubi) che indica la via,
 della prole divina
 sono segnali solleciti.

O mirabile novella
 e nuovo gaudio,
 la verginità della Madre
 dopo il parto.

Lo sguardo non può reggere
 la vista del sole
 quando puro e libero
 sorge nel cielo;
 se ne osservi
 da un lato il riflesso,
 ventre della puerpera
 che è tutto chiuso.

O mirabile novella
 e nuovo gaudio,
 la verginità della Madre
 dopo il parto.

De spineto nata rosa

De spineto nata rosa
 Arbor vite preciosa
 Ave plena gratia,
 Nos ad lucem vere lucis
 Levans trahis et perducis
 Ducens via regia.

Specialis eminenter
 Singularis excellenter
 Enimnes virtutibus.
 Flos et lumen es sanctorum
 Sed et ipsis angelorum
 Premines ordinibus.

Aaron virga tu fuisti,
 Florem fructu protulisti
 Stupendo miraculo.
 Deum paris illibata
 Post et ante sigillata
 Veri regis anulo.

Ergo, virgo tam beata
 Multis signis premonstrata
 Sis nobis propicia.
 Aufer iras et clangores,
 Mentem munda, forma mores
 Pietatis gratia.

Pie matris pia proles,
 Hic purgatos quando voles
 Transfer nos ad supera.
 Pie matris pia prece,
 Tu nos a secunda nece
 Pie Iesu libera.

Credo

Credo in unum deum,
 Patrem omnipotentem,
 Factorem caeli et terrae,
 Visibilibus omnium et invisibilium.
 Et in unum dominum Iesum Christum,
 Filium dei unigenitum,
 Et ex patre natum
 Ante omnia saecula.
 Deum de deo
 Lumen de lumine,
 Deum verum de deo vero,
 Genitum, non factum,
 Consubstantialem patri;
 Per quem omnia facta sunt.
 Qui propter nos homines

È nata una rosa dal rovo

E' nata una rosa dal rovo
albero prezioso di vita,
Ave o piena di grazia
ci sollevi e ci trascini
verso la luce conducendoci
per una splendente via.

Squisitamente speciale,
estremamente rara
Tu risalti per le Tue virtù.
Sei il fiore e la luce dei Santi
e sovrasti gli ordini
degli stessi Angeli.

Tu fosti la verga di Aronne,
facesti nascere il fiore dal frutto
con uno stupefacente miracolo.
Illibata partorisci Dio
portando il sigillo
dell'anello del vero Re.

O Vergine beatissima,
annunziata da molti presagi,
sii a noi benigna.
Dissipa le contese e le guerre,
purifica la mente e infondici
con la Tua grazia la pietà.

Pia prole di una pia Madre,
portaci purificati nei cieli
quando vorrai.
Con la pia preghiera della pia Madre,
liberaci o pio Gesù
da una seconda morte.

Credo

Credo in un solo Dio,
Padre onnipotente,
Creatore del cielo e della terra,
di tutte le cose visibili e invisibili.
E in un solo Signore, Gesù Cristo,
Unigenito Figlio di Dio,
nato dal Padre
prima di tutti i secoli.
Dio da Dio,
Luce da Luce,
Dio vero da Dio vero,
generato non creato,
della stessa sostanza del Padre;
per mezzo di lui tutte le cose sono state create.
Per noi uomini

Et propter nostram salutem
 Descendit de caelis.
 Et incarnatus est
 De spiritu sancto
 Ex Maria virgine,
 Et homo factus est.
 Amen.

Ave maris stella

Ave maris stella,
 Dei mater alma
 Atque semper virgo,
 Felix caeli porta.

Sumens illud ave
 Gabrielis ore,
 Funda nos in pace
 Mutans Eve nomen.

Solve vincla reis,
 Profer lumen cecis,
 Mala nostra pelle,
 Bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem,
 Sumat per te preces,
 Qui pro nobis natus
 Tulit esse tuus.

Virgo singularis,
 Inter omnes mitis,
 Nos culpis solutos
 Mites fac et castos.

Vitam presta puram,
 Iter para tutum,
 Ut videntes Iesum
 Semper collemur.

Sit laus Deo patri,
 Summo Christo decus,
 Spiritui sancto
 Tribus honor unus. Amen.

Virgo flagellatur

Virgo flagellatur, crucianda fame religatur,
 Carcere clausa manet, lux caelica fusa refulget:

Fragrat odor dulcis, cantant caeli agmina laudes.
 Sponsus amat sponsam, salvator visitat illam.

Fragrat odor dulcis, cantant caeli agmina laudes.
 Gloria patri et filio, et spiritui sancto.

Fragrat odor dulcis, cantant caeli agmina laudes.

e per la nostra salvezza
 discese dal cielo.
 E per opera dello Spirito Santo
 si è incarnato
 nel seno della Vergine Maria
 e si è fatto uomo.
 Amen.

Ave stella del mare

Ave stella del mare
 benefica Madre di Dio
 e sempre vergine,
 felice porta del cielo.

Tu che hai appreso la lieta novella
 dalla voce di Gabriele,
 donaci la pace eterna
 rinnovellata Eva.

Ai rei disciogli i vincoli,
 ridona la vista ai ciechi,
 allontana i nostri mali,
 infondici ogni bene.

Mostraci che sei la Madre,
 accogli le nostre preghiere
 ed offrile a Colui
 che è nato da Te per noi.

Vergine preziosa,
 mite fra tutte,
 liberaci dalla colpa
 e rendici miti e casti.

Mantieni la nostra vita pura,
 proteggi il nostro cammino
 perché ci possiamo rallegrare
 alla vista di Gesù.

Sia lodato Dio Padre
 e magnificato Gesù Cristo
 e lo Spirito Santo,
 a tutti e tre sia reso onore. Amen.

La vergine è flagellata

La Vergine è flagellata, è strettamente legata ed affamata,
 rimane chiusa in carcere mentre la luce celeste rifulge copiosa.

Un soave profumo si spande, le schiere celesti cantano lodi.

Lo sposo ama la sposa, il Salvatore viene presso di lei.

Un soave profumo si spande, le schiere celesti cantano lodi.

Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo.

Un soave profumo si spande, le schiere celesti cantano lodi.

Oratio Ieremiae

Incipit Oratio Ieremiae Prophetae.

Recordare, Domine, quid acciderit nobis,
intuere et respice obprobrium nostrum.

Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae ad extraneos.

Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae.

Aquam nostram pecunia bibimus, ligna nostra pretio comparavimus.

Cervicibus nostris minabamur, lassis non dabatur requies.

Aegypto dedimus manum, et Assyriis, ut saturaremur pane.

Patres nostri peccaverunt, et non sunt,
et nos iniquitates eorum portavimus.

Servi dominati sunt nostri; non fuit, qui redimeret de manu eorum.

In animabus nostris afferebamus panem nobis, a facie gladii in deserto.

Pellis nostra quasi clibanus exusta est a facie tempestatum famis.

Mulieres in Sion humiliaverunt, et virgines in civitatibus Iuda.

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Parce mihi Domine

Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei.

Quid est homo, quia magnificas eum?

Aut quid apponis erga eum cor tuum?

Visitas eum diluculo et subito probas illum.

Usquequo non parcis mihi, nec dimittis me,
ut glutiam salivam meam?

Peccavi, quid faciem tibi, o custos hominum?

Quare posuisti me contrarium tibi,

et factus sum mihimetipsi gravis?

Cur non tollis peccatum meum,
et quare non aufers iniquitatem meam?

Ecce, nunc in pulvere dormiam,
et si mane me quaesieris, non subsistam.

La preghiera di Geremia

Inizia la preghiera del profeta Geremia
Ricorda, o Signore, quello che ci è accaduto,
guarda e vedi l'obbrobrio nostro.

Il nostro retaggio è passato ai forestieri, le nostre case agli estranei.
Noi siamo restati come orfani senza padre, le nostre madri come vedove.
Per denaro abbiám bevuto la nostra acqua, le nostre legna abbiám comprate.
Fummo trascinati per il collo, senza che agli sfiniti fosse data requie.
All'Egitto abbiám teso le mani ed agli Assiri, per aver pane da mangiare.

I padri nostri hanno peccato e più non sono,
e noi abbiám portato le loro iniquità.

I servi hanno spadroneggiato su di noi, senza che alcuno ci riscattasse.
A rischio della vita ci siam procacciato il pane in faccia alla spada nel deserto.
La nostra pelle è risecchita come un forno davanti all'imperversare della fame.
Hanno disonorato le donne in Sion, e le vergini nelle città di Giuda.
Gerusalemme, Gerusalemme, convertiti al Signore Dio tuo.

Lasciami stare, o Signore

Lasciami stare, o Signore, perché un nulla sono i miei giorni.
Che è mai l'uomo, perché Tu molto lo stimi?
E perché poni su lui la Tua mente?
Ogni mattina Tu lo esami, ogni istante lo sottoponi a prove.
Fino a quando non mi lascerai stare,
né mi permetterai d'inghiottire la mia saliva?
Ho peccato: che potrò fare con Te, o guardiano degli uomini?
Perché mi hai posto come Tuo bersaglio,
sì che io sia a me stesso di peso?
Perché non togli Tu il mio peccato,
e perché non rimuovi la mia iniquità?
Ecco, adesso nella polvere io giacerò,
e se al mattino mi cercherai, io non sarò.

THE HILLIARD ENSEMBLE

È uno dei più celebri gruppi vocali del mondo e gode di una reputazione senza uguali sia nel repertorio di musica antica che in quello di musica contemporanea con numerosi lavori scritti appositamente da compositori quali Arvo Pärt, John Casken, Gavin Bryars, Heinz Holliger e James MacMillan.

The Hilliard Ensemble tiene più di cento concerti all'anno in tutto il mondo; questa stagione comprende tra l'altro la partecipazione ai festival di Brisbane, Gstaad e The Proms, ai più importanti concerti di Arvo Pärt a Londra, New York, Mosca e Stoccolma.

Il gruppo registra in esclusiva per l'etichetta ECM di Monaco. Ai tre album di Pärt e a quelli con musiche di Tallis, Gesualdo, Perotinus, Walter Frye e Gavin Bryars, si sono aggiunte recentemente le registrazioni riguardanti il *Codex Specialnik*, il doppio album *A Hilliard Songbook* e la collaborazione con Jan Garbarek nel Cd *Officium* che ha venduto più di settetecocinquantamila copie in tutto il mondo.

JAN GARBAREK

È nato nel 1947 ad Oslo, dove è cresciuto. Allievo di John Coltrane, si è affermato come uno dei più abili e versatili sassofonisti europei.

La prima registrazione di Garbarek per la ECM, *Afric Pepperbird*, risale al 1970 e la sua discografia per questa etichetta comprende più di quaranta album con la partecipazione di musicisti eminenti, fra i quali Keith Jarrett, George Russell, Terje Rypdal, Charlie Haden, Egberto Gismondi, Nana Vasconcelos, Ralph Towner e Kenny Wheeler.

Nello Jan Garbarek Group è affiancato dal bassista Eberhard Weber, dal tastierista Rainer Bruninghaus e dal percussionista Marylin Mazur. Altre recenti collaborazioni comprendono progetti con il suonatore di oud Anouar Brahem e il suonatore di tabla Shaukat Hussain (*Madar*) e il cantante pakistano Ali Khan (*Ragas and Sagas*).



Astolfo Petrazzi, Santa Cecilia (sec. XVII). Collezione Chigi Saracini (Foto Lensini).

***** 1,

Sabato 19 luglio
Chiesa di Sant'Agostino
ore 21,15

ARVO PÄRT

Paide 1935

Stabat Mater

per soprano, contralto, tenore, violino, viola e violoncello

Alessandro Stradella Consort

Rosita Frisani soprano

Marco Lazzàra contralto

Mario Nuvoli tenore

Marino Lagomarsino violino

Ernest Braucher viola

Antonio Fantinuoli violoncello

Estevan Velardi direttore

Canti religiosi della tradizione sarda

Venerdì Santo

(*Kenapura Santa a s'iscravamentu*)

1. Pesannencne sa corona de ispinas...
2. ... e presentannela a Nostra Signora
3. Iscravanne sa manu destra
4. e offerinnelu a Nostra Signora
5. Iscravanne sa manu sinistra
6. Iscravanne sos pes
7. E presentanne sos craos a Nostra Signora
8. Offerinne su corpus de Jesus a Maria



Via Crucis

1. Atto di contrizione
2. Il primo Comandamento
3. Il quinto Comandamento
4. L'Ave Maria sarda

Canti di Natale

1. Sas grobes de Natale (Laudi per il Bambino)
2. Su nenneddu (Ninna nanna per il Bambino)
3. Anghelos cantate a su vizu de Maria
(Angeli cantate al Figlio di Maria)

Canto religioso

Sas grobes de s'Annossata
(Laudi per la Madonna dell'Annunziata)

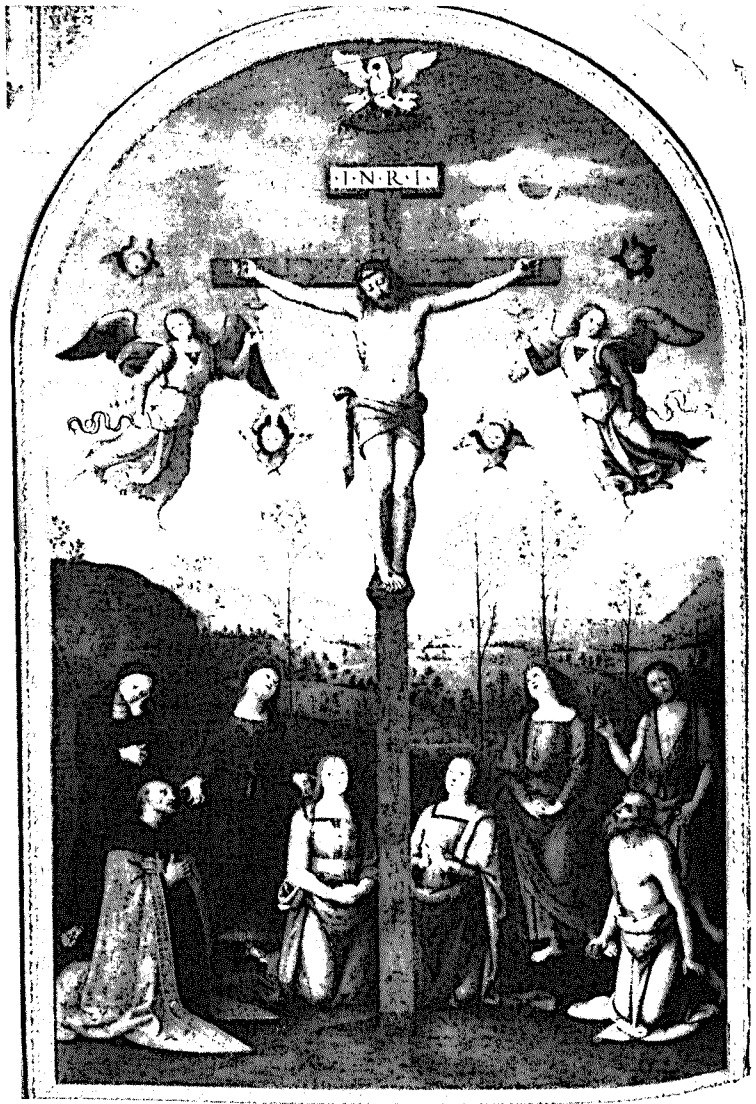
Tenores de Bitti

Daniele Cossellu voce solista e mezza voce

Piero Sanna voce solista e mezza voce

Tancredi Tucconi controvoce gutturale

Piero Pira basso gutturale



Pietro Vannucci detto il Perugino: Crocifissione (Siena, Chiesa di Sant'Agostino. Foto Lensini).

POLIFONIE D'EUROPA: ARVO PÄRT E I TENORES DE BITTI

MAURIZIO AGAMENNONE

Il compositore estone Arvo Pärt (Paide, 1935) è sicuramente uno degli autori più eseguiti e celebrati fra i musicisti contemporanei di formazione accademica. Il consenso alla sua produzione ha subito una netta accelerazione durante gli anni Ottanta, grazie all'avvio di una felice collaborazione con l'editrice discografica tedesca ECM. Nel tempo, perciò, la figura del compositore estone è emersa, silenziosamente, come quella di un vero maestro, anche nei modi etici del lavoro creativo. A tal proposito può risultare illuminante una riflessione di Manfred Eicher, fondatore e direttore della ECM (Editions of Contemporary Music): «Nel 1983 ho scoperto Arvo Pärt, che ora vive a Berlino. Ed è stato l'inizio di una nuova svolta per la ECM [...] Mi sento molto ispirato da queste musiche e vedo molti giovani che vanno in questa direzione. Studiano con amore, in piccoli gruppi e aspettano molto prima di salire sul palco. Non come [...] dove tutto viene consumato in nome del marketing. In tempi d'inquinamento totale, penso che la musica [...] di Arvo Pärt sia uno dei pochi antidoti possibili»¹.

La sua formazione si compie nel mondo sovietico del secondo dopoguerra, con una certa oscillazione fra riconoscimenti ufficiali e sorde manifestazioni di ostracismo. Finiti gli studi di composizione presso il Conservatorio di musica di Tallinn, Arvo Pärt ha cominciato a lavorare, come ingegnere del suono, presso la Radio Estone, dove è rimasto per circa dieci anni, fin quasi alla fine degli anni Sessanta². Nello stesso periodo ha realizzato, esperienza tuttora poco nota, numerose partiture per il cinema. *Necrology* op. 5 per orchestra (1959), una delle sue opere giovanili, può essere considerata come la prima composizione seriale elaborata da un autore estone. Il suo *Meie aed* (Il nostro giardino) per coro di bambini e

¹ Intervista concessa da Manfred Eicher a Giacomo Pellicciotti, *ECM: una fiaba in musica lunga venticinque anni*, «la Repubblica», 8 aprile 1994, p. 34.

² La radio costituiva allora un luogo di ascolto privilegiato nell'universo sovietico: consentiva di predisporre "un orecchio di riguardo" verso la musica di quegli anni, ben oltre la programmazione ufficiale delle istituzioni sinfoniche e concertistiche sovietiche.

orchestra (1959), e l'oratorio *Maailma samm* (Il cammino del mondo, 1961), furono accolti con significativi riconoscimenti. Al contrario, il *Credo* per coro, pianoforte e orchestra composto nel 1968 - mitico anno rivoluzionario e libertario nell'Europa occidentale - fu invece bandito per la sua netta dichiarazione di fede. Alla fine del decennio³, caduto ogni interesse per le procedure seriali, Arvo Pärt intraprende un intenso studio della musica medioevale ed accelera la sua riscoperta del senso religioso, che lo conduce ad attraversare in lungo ed in largo i territori delle espressioni liturgiche tradizionali, in particolare la monodia gregoriana e il canto della chiesa ortodossa, di origine bizantina e floridamente sviluppato nelle procedure rituali delle chiese euro-orientali. Alla metà degli anni Settanta si pone un periodo di silenzio creativo, da cui Arvo Pärt emerge con alcune opere che costituiscono una vera e propria rinascita: la semplicità, forse la primitiva elementarità dei materiali adottati, si associano a processi di elaborazione che sembrano cercare e stimolare una sorta di risonanza interiore. Questa personale ricerca nella manipolazione di materiali elementari (una monodia, una scala modale, alcune combinazioni polifoniche, una triade) - che ha indotto qualche critico ad avvicinare, forse impropriamente, Pärt all'esperienza del *minimalismo* - lo spingerà a sostenere programmaticamente che « [...] è già abbastanza quando una singola nota viene suonata bene [...] »⁴. Le opere della rinascita, tutte

³ Rappresentativi di questo periodo sono alcuni lavori come *Perpetuum mobile* op. 10 per orchestra (1963), *Collage sur B-A-C-H* per archi, oboe, clavicembalo e pianoforte (1964), il Concerto per violoncello e orchestra *Pro et Contra* (1966), e le Sinfonie n° 1 (1964), n° 2 (1966) e n° 3 (1971).

⁴ Proprio in questo senso si può intendere la categoria della *tintinnabulazione* ("tintinnabuli style") fondamentale nell'estetica di Pärt: può essere intesa come una sorta di apparentamento sonoro dell'emotività interiore alla risonanza estesa delle campane (*tintinnabulum* è, in latino, campanella, sonaglio), lentamente declinante in dissolvenza ma continuamente alimentata da impulsi iterati. Il suono delle campane, a causa delle numerose linee nodali presenti sul corpo metallico, ha una propagazione spaziale multi-direzionale, con un decadimento molto lento, e produce un ampio effetto di saturazione acustica. In passato, molto più che non attualmente, il suono delle campane ha avuto un importante effetto simbolico, non solo come vettore acustico per segnalazioni diverse e la regolazione del tempo, ma altresì come testimonianza diffusa e alitante della presenza di Dio, nell'ambiente e nelle relazioni fra gli uomini. L'origine di una così personale formulazione estetica, *tintinnabulazione*, si può rilevare in una intensa fascinazione che lo stesso Arvo Pärt avrebbe subito per le valenze simboliche e acustiche attribuite alle campane nel mondo cristiano medioevale. In particolare, è stato rilevato come certe descrizioni che Pärt fornisce della sua *tintinnabulazione* sembrano "consuonare" singolarmente con alcune re-

realizzate nel 1977, sono, emblematicamente, *Tabula rasa* per 2 violini, pianoforte preparato e orchestra d'archi, *Cantus in memoriam Benjamin Britten* per archi, campana e arpa ad libitum e *Fratres* per complesso di strumenti antichi, poi trascritto numerose volte per organici diversissimi.

Arvo Pärt abbandona l'Unione Sovietica nel 1980, per trasferirsi a Vienna con la famiglia e approdare, quindi, a Berlino, dove tuttora vive, completando così la sua rinascita anche sul piano delle geografie sonore e mentali.

Oltre la produzione strumentale⁵, le sue opere vocali più recenti⁶ (per organici diversi, con soli, coro e strumenti) sono tutte nettamente caratterizzate da una fortissima ispirazione religiosa: in questa prospettiva Pärt appare assai vicino a molti altri compositori ex-sovietici, che proprio negli ultimi anni dello scorso decennio, con maggior consapevolezza e coraggio dopo il crollo del Muro, hanno ripreso a comporre intensamente musica sacra, travolti da un vento impetuoso che, dalle regioni euro-orientali, sta contagiando e coinvolgendo lentamente anche la vecchia Europa occidentale.

stimonianze concernenti la vocalità liturgica di Rhomanos il Melode (morto a Costantinopoli dopo il 555), forse il massimo cantore e compositore di inni della più fulgida tradizione bizantina: la sua voce profonda si espandeva in una celestiale melodia, con il suono di argentei campane, disperdendosi lentamente nelle luci crepuscolari di una grande basilica bizantina.

⁵ Fra le numerose opere strumentali si possono ricordare alcune composizioni, prevalentemente per archi in disparate formazioni e combinazioni molteplici di strumenti solisti ed orchestra, tutte realizzate fra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Novanta, e caratterizzate da una singolare e ostinata tendenza a ritornare sugli stessi materiali in successive versioni differenziate. Fra le altre opere si ricordano, pertanto, il già citato *Fratres*, nella versione per complesso di strumenti antichi (1977), per 12 violoncelli (1978), per violino e pianoforte (1980), per quartetto d'archi (1989), per orchestra d'archi e percussioni (1991), per trombone e ensemble (1994); e, inoltre, *Summa* per quattro voci soliste (1978/rev. 1996), per quartetto d'archi (1980/1991), per quartetto d'archi con doppia viola (vl, 2 vla, vc, 1980/1990), *Festina lente* per orchestra d'archi (1988/90), *Silouans Song* per orchestra d'archi (1991), *Trisagion* per orchestra d'archi (1992/95).

⁶ Fra queste opere si ricordino almeno il *Te Deum* per cori, archi, pianoforte e nastro magnetico (composto nel 1984-85 e rivisto nel 1986), il *Magnificat* (1989), per coro a cinque parti e soprano solo, la *Berliner Messe* (composta nel 1990 su commissione della Convenzione della Chiesa cattolica tenutasi a Berlino, e rielaborata con opportuna orchestrazione e dilatazione del coro nel 1992) e, infine, il recentissimo *Litany* per coro e orchestra (1996) su testi di Giovanni Crisostomo (345-407), patriarca di Costantinopoli e santo delle chiese latina e greca.

Complementare a questa nuova ispirazione (nella quale, tuttavia, l'esperienza religiosa assume connotazioni piuttosto ampie, e si spinge quasi ad accogliere ogni riflessione sulla natura dell'esistenza umana) è l'abbandono secco e definitivo dei tratti linguistici promossi ed esperiti dalle avanguardie euro-occidentali, fin dal secondo dopoguerra. L'orecchio del compositore cerca allora altre suggestioni, e le trova in alcuni procedimenti compositivi di remota ascendenza: tecniche polifoniche medievali e rinascimentali, percorsi canonici, diafonie, alternanze di monodie. In queste procedure Pärt è senz'altro un maestro: vi aggiunge una sua cifra particolare che consiste nel prosciugamento estremo della scrittura - spesso scarnificata in pochi suoni e linee semplicissime, con frequenti interpolazioni di silenzi, fra diversi episodi sonori - e si può considerare come una ricerca costante dell'essenziale in musica, del nucleo primario dell'espressività musicale. Arvo Pärt sembra dedicare inoltre particolare attenzione all'arco temporale, nonché alle relazioni di energia sonora entro cui si pone la scrittura musicale. Numerose sue opere presentano attacchi in estesi *pianissimo* appena percettibili, seguiti da lunghi *crescendo* e lente dissolvenze in conclusione fino a sparire, bruschi e improvvisi salti di registro, l'uso assiduo di andamenti estremamente lenti e la neutralizzazione della pulsazione ritmica: ne derivano una sorta di sospensione del movimento (e di rinuncia agli sviluppi sintattici) e una condizione di immobilità pulsulante di brevi (minime) figure sonore che producono una singolare dilatazione del tempo, enfatizzata dalla ricorrente adozione di ritmi connotati quasi da assenza di misura e dal ricorso ad alcune soluzioni combinatorie peculiari, quali l'*ostinato* e l'iterazione prolungata di brevi formule, pedali e lunghi suoni tenuti.

Iterazione formulaica, scarnificazione strutturale, sospensione ed estrema dilatazione del tempo, un incedere non evolutivo, segmentato e frammentato (con arresti e riprese) possono essere intesi come aspetti parziali di una singolare esperienza percettiva in cui la musica pare quasi alimentare un orizzonte di attesa continua, e rinviare alle memorie interiori di ognuno che ascolti, sensazioni che crescono e risuonano su se stesse, per strade imprevedibili.

In risposta a una commissione dell'Alban Berg Foundation, lo *Stabat Mater* è stato composto nel 1985 combinando tre voci e tre archi sul testo tradizionale della *sequentia* jacobonica. Al breve episodio iniziale degli archi soli, costruito sull'iterazione/imitazione di una scarna formula melodica - che ritorna, continuamente elaborata, per tutta la durata del brano - segue la sovrapposizione delle voci con disegni vocalizzati (a imitazione strumentale) e sillabici (sul testo poetico). Gli episodi vocali sono ulteriormente separati dall'*ostinato* affiorare - quasi in forma di rondò - di interludi stru-

mentali ogni volta variati, anche nelle valenze timbriche (ad es. con l'arco al ponticello), e nei modi ritmico-dinamici (per mezzo di improvvisi *forte* ed inattesi andamenti veloci). Oltre le connotazioni della scrittura, assai vicine alle procedure ricordate precedentemente, anche le modalità di emissione delle voci richiamano fortemente sonorità "arcaiche" e "rituali", tuttavia di improbabile collocazione storica e culturale: Arvo Pärt non aspira a ricostruire un mondo storico, ma sembra piuttosto evocare un passato ed una ritualità simbolici e mitici, cui ognuno che guardi e ascolti dentro di sé può trovare un orizzonte diverso.

Nella musica tradizionale della Sardegna sono rilevabili prevalentemente due modelli distinti di polifonia vocale⁷. Da una parte la pratica confraternale delle espressioni devozionali e para-liturgiche (processionali, penitenziali), cantate prevalentemente in latino (*Stabat Mater*, *Miserere*, *Jesus*, ecc.) - un tempo associata anche all'intonazione polifonica della Messa, esperienza ormai scomparsa, ma tuttavia documentata⁸ - che si riscontra in diverse località ad economia prevalentemente agricola: ad es., Castelsardo a nord, nel sassarese, Santulussurgiu, Cuglieri e Aidomaggiore nell'oristanese, l'area centro-occidentale dell'isola. Questa polifonia è cantata a quattro voci, senza raddoppi e strumenti, con una profonda solidarietà armonica in cui tutte le voci concorrono simultaneamente alla condotta melodica⁹. Del tutto diversa, invece, appare la polifonia di carattere profano, la poesia cantata del cosiddetto *canto a tenore*, diffusa soprattutto nel nuorese, il cuore montagnoso a spiccata vocazione pastorale dell'isola, eseguita nel corso delle gare poetiche e delle feste calendariali di paese. Si tratta di un genere di canto polifonico a quattro parti - anch'esso senza raddoppi vocali e strumenti - che, tuttavia, contrariamente al canto confraternale, è costi-

⁷ Sui criteri di classificazione e analisi delle procedure polifoniche, cfr. M. Agamennone (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Ed. Il Cardo, Venezia, 1996.

⁸ Cfr. *Canti liturgici di tradizione orale*, cofanetto di 4 dischi L.P., a cura di P. Arcangeli, R. Leydi, R. Morelli, P. Sassu, Albatros, Alb 21, 1987: vi è documentata l'esecuzione delle cinque parti dell'*Ordinarium Missæ*, registrata ad Aggius (SS) nel 1983.

⁹ La tradizione confraternale di Castelsardo è stata lungamente indagata dallo studioso francese Bernard Lortat-Jacob, anche nelle valenze simboliche e nelle relazioni interpersonali e sociali connesse alle procedure polifoniche praticate; si veda, a tal proposito, il suo recente volume *Canti di Passione*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996.

tuito da una netta separazione fra la proposta monodica (a voce sola) di un solista (*sa boghe*) e la risposta polifonica di *su cuncordu* (un gruppo di tre voci: *sa mesa boghe*, *sa contra* e *su bassu*). Questa combinazione, come s'è visto, è attualmente documentata soprattutto per la poesia cantata: *sa boghe* canta interamente i versi, *su cuncordu* risponde - alla fine di ogni verso o con interventi intermedi - cantando omoritmicamente alcune sillabe non-sense (*bimbara*, *bembèrè*, ecc.)¹⁰.

La polifonia praticata dai quattro cantori di Bitti (un paese di circa 4.500 abitanti nella Barbagia, in provincia di Nuoro) corrisponde senz'altro alle procedure del *canto a tenore*. Tuttavia, benché possano essere considerati come uno dei più qualificati e sicuramente il più conosciuto fra i numerosi gruppi dell'isola, i *Tenores de Bitti* hanno intrapreso anche una significativa ricostruzione di espressioni devozionali estranee sia all'ambiente emozionale ed alle procedure performative della poesia cantata in polifonia (proprio perché di argomento religioso), sia alla tradizione confraternale del nord dell'isola (perché cantate prevalentemente in sardo, piuttosto che in latino). Quest'anno, infatti, i *Tenores de Bitti* presentano in concerto - dopo averle rilevate e sperimentate nelle occasioni cerimoniali proprie del loro paese di provenienza - alcune rare forme di canto devozionale: praticamente scomparse dall'uso tradizionale, sono state ricostruite pazientemente dagli stessi componenti il gruppo vocale, con una profonda ricognizione nella competenza musicale del proprio paese e attraverso la comparazione fra modelli viventi - di cui gli stessi cantori del gruppo sono portatori - e memorie remote, affidate all'estrema consapevolezza di alcuni superstiti testimoni di usi arcaici. A tal proposito, appaiono assai interessanti le polifonie connesse alla cerimonia de *s'Iscravamentu*, realizzata la sera del Venerdì Santo (*Kenápura Santa*), che a Bitti risultavano praticamente scomparse. La loro riscoperta e ri-collocazione cerimoniale si deve, appunto, ai *Tenores*, artefici, perciò, di una operazio-

¹⁰ «Le *cuncordu* constitue la base du *tenore*, lequel ne prend ce nom qu'avec l'adjonction d'une voix soliste: *sa boghe*, la voix [...]. Le *tenore* (i.e. *cuncordu* plus *sa boghe*) est le chant sarde par excellence» (B. Lortat-Jacob, *En accord, polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 6, Genève, 1993: p. 69). Le vocali nelle sillabe non-sense sono diverse per ognuna delle tre voci, allo scopo di differenziare timbricamente le tre parti vocali e, nello stesso tempo, di saturare lo spettro acustico, per somma e sovrapposizione delle componenti parziali delle diverse e specifiche voci, creando un effetto sonoro di grande compattezza. A tal proposito cfr., ancora, B. Lortat-Jacob, *cit.*, pp. 71 e sgg.

ne che si potrebbe quasi definire di “filologia viva”, poiché alcuni testi scomparsi non soltanto sono stati ricostruiti nei loro tratti espressivi, ma altresì ricondotti ad un uso cerimoniale attivo e socialmente condiviso. *S'Iscravamentu* (lett.: schiodamento) è l'espressione sarda per indicare il rito della *Depositio crucis* che, da un impulso originario nord-europeo, sembra essersi diffuso in Europa a partire dal X secolo. Attualmente, in breve, *s'Iscravamentu* consiste nella lenta e silenziosa deposizione del corpo di Gesù Cristo dalla Croce, accompagnata e commentata, nelle sue diverse fasi, dalla polifonia devozionale. In Sardegna, alla discesa dalla Croce segue la processione di Cristo morto nelle vie dei paesi. Alla stessa cornice emotiva appartengono i testi della Via Crucis, eseguita tradizionalmente durante i Venerdì della Quaresima, con modalità diverse nei villaggi dell'isola. L'*Ave Maria* è talvolta cantata, ancora, a conclusione della Via Crucis. Alcuni studiosi fanno risalire questa Ave Maria sarda al XVIII secolo: attualmente essa è considerata come una delle espressioni musicali più diffuse nell'isola, quasi una sorta di inno dei Sardi, che esprime l'unità degli isolani, anche oltre l'esperienza religiosa e devozionale. *Sas grobes de Natale* sono espressioni devozionali tipiche di Bitti e proprie del ciclo natalizio, simili ai più diffusi e noti *Gozos*, così come *Su nenneddu* è una affettuosa e tenera ninna-nanna per il neonato Bambino cantata in tutta l'isola (*Tzeleste Tesoro, d'eterna alligria / dormi vida e coro, reposa e ninnia*). Infine, *Sas grobes de s'Annossata* sono espressioni di lode per la Madonna dell'Annunziata, cantate su un antico testo composto alla fine del XVI secolo da Giovanni Protoarca, teologo di Bitti.

I *Tenores de Bitti* costituiscono ormai un gruppo di culto - esuberante testimonianza della vitalità che caratterizza felicemente la musica tradizionale della Sardegna - grazie anche ad alcune fortunate collaborazioni con artisti di primo piano della *popular music* come Peter Gabriel e alla stima entusiasta manifestata, addirittura, dal compianto Frank Zappa. Meno noto, probabilmente, a livello del pubblico più vasto, ma non meno significativo sul piano culturale, è l'impegno del gruppo per la conservazione e diffusione delle tecniche tradizionali di canto. Nel febbraio 1995, accogliendo le sollecitazioni di alcuni studiosi fra i quali l'etnomusicologo Pietro Sassu, i *Tenores* hanno istituito a Bitti la Scuola di canto a tenore *Remunnu 'e locu* che ormai vanta tre anni di attività continua e decine di allievi di età diverse. Secondo procedure didattiche che richiamano modi tradizionali (i giovani allievi sono inseriti rapidamente all'interno di gruppi composti da cantori più capaci, dai quali continuano ad apprendere, pur essendo già attivi nell'esecuzione: anzi, si ritiene che proprio nel vivo della *performance* la

didattica sviluppi la massima efficacia), i risultati sembrano essere
assai soddisfacenti, con inattesi effetti trasversali: il 14 maggio di
quest'anno la Scuola di Bitti ha presentato il suo saggio finale presso
il Conservatorio di musica di Sassari e, vicendevolmente, il 2
giugno la stessa istituzione sassarese ha programmato un saggio dei
suoi allievi presso la Scuola di canto a tenore di Bitti, secondo pro-
cedure di mutuo e reciproco interesse che appaiono, non solo in
Italia, assolutamente singolari e, sicuramente, assai incoraggianti.



Arvo Pärt.

STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.
Cuius animam gementem,
contristantem et dolentem,
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quae moerebat, et dolebat
et tremebat cum videbat
nati poenas incliti.

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

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

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis,
et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
morientem, desolatum,
dum emisit spiritum.

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

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

Sancta Mater, istud agas:
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.



Addolorata in pianto la Madre
stava presso la croce
da cui pendeva il Figlio.
Immersa in angoscia mortale
geme nell'intimo del cuore
come trafitto da spada.

Quanto è afflitta e triste
la benedetta tra le donne,
Madre dell'Unigenito!

Ella piange e trema
contemplando le pene
del divino suo Figlio.

Chi può trattenersi dal pianto
davanti alla Madre
in tanto tormento?

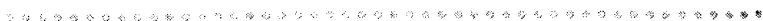
Chi può non provare dolore
davanti alla pia Madre
che si addolora insieme dal Figlio?

Per i peccati del popolo suo
Ella vede Gesù nei tormenti
del duro supplizio.
Ella vide morire
il dolce Suo Figlio, solo,
quando spirò.

Madre, sorgente di amore,
fa' che io viva il Tuo martirio
e che pianga con Te.

Fa' che arda il mio cuore
nell'amare il Cristo Dio,
per esserGli gradito.

Ti prego, Madre Santa:
siano impresse nel mio cuore
le piaghe del Tuo Figlio.



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

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

Juxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.

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

Fac ut portem Christi mortem
passionis fac confortem
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari
cruce hac inebriari
ob amorem Filii.

Inflammatum et accensum,
per te, Virgo, sim defensum
in die iudicii.

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

Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria.

Amen.

Uniscimi al Tuo dolore
per il Figlio Tuo divino
che per me ha voluto patire.

Con Te lascia che io pianga
il Cristo crocifisso
finché avrò vita.

RestarTi sempre vicino
piangendo sotto la croce:
questo io desidero.

Vergine Santa tra le vergini,
non respingere la mia preghiera,
e accogli il mio pianto.

Fammi portare la morte di Cristo,
partecipare ai Suoi patimenti,
adorare le Sue piaghe.

Fa' che io sia trafitto dalle Sue stesse ferite,
fa' che io sia inebriato da questa croce
per amore del Figlio.

Quando sarò bruciato dalle fiamme
nel giorno del giudizio
sia io difeso da Te, o Vergine.

Fa' che io sia custodito dalla croce,
preservato dalla morte di Cristo,
e riempito di grazia.

Quando la morte dissolverà il mio corpo,
fa' che alla mia anima sia donata
la gloria del Paradiso.

Amen.

ALESSANDRO STRADELLA CONSORT

Il complesso vocale e strumentale Alessandro Stradella Consort, già Camerata Ligure, è stato costituito nel luglio del 1987 da Estevan Velardi, riunendo alcuni dei migliori strumentisti e cantanti specializzati nell'esecuzione del repertorio barocco. Particolare cura viene dedicata alla ricerca di musiche inedite o rarissime, che vengono eseguite su strumenti originali o copie di strumenti antichi. Dal 1990 l'Alessandro Stradella Consort dedica al grande musicista del Seicento da cui prende il nome la maggior parte della sua attenzione attraverso la scoperta e la rivalutazione della sua musica ed ha in preparazione l'edizione dell'opera omnia. Ha inciso otto album per Bongiovanni ed uno per la Nuova Era.

ESTEVAN VELARDI

Ha conseguito i diplomi di canto, musica corale e direzione di coro ai Conservatori "G. Verdi" di Milano e "G. Rossini" di Pesaro; per la direzione d'orchestra a Sofia (Bulgaria). Si perfeziona per la direzione corale con Marcel Couraud. È allievo di G. Cardini ed A. Osès per il pianoforte, di P. Renosto, L. Chailly e G. Colorado per la composizione. All'Accademia Chigiana di Siena si perfeziona in direzione d'orchestra con Ferrara ed in musica rinascimentale e barocca con Clemencic.

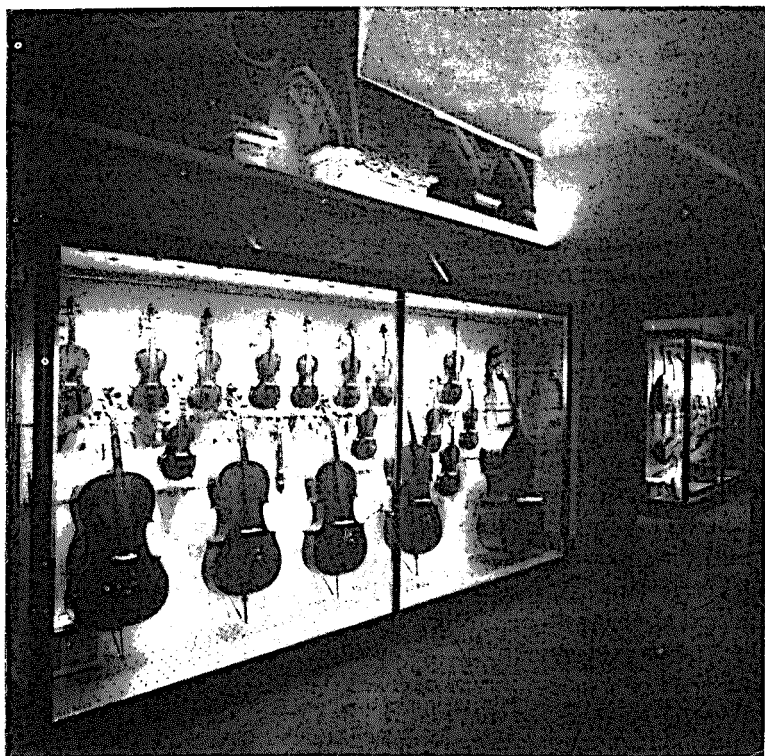
Dal 1987 viene chiamato a collaborare con il Clemencic Consort per la realizzazione di opere e concerti in alcuni paesi europei. Ha collaborato ad importanti produzioni presso note istituzioni europee quali la Fondazione Gulbenkian di Lisbona, la Radio di Amburgo, l'Alte Theater di Francoforte, il Musikverein di Vienna, l'Accademia Filarmonica di Roma, il Teatro Real di Madrid e l'Accademia Chigiana.

TENORES DE BITTI

I Tenores de Bitti, gruppo *Remunnu 'e Locu*, nati nel 1974, sono i maestri riconosciuti di un'arte vocale millenaria: il canto *a tenores*, non solo per il rigore della loro ricerca e per il rispetto della tradizione più autentica, ma anche perché considerati da vent'anni la perfezione in questo tipo di canto. Insigniti di decine di premi, studiati ed ammirati dai più importanti etnomusicologi, i Tenores de Bitti hanno cantato con grande successo in tutto il mondo ed hanno collaborato con musicisti del calibro di Lester Bowie ed Ornette Coleman. Recentemente, in Inghilterra, il gruppo ha inciso l'ultimo Cd per la Real World di Peter Gabriel. In questa occasione i Tenores hanno partecipato, con un loro pezzo, all'incisione di un Cd Rom insieme ai migliori musicisti e cantanti tradizionali del mondo.

Il canto *a tenores*, tipico dell'area barbaricina del centro della Sardegna, è una delle forme polivocali tradizionali più nobili ed affascinanti del Mediterraneo. Di origine antichissima e misteriosa, così come l'origine stessa del popolo sardo e delle sue ricchissime forme musicali, ancora oggi sopravvive nella sua forma e nel suo repertorio canonici.

Profondamente diverso da ogni altro stile polivocale italiano, il canto *a tenores* - soprattutto nella impostazione delle voci basse - sorprendentemente ha caratteri analoghi nella musica indigena dell'Oceania e dell'Africa. Lo stile *a tenores* è anche caratterizzato da sedimentazioni e imitazioni naturalistiche: l'affinità con i comandi che i pastori usano per gli armenti, l'imitazione dei versi propri del mondo animale.



Una delle sale del Museo degli strumenti dell'Accademia Chigiana (Foto Lensini).

Domenica 20 luglio
Chiesa di Sant'Agostino
ore 20,30

Vincer se stesso è la maggior vittoria
ovvero
Rodrigo

Dramma per musica in tre atti su libretto di Francesco Silvani

Musica di
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Prima riproposta italiana (in forma di concerto)

Rodrigo Re delle Spagne
Gloria Banditelli mezzosoprano

Elisena sua moglie
Sandrine Piau soprano

Florinda sorella di Giuliano Conte di Ceuta
Elena Cecchi Fedi soprano

Giuliano Conte di Ceuta e fratello di Florinda
Rufus Müller tenore

Evanco figlio di Vitizza già Re d'Aragona
Roberta Invernizzi soprano

Fernando Generale di Rodrigo
Caterina Calvi contralto

Il Complesso Barocco

Primo violino **Stefano Montanari**
Basso continuo: **Elizabeth Leguin** violoncello /
Pier Luigi Ciapparelli arciliuto / **Federico Marincola** tiorba /
Alfonso Fedi clavicembalo

Realizzazione musicale e direzione
Alan Curtis

In collegamento diretto con Radiotre



Il Complesso Barocco

Violini

Stefano Montanari
Alessandro Ciccolini
Claudia Combs
Robert Crisafulli
Vania Pedronetto
Massimo Percivaldi
Nicholas Robinson
George Willms

Viole

Dario Luisi
Susanne Scholz

Violoncelli

Elizabeth Leguin
Wally Pituello

Contrabbasso

Giorgio Sanvito

Flauti dolci

Marco Rosasalva
Tommaso Rossi

Oboi

Gonzalo Ruiz
Stefano Vezzani

Fagotto

Alberto Guerra

Tiorba

Federico Marincola

Arciliuto

Pier Luigi Ciapparelli

Cembalo

Alfonso Fedi



G. Kneller: Ritratto di Händel (Londra, Coram Foundation).

L'INFLUSSO DELL'ITALIA SULLA PRODUZIONE OPERISTICA DI HÄNDEL

LORENZO BIANCONI

Georg Friedrich Händel arrivò in Italia nell'autunno del 1706. Dapprima (fino alla fine dell'anno) soggiornò a Firenze, dove era stato invitato dal granprincipe di Toscana Ferdinando de' Medici, che lo aveva conosciuto ed apprezzato ad Amburgo. In seguito soggiornò a Roma, ospite del marchese Francesco Maria Ruspoli, generale al servizio dello Stato Pontificio (gennaio-settembre 1707), indi ancora a Firenze (autunno 1707) in occasione della messa in scena della sua prima opera italiana, *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (cioè *Rodrigo*); nell'inverno del 1708 si recò quindi a Venezia per la stagione operistica di carnevale, dove deve aver incontrato Domenico Scarlatti in un famoso duello mascherato al clavicembalo. Ritornato a Roma (febbraio-settembre 1708), nella tarda primavera del 1708 Händel visitò Napoli, allora la più grande metropoli italiana, capitale di un vicereame che proprio in quei mesi, a seguito della guerra di successione spagnola, era passato dal dominio spagnolo a quello degli Asburgo d'Austria. Qui Händel rimase alle dipendenze del nuovo viceré "austriaco", il cardinale veneziano Vincenzo Grimani, autore del libretto della sua festeggiatissima seconda opera italiana, *Agrippina* (Venezia 1710). Dall'autunno del 1708 Händel trascorse un anno intero a Firenze, intervallato da ripetuti soggiorni romani nell'inverno del 1709. La trionfale messa in scena dell'*Agrippina* a Venezia segnò la conclusione della sua quadriennale permanenza in Italia.

Il viaggio italiano di Händel cade fra il suo 21° e 25° anno d'età: il completamento della formazione umana e professionale di un compositore tedesco assai promettente non poteva essere più propizio ed intenso. Di fatto Händel, fra il 1706 e il 1710, collezionò una grande quantità di esperienze musicali ed extramusicali, di cui poté far tesoro in Inghilterra per decenni e fino a tarda età - in un'epoca in cui era venerato come il monumento vivente dell'eredità culturale di una nazione che egli aveva conquistato musicalmente. (Citiamo solo due esempi estremi: il suo primo oratorio romano, del 1707, *Il trionfo del tempo*, diventò nella rielaborazione del 1757 la sua opera di commiato, *The Triumph of Time*, mentre la serenata napoletana del 1708 *Aci, Galatea e Polifemo* - un'allegoria delle contese politiche fra Austria, Francia e Papato per

Napoli, che lo riguardavano di persona se non altro attraverso i suoi diversi protettori italiani - diventò, con il titolo *Acis and Galatea*, parte integrante della tradizione teatrale musicale inglese). Molti cantanti, conosciuti da Händel come spettatore e come compositore a Firenze, Roma, Venezia, e anche strumentisti e letterati italiani, diventarono in seguito suoi collaboratori - nel quadro della fulminea introduzione di un teatro stabile di opera italiana a Londra, che proprio a Händel dovette un cospicuo impulso artistico.

Se da un lato è palese l'enorme importanza che gli anni del viaggio italiano rivestirono per la successiva carriera artistica di Händel come compositore di opere a Londra, dall'altro appare nebuloso il significato che può aver avuto per lui il contatto con il mondo operistico italiano fra il 1706 e il 1710. Un primo ridimensionamento risulta inevitabile. L'idea corrente di un assoluto predominio dell'opera nella vita musicale italiana intorno al 1700 è incontestabile, e storicamente provata. Tuttavia le esperienze che Händel poté fare dell'opera in Italia furono sì intense, ma anche particolarmente limitate. Da un lato il divieto papale relativo al teatro d'opera a Roma (1697-1709), dall'altro l'apertura stagionale dei teatri d'opera - un sistema di periodi di attività intensi ma brevi che, in città diverse, si alternavano in funzione di un sistema di *stars* itineranti - ridussero per Händel le esperienze dirette del teatro d'opera italiano a Firenze e Venezia. Händel non venne mai a diretto contatto con l'opera a Napoli - e questo proprio nel periodo critico ed avvincente in cui (anche per via del cambiamento di governo fra Spagna e Austria) si colloca l'inizio del secondo servizio di Alessandro Scarlatti come compositore di opere per la corte e si assiste alle primissime rappresentazioni di "commedie per musica" in lingua napoletana nelle case private della nobiltà cittadina (è noto che, anche in seguito, Händel si curò poco dell'opera comica e degli intermezzi buffi). Händel non venne in contatto con i teatri d'opera di Bologna, Milano, Torino, Genova, Parma eccetera, che si rifacevano ad un unico modello e repertorio - quello veneziano -, introducendovi tuttavia forti caratteristiche locali. Un musicista che ad Amburgo aveva ricevuto la propria formazione di compositore d'opera sotto la guida di compositori eclettici e cosmopoliti come Reinhard Keiser e Johann Mattheson - e in un teatro come quello del Gänsemarkt che era attivo tutto l'anno con, in media, cinque opere nuove e circa cento rappresentazioni all'anno - potrebbe non essere stato particolarmente impressionato dal sistema operistico italiano in termini di quantità e di varietà.

Il musicologo che voglia inseguire specifiche tracce dello stile operistico italiano nella produzione italiana di Händel, incontra un ostacolo insormontabile e frustrante. Non c'è pervenuta quasi alcu-

na opera del repertorio fiorentino di quegli anni, non è dunque possibile fare un paragone con le partiture di Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini, Giuseppe Maria Orlandini, Giacomo Antonio Perti che risuonarono nella villa medicea a Pratolino o nel teatro cittadino del Cocomero. La situazione migliora solo di poco con le esperienze operistiche di Händel a Venezia: la nostra conoscenza del repertorio veneziano dal 1708 al 1710 si limita sostanzialmente a raccolte di arie d'opera isolate di Antonio Caldara, Gio. Maria Ruggeri, Francesco Gasparini, Tommaso Albinoni, Antonio Lotti. Ma a grandi linee si può affermare che *Rodrigo e Agrippina* mostrano globalmente una freschezza, una forza, perfino una bizzarria dell'invenzione melodica e formale che non si ritrova nei contemporanei italiani - piuttosto si pensa a Keiser come modello! -, il cui sviluppo si può immaginare solo attraverso un complesso processo, difficile da analizzare, di assorbimento di nuovi impulsi stilistici nel quadro di un linguaggio musicale "straniero" (quello del teatro di Amburgo). Non era mai capitato che un compositore prima di allora presentasse al pubblico di un teatro italiano pause così improvvise e pateticamente ampie sulla soglia della cadenza finale di un'impetuosa sinfonia orchestrale, o lo sottoponesse ad una così eccitante e protratta catena di cadenze d'inganno in un ritornello di aria, ad un così completo, incondizionato abbandono corporeo al ritmo della danza come invece accade in certe arie di *Rodrigo e Agrippina* - nessuna meraviglia che Händel abbia fatto furore in Italia!

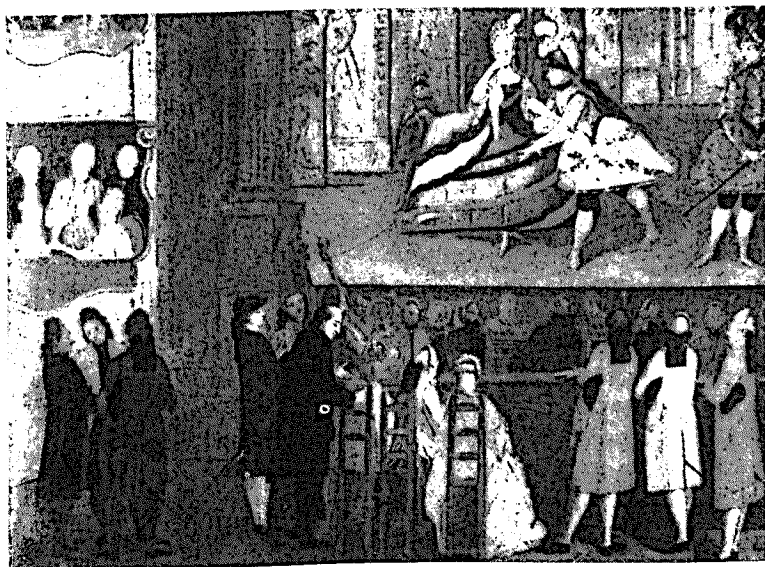
Forse tutta la portata dell'influsso delle espressioni operistiche italiane (ossia fiorentine e veneziane) su Händel va esaminata da un punto di vista totalmente diverso, considerando cioè il campo della drammaturgia. Firenze e Venezia sono le città italiane dove l'ardente entusiasmo che i letterati italiani nutrono, dal 1690 circa, per il grande teatro tragico francese più direttamente si riverbera sul teatro d'opera. Mentre le tragedie di Racine e Corneille, in traduzioni e rielaborazioni italiane, diventano materia in voga nei collegi gesuitici per la formazione didattica della giovane nobiltà soprattutto a Bologna e a Roma - e dunque una conoscenza, per quanto mediata, di quella forma teatrale grandiosamente patetica penetra nella coscienza dell'élite intellettuale italiana -, singoli librettisti e imprenditori teatrali a Firenze e Venezia mirano ad una rigenerazione, ad una rinascita dell'attività operistica italiana tramite l'imitazione di temi e modelli drammatici francesi. Emergono due nomi: il conte Frigimelica Roberti con i suoi libretti d'opera in cinque atti (1691-1708), che per il teatro di S. Giovanni Crisostomo a Venezia - lo stesso palcoscenico dell'*Agrippina* di Händel - si sforza di realizzare tutti i sottogeneri della tragedia francese, e Antonio Salvi,

medico personale e poeta di corte di Ferdinando de' Medici, protettore di Händel, responsabile dei drammi rappresentati in musica nella villa di Pratolino (1701-1710) e autore di un *Astianatte* (1701) che rappresenta il primo prestito operistico italiano da Racine (*Andromaque*). Il teatro eroico e solenne di Frigimelica Roberti - la cui essenza ci sembra rappresentata al meglio dal *Mitridate Eupatore* del 1707, che tuttavia sfociò in un clamoroso fiasco per via dell'arcana, ermetica veste datagli da Alessandro Scarlatti - non si propaga al di fuori di Venezia (pare che in Händel suscitasse poco interesse). Antonio Salvi, al contrario, adotta dai suoi modelli francesi soprattutto quell'inclinazione al *pathos*, al *plaisir des larmes* che indirizza l'interesse drammatico principale sulle reazioni affettive delle *dramatis personae* e sull'intreccio dei loro destini.

Dal punto di vista drammaturgico, il modello della tragedia francese significa per Salvi - di cui Händel deve essere stato amico o perlomeno conoscente - un intreccio rigoroso e serrato del nodo dell'azione ed una accorta collocazione dell'aria entro lo svolgimento drammatico. Nei migliori libretti di Salvi - Händel ne userà non meno di sette per le sue opere londinesi - le arie intercambiabili a piacere, contraddistinte da un contenuto sentenzioso e immaginifico in contrasto con la prassi operistica vigente, costituiscono più l'eccezione che la regola. Scompare del tutto anche il genere, corrente nel Seicento, delle ariette cantate dai personaggi sul palcoscenico a mo' di canzoncine per il proprio passatempo. Che le arie vengano adibite ad esprimere intenzionalmente gli stati d'animo di un individuo in presenza di uno o più personaggi, porta come conseguenza una "dialoggizzazione" dell'azione musicale che carica di tensione affettiva anche il recitativo circostante. La rinuncia ai consueti intrighi, equivoci, travestimenti e quiproquo tipici dei libretti d'opera romanzeschi della tradizione veneziana, come pure l'astensione da espedienti assai sfruttati come l'agnizione obbligata alla fine del dramma, conferiscono all'azione uno sviluppo dirompente che solo una consapevole *stratégie des larmes* - la passione, densa di sentimenti e di monologhi, del personaggio sofferente trabocca nelle arie di carattere lamentoso - ogni tanto rallenta con ponderatezza.

Rodrigo si basa certamente su un libretto veneziano preesistente che risale al 1700 (*Il duello d'amore e di vendetta* di Francesco Silvani), e conserva dei tratti della tradizione precedente, anche se il profilo di alcune scene nell'allestimento fiorentino di Händel potrebbe però risalire proprio all'intervento di Salvi. I principi della drammaturgia operistica francese emergeranno pienamente, in seguito, in *Agrippina* (non è un caso che in essa una famosa situazione scenica del *Britannicus* di Racine ricorra ben due volte; il soggetto, del resto, è anche tematicamente simile).

Soprattutto questo, Händel dovette al suo soggiorno italiano, nel settore specifico della drammaturgia operistica: la conoscenza e la diretta esperienza teatrale di un repertorio drammatico d'impronta francese del più alto livello, attivo e vivace, pur nella sua declinazione operistica, un repertorio che difficilmente avrebbe potuto conoscere ad Amburgo a quel tempo. Essa divenne uno dei momenti decisivi nel determinare la straordinaria flagranza scenica che contraddistingue il teatro d'opera di Händel proprio in confronto agli ulteriori sviluppi locali dell'opera italiana nel secolo XVIII.



Scuola veneziana del XVIII sec.: Scena di opera (Milano, Museo teatrale alla Scala).

IL GIALLO DEL TESORO MEDICEO SMARRITO

ALAN CURTIS

Senza alcun dubbio il più grande compositore di musica drammatica del suo tempo, Georg Friedrich Händel, pervenne abbastanza presto, durante il suo soggiorno italiano (1706-10) a uno stile che, sebbene decisamente italiano, era anche fortemente originale e dal quale, ciò che è una cosa sorprendente, non si distaccherà per il resto della sua vita. Durante tutta la sua carriera attinse da lavori composti nel suo breve soggiorno in Italia, e raramente queste citazioni risultano essere stilisticamente immature o anacronistiche. C'è anche chi, come Gustav Leonhardt, ritiene che Händel raggiunse il suo apice in questo primo periodo e mai più pervenne a tali alti esiti.

Ad ogni conto, chi ha dimestichezza con le opere più tarde e famose di Händel, riconoscerà in *Rodrigo*, la sua prima opera italiana (Firenze, 1707), molto di più che un superficiale rimando stilistico a quelle composizioni. Ad esempio, la prima aria di Esilena nel II Atto, "Egli è tuo", chiaramente preannuncia l'aria "Comfort ye my people" dal *Messia* (Dublino, 1742). Allo stesso modo, "Stragi, morti" di Giuliano nel I Atto, sviluppa un tema della sua prima opera, *Almira* (Amburgo, 1705), successivamente ripreso nella sua forma finale, con trombe in sostituzione degli oboi, in *Radamisto* (Londra, 1720), mentre la prima aria di Florinda è solo una delle numerose idee riprese nella cantata *Apollo e Dafne* (Hannover, 1710?). Anche il coro finale di *Rodrigo*, semplificato, è utilizzato come conclusione per *Rinaldo* (Londra, 1711). Ma costituirà una sorpresa, per coloro che conoscono bene la produzione di Händel, apprendere che esiste un coro finale per *Rodrigo*. A Lipsia nel 1873, Chrysander pubblicò per la Deutsche Händelgesellschaft i frammenti che, per circa due secoli, si riteneva fosse tutto ciò che si conservava della grande opera commissionata dal Principe Ferdinando de' Medici, il primo mecenate italiano di Händel, incontrato dal compositore già ad Amburgo. Con tante grandi (e complete!) composizioni da studiare, non sorprende che anche coloro che, come me, sono profondamente appassionati alle opere di Händel, non abbiano trovato il tempo neanche per una rapida lettura di questo primo, e poco noto, lavoro di cui si ritenevano perduti l'inizio, il finale e alcune parti centrali (l'inizio del III Atto). Inoltre, le circostanze intorno alla sua creazione e prima esecuzione (e se sia mai stata eseguita) rimasero oscure fino a tempi recenti. Una serie di nuove scoperte, forse la più importante ricerca su

Händel dell'ultimo quarto del nostro secolo, ha completamente mutato lo stato degli studi.

Intorno al 1970, il più eminente studioso di Händel, l'inglese Winton Dean, preannunciava questi cambiamenti con la scoperta del libretto di Francesco Silvani, *Il duello d'amore e di vendetta* (Venezia, Teatro San Salvatore, 1699, eseguito l'anno successivo a Vienna con il titolo *L'Odio placato*) posto in musica (oggi perduta) da Marc'Antonio Ziani (nipote di Pietro Andrea Ziani) che era servizio come base per l'opera di Händel. Lo studioso tedesco Reinhard Strohm (in un saggio in "Rivista Italiana di Musicologia", 1974) annunciava successivamente la sua scoperta presso la Biblioteca Universitaria di Bologna dell'unica copia del libretto riscritto (forse dal poeta Antonio Salvi) per l'esecuzione del 1707 alla quale, presumibilmente, lo stesso Händel partecipò dirigendo al cembalo, alla presenza del Principe Ferdinando de' Medici. Nel libretto è indicato anche il cast: Rodrigo e Fernando erano interpretati da castrati, mentre il ruolo maschile di Evanco era affidato ad una donna, Caterina Azzolini detta la Valentina. La prima donna, Esilena, era Anna Maria Cecchi detta la Beccarina. Il libretto era rimasto nascosto sotto il suo titolo scomodo e dimenticato (ripreso dall'endecasillabo recitato dalla prima donna Esilena alla fine dell'opera: *Vincer se stesso è la maggior vittoria*).

In seguito, Robert e Norma Weaver pubblicarono (nella *Chronology*, 1978) i risultati del loro studio sui teatri fiorentini, dimostrando che l'opera era stata rappresentata al Teatro del Cocomero a Firenze nell'autunno del 1707, secondo John Roberts, probabilmente nel tardo ottobre o ai primi di novembre (Händel arrivò a Firenze poco prima del 19 ottobre, data a cui risulta documentata la richiesta di un'udienza a suo nome con il Principe Ferdinando). Intanto la copia della partitura di *Rodrigo* conservata nel Fitzwilliam Museum a Cambridge (Gran Bretagna), proveniente dalla collezione di Barrett Lennard, e la copia Aylesford della collezione Newman Flower a Manchester cominciarono ad essere studiate, in particolare da Winton Dean. Da queste scoperte risultò che un'aria per Rodrigo all'inizio del III Atto ("Qua rivolga") e l'indispensabile coro finale ("L'amorosa dea di Cnido") erano sopravvissuti, sebbene ancora oggi inediti. L'aria finale ("Io son vostro, luci belle"), egualmente inedita, cantata da Evanco in luogo dell'aria "Lucide stelle", pubblicata da Chrysander, è l'unica testimonianza delle revisioni finali (autunno 1707) compiute da Händel poco prima della rappresentazione. Venne rinvenuta dal Prof. Strohm in una collezione di arie nel Minoritenkloster a Vienna.

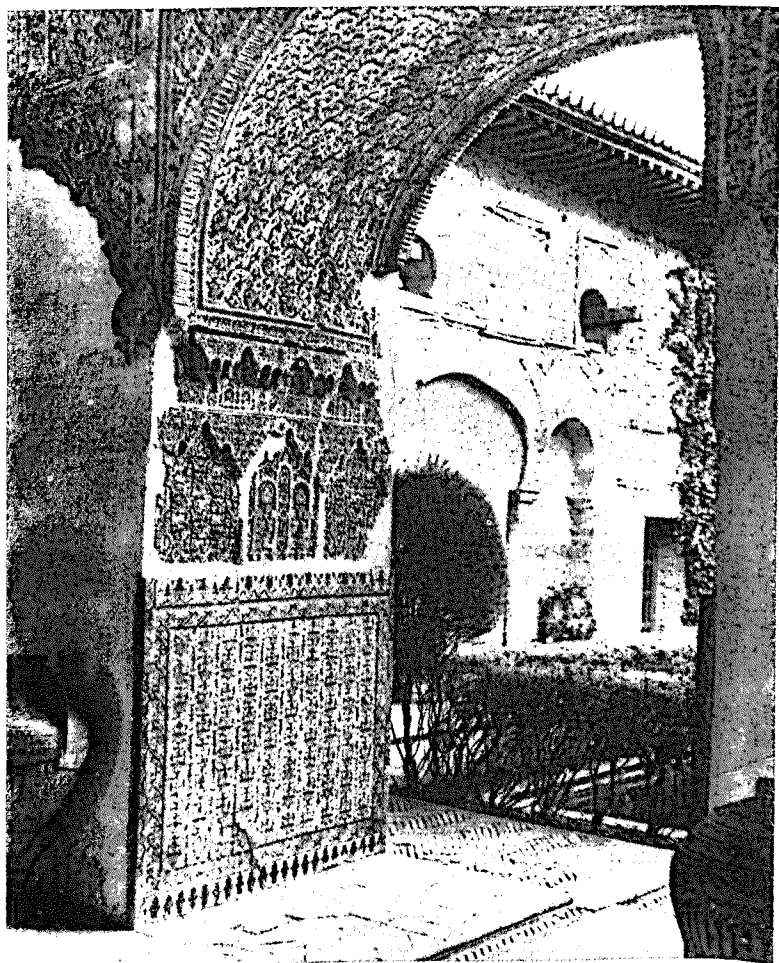
Inoltre nel 1983, Winton Dean scoprì, insieme con Anthony Hicks, nella collezione Shaftesbury, i recitativi mancanti del III

Atto. L'anno successivo, seguendo un suggerimento di Hicks, ricostruivo l'aria iniziale di Rodrigo dall'aria "Charming beauty" aggiunta, nel 1758, all'ultimo oratorio di Händel, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, un brano costruito in gran parte da citazioni di lavori del periodo italiano. Come ha rilevato Hicks, lo schema metrico del testo dell'aria di Rodrigo "Occhi neri", riflette perfettamente quello dell'aria tradotta ("Charming beauty"). C'è infatti una somiglianza di atmosfera, ed anche un'analogia della specifica parola chiave: "tear" si relaziona alla parola "pianger" nella seconda riga, mentre a "pleasure" fa riscontro "piacer" nella quinta.

La mia ricerca personale per le "parti smarrite" in questo puzzle operistico è pervenuta anche a un finale felice. Nell'autografo di Händel (Londra, British Library), una delle pagine vicine all'inizio del III Atto è conclusa dall'iscrizione "segue il Duetto", ma non segue alcun brano. Il libretto del 1707 semplicemente riproduce il testo dell'aria di Rodrigo del 1699; certamente già nel 1707 vi fu della confusione su cosa dovesse accadere in questo momento. Sembra abbastanza chiaro dal contesto del recitativo che un brano d'insieme in sol minore era previsto, e ritengo che un duetto, dopo il quale Rodrigo esce dalla scena, è una soluzione più convincente di affidare una seconda aria a Rodrigo (a seguito dell'aria "Qua rivolga"). Il duetto in sol minore per Clizia e Arcane nel *Teseo* (Londra, 1713) mi sembra si adatti perfettamente alla situazione, talmente bene infatti, da convincermi che il duetto del *Teseo* era ripreso da *Rodrigo*.

Infine, la sola parte ancora mancante era il necessario recitativo per le prime due scene (a mio parere introdotto da un recitativo accompagnato), che ho "ricomposto" in uno stile che, se non oso dire "händeliano", è almeno riconoscibile come correlato all'epoca.

Non mi è sembrato necessario tagliare nessuna aria o brano d'insieme o omettere i "Da capo"; tuttavia i recitativi, specialmente in un'esecuzione senza azione scenica, sembrano essere più efficaci con qualche riduzione. Il libretto del 1707 dimostra che lo stesso Händel effettuava tagli durante le prove e l'ho seguito in molte circostanze, sebbene in almeno un caso (il bello e tenero recitativo per Rodrigo, "Esilena, men vado" immediatamente dopo quello accompagnato "Eccelso Giove", all'inizio del III Atto) ho reintegrato un recitativo che il compositore forse troppo impulsivamente aveva tagliato nel 1707.



Siviglia, Alcazar, il palazzo del Yeso, particolare della Sala di Giustizia (XI sec.).

VINCER SE STESSO È LA MAGGIOR VITTORIA OVVERO *RODRIGO*

Riassunto dell'opera

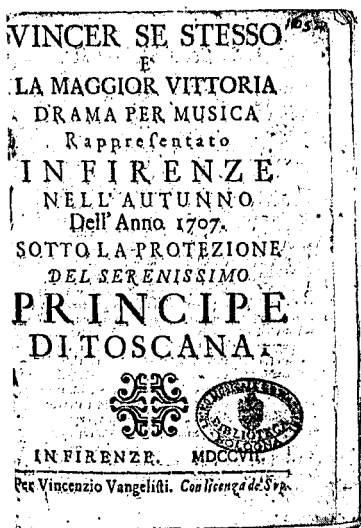
L'azione si svolge nella Spagna medievale minacciata dai Mori e più precisamente a Siviglia e negli immediati dintorni. Il visigoto Rodrigo, spodestato con la forza Vitizza e salito sul trono di Spagna, ha sedotto Florinda, sorella di Giuliano Conte di Ceuta, lusingandola con la speranza di diventare Regina al suo fianco dopo aver ripudiato la sterile moglie Esilena.

ATTO I. Scena I. Il lussuoso Rodrigo mette in mostra la sua perfidia rivelando le sue vere intenzioni nei confronti di Florinda - da cui ha avuto anche un figlio - che si lamenta del suo comportamento. Con disprezzo ammette che con lei ha cercato solo il piacere ed ora la esorta a lasciarlo in pace. **Scena II.** Florinda, rimasta sola, si abbandona a cupi progetti di vendetta. **Scena III.** Esilena confida a Fernando, generale dell'esercito spagnolo vittorioso, le sue pene: Rodrigo è incostante e la tradisce ed ella non lo sente più suo. Fernando la invita a sperare che, dopo tanto vagare, il cuore di lui possa tornare ad appartenerele completamente. **Scena IV.** Entra Rodrigo che si esalta per la vittoria. Esilena lo sprona a mutare il suo comportamento indegno della nobiltà del suo sangue. **Scena V.** Nella sala del trono Rodrigo ed Esilena ricevono i trofei della vittoria fra cui la testa mozzata di Sisibuto e suo fratello Evanco prigioniero che pronuncia parole sprezzanti e che il Re condanna ad una morte lenta e dolorosa. Ma Esilena intercede e convince Rodrigo a non farlo uccidere. **Scena VI.** Giuliano, a cui il Re ha consegnato il prigioniero, dimostra rispetto per Evanco che a sua volta ribadisce il suo coraggio e la grandezza della sua anima. **Scena VII e VIII.** Giuliano, affezionato alla sorella, ascolta sgolemento l'accorata confessione della sua peccaminosa relazione con Rodrigo. L'onore è macchiato e Giuliano si infiamma di sdegno e giura vendetta contro il Re: che egli possa cadere dal trono travolto dal suo stesso esercito che Giuliano guiderà in favore di Evanco liberato e mostrato come legittimo Principe. **Scena IX.** Anche Florinda giura vendetta e assapora la completa rovina di Rodrigo. **Scena X.** Rodrigo, solitario, sente il rimorso dei suoi misfatti. **Scena XI.** Sopraggiunge Fernando. Egli annuncia che l'esercito, sotto la guida di Giuliano, si è ribellato ed acclama Re Evanco. Giunge anche Esilena che riferisce di aver visto la stessa Florinda incitare i ribelli contro Rodrigo. Questi ordina al suo Generale di sedare la rivolta. **Scena XII.** Rimasto solo con la moglie, Rodrigo, pentito, le rivela il suo peccato con Florinda e dichiara che ora il

suo amore è rivolto solo verso la legittima moglie. Ma Esilena, commossa, si dichiara pronta a ritirarsi e a lasciare il suo posto a Florinda che potrà dare un erede al trono e ricondurre la pace in Spagna. A lei resterà il ricordo del suo amore. Ma Rodrigo invoca il perdono e dichiara che mai la abbandonerà. Esilena si propone allora come messaggera di pace presso Florinda e Rodrigo accorda il permesso. **Scena XIII.** Esilena, rimasta sola, esprime la sua intenzione di sacrificarsi per il bene dello sposo e della Spagna.

ATTO II. Scena I. Mentre Giuliano ed Evanco nell'accampamento incitano i soldati alla battaglia e alla vittoria, Esilena chiede udienza da Florinda. Allo stesso tempo giunge una lettera a Giuliano da parte di Fernando in cui questi rivela di voler tradire Rodrigo e gli propone di partecipare egli stesso ad un agguato da tendergli la prossima notte. Giuliano si fida ed accetta. **Scena II.** Evanco ricorda a Florinda quanto a lungo egli l'abbia amata, pur non corrisposto, ed ora spera di poter essere ricambiato. Florinda, pur lusingata della sua fedeltà, afferma che prima di tutto dovrà essere vendicata. Evanco acconsente. **Scena III.** Esilena offre accuratamente a Florinda il suo sacrificio. Ma quest'ultima adirata non accetta: vuole soltanto vendetta. Esilena, offesa e sdegnata, ritorna dal Re decisa a morire con lui. **Scena IV.** Florinda ribadisce il suo odio e la sua sete di vendetta. **Scena V e VI.** In una sala della reggia, mentre Rodrigo commenta la sorte sfavorevole, giunge Esilena che gli annunzia il rifiuto del patto di pace da parte di Florinda. Il Re spera ugualmente nella vittoria e la Regina lo conforta. **Scena VII.** Entra Fernando con Giuliano incatenato. Esprime soddisfazione per la riuscita della sua trappola mentre Rodrigo condanna il prigioniero a morte. Giuliano proferisce parole di indomito coraggio e, anche dopo morto, attenderà l'acerrimo nemico agli Inferi per seguitare a pugnare con lui. **Scena VIII.** Ma Esilena e Fernando propongono al Re di lasciare vivere Giuliano e di usarlo come ostaggio. Rodrigo invia il suo Generale nell'accampamento nemico con queste condizioni: Florinda, se vuole salvare la vita del fratello, parta dalla Spagna e renda Evanco in catene. Fernando si dice fiducioso di un buon esito. **Scena IX e X.** Rodrigo ed Esilena si abbandonano a dolci speranze d'amore. **Scena XI.** Nell'accampamento, sotto le mura di Siviglia, Florinda ed Evanco, venuti a conoscenza della cattura di Giuliano, spronano l'esercito alle armi. **Scena XII.** Si apre la porta della città e appare Fernando con Giuliano prigioniero contornati da soldati. Il Generale espone le condizioni e, mentre Giuliano incita a non accettarle e a seguitare a combattere, Evanco scocca una freccia che ferisce a morte Fernando. Approfittando dello scompiglio, i guerrieri entrano in città mentre Florinda pregusta la vendetta.

ATTO III. Scena I. Rodrigo, rifugiatosi in un tempio, si scaglia sacrilegamente contro le divinità che vuole far partecipi della sua rovina: il nemico, per catturarlo, dovrà distruggere e bruciare il tempio. **Scena II.** Esilena lo incita invece a comportarsi da eroe e di tornare generosamente a combattere. Rodrigo, toccato, fa solenne giuramento di onorare il suo amore per la moglie e le dà l'estremo addio. **Scena III.** Esilena offre agli Dei la sua vita in cambio di quella del marito. **Scena IV.** Giuliano, trionfante, entra e spinge i suoi a ricercare Rodrigo per ucciderlo. **Scena V e VI.** Mentre Evanco e Giuliano stanno per uccidere Rodrigo, Florinda li ferma affermando che a lei spetta di dargli morte. **Scena VII.** Ma arriva all'improvviso Esilena conducendo con sé il figlio di Florinda e cerca di commuoverla con accorate parole. Florinda cede ma suscita le proteste di Evanco e Giuliano che vengono nobilmente apostrofati da Esilena che ancora una volta li convince ad abbandonare il loro disegno di vendetta e a cambiare l'odio verso Rodrigo in perdono. Questi abdica in favore di Evanco che, dopo che Giuliano si è compiaciuto della ritrovata serenità, ricorda il suo amore a Florinda. **Scena VIII.** In un duetto il Re e la Regina si promettono un rinnovato amore e la promessa di fedeltà. **Scena IX.** Nella sala del trono Florinda ed Evanco si dichiarano il loro reciproco amore. **Scena X.** Rodrigo conferma Evanco Re d'Aragona; Florinda sarà sua sposa e Regina mentre il suo figlioletto diverrà erede di Castiglia con l'aiuto dei saggi consigli di Giuliano. Evanco, anche a nome del defunto padre Vitizza, accetta volentieri la nuova situazione mentre tutti inneggiano alla felice conclusione.



Il frontespizio del libretto originale (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale).



SÄNGERIN

Discant. Alt und Tenor kan ich außr beste zwingen.
 Der Baß ist mir zu stark, mein wesen ist zu zart.
 Ein Virtuos wird schon den Baß zum wunder singen.
 dan zeugt das ganze werck des Himmels Music-Art.
 dort werden zweifels frey die Instrumenten schweigen
 wann sich zu Gottes Lob die Zungen emsig zeigen.

ABOUT THE DRAMA

The harsh conflicts of this drama and the severity of its characters suggest a primitive era—one not yet refined by the classical restraints expected from art of the period in which the libretto was written. Eighth-century Spain of the Visigoths is the setting of the original mythic-historical tale, which recounts the violent overthrow of the barbaric ruler, Vitizza, by a lesser prince, Rodrigo. Rodrigo proves to be not only more ruthless than his predecessor, but lustful and disloyal as well. He betrays his most trusted captain, Giuliano, who champions Rodrigo's cause in the battlefields, by seducing his daughter, Florinda (Giuliano's sister in the present libretto) with promises of repudiation of his faithful wife, Esilena, marriage and the crown. Sisibuto and Evanco, sons of Vitizza, have sworn to avenge their father's death and recover the throne from Rodrigo. When Giuliano hears of Florinda's humiliation, he allies himself with the Moors and the two sons of Vitizza, and together they take over the kingdom and kill Rodrigo, thus beginning the long Moorish domination of Spain. Silvani fills out and alters this story in the libretto for the purpose of enriching the action and the characters. Among the changes are two strategic differences which serve to alter the outcome of the plot, and also to refine somewhat the bloody saga of history. We learn through this drama that the powers of reason in a noble soul conquer the fury of rage and wickedness. Rodrigo, in this version pays a "higher", that is, more noble price than death for his wickedness: he surrenders his selfish pride, his crown, and his fortune in return for a virtuous life with Esilena. Indeed, though a sceptical modern psychologist might see his motives primarily as mere self-preservation, the 18th-century observer saw him as gaining a moral victory over his own evil propensities. The worst of his vices, according to Silvani, is adultery.

He not only seduces Florinda, but (and this is the second strategic change of the historic basis by Silvani) she bears him a son. Esilena, we are told, is barren and we suspect that Rodrigo's adulterous act had political intent.

But Florinda, who appears to our modern eyes equally ambitious in submitting to the illicit union for her own worldly gain, escapes all blame. Her pride and anger lead her to seek Rodrigo's death - before all else to get her revenge - and this unrelenting drive is one of the chief currents in the drama. Esilena has always been shrewdly aware of Rodrigo's lascivious appetites, and bears

this disgrace with a martyr's fortitude. Her unswerving righteousness provides a stark contrast to Florinda's character and furnishes another, in fact the strongest, dramatic force in the opera. In the light of this all-forgiving, self-effacing saint, all the characters of the drama seem stained with evil desires. While they rage and intrigue around her, she remains the conciliatory peace-maker, willing to give up all her worldly claims to save her husband and the peace of the kingdom ("I give my life to you, oh gods, that my dear husband may live". Act III, sc. 3). Her arguments for mercy turn everyone's head in the end, but while selfless, she also drives a hard bargain. As Florinda takes the sword from Evanco to deal the fatal blow to Rodrigo, Esilena appears carrying the bastard son - who acts as a *quasi deus ex machina* though never uttering a sound. Florinda's hand is stayed while she listens to Esilena's persuasive plea, and at last she yields to her motherhood and pardons Rodrigo. He, in turn, for her single act of mercy, grants her the Kingdom to share with Evanco. Everyone forgives everyone else and each one experiences a moral victory over the evil passions within himself. Esilena, having obeyed Christian doctrine from the outset, is the undoubted heroine of the intrigue.

The real conflict in the drama lies between Esilena and Florinda over the life of Rodrigo. One might well ask, is he worth saving? If the text doesn't entirely convince us the music does. In Act I, sc. 9, he broods, alone, about his joyless victories in war and the ghastly shadows of death. We can feel pity through this somber melancholy air, and from that point on we want to believe that at heart he is a good man. But in strength he pales before Esilena, and by comparison his moral victory seems weak.

Fortunately between the music and the text there is ample play for complexity in interpretation. For example, is Esilena as pure in motive as she says she is? We see her as using virtue to gain her desires, and sometimes she appears more scheming than innocent. Occasionally (for instance, in her visit to Florinda in Act II) she reveals her vanity, jealousy and resentment. She is human after all! Florinda, too, is not one-dimensional: her anguish and shame give greater depth to her predominating rage. No character is simple, and the stark contrasts of the story are softened and warmed by the wide range of affects and subtleties of the music.

Synopsis

Act I. Florinda implores Rodrigo to honor his promises of love, marriage and the crown, and he coolly (if sweetly) advises her

to take comfort in their past pleasures, and forget her ambitions. Alone, she vows revenge. The scene changes to the royal throne room, where Esilena sings of having enjoyed the "dawn" of her love for Rodrigo, but sees, in the "heat of midday", the suffering he causes her. Fernando urges her to take pleasure in Rodrigo's victories, but she cannot rejoice over good news when her heart is in pain. Fernando predicts that Rodrigo will return to her. Rodrigo indeed enters, and gives her the news of his victories. Together they greet the victorious general Giuliano, who returns from war with Evanco enchained, and the decapitated head of Evanco's brother Sisibuto as trophy. Rodrigo, responding to Esilena's pleas, agrees to spare Evanco's life and confines him to a life of captivity under the hand of Giuliano. Giuliano, left alone with Evanco, praises Evanco's valor and offers him his friendship, insofar as his duty to Rodrigo allows it. As Evanco is led off, Florinda enters and reveals her dishonor and misery to her brother.

Giuliano thereupon swears revenge upon Rodrigo and decides to free Evanco and enlist his aid. Florinda, alone, declares she will seek the death of Rodrigo. The scene changes to Rodrigo's bed-chamber, where he weighs the empty triumphs of his victories against a vision of the vanities of this world. Fernando rushes in to inform him of the rebellion, and devises a scheme to trap Giuliano. Rodrigo, left alone with Esilena, declares his love for her and admits to his adulterous intrigue with Florinda. Esilena offers to give Florinda the throne and concede Rodrigo's love, to save the kingdom and preserve peace, but Rodrigo protests, allowing her, however, to go to Florinda in the field of battle to negotiate peace. In the final scene, Esilena declares that the future of the realm depends upon her magnanimity and prepares to become a glorious model of fidelity to Spanish wives.

Act II. Giuliano, Evanco and Florinda are preparing for war in their military camp. Giuliano announces that the liberated Evanco has pledged himself to Florinda. A soldier appears with a letter in which Esilena requests an audience with Florinda to which the latter agrees. But a secret letter is enclosed in which Fernando declares his wish to unite with the rebel forces against Rodrigo and to meet in secret with Giuliano. The company warns Giuliano of the probable trap, but Giuliano, confident of Fernando's friendship and honor, agrees to the meeting. Evanco, alone with Florinda, speaks of his long-standing love for her which she had formerly scorned. She replies that his great faith inspires her ardor, but first he must aid her in seeking her vindication. He enthusiastically agrees. Florinda is left alone to speak with Esilena, who offers, in spite of Rodrigo's earlier protest, the crown and the nuptial bed in

return for peace. Florinda, however, aware that the offer comes from Esilena not Rodrigo, refuses and Esilena exits in rage. Florinda, alone, and somewhat shaken by this visit, resolves to let the "cold ashes" of her love for Rodrigo be dispersed to the winds. The scene changes to a royal salon. It is night and Rodrigo, alone, again despairs of his ill fortune, but determines to remain strong and resist fear. Esilena enters to tell him of Florinda's refusal to compromise, and says that she will love him even if fate turns against them. Fernando enters with Giuliano in chains. Rodrigo orders his death but again Esilena intervenes with a plea for mercy (which is at the same time astute strategy to save their lives and the realm). Rodrigo then resolves that Evanco must return to captivity and Florinda leave the kingdom, if Giuliano is to be saved. Esilena and Rodrigo, believing they have hope for victory, rejoice. The scene changes to the gates of the city before which Evanco's armies are gathered. The gates open revealing Giuliano in chains about to be killed by Fernando, who announces Rodrigo's terms. Evanco refuses and impetuously kills Fernando thus saving Giuliano. A siege of the city ensues, while Florinda, alone, exults in her coming victory.

Act III. Rodrigo, in the temple of Jove, resigns his crown and sceptre, with a prayer for a better leader for the realm. He prepares to depart and promises Esilena that he shall honor her with his last breath. Esilena, alone, begs the gods to pity Rodrigo. The scene changes to a royal courtyard, where one sees the palace in flames, and Giuliano's army in command. Rodrigo is captured, and Evanco prepares to kill him, but Florinda preempts the honor.

She is at the point of killing Rodrigo, when Esilena enters with Rodrigo's and Florinda's baby in her arms. She asks that they both kiss the child, and, giving Rodrigo the child to hold next to his heart as shield, she dares Florinda to strike the blow which will kill both father and son. Florinda yields and pardons Rodrigo. Esilena asks Giuliano and Evanco to pardon him as well, just as, through her prayers, Rodrigo had previously spared their lives. Giuliano agrees to Rodrigo's request to call together the realm for pronouncements as to its future and Evanco, with the help of Florinda, who promises marriage as a reward, also conquers his rage. Rodrigo and Esilena are left alone to celebrate their love. The scene changes to the throne room, where Rodrigo formally announces his abdication and retirement with Esilena, giving the kingdom to Evanco and Florinda, making his and Florinda's son the heir, and Giuliano the regent. A final chorus celebrates the moral presented by Esilena's last words, "*Vincer se stesso è la maggior vittoria*" (To conquer one's self is the greatest victory)

IL LIBRETTO*

A Vitizza cattivo re delle Spagne tolse il regno, e la libertà, e finalmente la vita, Rodrigo pessimo monarca, l'ultimo del sangue gotico, che sostenesse quella corona. Precipitò costui in quei vizi, che aveva preteso di castigare nel predecessore, crudeltà e lascivia. Fra le altre vergini, che egli sacrificò al suo senso, una fu Florinda figliuola di Giuliano, conte di Ceuta. Adoperò per abbattere l'innocenza di questa fanciulla più che la forza l'inganno, promettendole inalzarla all'onore della corona, col repudio d'Esilena saggia, ed innocente sua sposa. Trionfato che egli ebbe dell'onore di Florinda, mancò alle sue fallaci promesse, di che Florinda altamente sdegnata scoprì la deplorabile storia in un foglio al suo padre Giuliano, che ricevuta altamente la piaga nel cuore, concepì in esso la più scellerata vendetta, che fosse giammai praticata. Venne alla corte, e coperto sotto un'alta simulazione il suo sdegno, introdottosi nella confidenza di Rodrigo, impetrò da lui un buon nervo di gente per opporsi ai Mori, che minacciavano d'invadere le più remote parti del regno. Indi con queste forze alla mano, invitati i Mori medesimi, li trasse al totale eccidio del regno, colpevole non d'altro, che delle dissolutezze del suo sovrano. Sisibuto, ed Evanco, figliuoli del morto Vitizza, secondarono quest'infame attentato in vendetta della morte del padre, così che Rodrigo perdé il regno, e la vita, e la Spagna restò sacrificata alle barbarie africane. A questa istoria raccolta con orrore de' nostri secoli dalle penne tutte spagnole, e fra l'italiane dal P. Foresti, s'aggiungono nel dramma i seguenti verisimili:

Che a Rodrigo di Florinda nascesse un figlio, che Giuliano fosse informato da Florinda del tradimento di Rodrigo, in tempo che egli tornava alla corte, trionfante de' figli di Vitizza, che anteriormente si erano ribellati, ed avevano invasa l'Aragona. Che Rodrigo avesse usurpato questo solo regno a Vitizza, non la Castiglia. Che Evanco avesse prima della ribellione amata Florinda; per accomodarsi alla qualità de' nostri attori s'introduce sopra la scena Giuliano in figure di fratello di Florinda, e non di padre.

Rodrigo, Florinda, e Giuliano compariscono sopra il teatro con carattere diverso di quello, che hanno nelle loro storie. Rodrigo precisamente, che se bene ne' primi suoi moti fa conoscere la crudeltà del suo genio, si arrende però facilmente a i savi consigli della moglie, che si chiamerà nel dramma Esilena... Risparmio così all'ombra di questo re la pena di comparir tutto lo scellerato ch'ei fu, e giustifico il perdono, che gli si concede nella catastrofe del dramma.

* L'argomento, i personaggi e le mutazioni sono riportati conformemente al libretto originale del 1707.

Il testo in corsivo indica le parti che in questa esecuzione sono omesse.

PERSONAGGI

Rodrigo, re delle Spagne
 Esilena, sua moglie
 Florinda, sorella di Giuliano, conte di Ceuta
 Giuliano, conte di Ceuta e fratello di Florinda
 Evanco, figlio di Vitizza, già re d'Aragona
 Fernando, generale di Rodrigo

Un bambino che non parla, figlio di Rodrigo, e di Florinda

* * * * *

La scena è nella città di Siviglia, e nella campagna sotto le mura di essa.

* * * * *

MUTAZIONI

Atto Primo

Giardino reale
 Cortile regio
 Camera di Rodrigo

Atto Secondo

Campo di guerra con padiglioni
 Sala regia
 Campo di guerra sotto le mura della città,
 con porta della medesima

Atto Terzo

Tempio
 Cortile
 Regia con trono

* * * * *

ATTO PRIMO

SCENA I

Giardino reale

FLORINDA, e RODRIGO, che siede leggendo una lettera

Flor. Ah mostro, ah furia, ah d'ogni mostro ancora,
d'ogni furia peggior, empio Rodrigo,
così guardi il mio pianto?
Così tiranno i miei sospiri ascolti?
*Tal non ti vidi allora,
che abominevol fiamma
(Oh fiamma alla mia gloria
funesta eternamente!)
recasti a balenar su gli occhi miei.*
Non fu sì muto il labbro,
allor, che d'un insano amore (indegno)
le crudeli lusinghe a me spiegasti,
il fatale ripudio d'Esilena,
le promesse mie nozze a me giurasti.
Tale un re vive, ed ama? E tal trionfa
d'un'innocente vergine? Se nulla
può questo pianto, puro
sangue del cor, se nulla
ponno gli dei tremendi e spergiurati,
ti sovvenga crudel del sfortunato
delle viscere mie parto innocente.
*Rodrigo, il cielo è giusto, e non gli manca
per un'alta vendetta
contro un re traditor qualche saetta.*

Rodr. Florinda, il tuo germano
pugnando ha vinto, e sotto al piè mi ferma
il vacillante soglio.

Flor. E così premi il sangue,
che da sue vene uscì, povero sangue!

Rodr. *L'uno de' miei ribelli
gli cadde al piè trafitto, e geme Evanco
nella giustizia delle sue catene.*

Flor. *Fra gli encomi dovuti alla sua spada,
meschia, meschia, o tiranno,
la storia miserabile del mio
tradito onor, del suo superbo inganno.*
Ah no, Signor, non sei sì fiero, e serbi
qualche pensiero ancor di te più degno;
rendi, rendi Esilena
sterile moglie al patrio regno, e questo
utero, oh dio, troppo fecondo, chiama
agli amplessi del talamo reale.
Ah, mio Rodrigo, senti

del comun figlio i teneri vagiti
eco fan' del tuo labbro ai giuramenti.

Rodr. Florinda, ha varia legge
il re dal volgo: in questi
sempre ciò ch'egli de' peso è del giusto.
Peso è del giusto al re ciò che gli giova.
Guidata da una cieca
ambizione i gigli tuoi traesti
in braccio al mio cupido;
d'essa, di te ti lagna:
anco in amor un facile trionfo
perde di prezzo: estingui
gli inutili tuoi sdegni:
delle viscere tue nel pegno acerbo
della tua fedeltà l'ostaggio io serbo.

Occhi neri
voi non siete a pianger soli
dopo il punto del goder.
Resta, o bella, e ti consoli
la memoria del piacer.

SCENA II
FLORINDA sola

E tal mi lascia? O spenta
misere mie speranze. Ah che a chi pecca,
l'eredità più certa
d'un grand'errore è un pentimento grande:
questo solo mi resta, ed il mio sdegno,
carnefice crudel, ma neghittoso,
se differisce più la mia vendetta.
Sì, vendetta si cerchi;
il traditor Rodrigo
ha dentro sé chi al precipizio il guida,
che dell'empio nel petto
col fulmine del cielo acceso a lato,
il nemico peggiore è il suo peccato.

Pugneran con noi le stelle
del mio onor alle vendette;
che a punire alme rubelle
sempre accese ha le saette.

SCENA III
Cortile regio con trono
ESILENA sposa di Rodrigo, e FERNANDO

Esil. Nasce il sol, e l'aura vola;
ride, scherza, e ne consola,

poi n'affanna in mezzo al dì.
 Tal sen nasce il mio contento,
 ma, svenato dal tormento,
 va cangiando anch'ei così.

Fern. Reina, in sì bel dì che trascinata
 la fellonia ti geme a piè del soglio,
 il giubilo commun, ch'empie Castiglia,
 solo nel tuo gran cor non trova loco.

Esil. Fernando, in alme grandi
 entra con leggier passo
 il piacere del ben, ne le scompone;
 in quelle poi troppo alle pene avvezze
 entra con dubbio piè, né trova intiera
 tutta la fede.

Fern. E spesso
 questo tardo gioir fortuna offende;
 offesa ella si pente
 variamente al suo corso, e si risente.

Esil. E che mi dà fortuna
 che mio non fosse? Il regno d'Aragona,
 che Giulian ne reca
 fu già del mio Rodrigo; ... ah che quel "mio"
 ritocca, e risacerba la mia piaga!

Fern. E pure è tuo Rodrigo.

Esil. Non il suo cor, che in ogni bel sembiante
 trova un'esca novella
 al fuoco, che d'alma incenerisce
 la più nobile parte, e la più bella.

Fern. Spera, o donna regal; grave è la colpa,
 ma de' cieli maggiore è la clemenza.
 Chi sa, che di Rodrigo
 il fuggitivo cor, d'errar già stanco
 dietro a forme straniere,
 non ritorni fedel entro al sereno
 carcere lusinghier del tuo bel seno.

Agitato da fiato incostante
 una fiamma vagando sen va;
 alla sfera poi lucida amante
 sin che giunga mai pace non ha.

SCENA IV
RODRIGO, e ESILENA.

Rodr. Esilena?

Esil. Mio re.

Rodr. Tutte recise
dell'Idra ribellante
le teste enormi, ed al mio piè prostese
recan tinti di sangue
al mio soglio real fasci di palme.

Esil. *Molto vincesti; un più sublime e degno
trionfo ti resta.*

Rodr. *E qual fia questi?*

Esil. *Quell'insano tuo fuoco,
con cui del castiglian' sangue più chiaro
i fasti adombri, ah caro sposo estingui;
sopra a nobili soglie
il disonor, se ben corone ha in fronte,
vien' accolto con sdegno, e mal vi alberga.*

Rodr. *Cara sposa, t'intendo;
spesso la gelosia fatta maestra
su cattedra d'amore,
saggie all'amato cor dottrine insegna,
e per il dolce acquisto
l'autorità de' suoi precetti impegna.*

SCENA V

*ESILENA, e RODRIGO vanno in trono; nel medesimo tempo
vien GIULIANO con parte dell'esercito vittorioso, EVANCO
incatenato. La testa di Sisibuto sopra d'un'asta.*

Giul. Dell'Iberia al soglio invito,
reca palme e sparge allori
festeggiante la vittoria.
E del grande alto conflitto,
a noi vengono gli onori
che promette oggi la gloria.

*Signor, questo reciso
orribil teschio, a cui rubelle in fronte
fremea l'onor d'un tuo real diadema,
reco all'alto tuo soglio
sanguinoso trofeo della mia spada.
Tronche in esso tu vedi
l'empie speranze, e d'Aragona al piede
tolte queste catene,
sotto cui trascinato Evanco geme.*

Rodr. Giuliano, il tuo braccio
è 'l destin del mio soglio;
serve per legge alla tua man Fortuna.
E tu, fellon...

- Evan. Tiranno!
- Con titolo sì vile
non oltraggiar l'onor del mio gran sangue;
s'io mi ritolsi un regno
retaggio di mia stirpe, e dal tuo braccio
rapito iniquamente,
e vendicar tentai sovra al tuo capo
l'esecrabile fato
del genitor Vitizza
da te, da te, barbaro re, tradito,
fu virtù del mio cor, non fellonia;
*ma mi tradì Fortuna,
Fortuna alla virtù di rado amica.
Quest'arbitra del mondo
la libertà mi tolse, il regno, e l'armi;
ma ragione non ha sovra due beni
d'ogn'altro a me più cari;
l'uno è dell'alma mia l'alta costanza
l'altro è l'odio profondo,
che contro di Rodrigo intier' m'avanza.*
- Rodr. In faccia al vincitor tal parla un vinto?
A cotesti tuoi beni un altro aggiunga
il mio furor: la morte,
ma morte sia, che a tardo passo arrivi.
- Esil. Signor, pena è la morte
a chi vive felice,
a chi misero vive, è grazia, è dono.
Evanco viva, e nelle sue catene
qual prima fu si cerchi, e non si trovi.
- Rodr. Vivi dunque, o superbo
nell'atroce balia del tuo tormento,
e sempre sul confin del cieco Averno
delle vendette mie bersaglio eterno.
Giuliano.
- Giul. Mio sire.
- Rodr. Alla tua fede il prigionier consegno.
- Ti lascio alla pena
d'un core trafitto
da troppa pietà.
L'orror del delitto
è un verme, che svena
con più crudeltà. *(parte)*
- Esil. Egregio duce, il braccio tuo guerriero
sul tronco de' cipressi olivi innesta;
il lampo di tua spada
dell'empia fellonia fiaccò lo sdegno,

e rese a noi la pace,
fulmine de ribelli, iride al regno.

In mano al mio sposo
più vago sfavilla
lo scettro per te,
e stende il riposo
al regno, che brilla
la chiara tua fe'.

SCENA VI
GIULIANO, EVANCO

Giul. *Evanco, armato in campo
ti fui nemico, e tal mi volle il grado,
la fe' dovuta al mio signor, e l'alto
desio di gloria; or, che Bellona appoggia
stanca il fianco guerriero alla grand'asta,
gli odi depongo, ed al real tuo sangue
al tuo valor consacro
tutta quell'amistà, che mi concede
lo scettro di Rodrigo, e la mia fede.*

Evan. *Questa sola mi resta
delle grandezze mie: l'anima invitta.
Tal mi vedrà Rodrigo
nelle perdite nostre memorande
qual mi temea, sconfitto sì, ma grande.*

*Eroica fortezza,
non teme sciagure,
resiste alla sorte.
Le pene disprezza,
non cura sventure,
incontra la morte.*

SCENA VII
GIULIANO, poi FLORINDA

Giul. *Fra romori di Marte
del sangue mio le care voci ascolto,
e a Florinda mi lega un vero affetto.
Ma lo stesso pensiero qua la conduce.
Cara germana mia!*

Flor. *Ah no, signor! Nome sì dolce oblia.
Dimmi pure nemica,
dimmi rubella, dimmi
ingiuria del tuo sangue
scorno degli avi, disonor del sesso.*

Giul. *O sommi dei, che sento?*

- Flor. E se nome più indegno, e più funesto ...
- Giul. Florinda, e qual delitto ...
- Flor. Ah, che il rossore
dice assai su 'l mio volto: una gran colpa
prende orror di se stessa, e si nasconde,
ma lo sdegno del sangue
vilipeso, e tradito,
la tragge e forza a passeggiar sul volto.
- Giul. Meno oscuro favella! (Ah, troppo intendo!)
- Flor. Rodrigo, oh dio, Rodrigo... impallidisci?
Quegli per la cui gloria, e pel cui scettro
tanto di sangue e di sudor spargesti,
quegli al cui piè tu rechi un regno, quegli
donna mi rese, e madre.
- Giul. Temprato a sì gran colpi è questo cor!
- Flor. *Cielo sa con quanto¹
orror sostenni i primi lampi; i primi
vapori dell'impura orribil fiamma!
Egli adoprò vezzi, e lusinghe, ed io
disprezzi e sdegni; armi più forti ei cinse:
promesse di corone,
giuramenti di talamo, e del certo
ripudio d'Esilena, e di mie nozze,
feroci assalti a tenera fanciulla.
Al fin cadei. La prima pena ottengo
dal traditor Rodrigo,
che mi schernisce e niega
le giurate promesse;
la seconda a te chiedo:
vendica sul mio capo
l'ingiurie di tua stirpe e dell'illustre
serie degli avi: estingui
in queste vene infami,
del nostro sangue offeso i giusti sdegni!*
- Giul. E tal ti trovo? E tal Rodrigo accoglie
il domator de' suoi ribelli? *O sangue
miseramente sparso:
molto Florinda errasti,
ma sì gran pentimento
il più dell'errore suo toglie alla colpa,
e a pro del reo troppo altamente parla
del Giudice allo sdegno.*

¹ I seguenti quattordici versi erano tagliati già nel libretto del 1707.

Il sangue di Rodrigo
lavi le macchie nostre, *anzi le fiamme*
d'un regno incenerito
purghino il disonor del nostro sangue.
Le vincitrici insegne
seguiran l'ire mie;
scioglasi Evanco, ed in esso si ostenti
il legittimo prence al genio ibero.
Cada il tiranno! Io già fremendo impugno
con orribile man l'alta saetta,
e seguiranno i cieli
la tromba, che gli chiama alla vendetta.

Stragi, morti, sangue, ed armi
con bellici carmi
già grida la tromba.
Flagellato dal mio sdegno
arda un regno;
già, già d'alte rovine il ciel rimbomba.

SCENA VIII
FLORINDA sola

Coronatemi, o sdegni!
Ha qualche idea di gloria quell'offesa,
che si sconta con una
memorabil vendetta.
L'ingiuria del mio sangue
nel sangue di Rodrigo
perderà il nome, e 'l cenere d'un regno
sarà 'l trofeo del mio feroce sdegno.

O morte, o vendetta,
tradite sembianze:
men severa
la fortuna lusinghiera
già sento, che alletta
le nostre speranze.

SCENA IX
Gabinetto (Camera di Rodrigo)
RODRIGO solo

Mentre di mie vittorie Iberia esulta
sol Rodrigo non gode;
il diadema novel, che il crin m'indora
peso accresce alla fronte, e non già fasto;
il lauro trionfal par, che si cangi
in funesto cipresso,
e 'l godimento stesso
larve orrende di morte, aimè, presenta.

Sommi dei, se pur v'offesi
non diventi il mio gioire
crudo oggetto del martire
ma pietosi, o men crudeli...

SCENA X

*FERNANDO che sopraggiunge,
e detto, poi ESILENA.*

- Fern. Rodrigo, all'armi. *O quanto gonfia un core
l'incostante favor della Fortuna.*
Giuliano trionfante
ammaestrò la spada
nel sangue de ribelli
ad oppugnar monarchi; Evanco sciolse,
ed all'ispano Marte
per re l'acclama, e spira sangue, e morti.
- Esil. Ah, Rodrigo, ah mio sposo, empiono il campo,
e quasi la cittade
d'ira, e d'orror le ribellate squadre.
Qual baccante megera
Florinda alza la face, e Giuliano
chiama nemici in guerra.
- Rodr. Vanne, Fernando, e le fedeli insegne
opponi a i miei ribelli, e li castiga.
- Fern. Volo, sire all'impresa; *alto pensiero
mi si sveglia nel core, e se bugiarde
non son le mie speranze
l'infedele Giulian sarà tua preda.*
*Spesso in arduo periglio
ciò, che oprar non può il braccio, opra il consiglio.*

SCENA XI

RODRIGO, ESILENA

- Rodr. Esilena, cotesto
pure è un segno fedel di quel bel fuoco
con cui t'amo costante. Amai Florinda
con quell'amor che solo ama se stesso.
Le promesse reali
del tuo ripudio, e di sue nozze in seno
me la gettaro: oggi la fe' mi chiede
de' giuramenti miei:
ma in me più può la fiamma
del pudico amor tuo, che del suo sdegno.
- Esil. Ah, mio dolce Rodrigo, e così fiacco
in me credi l'amore?

S'è in balia d'Esilena il tuo riposo
 crudel, perché nol chiedi?
*(Forse quest'atto grande
 non richiesto, ed offerto, avrà più gloria
 ne' gran fasti d'amor: l'offrirlo è poco,
 v'aggiungerò, perch'egli si riceva,
 i più caldi miei prieghi,
 i più ardenti sospiri, il più bel pianto).*
 Lascia, signor ch'io scenda
 dal talamo infecondo, ed a Florinda
 il di cui sen promette eredi al trono
 la mia corona invia.
*Quanto sangue risparmia
 la magnanima offerta!
 Dona la pace al regno
 e te, cor mio, dal tuo delitto assolve.*
 Tutto cedo a Florinda
 il talamo, lo scettro,
 e ciò, ch'è miglior dono il tuo bel core;
*solo, s'ella il concede,
 chiedo, che tu mi serbi
 una parte fedel de tuoi pensieri:
 dona qualche momento
 alla bella memoria
 dell'amor mio, sol questo
 picciolo premio alla mia fede imploro;
 tu me 'l prometti, e lascia poi ch'io porga
 l'ultimo bacio a questa man, ch'adoro.*

Rodr. Esilena, tal prieghi,
 e pensi d'ottenere un mio delitto?
 Chieder sì convenia con men d'amore
 questa offesa d'amor, se d'ottenersela
 sperar volevi: ah troppo tardi io veggio
 il fosco orror dell'infedel mia fiamma.
 Perdon, cara, mi dona, e meco resta
*cara metà dell'alma mia, compagna
 delle varie vicende
 d'instabile fortuna,
 de' dolci affetti miei nobile segno,
 ch'io serberò l'onor del mio bel foco,
 se d'uopo sia, sul cenere d'un regno.*

Esil. *(Tropo lento pregasti
 debole pianto mio.)*
 [Io ti perdono, ma] Concedi almeno
 che a Florinda io men vada
 messaggiera di pace.

Rodr. Ah troppo io temo
 della donna superba il fiero sdegno.

Esil. La ragion delle genti
 non fia, ch'ella calpesti, e se pur fiera

fia, ch'ella stanchi in me l'ire omicide...
se a te il mio sangue inaffierà gli olivi,
olocausto più bello amor non vide.

Rodr. Tolgan gli dei così funesti auguri.
 Vanne a Florinda, a te sen viene accanto
 geloso il mio Cupido, io resto intanto
 con l'asta in pugno a custodire i muri.

Vanne in campo,
 e vedrai del ciglio al lampo
 depor l'asta il Marte insano.
 Se tu scocchi
 un sol raggio da quegli occhi
 ricuserà temprar l'armi Vulcano.

SCENA XII

ESILENA sola

Cor mio, non gir con fasto
dell'insigne amor tuo, molto offeristi,
ma l'offristi allo sposo,
che senza qualche colpa
ricever non potea l'offerta illustre.
Chi sa, che non sia questa
una superba ipocrisia d'amore,
ciò, che ben si desia
molto si chiede, e chi ben chiede ottiene.
 Un atto grande aspetta
 la nostra gloria, onde t'esponga esempio
 d'eccelsa fede oggi all'ispane spose.
 Vanne dunque a Florinda,
 ivi adempia il tuo amor i proprii uffici,
 e cerca il tuo trofeo tra tuoi nemici.

Per dar pregio all'amor mio,
 cederò l'amato sposo,
 ma non già la mia costanza.
 Forte e fido il mio desio
 troverà pace e riposo
 nell'amar senza speranza.

ATTO SECONDO

SCENA I
Campo di guerra con padiglioni reali.
GIULIANO, FLORINDA, EVANCO

Giul. *Campioni, una gran fede*
cieca serve al comando, e non ricerca
la ragion d'esso: anco virtù s'inganna

*e con merito pecca, allor che segue
del tiranno la legge.
Tal peccò in noi, che di Rodrigo al soglio,
militando ingannati,
le relique reali di Vitizza
traemmo a morte, ed a servaggio indegno;
gran virtù, ma gran colpa. Io mi credea
che di Castiglia il trono
si occupasse dal re, non dal tiranno:
io, che vi trassi alla vittoria ingiusta,
vi richiamo feroci alla vendetta.
Evanco, d'Aragona
legittimo signor, sciolto vi chiede
le magnanime prove
del valor vostro. Egli a Florinda impegna,
in faccia al nostro Marte,
la fe' di sposo, ed io mio re l'acclamo,
e di Castiglia al chiaro soglio il chiamo.*

*Evan. L'ombra del mio gran padre
da Rodrigo tradito, a voi dinante
spiega l'alto vessillo. Itene o prodi;
mezzo vinto è 'l tiranno
dalla sua colpa; a voi riserba il cielo
l'onor del memorabile trionfo.
Sicura è la vendetta, a cui fa scorta
lo sdegno della gloria vilipesa:
freme questa in Florinda,
e chiama a vendicarla a suon di tromba
l'ire vostre guerriere,
e chiama l'amor mio, perché le renda
l'onor, che le usurpò l'empio Rodrigo.
(Un soldato parla all'orecchie di Giuliano, ed
un altro gli porge una lettera)*

*Giul. Da Florinda Esilena
chiede udienza, e sicurezza e fede.*

Flor. Venga Esilena.

*Giul. A me Fernando invia
segreto un foglio.*

*Evan. In esso
che scrive il capitano?*

Flor. Leggasi.

*Giul. "Amico,
Di Rodrigo i delitti
stancan le stelle, e assolvon la mia fede.
Alle giuste vostr'armi
unir vuo' anch'io la spada.*

Nella prossima notte
 il lascivo tiran verrà che cada.
 Per l'ardua impresa il tuo consiglio io chiedo;
 quindi, se non mi sdegni
 compagno del trionfo,
 solo verrai fra l'ombre
 della prossima notte,
 dove segreto calle a te ben noto,
 con la scorta del rio
 guida alla reggia; ivi t'attendo. Addio."

Flor. Tu, che risolvi?

Giul. Il piede
 volger colà dov'ei mi chiama.

Evan. E presti
 così facile fede ad un nemico?

Giul. Fernando è cavaliere,
 di Giuliano, e più del giusto, amico.

Flor. Di Rodrigo costui
 serve all'impero; è traditor Rodrigo,
 e l'esempio del re legge è al vassallo.

Giul. Dell'amor tuo, Florinda,
 lodo le tue gelosie, ma l'alte imprese
 non han facile il calle;
 merita un gran trofeo qualche periglio;
 io con la gloria i casi miei consiglio.

Fra le spine, offre gli allori
 di sua man la gloria a noi,
 e non è sparso di fiori
 il sentiero degl' eroi.

SCENA II FLORINDA, EVANCO

Evan. Florinda, Amore è giusto
 ed il premio riserba a chi benama.
 Arsi lunga stagion del tuo bel fuoco,
 e ben tu 'l sai, che disprezzasti altiera
 la mia povera fiamma.
 Ma rispinta non meno
 fedele divampò; dentro al mio core
 si nascose bensì, ma non s'estinse.
*Ed ecco qual mercede
 riserba alla mia fede
 l'alta giustizia del mio bel Cupido:
 egli de' nostri cori*

*stringe con molle destra il dolce laccio,
ed or, che meno appunto
sperar io lo dovrei, sposa t'abbraccio.*

Flor. Signor, così gran fede
tutto l'ardore de' miei affetti impegna;
ma si pensi per ora a vendicarmi:
vendicata sarò di te più degna.

Evan. Con sì dolce lusinga
di quella bocca, in cui
le sue più belle idee stancò natura
la mia vittoria illustre è più sicura.

Prestami un solo dardo
di quelli, che il tuo sguardo
al cor mi getta,
che a trionfar non ho,
né trovar mai potrò
miglior saetta.

SCENA III
FLORINDA, poi ESILENA

Flor. Mi balza il core in petto
sul fatale periglio
di Giulian; ma già scortata giunge
la reale Esilena.

Esil. Florinda amica, anco fra l'armi è caro
così tenero nome.

Flor. A me più caro
fora quel di nemica, egli è più degno
della mia gloria; dimmi,
dimmi rubella pure, io nol ricuso.

Esil. T'offro un dono, che forse
satollerà l'intero
desio dell'onor tuo.

Flor. Se non è questi
il capo di Rodrigo, io lo rifiuto.

Esil. Il suo talamo io t'offro, ed il suo trono.

Flor. Dono offerito già dal tradimento
ha perduto il suo prezzo.

Esil. Ma il suo prezzo ei ricovra,
se l'amor l'offerisce.

Flor. E qual' amore?

Esil. Quel d'Esilena. Ascolta:
 o tu cerchi vendetta, o cerchi il prezzo
 della tua gloria, ed ambi
 t'offre il mio dono in pace.
 Pace, pace Florinda! Omai perdona
 una colpa d'amor del tuo, del mio
 sfortunato Rodrigo:
*pur, se chiedi vendetta, ecco divelta
 la metà del suo cor nel seno mio,
 ch'è la parte miglior del suo bel core:
 ecco, che dal suo fianco
 a forza mi divelgo, ed a te il cedo,
 e seco cedo intiere
 le ragioni del talamo, e del trono.
 Facciassi più? Raccorcierò le chiome,²
 e a titolo di serva
 accompagnar saprò tratto servile;
 e se credi, che ancora
 possa questo mio volto
 del tuo Imeneo turbar la pace,
 raminga men andrò, povera, e sola,
 e lieta insiem, del gran onor contenta
 d'aver data la pace
 al mio regno, al mio sposo...*
 che "mio"? che "sposo"? ah, ch'egli è tuo: Florinda
 è sposa di Rodrigo assai più degna,
 vanne reina, in sen l'accogli, e regna.

Egli è tuo, nè mi riserbo
 altro più, che un suo pensiero;
 e se questo ancor t'è acerbo
 non me'l dia fuorché severo.

Flor. *Chi esibisce, Esilena,
 il merito conosce, e ciò mi basta
 da te dell'ira mia basso bersaglio.
 Ma chi rifiuta il dono
 d'esso è maggior: di mia vendetta a fronte
 sono doni plebei talamo, e trono.
 Il core di Rodrigo io ti ricerco,
 ma divolto dal seno, e lacerato.*

Esil. *Furia tanto superba è la vendetta,
 che non bastan due regni
 all'ingordigia del suo sdegno?
 E tanto al suo nume feroce³*

² I seguenti dieci versi erano tagliati già nel libretto del 1707.

³ I seguenti undici versi erano tagliati già nel libretto del 1707

*d'un ciglio coronato
 è vile il pianto?
 Indarno dunque, indarno
 abbasso il grand'onor della corona
 a pregie servili? Io t'offro indarno
 un letto a me sì caro, un cor
 tanto prezioso al mio amor?
 Ei non t'è grato,
 se non giungi, crudele, con piè
 baccante a calpestarlo? Or vanne
 su via, traggi quell'armi
 su l'orme de tuoi sdegni: abbatti, atterra,
 ardi, consuma, indi poi cerca altera
 per le vie della reggia desolata
 il tradito tuo re; chi sa, che ancora
 la regal maestà tu non rispetti?
 Ma se pur sitibonda
 di vendetta, e di sangue
 quel vasto cor empier vorrai di morte
 svenarlo senza me tu non potrai;
 meco il potrai, e allor concedi almeno,
 che morti l'ira tua non ci disciolga,
 ma il cener nostro una sol'urna accolga.*

Flor. *Vanne Esilena, questo
 del tuo Cupido ultimo dono eletto,
 se nol chiede Rodrigo, io ti prometto.*

Esil. *Parto, crudel, sì parto
 per dare all'idol mio gli ultimi baci;
 affretterò gli amori
 perché ne' nostri cori
 spezzino gl'archi e ammorzino le faci.*

SCENA IV *FLORINDA sola*

Baldanzosa pietà, quanto contrasto
 ebbe teco il mio sdegno: alfin cedesti;
 troppo bene ei difende
 la fortezza d'un core in cui geloso
 custodisce un'offesa.
 Or tu guerrier della ragion feroce
 riposa omai su la fatal saetta.
 E prendi lena all'ultima vendetta.

Fredde ceneri d'amor,
 che languite in questo cor,
 ite pur disperse al vento.
 Già nell'anima entrò
 del fellon che m'ingannò
 messaggiero di morte lo spavento.

SCENA V

*Sala regia. Notte.**RODRIGO solo*

Siete assai superbe, o stelle,
fulminando il capo ai re;
non si deve ad un ribelle,
tanto amore, e tanta fe'?

*Ma Rodrigo, sì presto
s'avvilisce il tuo cor, su questa prima
misera infedeltà della fortuna?
Malgrado ad essa ancora
ti folgora sul crine
il fatal splendor della corona.
sveglia pensieri in te di te più degni.
Sovrasta il cor del grande
alle minacce di proterva sorte:
può ben cader, ma non temere il forte.*

SCENA VI

ESILENA, RODRIGO

- Esil. Signor, tutte rinchiusse
son le nostre speranze
tra queste mura, e in questa
intrepida virtù, che ancor n'avanza.
Sdegni Florinda altiera
l'offerta pace, ed a gran prezzo offerta.
- Rodr. Incostante è la sorte
d'ingiusto Marte: ha questa reggia ancora
tante spade fedeli,
che basteranno forse
a rintuzzar il ribellante orgoglio.
- Esil. Sieno secondi i cieli
a' miei fervidi voti, ed alle vostre
magnanime speranze.
*Ma se altrimenti mai⁴
scritto fosse lassù de' nostri casi,
così che di Florinda
l'inumano furor il suo trionfo
coronasse (ah non sia!) con la tua morte,
teco verrò, dolce mio sposo, e il giuro
del torbido Acheronte al lido oscuro,
e le ceneri nostre una sol urna*

⁴ I seguenti tredici versi erano tagliati già nel libretto del 1707.

*accoglierà; sol questa grazia ottenni
dalla crudel nemica;
ma no! chieder, signor, nel caso estremo,
che se tu, caro, il chiedi,
ah troppo, oh dio! non ottenerlo io temo.*

Empio fato, e fiera sorte
non potrà franger quei nodi,
che, sì cari, in dolci modi
al mio seno amor formò.

SCENA VII

FERNANDO con GIULIANO incatenato, e RODRIGO

Fern. Signor, non sempre cieca
all'ardir d'ogni destra
lascia Fortuna il crine incerto in preda;
con risparmio di sangue,
e senza ingiuria dell'ispane insegne
vedi Giuliano l'infedel vassallo
dell'ire tue alla giustizia esposto.

Rodr. Fellow cadesti, e 'l precipizio accusa
l'ingiustizia del volo.
Già di Nemesi al nume
prosteso è l'olocausto; il sacrificio
s'adempierà; morrai.

Giul. Morrò, ma quale
morir de' il forte. *Or via satolla il vasto
incendio del tuo sdegno.*
*Ma prima iniquo usurpator, m'addita
onde verrà la morte;
accennerolla, e vi verrà chiamata,
ma verrà con rispetto
incontro al petto mio, che in questa mano
si vide fulminar i tuoi nemici.*
E allora, che tu giunga
spirto infelice all'atre vie di Stige
ti verrò incontro ombra di sangue, e d'ire
dal lucido soggiorno degli eroi,
e là, tiran, combatterem fra noi.

Là ti sfido a fiera battaglia
per sbranare quell'empio tuo core;
là, tiranno, vedrai quanto vaglia
d'innocente tradito il furore.

SCENA VIII

ESILENA, RODRIGO, e FERNANDO

Esil. Rodrigo, anco dell'Idra
una testa recisa

*cento ne germogliò, sovente il sangue
accresce, e non estingue un fiero sdegno.*

Se muor Giuliano, Evanco vive, vive
Florinda, e dentro al sen de tuoi ribelli
vive l'amor del capitano feroce.

*Un desio di vendetta
temprò quell'armi; or se costui tu sveni
aggiungi un nuovo titolo a quell'ire.*

Fern. Sano, sire, è il consiglio.

Sovra quel seno ignudo
avrà la tua difesa il miglior scudo.

Rodr. Serbisi dunque a miglior uso il sangue
del traditor; vanne Fernando all'oste
rubella e di' che renda
Evanco ai ceppi, se perdono brama;
Florinda esca dal regno, e saggia estingua
questa di fellonia fiamma funesta.
Compri così del suo german la testa.

Fern. Parto. Chi sa, che non ti veggia ancora
pacifico Signor, la nuova aurora?

Dopo i nemi, e le procelle
sovra i campi del ciel ridon le stelle.
Su l'innesto de' cipressi
spunteran gli olivi stessi,
e palme avrem dell' Idumee più belle.

SCENA IX ESILENA, e RODRIGO

Esil. Amato sposo, e chi sa mai l'incerte
vie di Fortuna? All'agonie del regno
balena pure un dolce
raggio di pace, e al tenero amor mio
rinasce pure in cor qualche speranza.

Rodr. Sì, mia diletta, il fato
ha pur qualche rispetto all'eminente
ragion del soglio; or tu mi serba i dolci
affetti del tuo cor, e più serene
sian le pupille tue dopo le pene.

Dolce amor che mi consola,
e lusinga il cor nel seno
dice ognor che un dì sereno
goderà la nostra fede.
E la speme, che sen vola
tutta bella e lusinghiera,
dice al core: "spera, spera
di goder cara mercede."

SCENA X

ESILENA sola

Che più chiedi, Esilena?
 Manca la rebellion, Rodrigo t'ama,
 e se il tuo core con occulta brama
 la quiete non ti rende;
 colpa è di lui, che cieco nel desio
 il suo vero piacer non bene intende.

Sì, che lieta goderò
 e la pace troverò
 al mio fido amante cor.
 Quel bel giorno giungerà
 che la bella fedeltà
 sarà premio del suo amor.

SCENA XI

Campo di guerra sotto le mura della città con porta della medesima.
FLORINDA, EVANCO

Flor. *Qual demone mi scorta? E qual dispiega
 sanguinoso il vessillo a me dinante?
 O ch'egli è il mio furor, o ch'è del cielo
 l'implacabile sdegno;
 qualunque sia, si segua, ambi son degni
 condottieri all'impresa. Evanco, all'armi.*

Evan. All'armi, o prodi, un tradimento enorme
 vi tolse il vostro duce.

Flor. A me il germano.
 Fra quelle mura è Giuliano, ei forse
 piega in questo momento
 sotto l'infame scure
 l'onorata cervice. *Itene, o forti;
 del carnefice il pugno
 si fermi, o si castighi il colpo indegno.*
*Oggi il nostro trionfo è già sicuro;
 contro di voi debil difesa è un muro.*

Evan. Disserrate le porte,
 intrepida ci attende
 l'oste nemica: andiam guerrieri, io primo
 precorrerò; su l'orme
 dell'ira mia voi seguirete; il fato
 milita a noi su quelle soglie armato.

Su, su all'armi
 grida Nemesi, e vi chiama
 fra le stragi a trionfar.
 Ite, o forti
 là fra il sangue, e fra le morti
 un tiranno a fulminar.

SCENA XII

S'apre la porta, e vi si vedono

FERNANDO, e GIULIANO in mezzo ai soldati, che stanno per ucciderlo, e detti.

- Fern. Ferma Florinda, e senti
dell'offeso Rodrigo
l'irrevocabil legge.
Getta quest'armi infauste,
rendi Evanco a i suoi ceppi, esci dal regno;
di Giulian le viscere superbe
lacerate vedrai fra i sassi, e l'erbe.
- Giul. Taci fellow. Senti, Florinda, ascolta :
segui la tua vittoria: *io già t'innaffio
su queste mura i trionfali allori;
chi d'una grande offesa
muor vendicato, è già vissuto assai.*
Vieni, vinci, e castiga
di Rodrigo nel cor le ingiurie nostre.
*Sicura scorta alle più dubbie imprese
è un'ombra grande, e segna
il sangue degli Eroi l'orme ai trionfi.*
*Su via, che tardi? Adempi
il sacrificio illustre; all'ara stese
due vittime tu vedi
sveni l'una il furor, l'altra l'amore.*
Evanco, all'armi. O qual gioia io sento,
lo spirito mio pel gran viaggio accinto.
(a Fern.) Svenami traditor, Florinda ha vinto.
- Flor. *(a parte)* O qual' arduo contrasto
sento nell'alma mia, d'onor, d'amore!
- Evan. E si dubita ancora?
Spiri l'ingannator l'anima indegna,
il traditore i tradimenti insegna.
(piglia un arco, e scarica una freccia che colpisce Fern.)
- Fern. Soldati, oimè son morto.
- Evan. Guerrieri, a noi.
*(s'atterrano i ripari, ed Evanco con i soldati entrano nella città.
Resta Florinda, e dice:)*
- Flor. La mia vendetta è in porto.

Alle glorie, alle palme, agli allori,
la vendetta accende il mio core,
e di sangue ondegianti i sudori
daran vita all'offeso mio onore.

ATTO TERZO

SCENA I

*Tempio.**RODRIGO solo*

Barbari dei, son vinto, è spenta in voi
 la gelosia dell'alta mia fortuna.
 Morrò, ma preceduto
 da un popolo svenato di vassalli
 degno corteggio ad un gran re, che muore:
e coteste are vostre, ingiusti numi,⁵
alzeran rovinare
grand'ecatombe al cener mio tradito.
L'asilo non chied'io dal reo Delubro;
 fra vostri simulacri
 con forte core aspetto
 la sacrilega parca, io vi vo' meco
 compagni nell'offesa, e profanati
 dall'empio, e disleal furor dell'armi:
 contro de miei nemici
 impegno l'ire vostre a vendicarmi.

Qua rivolga gli orribili acciari
 forsennato il furore degl'empi;
 sia il mio rogo un incendio d'altari,
 sia mia tomba un eccidio de' tempi.

SCENA II

ESILENA, e RODRIGO

Esil.

Ah signor, non è tempo
 di strappare di pugno ai sommi dei
 con sacrileghe voci
 l'ultima formidabile saetta.
Deggion essi placarsi⁶
co' voti nostri; anco pe' i casi estremi
serba pietoso il ciel qualche vicenda.
Pugna la fede ancora
su qualche spada; or tu v'accorri, e porta
del tuo sdegno real l'ultima vampa
in soccorso alla tua
combattuta fortuna.
 Vanne, mio re, mio sposo:
 sì sposo ancora, e re, vanne, e combatti;

⁵ I seguenti quattro versi erano tagliati già nel libretto del 1707.

⁶ I seguenti tre versi erano tagliati già nel libretto del 1707.

ch' ancor vincer si può.
Hanno sovente ancor qualche rispetto
gli astri nemici al merto
di gesta generose, e memorande;
ma s'è d'uopo il morir: muori da grande.

Rodr. Mia sposa, o quanto bene⁷
accolti dal cor mio sono i tuoi sensi:
v'entra con essi un nuovo spiro; io dunque
ritorno all'armi, e dò me stesso in preda
all'ultime speranze.

[*Recitativo accompagnato*]
Eccelso Giove, al di cui soglio affissi
stan la Fortuna e il Fato.
Queste reali insegne (*depone lo scettro e la corona ai
piedi del simulacro*)
che son pure tuoi doni, a te consegno.
Tu le ricevi, e se del morir mio
giunta è l'ora fatal, piego la fronte riverente
ai decreti delle stelle.
Perdona all'innocente
consorte mia; la sola colpa ha seco
d'avermi amato assai. Perdona a questo
regno languente, e rendi
l'infelice corona
ad un capo miglior, che la sostenga.

Esilena, men vado⁸
dove mi chiama il fato; a te fors'anco
tornerò vincitor; ma se la parca
fia che de' giorni miei tronchi lo stame,
tu vivi, e ti sovvenga
l'onor del mio sepolcro, io giuro intanto
per quel gran diadema,
che fu peso infedel di queste chiome,
che onorerò morendo
gli ultimi fiati miei col tuo bel nome.

[*Duetto*]

Esil. Addio! mio caro bene

Rodr. Addio! mia dolce vita

Esil. Or vanne, or vanne, addio!

⁷ I seguenti tre versi risultano tagliati nel libretto del 1707, ma essendo stati musicati da Händel, utilizzando il libretto del 1700, abbiamo deciso di reintegrarli.

⁸ I seguenti quattro versi risultano tagliati nel libretto del 1707, ma essendo stati musicati da Händel, utilizzando il libretto del 1700, abbiamo deciso di reintegrarli

Rodr. Io parto, io parto, addio!
Parto, ma parto in pene;
che teco resta ogn'or questo cor mio.

Esil. Breve fia la partita
poi sarà pago allor il tuo desio.

SCENA III
ESILENA sola

Ah, sommi dei, cui giustizia arruota
sovra le colpe altrui le sue saette;
ma per genio clementi, e per natura.
Se puote un umil pianto
placar gli sdegni vostri, e se d'un cuore
v'è grato il pentimento,
riguardate, ven priego,
con sensi di pietà quel di Rodrigo;
*e se, perch'egli è tardo, un gran dolor
non ha più stima in Cielo,
sì che si debba all'ire vostre
il sangue d'un olocausto
grande e coronato, per quello di mio sposo
tutto il mio v'offerisco. Ah non vi spiaccia
il cambio equal: e se men rea son io,
più purgata la vittima più degna
sarà dell'are vostre.*
Quest' illustre morir troppo mi piace;
viva il mio sposo, e goda
dono dell'amor mio la vostra pace.

Perché viva il caro sposo
la mia vita io dono a voi;
fia pur dolce il mio riposo
nella patria degli eroi.

SCENA IV
Cortile.
GIULIANO colla spada alla mano

Abbiám vinto, o compagni. Arde la reggia,
e solo avanza il core
del lascivo tiran da lacerarsi,
*voliamo omai sull'orme
del suo terror, ch'alla vendetta il toglie
dell'armi nostre, la pietà de' numi
un empio non occulta, e non accoglie.*

Spiriti fieri
dell'alma guerrieri
non perdetesì bella vittoria:

innaffiata dal regio suo sangue
più non langue,
ma risorge più bella la gloria.

SCENA V

RODRIGO incalzato da EVANCO, soldati, e detto

Rodr. Non cederò.

Evan. A me tu devi il sangue del tradito Vitizza.

Rodr. *Morrò; ma la vendetta⁹
illustrerà della mia vita il fine,
e trarrò meco i traditori a Stige
nelle mie memorabili rovine.*

Giul. Sei vinto, indegno re.

Evan. Barbaro, muori.

(Giuliano leva la spada a Rodrigo, e Evanco vuol' ucciderlo)

SCENA VI

FLORINDA, e detti

Flor. German, t'arresta. Evanco ferma: è mio
particular nemico
l'empio Rodrigo, a me si serbi il degno
onor della sua morte.
*Volgiti a me tiranno, e in questo fissa
l'atroce sguardo, in questo
mal conosciuto un dì fiero semblante.
Sì, Florinda son' io, quella, spergiuro,
che cader tu vedesti
difficile trofeo del tuo Cupido.
Morrai, fellow, e per mia man morrai,
che più degno ministro
dell'ira mia non trovo
del mio amor vilipeso.*
Perfido ingannator, m'addita in quale
parte del cor ti nacque
la prima infausta ed impudica fiamma,
colà voglio vibrare il primo colpo.
Ecco già il ferro inalzo. Or via superbo,
qual chiami in sì gran punto
degl' ingannati dei, che ti difenda?
muori, sì, traditor ...

⁹ I seguenti quattro versi erano tagliati già libretto del 1707.

SCENA VII

ESILENA con in braccio il bambino di FLORINDA, e detti.

Esil. Questi il difende.

Rodr. O caro figlio.

Flor. O vista!

Esil. Raffiguri tu questo
tenero infante?
E di qual sangue egli esca
ti ricordi, o Florinda? O sì t'accieca
la tua fiera vendetta che più non riconosca
una parte di te? *Questi è pur parte
delle viscere tue, questi è pur sangue
di cotesto nemico.*
*Vieni, e gli tocca il cuor, senti con quali
risalti di dolor egli ti chieda
una vita, che pure a lui diè vita.*
*Rodrigo, abbraccia questo
nobile scudo, e te lo stringi al seno,
su quel tenero labbro un bacio imprimi;
in cui sia tutto il padre.*
*Florinda, odane il suon; [a Rodrigo?] chi sa, che ancora
qualche bella pietà non la disarmi?*

[Recitativo accompagnato]

E tu, misero figlio
di più misero padre,
al volto di Florinda
volgi i languidi sguardi,
in cui sia tutto il figlio, e cerca in esso,
co' tuoi più dolci e flebili vagiti,
cerca l'amor di madre.
Florinda, e non ti parla
quella pupilla al cor?
Su via: s'adempia il sacrificio enorme,
ma per il cuor del figlio
passi quel crudo ferro al cuor del padre!

Ma prima che tu vibri il colpo atroce,
bacia una volta ancora
quelle tenere labbra, e sovra d'esse
le ragioni deposita di madre.
Chiedi perdon del colpo, e poi ferisci.
Ferisci, e di due morti
avrà solo una colpa,
che su la prima piaga,
senza ch'altre ne aggiunga
cadrà dal suo dolor Rodrigo.

- Flor. Oh Dio, non più, taci Esilena, hai vinto.
Itene, o sdegni miei, che madre io sono.
Vivi Rodrigo, e regna, io ti perdono.
- Evan. Dunque l'ombra regal del mio gran padre
indarno attenderà sovra l'estreme
vie d'Acheronte il suo olocausto?
- Giul. Ed io
disarmato vedrò da molle pianto
d'un'imbelle pietà tutto il mio sdegno?
- Esil. Principe, duce, ah non è questi il primo
colpo sospeso ad una parca in pugno.
Allor che contro ad ambi il mio Rodrigo
aveva pur l'intera
libertà del castigo
lasciovvi in vita alle preghiere mie.
Saran queste men forti a pro del mio
infelice marito?
*Con giustizia vi chiedo
questa vita in mercede, o pure in dono.
Non sia sola Florinda
all'onor d'un magnanimo perdono.*
- Giul. O quanto forte ogni ragion combatte
il furor dello sdegno in alma grande,
quando lo sdegno il suo signore oppugna;
viva, viva Rodrigo.
- Evan. E vedrò sulle tempie al mio nemico
la corona rapita a queste chiome?
- Flor. Signor, degno ti rese
dell'amor mio quella virtù con cui
seguisti pria del mio furor l'insegne.
Ma nel seguir l'esempio
di mia pietà col vinto re, più giusto
titolo avrai su la ragion d'amore.
- Evan. Se da questo perdono oggi mi nasce
la gloria del mio amor, tutta condanno
la feroce ragion dell'odio antico,
che dalla mia fortuna
qualche debito ho pure al mio nemico.
- Flor. Così m'alletti,
così sei caro a me.
De' nostri affetti
Eterna sia la fe'.
- Rodr. Deciso ha di mia vita
in voi pietade; in me ragion decida
dell'onor di Florinda, e di due regni.
Se ad un prigioniero è dato ancora

gli oracoli dettare a piè del soglio;
 gli ottimati del regno, e delle schiere,
 chiaminsi a' cenni tuoi, e in quell'istante
 se Rodrigo è più re, da re favelli.

Giul. Obbedirò al commando,
 né temer posso più la ria procella
 se splende a nostro pro benigna stella.

Allor, che sorge
 astro lucente
 più non s'adira
 mare sdegnoso,
 e lieto gode
 saggio nocchier.
 Allora scorge
 di Ciel pietoso
 placata l'ira,
 e nella mente
 a rider torna
 lieto il pensier.

Evan. Gran donna, a cui Castiglia deve
 simulacri di gloria,
 per cui rendonsi eterni i pregi tuoi;
 deh tu, che sola puoi
 le menti, e l'alme a tuo voler piegare;
 fa, ch'io solo non perda in questo giorno
 le speranze, che al cor son le più care.

Il dolce foco mio
 che accende un bel desio
 Amor lusinga;
 ma nasce un reo timore,
 onde languisce il core,
 ch'egli non finga.

SCENA VIII ESILENA, RODRIGO

Rodr. Dolcissima Esilena, io non mi assolvo
 da quella infedeltà, di cui son reo;
 perdono io non ti chiedo,
 chiedo vendetta: in questo sen punisci
 la fellonia del core, e lo ferisci.

Esil. Ferir' io te? Te pur ferisca Amore,
che se pur m'offendesti, e te ne spiace,
e se all'alta mia fede
vuoi conceder l'onor di qualche dono,
 donami, o caro sposo,
 una parte del core, e ti perdono.

[Duetto]

Rodr. Prendi e prendi
l'alma, il core

Esil. Prendo e prendo

Rodr. che ti lascio
o caro bene

Esil. che mi lasci

Rodr. Se mia fe' t'è più gradita,

Esil. Se in te vive la mia vita,

(a due)
nuovo vincolo d'amore
sia trofeo di nostre pene.

SCENA IX

Reggia con trono.

EVANCO e FLORINDA

Flor. *Signor, poiché lo sdegno,
da una bella pietà vinto, ed oppresso
abbandonò il mio core
in libertà de' più soavi affetti
intiero già l'ingombra il tuo bel foco.*

Evan. *Bella Florinda, a sì bel giorno, in cui
ammira la Castiglia,
nel perdon concesso al re depresso,
il più degno trofeo della clemenza
dell'illustre amor tuo deggio l'acquisto.
Ed a quel ciglio, ond' il mio cor s'accese,
ligia la mia vittoria
cresce il trionfo, e le sue palme appese.*

Flor. Con un solo tuo sguardo
coronarmi di fasto oggi tu puoi
se vien la gloria mia dagli occhi tuoi.

Begli occhi del mio ben
dal lucido seren,
che in voi scintilla;
la gloria del cor mio tutta sfavilla.
Da' raggi d'un tuo sguardo
mi passa al seno un dardo,
e mi getta un incendio ogni favilla.

Evan. Mi son pur cari, o bella,
questi sensi d'amor, sensi in cui l'alma
ritrova il suo sereno, e la sua calma.

Io son vostro luci belle
 l'alma mia vivrà per voi,
 siete quelle luci vaghe
 che rendete al cor sì liete
 le sue piaghe, i lacci suoi.

SCENA ULTIMA
 TUTTI

Rodr. *Castiglia, anco su i sogli
 porta la colpa il temerario passo,
 quindi soggiacqui io pure alle cadute,
 cui l'infelice umanità soggiace.
 Ma poichè di Florinda
 generosa pietà mi serba in vita,
 e vuoto ancora è delle Spagne il soglio,
 Ragion vi sieda, e regni, e con un atto
 libero, e grande, ogni furor disarmi,
 e me da' miei delitti;
 e se in altri fu colpa un giusto sdegno,
 da una colpa, ch'è giusta, ogni altro assolva.*
 Evanco, d'Aragona
 nascesti al regno, io te lo tolsi, ed oggi
 quella man, che lo tolse, a te lo rende.
 Florinda, io ti giurai
 questa dell'onor tuo bassa mercede
 d'inalzarti reina al trono ispano.
 Con le nozze d'Evanco
 già re, la fede mia ti serbo in parte;
 l'infante, ch'è del nostro
 comune error prole innocente, io chiamo
 della Castiglia erede;
 dell'immatura età, saggio custode,
 regulator de' giovanili affetti,
 sieda a lato del soglio
 Giuliano il forte, alma del regno, e cuore.
 Io d'Esilena al fianco
 trarrò sonni più cheti in umil tetto,
 re di me stesso, e degli affetti miei.

Evan. *Signor, un atto grande
 non può se non piacere all'ombre ancora;
 Vitizza il mio gran padre
 pace ti rende, e d'Aragona il trono
 in retaggio rifiuto, e accetto in dono.*

Flor. *O qual gloria risulta a i miei delitti,
 se son d'essi gran pregi
 rendere i regni, e migliorare i regi.*

Esil. *Se placò il mio dolor l'ire omicide,
 un pianto più felice il sol non vide.*

Giul. *Signor, che di te degno oggi ti rendi
vivi, regna, e perdona
l'insania d'un furor, cui ruppe il freno
la gelosia della mia gloria offesa,
innocente passione in nobil core.*

Esil. Più non si parli del trascorso errore,
ma la fama sincera
vi mostri adorni della vera gloria.
Vincer se stesso è la maggior vittoria.

[Coro]

L'amorosa dea di Cnido
sparga il sen di rosa eletta.
Or che forte il suo Cupido
disarmata ha la vendetta.

Fine del dramma



Marco Ricci (Firenze, primo decennio del sec. XVIII): Riunione musicale (Collezione privata).

ALAN CURTIS

Nato nel Michigan (USA), Alan Curtis ha insegnato per diversi anni presso la University of California (Berkeley). Attualmente vive in Europa dove suona e dirige, specialmente in Italia.

I suoi interessi musicali relativi al melodramma spaziano da Monteverdi a Mozart, e sulla rivista "Orpheus" (Berlino), si è parlato di lui come di un "avanguardista della musica antica". Già da studente, negli anni Cinquanta, fu il primo ad affrontare i problemi interpretativi dei preludi non misurati per clavicembalo di Louis Couperin. In breve tempo si affermò come un pioniere del ritorno agli strumenti originali ed alla prassi esecutiva filologica delle opere barocche.

La sua "restituzione" radicalmente nuova de *L'incoronazione di Poppea* fu ascoltata per la prima volta a Berkeley negli anni Sessanta.

Molte tra le sue incisioni discografiche hanno ottenuto importanti riconoscimenti e premi.

Il recupero rigorosamente filologico del *Sant'Alessio* di Landi, con scene originali attribuite a Gian Lorenzo Bernini, a Roma ed Innsbruck nel 1981, ha raccolto grandi consensi come anche le tre diverse produzioni della prima riproposta di Jommelli in tempi moderni: *La schiava liberata*.

A lui si devono anche le esecuzioni in prima moderna del *Tito* e della *Semiramide* di Cesti, e del *Rodrigo* di Händel, che ha diretto ad Innsbruck, Madeira e Lisbona nel 1984.

La finta pazza di Francesco Saccati, la prima opera rappresentata in Francia e per lungo tempo creduta perduta, ha avuto ad opera di Curtis la sua riscoperta in una produzione della Fenice di Venezia, che l'ha messa in scena, nel luglio dell'87, in un "teatro barocco" costruito per l'occasione in Campo Pisani.

Altre riprese di grande successo hanno accomunato tre diverse produzioni dell'*Ariodante* di Händel, il *Giustino* di Vivaldi, *Il re pastore* di Mozart *Paride ed Elena* di Gluck, gli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa e *Floridante* di Händel successivamente inciso in Cd dalla CBC (Canada 1991). Nel 1991 ha diretto il *Ritorno d'Ulisse* di Monteverdi a Siena, ripreso nel 1993 per le celebrazioni monteverdiane a Treviso e al Semperoper di Dresda. Per il centenario di Goldoni nel 1993 ha inoltre curato, con Pier Luigi Pizzi, per la Fenice di Venezia, la prima esecuzione moderna di *Buovo d'Antona* con musica del napoletano Traetta e libretto di Goldoni (edito in Cd da Opus 111 e in partitura da Ricordi).

Nel 1996, con la regia di Luciano Alberti, ha diretto l'*Euridice* di Peri nella sfarzosa cornice del giardino di Villa Demidoff a Pratolino (Firenze). Dirige il complesso vocale e strumentale Il Complesso Barocco con cui ha inciso, per la casa discografica Symphonia, madrigali di Sigismondo d'India, Monteverdi e Marenzio, e l'edizione integrale del *Sesto libro* di madrigali di Gesualdo da Venosa.

GLORIA BANDITELLI

Mezzosoprano di Assisi, è diplomata in canto presso il Conservatorio di Perugia. Nel 1979 ha vinto il Concorso del Teatro Sperimentale di Spoleto.

Ha cantato nei maggiori teatri italiani, quali la Scala, la Fenice, il Teatro Comunale di Bologna, l'Opera di Roma, il Teatro S. Carlo di Napoli, il Teatro Regio di Torino il Teatro Massimo di Palermo sotto la direzione di Abbado, Muti, Kleiber, Gavazzeni, Maazel, Gatti.

Nel campo della musica da camera ha cantato per la Rai, per l'Accademia di S. Cecilia, l'Accademia Chigiana, Amici della Musica di Perugia, di Padova, di Palermo, Settembre Musica di Torino, la Società del Quartetto di Milano, la Società Aquilana dei Concerti.

Ha partecipato a numerosi festivals quali il Rossini di Pesaro, Donizetti di Bergamo, Ravenna Festival, Bologna Festival, di Edimburgo, di Marrakech, per Radio France.

Specializzata nel repertorio barocco, ha preso parte a numerose opere e concerti al Musikverein e Konzerthaus di Vienna, al Concertgebouw e Opera di Amsterdam, all'Opéra, Théâtre du Châtelet di Parigi, all'Alte Oper di Francoforte, all'Opéra Garnier di Montecarlo, alla Neue Philharmonie di Colonia, al Teatro di Innsbruck, a Montpellier, a Berkeley, Houston, Chicago. Nel 1993 ha compiuto una tournée in Giappone con il Teatro Comunale di Bologna.

Ha effettuato registrazioni per la Rai, Radio France, Wdr tedesca, la Bbc inglese, la Orf austriaca, la radio belga, polacca, olandese, svizzera. Ha inciso dischi per la Emi, Harmonia Mundi, Denon Columbia, Hungaroton, Decca, Nuova Era, Tactus, Stradivarius, Bongiovanni, Naxos.

SANDRINE PIAU

Nata nel 1965 a Issy les Moulineaux (Francia), studia al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica di Parigi dove ottiene il primo premio di arpa, musica da camera e musica vocale antica; si perfeziona alla scuola di Versailles-Opéra con Rachel Yakar e René Jacobs e quindi alla scuola di musica di Radio France.

Sandrine Piau è particolarmente richiesta dai direttori per opere e oratori del XVIII secolo tra i quali figurano Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Gérard Lesne, Gustav Leonhardt, S. Kuijken, Jean-Claude Malgoire, William Christie. Si è esibita in centri quali Aix-en-Provence, Amsterdam, Parigi, Londra, Lione. Ha registrato numerosi Cd tra i quali, con William Christie, *Les Indes Galantes*, *Castor e Pollux*, *Pygmalion* di Rameau, *Il Messia* di Händel; con Gustav Leonhardt, *Il Requiem* di Biber, con Herreweghe *Il sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn e con Rousset *Scipione* e *Riccardo Primo* di Händel.

ELENA CECCHI FEDI

Si è diplomata con il massimo dei voti e la lode in canto e in musica vocale da camera con Liliana Poli al Conservatorio Cherubini di Firenze; ha inoltre conseguito il diploma di organo e composizione organistica presso il Conservatorio G.B. Martini di Bologna.

Il suo repertorio vocale spazia dal Seicento alla musica contemporanea. Ha cantato - come solista - per enti ed associazioni di prestigio quali: il Teatro

San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro Ponchielli di Cremona, il Teatro Verdi di Pisa, il Teatro Sociale di Mantova; le Jornadas Gulbenkian de Musica Antiga di Lisbona, il Konzert Haus di Berlino, Ambraser Schloßkonzert di Innsbruck, Opéra Comique di Parigi, il Festival de Musique di Fribourg, il Centre de Musique Baroque de Versailles; l'Accademia Chigiana di Siena, l'Accademia S. Cecilia di Roma, l'Orchestra della Toscana, gli Amici della Musica di Firenze e di Modena, oltre a tournées in Olanda e negli Stati Uniti con direttori quali Brüggén e A. Curtis. Nel 1994 le è stato assegnato il Premio "Boris Christoff".

RUFUS MÜLLER

Nato nel Kent e corista al New College a Oxford. Attualmente sta studiando con Thomas Lo Monaco a New York.

Ha lavorato con direttori quali J.E. Gardiner, R. Norrington, I. Bolton, R. Hickox, G. Leonhardt, F. Brüggén, Ph. Herreweghe, J. Rifkin, A. Parrot, N. Kraemer e I. Fischer in molti paesi d'Europa, in Giappone e negli Stati Uniti. Nel 1985 ha vinto il primo premio nell'English Song Award di Brighton e si è esibito in recitals al Wigmore Hall e al Barbican a Londra oltre che per le stazioni radiofoniche Bbc, Francoforte, Tokyo, Madrid e Salisburgo.

Ampia anche la sua attività discografica fra cui si citano la *Passione secondo San Giovanni* di Bach con Gardiner per la DG Archiv; *Il Fauto magico* di Mozart e la *Fantasia corale* di Beethoven con Norrington per la Emi; *Songs* di Haydn con Emma Kirkby e *Odes* di Purcell per la Hyperion.

ROBERTA INVERNIZZI

Nata nel 1966 a Milano, ha iniziato la sua formazione musicale con lo studio del pianoforte e del contrabbasso. Si è poi dedicata al canto sotto la guida di Margareth Hayword approfondendo in seguito il repertorio vocale antico. Ha tenuto concerti, recitals e opere in Italia, Europa, Usa (Praga, Parigi, Berlino, Vienna, San Francisco, New York, ecc.) collaborando con diversi direttori e ensembles tra cui: T. Koopman, J. Savall, A. Curtis, A. Parrot, A. Florio, Cappella della Pietà de' Turchini, Il Giardino Armonico e i Sonatori della Gioiosa Marca.

Ha inciso per alcune importanti case discografiche quali: Opus 111, Virgin, Stradivarius, Symphonia, Bongiovanni e collabora inoltre con la Rtsi di Lugano.

CATERINA CALVI

Voce di contralto dal colore raro e particolare, Caterina Calvi ha frequentato i corsi di canto artistico presso i Conservatori Donizetti di Bergamo e Verdi di Milano, approfondendo in seguito la tecnica vocale con il soprano Floriana Cavalli.

Si è specializzata in canto barocco con il mezzosoprano tedesco Julia Hamari e in musica vocale da camera con il tenore rumeno Petre Munteanu.

Svolge dal 1988 un'intensa attività artistica in Italia e all'estero puntando soprattutto l'attenzione al repertorio del Sei-Settecento, per il quale è stata spesso chiamata a rivestire importanti ruoli d'opere e d'oratori in prima esecuzione moderna: *Tamerlano* di Vivaldi, *Assalonne* di Colonna, *Atenaide* di Vivaldi, *Sansone* di B. Ferrari.

Caterina Calvi si è volta con particolare interesse anche alla vocalità rossiniana, interpretando anche in questo caso ruoli protagonisti in opere recentemente riscoperte, *Ciro in Babilonia* e *Sigismondo*.

Tra i numerosi direttori d'orchestra con i quali ha collaborato vanno ricordati: Alan Curtis, Fabio Biondi, Roberto Gini, Gianandrea Gavazzeni, Peter Maag, Richard Bonynghe, Roberto Abbado, Gianluigi Gelmetti.

Ha inciso per le case discografiche: Nuova Era, Tactus, Agorà, Bongiovanni.

IL COMPLESSO BAROCCO

Fondato venti anni fa ad Amsterdam da Alan Curtis, il Complesso Barocco ha cominciato la sua attività come orchestra internazionale barocca con particolare interesse per la musica italiana, vocale e strumentale. Una delle prime registrazioni dell'ensemble, l'*Admeto* di Händel (1978), ha costituito un punto di riferimento proponendo, per la prima volta in due secoli, un'opera di Händel eseguita con un'orchestra di strumenti antichi, delle dimensioni e con la disposizione richiesta dal compositore, e affidando l'accompagnamento del basso continuo a due cembali e un arciliuto, prassi che negli ultimi anni si è largamente affermata. Tale registrazione, nel suo ventesimo anniversario, verrà riproposta in Cd da Virgin Classics il prossimo anno.

Recentemente il Complesso Barocco è divenuto quasi esclusivamente italiano, sia nell'organico che nel repertorio eseguito, e si è rivolto verso la musica vocale da camera includendo l'ampio e magnifico - ma poco noto - repertorio del tardo madrigale. I loro primi due Cd per Virgin Classics - *Madrigali* di Michelangelo Rossi e *Duetti, terzetti e madrigali* di Antonio Lotti - sono da poco usciti e verranno seguiti, nel tardo autunno di quest'anno, da altri due comprendenti l'integrale dei duetti, con madrigali scelti, di Monteverdi.

L'eccellente qualità interpretativa dell'ensemble ha favorito l'incontro con il regista Werner Herzog, che ha scelto Il Complesso Barocco come protagonista del film *Morte a cinque voci* (vincitore del Prix Italia 1996 e del premio Rembrandt 1997) dedicato alla figura di Carlo Gesualdo.

I progetti futuri includono, tra gli altri, la prima esecuzione moderna di un'opera recentemente riscoperta, *Gl'inganni felici* di Alessandro Scarlatti, per il Festival di Musica Antica di Berkeley (California) nel giugno del 1998.



MUSIC-DIRECTOR.

Von Christoph Weigel excudit.

Ich bin, der Dirgirt bey denen Music-Chören,
 Zwar still was mich betrifft, doch mach' ich alles laut,
 erheb' ich nur den Arm, so liesset sich bald hören:
 was unsern Leib ergötzt, und auch die Seel erbaut,
 mein Amt wird ewiglich dort einsten auch verbleiben,
 wann Himmel, Erd und Meer in pures Nichts verfließen,
 Anderer That!

PREMIO INTERNAZIONALE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA



Nel Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana si congiungono due forme di mecenatismo: quello antico, glorioso, di Guido Chigi Saracini, che ha fatto grande questa Accademia, e quello recente di un amico tedesco della musica e di Siena. Il primo, com'è noto a tutti, ha lasciato grande traccia di sé nelle molteplici attività dell'Accademia, prima fra tutte quella volta alla formazione di giovani musicisti; il secondo si esprime ogni anno con una manifestazione che ha per protagonisti artisti da poco affacciatisi alla ribalta internazionale e che permette a Siena di ascoltarli in indimenticabili concerti.

Fondato nel 1982, grazie appunto all'interessamento di Rolf Becker, il Premio - cui è stato concesso il patrocinio del Presidente della Repubblica - è destinato istituzionalmente a giovani, ma già affermati concertisti di pianoforte e violino scelti da una giuria composta da rappresentanti di spicco del giornalismo musicale internazionale: Joachim Kaiser ("Süddeutsche Zeitung", Monaco di Baviera), Walter Dobner ("Die Presse", Vienna), Alain Lompech ("Le Monde", Parigi), Richard Morrison ("The Times", Londra), David Stevens ("International Herald Tribune", New York), Leonardo Pinzauti ("La Nazione", Firenze), oltre al Direttore artistico dell'Accademia Chigiana e al docente chigiano della disciplina interessata.

Il Premio consiste, oltre che in una cospicua somma in denaro, in una scultura in argento opera di Fritz König, un grande artista contemporaneo cui si deve anche il celebre monumento ideato per il World Trade Center di New York.

Sono ormai sedici anni che il Premio viene assegnato e tra i vincitori si incontrano alcuni dei più grandi nomi del concertismo internazionale: i violinisti Gidon Kremer (1982), Shlomo Mintz (1984), Anne Sophie Mutter (1986), Viktoria Mullova (1988), Frank Peter Zimmermann (1990), Gil Shaham (1992), Maxim Vengerov (1995) e i pianisti Peter Serkin (1983), Krystian Zimerman (1985), Andras Schiff (1987), Andrei Gavrilov (1987), Evgenij Kissin (1991), Andrea Lucchesini (1994), oltre al direttore d'orchestra Esa-Pekka Salonen (1993) e al Quartetto Hagen (1996). Nomi che entreranno nella storia già fitta di illustri presenze dell'Accademia Chigiana.

Interrompendo per la terza volta la tradizionale alternanza pianista/violinista, il donatore ha deciso quest'anno, in omaggio allo strumento prediletto dal nuovo Direttore Artistico, di destinare il Premio a una violista, che la giuria ha individuato in una giovane e valorosa artista tedesca: Tabea Zimmermann.

Lunedì 21 luglio
Chiesa di Sant'Agostino
ore 21

PREMIO INTERNAZIONALE
"ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA"
16^a edizione

TABEA ZIMMERMANN viola
HARTMUT HÖLL pianoforte

Johann Sebastian Bach
Eisenach 1685 - Lipsia 1750

Sonata n. 1 in sol magg. BWV 1027
Adagio (non troppo), Allegro ma non tanto
Andante (quasi lento), Allegro moderato

Paul Hindemith
Hanau 1895 - Francoforte sul Meno 1963

Sonata op. 25 n. 1 per viola sola
Breit (*Largo*)
Sehr frisch und straff (*Molto fresco e stretto*)
Sehr langsam (*Molto lento*)
Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache
(*Velocissimo. Selvaggio. La bellezza del suono è secondaria*)
Langsam, mit viel Ausdruck (*Lento, con molta espressione*)



Robert Schumann

Zwickau, Sassonia, 1810 - Endenich, Bonn, 1856

Märchenbilder op. 113

Moderatamente mosso

Vivace

Presto

Lento con espressione malinconica

Johannes Brahms

Amburgo 1833 - Vienna 1897

Sonata in fa min. op. 120 n. 1

Allegro appassionato

Andante un poco adagio

Allegretto grazioso

Vivace



Tabea Zimmermann

BACH

Tipico strumento di ripieno, la viola, nei due tipi da braccio e da gamba, conobbe però anche i fasti della celebrità solistica, soprattutto in Francia fra il Sei e il Settecento, di lì influenzando lo stile di tutta l'Europa.

Johann Sebastian Bach dedicò alla viola da gamba, in unione con il clavicembalo, tre Sonate scritte fra il 1717 e il 1723, durante il servizio alla corte di Köthen che lo vide comporre alcuni dei suoi più grandi capolavori strumentali. Quella corte prediligeva infatti la musica strumentale, essendo quella sacra scarsamente adoperata a causa della professione calvinista del Principe Leopoldo; inoltre questi era un ottimo dilettante di quello strumento e quindi Bach ebbe, per così dire, una doppia occasione di comporre queste pagine. Esse tuttavia non formano un gruppo organico ma furono scritte con varietà di intenti, come dimostra la loro diversità stilistica e formale; infatti le prime due seguono il modello della sonata da chiesa con un'alternanza di due brevi tempi lenti seguiti da due veloci più articolati, mentre la terza, la più importante del gruppo, ha una struttura all'italiana.

Il clavicembalo vi è trattato non come semplice accompagnamento ma ha una funzione concertante che in questa prima delle tre Sonate è particolarmente accentuata. Si ricordi che di questo brano esiste anche una versione per due flauti e basso continuo (BWV 1039) forse precedente: la mano destra del clavicembalista, nella versione per viola da gamba, riprende proprio la parte del primo flauto evidenziando così quell'elemento concertante di cui si è accennato. Inoltre la trama musicale è intessuta di continui elementi imitativi che sfociano nell'ultimo movimento addirittura in una vera e propria fuga, trascritta in seguito per organo dallo stesso Bach (BWV 1027a).

Stasera, come è consuetudine al giorno d'oggi, l'antico strumento sarà sostituito da una "moderna" viola, del resto ad esso abbastanza affine.

HINDEMITH

Partito da esperienze d'avanguardia in ambito espressionistico, Hindemith approdò sul finire degli anni Venti ad un lucido neoclassicismo che si rifaceva alla grande tradizione del barocco tedesco e tendeva alla ricerca di una nuova comunicativa col grande pubblico attraverso la chiarezza e la semplicità di un mestiere perfettamente

conosciuto. Spirito lucido e costruttivo, Hindemith guardò al passato non seguendo un'infatuazione ma mirando alla ricerca di solide basi per sanare la frattura fra pubblico e musica moderna. I modelli sono di volta in volta quelli del barocco e del classicismo arrivando talvolta ad una sorta di neoromanticismo. Sempre fermamente convinto dell'assolutezza e dell'insostituibilità del sistema tonale, egli fu autore di una immensa produzione ripartita in una grande varietà di generi e di formazioni strumentali, proprio come la ricerca di un solido ed oggettivo artigianato richiedeva, all'interno della quale un posto singolare è occupato dalla musica da camera.

La Sonata per viola sola fu composta nel 1929 e pubblicata l'anno dopo da Schott. Essa, oltre a rivelare l'amore particolare per questo strumento che l'autore nutriva essendone anche egregio suonatore, segna l'inizio di uno fra i periodi più intensi dell'attività creatrice di Hindemith nel settore della musica da camera. Basta ricordare che di qui a qualche anno vedranno la luce altri lavori analoghi dedicati agli strumenti più disparati, dall'oboe al fagotto, dal corno inglese alla tromba, dal trombone al basso tuba. Comunque la Sonata per viola sancisce anche il ritorno in auge di tutta la famiglia degli strumenti ad arco che sono chiamati da Hindemith ad esibirsi da soli dopo la grande occasione loro offerta circa due secoli prima da Johann Sebastian Bach. La Sonata, divisa in cinque movimenti e costruita con salda e serena semplicità, si apre con due gruppi di accordi ripetuti due volte a cui segue una frase ascendente; si diluisce poi in una parte centrale più scorrevole seguita a sua volta del ritorno dei temi iniziali. Senza interruzione giunge il secondo movimento annunciato da inquiete progressioni cromatiche; ancora una volta la parte centrale è più scorrevole e, attraverso veloci terzine, fornisce un'atmosfera leggera e delicata. Il ritorno della parte iniziale è seguito da una coda più veloce che si conclude in "fortissimo". Dopo il tempo lento, in cui la viola declama un canto velato di tristezza utilizzando il registro medio, scatta in "barbarico" movimento (lo stesso autore dice: "La bellezza del suono è secondaria") poggiato sul ritmo ostinato di una nota ribattuta e irto di dissonanze. Il Finale è elegiaco e sereno nelle due parti esterne, mentre ospita nella parte centrale un episodio più movimentato e contrastato che tuttavia non sembra lasciare tracce.

SCHUMANN

I quattro brani per viola e pianoforte, pubblicati come *Märchenbilder* op. 113, risalgono al 1851 e sono quindi una testimonianza dell'estremo periodo compositivo di Schumann

prima che egli sprofondi nel buio della follia. Il titolo di quadri fantastici è fra i più tipici dell'autore tedesco e in questo caso denota una composizione che, al di là del fantasioso titolo, potrebbe essere paragonata ad una sonata con l'ordine dei movimenti invertito. Ciò che comunque viene curato particolarmente da Schumann non è tanto la forma, quanto un'"atmosfera" immaginifica che la notevole invenzione tematica e il timbro particolare della viola esaltano. Il pianoforte, come sempre, non si limita a sostenere lo strumento ad arco ma prende parte al dialogo in maniera determinante con una scrittura sempre impegnativa e degna del grande pianista che fra l'altro fu Schumann.

BRAHMS

Le due Sonate op. 120 per clarinetto o viola e pianoforte appartengono all'estremo periodo della vita di Brahms, essendo state scritte tre anni prima della morte, nel 1894. Accanto alle manifestazioni di stima e ammirazione da parte di tutto il mondo musicale, Brahms in questo momento avverte in modo evidente i sintomi della malattia che gli sarà fatale e che fa ora rallentare il suo ritmo compositivo. Non per questo, se la "quantità" diminuisce, ne viene a soffrire la "qualità" che anzi sembra concentrarsi e condensarsi in queste ultime significative opere (si pensi anche ai quattro *Canti seri* e agli undici *Preludi corali*) per dar vita a mirabili capolavori.

A questi appartengono le due celebri Sonate - delle quali ascolteremo stasera la prima - che si inseriscono nel filone di opere, come il Trio op. 114 e il Quintetto op. 115, che dedicano un'attenzione particolare alla nitidezza della struttura formale. Classiche, quindi, nella loro architettura esse presentano quella caratteristica elaborazione tematica che, se da un lato è tipica della grande tradizione strumentale austro-tedesca, dall'altro in Brahms costituisce una cifra indissolubile.

Sulla comune base tematica, quindi, i due strumenti intessono un fittissimo dialogo nel quale il pianoforte mette a frutto tutte le importanti esperienze di precedenti opere quali i cicli op. 116, op. 117, op. 118, op. 119 e lo strumento ad arco incarna in maniera incomparabile lo spirito autunnale dell'indimenticabile lirismo dell'ultimo Brahms.

Guido Burchi



VIOLIST oder BRATSCHIST.

Die Stimm ist etwas rauh, so die Virole giebet,
 doch heist sie angenehm, dem der sie recht versteht,
 ein Stück wird edeler geachtet und geliebet,
 wann dieser artige Thon zugleich darunter geht.
 Rem, so die Mutter-Stadt der Music-Künstler heißet,
 ist, die mein Instrument als etwas schönes preisset.

Il violista da braccio (da J.C. Weigl, *Musicalisches Theatrum*, Norimberga, 1715 c.).

TABEA ZIMMERMANN

Nata nel 1966 a Lahr in Germania, Tabea Zimmermann ha cominciato a studiare la viola a tre anni e il pianoforte a cinque. Più tardi ha frequentato il Conservatorio di Friburgo nella classe di Ulrich Koch e, nel 1986, ha studiato al Mozarteum di Salisburgo con Sandor Vegh. Non ancora ventenne, aveva già vinto il primo premio al Concorso Internazionale di Ginevra nel 1982, al "Maurice Vieux" di Parigi nel 1983 e l'anno successivo al Concorso Internazionale di Budapest. Tabea Zimmermann appartiene ad una ristretta cerchia di violisti considerati da critici e colleghi eccellenti solisti ed è richiestissima sia per le sue esecuzioni in recitals che in formazioni cameristiche e in concerto.

Tra i suoi impegni più recenti c'è stato il debutto con l'Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Bernard Haitink, concerti con la Gewandhaus Orchestra diretta da Kurt Masur e con la Jerusalem Symphony Orchestra diretta da suo marito David Shallon. Ha debuttato negli Stati Uniti con la Houston Symphony Orchestra diretta da Christoph Eschenbach ed è apparsa per la prima volta nei Bbc Proms con la Bbc Orchestra diretta da Haitink. Ha suonato con i più celebri direttori tra cui Sir Colin Davis, Michael Gielen, Nikolaus Harnoncourt, Dmitri Kitaenkov, Horst Stein e Yuriy Temirkanov.

Tabea Zimmermann ha un repertorio molto vasto e s'interessa in modo particolare alla musica contemporanea. Ha eseguito in prima mondiale una sonata per viola solista composta da Ligeti, di cui due movimenti sono dedicati a lei, e nel suo repertorio concertistico inserisce spesso lavori di Penderecki, Rihm e Schnittke.

Ha registrato per la Emi Classics un vasto repertorio che comprende opere di Bartók, Brahms, Bruch, Britten, Hindemith, Šostakovič e Stravinskij. Tra le sue più recenti registrazioni vi è un disco in cui esegue il *Cantus V* di Kopytman e il Concerto per Viola di Schnittke con la Jerusalem Symphony diretta da David Shallon. Ha registrato anche musica da camera per etichette quali DG, Teldec e Philips.

Tabea Zimmermann viene regolarmente invitata a suonare musica da camera con artisti quali Emanuel Ax, Joshua Bell, Pamela Frank, Christian Ivaldi, Heinz Holliger, Stephen Hough, Gidon Kremer, Steven Isserliss, Heinrich Schiff, Mitsuko Shirai, Christian Tetzlaff e Thomas Zehetmair. I più recenti progetti di musica da camera comprendono il Berliner Festwochen nel 1992, City of London e Lockenhaus nel 1996 e nel 1997 Edinburgo, Ravenna e Salisburgo. Inoltre da molto tempo collabora con Hartmut Höll sia in recital che in sala d'incisione.

Tabea Zimmermann suona una viola Etienne Vatelot che ha ricevuto in premio al concorso "Maurice Vieux". Ha insegnato al Conservatorio di Saarbrücken dal 1987 al 1989 e nel 1994 è stata nominata professore al Conservatorio di Francoforte. Nel marzo 1995 la città di Francoforte le ha conferito il prestigioso premio "Frankfurter Musikpreis", che negli anni passati è stato assegnato a Sir Georg Solti, Gidon Kremer e Alfred Brendel.

HARTMUT HÖLL

Nato in Germania, ha studiato a Stoccarda, Monaco e Milano.

Presto inizia una collaborazione con il mezzosoprano Mitsuko Shirai con la quale compie tournées in Europa, Giappone, Israele, Nord e Sudamerica. In campo cameristico è particolarmente legato a Tabea Zimmermann con cui suona sia in Europa che in Giappone. Grande interesse ha suscitato un singolare progetto Schubert: "2 x Winterreise" con Tabea Zimmermann, Mitsuko Shirai e Peter Hürtling, che è stato anche registrato dalla Capriccio in un doppio Cd. Dal 1982 al 1992 è stato anche partner di Dietrich Fischer-Dieskau.

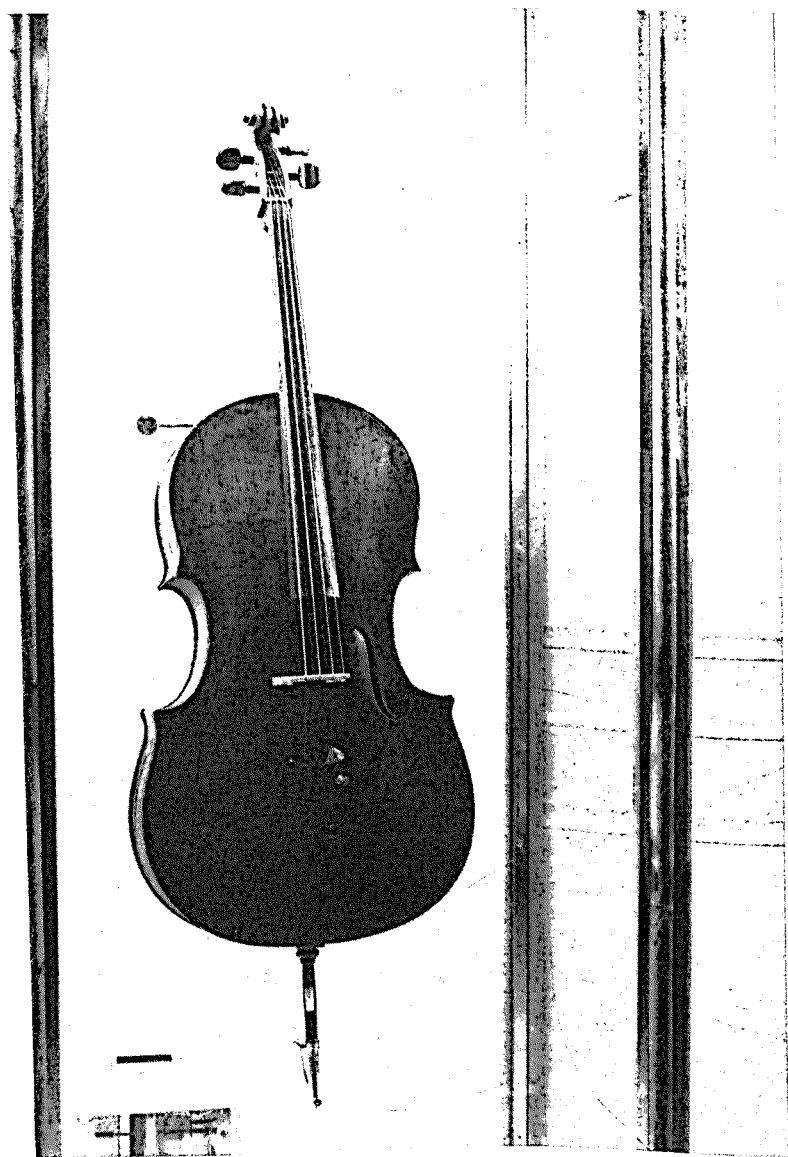
Registrazioni con Mitsuko Shirai sono state fatte dalla Capriccio (Mozart, Schumann, Brahms, Schubert, Liszt, Wolf, Berg) ed anche dalla Mdg (Bergmüller, Spohr) ottenendo premi e riconoscimenti internazionali.

Altre incisioni con Dietrich Fischer-Dieskau sono state fatte con l'etichetta Emi, la Claves, la Teldec.

Con Tabea Zimmermann ha invece inciso Šostakovič, Britten, Brahms e Schumann per la Emi.

Con Mitsuko Shirai ha tenuto masterclasses in Finlandia, presso il Seminario Internazionale di Weimar, al Festival dello Schleswig-Holstein, ogni anno al Festival di Salisburgo, negli Stati Uniti e a Gerusalemme. Fino al 1986, sempre con Mitsuko Shirai ha insegnato nella classe di Lieder presso la Scuola Superiore di Musica prima a Francoforte e più tardi a Colonia. Attualmente insegnano presso la Scuola Superiore Musica di Karlsruhe e dall'ottobre 94 sono impegnati come insegnanti anche presso il Mozarteum di Salisburgo.

Hartmut Höll è Direttore Artistico dell'Accademia Internazionale "Hugo Wolf" per Canto, Poesia e Arte Liederistica di Stoccarda. Ha ricevuto nel 1990 il Premio "Robert Schumann" della città di Zwickau, un riconoscimento che divide con Dietrich Fischer-Dieskau, Sviatoslav Richter e altri. Nella stagione 91/92 ha organizzato un proprio ciclo liederistico alla Konzerthaus di Vienna.



Il violoncello Stradivari della collezione di strumenti dell'Accademia Chigiana (Foto Lensini).

Martedì 22 luglio
 Chiostro della Basilica dell'Osservanza
 ore 21,15

Omaggio a
JOHANNES BRAHMS
nel centenario della morte

Amburgo, 1833 - Vienna, 1897

Dieci Variazioni in mi bem. magg. sul Geister-Thema
 di *Robert Schumann* op. 23
 per pianoforte a quattro mani

Tema. *Leise und innig*

I Var. L'istesso tempo. Andante molto moderato

II Var.

III Var.

IV Var.

V Var. Poco più animato

VI Var. Allegro non troppo

VII Var. Con moto. L'istesso tempo

VIII Var. Poco più vivo

IX Var.

X Var. Molto moderato, alla marcia

Neue Liebeslieder op. 65

Quindici valzer per coro misto e pianoforte a quattro mani

1. *Verzicht, o Herz*

2. *Finstere Schatten der Nacht*

3. *An jeder Hand die Finger*

4. *Ihr schwarzen Augen*

5. *Wahre, wahre deinen Sohn*

6. *Rosen steckt mir*

7. *Von Giebirge*

8. *Weiche Gräser*

9. *Nageln am Herzen*

10. *Ich kose süß*

11. *Alles, alles in den Wind*

12. *Schwarzer Wald*

13. *Nein, Geliebter*

14. *Flammenauge*

15. *Zum Schluss*

~~~~~

*Liebeslieder op. 52*

Diciotto valzer per coro misto e pianoforte a quattro mani

1. *Rede, Mädchen*
2. *Am Gesteine rauscht die Flut*
3. *O die Frauen*
4. *Wie des Abends schöne Röte*
5. *Die grüne Hopfenranke*
6. *Ein kleiner, hübscher Vogel*
7. *Wohl schön bewandt war es*
8. *Wenn so lind dein Auge mir*
9. *Am Donaustrande*
10. *O wie sanft die Quelle*
11. *Nein es ist nicht auszukommen*
12. *Schlosser auf und mache Schlösser*
13. *Vogelein durchrauscht die Luft*
14. *Sieh!, wie ist die Welle klar*
15. *Nachtigall*
16. *Ein dunkeler Schacht ist Liebe*
17. *Nicht wandle mein Licht*
18. *Es Bebet das Gesträuche*

**Michele Campanella**

**Stefania Cafaro**

pianoforte

**Coro da camera di Vienna**



Johannes Brahms fotografato nella sua casa di Vienna (Vienna, Biblioteca Nazionale).

## BRAHMS

MICHELE CAMPANELLA

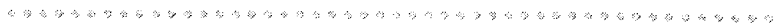
“**L**a bellezza altro non è che nostalgia”. Se queste parole di Thomas Mann (da *Considerazioni di un impolitico*) rispondono ad una possibile verità, chi meglio di Johannes Brahms le invera nell'espressione musicale? Bellezza come irresistibile attrazione verso luoghi dello Spirito evocati e mai raggiunti, dinanzi a sé negli anni della gioventù, irrimediabilmente dietro di sé verso il chiudersi della parabola umana.

Se proprio per la loro struggente nostalgia tutti conosciamo le opere di questo crepuscolo, meno note per la collocazione cronologica opere giovanili come le Variazioni su tema di Schumann op. 9 e le quattro Ballate op. 10, entrambe per pianoforte, dove la malinconia - il senso del distacco - invade anche i luoghi che dovrebbero appartenere di diritto alla giovane età del compositore. Questa precoce cognizione del dolore non impedisce a Brahms, né mai gli impedirà, di *cantare* con una passione la cui profonda verità ci raggiunge con forza dopo più di un secolo. Intendo dire che in quegli anni comporre musica romanticamente malinconica poteva rispondere piuttosto all'aria che si respirava che alle corde più profonde della propria sensibilità. Se è vero che nella Sonata in do maggiore op. 1 per pianoforte Brahms non evita questo pericolo, nelle opere sopra citate la nostalgia che copre come un velo ogni cosa non è un ammicciare alla moda dominante, ma è un genuino aprire il proprio cuore. Questo sentimento, per la mia opinione sempre presente nella vita di Brahms, cambia timbro, muta chiaroscuro a seconda delle opere e degli anni. Senza perdere il suo carattere “appassionato”, Brahms diviene nel corso della sua carriera un solido e rassicurante professionista, una figura fermamente collocata nella nazione germanica, in quella società borghese che vede in lui una felice sintesi di tradizione classica e di sensibilità romantica. Dovremmo forse distinguere di più tra l'autore che affronta nel pieno della sua maturità i grandi cimenti (il *Requiem tedesco*, i quartetti, le sinfonie) e l'autore delle *Danze ungheresi*, dei Valzer op. 39 e delle due raccolte dei *Liebeslieder*. Vero è che il suo linguaggio è talmente inconfondibile da farci sentire ogni suo passo come omogeneo agli altri; ma è anche vero che, se confrontiamo lo “stile” di opere come *Il Canto del destino* op. 54 e i *Liebeslieder*, ci rendiamo conto di come questi ultimi siano una sorta di *riposo* dopo le grandi tensioni intellettuali. Per Brahms i testi semplici e di poche pretese utilizzati nelle opere 52 e 65 (come siano lontani dal *Canto*

*del destino!*) sono un'occasione di svago musicale ed insieme una scommessa. Il linguaggio melodico tende alla semplificazione e pare quasi destinato ad imprimersi facilmente nella memoria; i singoli valzer possiedono un respiro più breve di quello che un Lied ha di consueto sotto le sue mani. Alla base del *Kreis* vi è la tecnica della *variazione continua* che Brahms usa; oltre che nei cicli di variazioni propriamente detti, progressivamente in ogni altra forma (per esempio nei *Klaviestücke* op. 116, 117, 118, 119). Il *motivo* di ogni Lied è generato dal precedente e, a sua volta, genera il susseguente. Il legame è talvolta semplice da percepire per l'orecchio, altre volte così sottile da sfuggire all'ascolto. Con questo voglio dire che la finezza artigianale, il lavoro di bulino ispirato alla sapienza contrappuntistica degli antichi maestri così tipico di Brahms, anche se ridotto al minimo per programma, è comunque presente e rende inconfondibile la mano del Maestro. La scelta antiretorica di questi cicli è palese anche negli *incipit* e nelle conclusioni di entrambi. Non c'è l'enfasi di una introduzione che crei l'ambiente sonoro, né una coda che accolga gli echi degli ultimi facendoli risuonare nella nostra memoria. Uno stile veramente asciutto che lascia supporre un gran lavoro di rifinitura e di scarto. Ragionando dall'esterno, le scelte brahmsiane, se si confrontano queste opere con lo stile magniloquente dell'epoca - Wagner e Liszt *in primis* - risultano addirittura austere. Comunque l'accostamento Brahms-Valzer sconcertò il suo più noto ammiratore, il critico Eduard Hanslick, che lo definiva "uomo taciturno, serio, protestante, tedesco del Nord, che odia la società". Perché Brahms non lasciava il valzer ai compositori di musica di consumo? A dispetto di Hanslick che lo voleva coerente all'immagine di musicista severo (e pesante) che lo stesso critico aveva promosso, Brahms sapeva essere "leggero": leggero al punto di lasciarci portare dalla nostalgica ebbrezza di un lungo, interminabile valzer.

Il programma di questa sera include un'opera di raro ascolto e di scarsa popolarità, le Variazioni su un tema di Schumann op. 23 per pianoforte a quattro mani. Il tema scelto da Brahms è il testamento musicale di Schumann e fu scritto quando la sua salute mentale era ormai compromessa. Lo stesso Schumann abbozzò sul tema una serie di variazioni che ci mostrano in modo straziante quanto egli non fosse più nelle condizioni di esprimere il suo mondo tormentato. Il tema esprime con la sua maniacale simmetria una profonda individualità nella ricerca di un mondo purificato e pacificato. Da queste premesse Brahms non poteva allontanarsi di più con le sue variazioni. Egli sceglie il pianoforte a quattro mani per tessere una trama polifonica molto complessa, dove la poesia e il lirismo devono farsi strada in una struttura densa e affollata.

È un'opera di indagine che contrasta assai le Variazioni su (altro) tema di Schumann op. 9, in cui la maestria contrappuntistica si muoveva in un'atmosfera di commossa adesione alla personalità schumanniana. Se lì si procedeva per forti contrasti di carattere, qui il discorso si sviluppa per passi gradualisti e attenti a non creare sbalzi eccessivi. Lì Brahms parafrasava l'umore mutevole di Schumann, qui sonda nella propria personalità alla ricerca del suo proprio *passo*. Una marcia severa ed eroica chiude il ciclo: a chi è dedicata? All'Eroe che non è più, o al testimone che eroicamente ne proseguirà le gesta?



*Neue Liebeslieder op. 65 (1874)*

(Testi tratti da *Polydora* di G.F. Daumer)

1

Verzicht, o Herz, auf Rettung,  
Dich wagend in der Liebe Meer!  
Denn tausend Nachen schwimmen  
Zertrümmert am Gestad' umher!

2

Finstere Schatten der Nacht,  
Wogen und Wirbelgefahr!  
Sind wohl, die da gelind  
Rasten auf sicherem Lande,  
Euch zu begreifen imstande?  
Das ist der nur allein,  
Welcher auf hoher See  
Stürmischer Öde treibt,  
Meilen entfernt vom Strande.

3

An jeder Hand die Finger  
Hatt' ich bedeckt mit Ringen,  
Die mir geschenkt mein Bruder  
In seinem Liebessinn;  
Und einen nach dem andern  
Gab ich dem schönen, aber  
Unwürdigen Jüngling hin.

4

Ihr schwarzen Augen,  
Ihr dürft nur winken -  
Paläste fallen  
Und Städte sinken.  
Wie sollte stehen  
In solchem Strauss  
Mein Herz, von Karten  
Das schwache Haus!

5

Wahre, wahre deinen Sohn,  
Nachbarin, vor Wehe,  
Weil ich ihn mit schwarzem Aug'  
Zu bezaubern gehe.

## 1

Rinuncia, o mio cuore, alla speranza di salvezza  
quando ti avventuri nel mare dell'amore!

Mille navi vanno alla deriva  
fraccassate tutt'intorno sulle spiagge!

## 2

Ombre tenebrose della notte,  
insidie delle onde e dei vortici!  
Quelli che rimangono tranquilli

e sicuri sulla terraferma  
possono veramente capirvi?

Può farlo soltanto  
chi in alto mare  
è sospinto in solitudine fra le tempeste  
a miglia e miglia dalla costa.

## 3

Le dita di ciascuna mano  
ho ricoperto di anelli  
che mio fratello mi ha dato  
per il suo affetto per me;  
e uno dopo l'altro  
io li ho donati a un bello  
ma indegno giovane.

## 4

Begli occhi neri,  
il vostro sguardo basta  
a far cadere palazzi  
e crollare città.

Come può in tale lotta  
il mio cuore,  
fragile castello di carte,  
rimanere in piedi!

## 5

Proteggi, proteggi tuo figlio,  
o vicino, dalle pene,  
perché io coi miei occhi neri  
sto per stregarlo.

O wie brennt das Auge mir,  
 Das zu zünden fodert!  
 Flammet ihm die Seele nicht -  
 Deine Hütte lodert.

6

Rosen steckt mir an die Mutter,  
 Weil ich gar so trübe bin.  
 Sie hat Recht, die Rose sinket,  
 So, wie ich, entblättert hin.

7

Vom Gebirge, Well' auf Well',  
 Kommen Regengüsse,  
 Und ich gabe dir so gern  
 Hunderttausend Küsse.

8

Weiche Gräser im Revier,  
 Schöne stille Plätzchen -  
 O, wie linde ruht es hier  
 Sich mit einem Schätzchen!

9

Nagen am Herzen  
 Fühl' ich ein Gift mir.  
 Kann sich ein Mädchen,  
 Ohne zu frönen  
 Zärtlichem Hang,  
 Fassen ein ganzes  
 Wonneberaubtes  
 Leben entlang?

10

Ich kose süß mit der und der  
 Und werde still und kranke;  
 Denn ewig, ewig kehrt zu dir,  
 O Nonna, mein Gedanke!

- 11

Alles, alles in den Wind  
 Sagst du mir, du Schmeichler!  
 Allesamt verloren sind  
 Deine Müh'n, du Heuchler!  
 Einem andern Fang zulieb  
 Stelle deine Falle!

~~~~~

Come brillano i miei occhi
per infiammarlo!
Se la sua anima non prende fuoco
sarà la tua capanna a bruciare.

6

Mia madre mi copre di rose
perché sono così triste.
Ha ragione, la rosa appassisce
e, come me, perde le foglie.

7

Dalla montagna, a fiotti,
scende un fiume di pioggia,
ed io vorrei tanto
darti migliaia di baci.

8

Tenere erbette,
deliziosi angolini tranquilli,
oh come sarebbe dolce
riposare qui con un innamorato!

9

Sento nel cuore
un veleno che mi corrode.
Può una fanciulla,
rifiutando di abbandonarsi
ad una tenera inclinazione,
sopportare il pensiero
di una vita intera
priva di delizie?

10

Carezzo dolcemente ora questa ora quella
ma divento silenzioso e malato;
perché i miei pensieri sempre e sempre
ritornano a te, o Nonna!

11

Tutte le tue parole, o adulatore,
se ne vanno col vento!
Tutti i tuoi sforzi, o ipocrita,
sono completamente vani!

Tendi i tuoi lacci
per un'altra preda!

Denn du bist ein loser Dieb,
Denn du buhlst um alle!

12

Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster!
Armes Herz, dein Leiden ist so drückend!
Was dir einzig wert, es steht vor Augen;
Ewig untersagt ist Huldvereinung.

13

Nein Geliebter, setze dich
Mir so nahe nicht!
Starre nicht so brünstiglich
Mir ins Angesicht.
Wie es auch im Busen brennt,
Dämpfe deinen Trieb,
Dass es nicht die Welt erkennt,
Wie wir uns so lieb!

14

Flammenauge, dunkles Haar,
Knabe wonnig und verwogen!
Kummer ist durch dich hinein
In mein armes Herz gezogen.
Kann in Eis der Sonne Brand,
Sich in Nacht der Tag verkehren?
Kann die heisse Menschenbrust
Atmen ohne Glutbegehren?
Ist die Flur so voller Licht,
Dass die Blum' im Dunkel stehe?
Ist die Welt so voller Lust,
Dass das Herz in Qual vergehe?

15

(Zum Schluss: Johann Wolfgang von Goethe)

Nun, ihr Musen, genug!
Vergebens strebt ihr zu schildern,
wie sich Jammer und Glück
wechseln in liebender Brust.
Heilen könnet die Wunden
ihr nicht, die Amor geschlagen;
aber Linderung kommt
einzig, ihr Guten, von euch.

Tu sei un incostante ladro
che fai la corte a tutte!

12

Buia foresta, la tua ombra è così cupa!
Povero cuore, la tua sofferenza è così opprimente!
Davanti a tuoi occhi sta il solo oggetto che apprezzi;
per sempre ti è proibita una felice unione.

13

No, tesoro, non ti sedere
così vicino a me!
Non guardare il mio viso
così ardentemente!
Anche se bruciano dentro di te,
reprimi i tuoi desideri,
così che il mondo non capisca
quanto noi ci amiamo!

14

Occhi ardenti, capelli scuri,
amabile e ardito giovane!
Attraverso di te l'affanno
è entrato nel mio povero cuore!
Possono le fiamme del sole diventare ghiaccio?
Può il giorno cambiarsi in notte?
Possono gli ardenti petti umani
respirare senza infiammarsi di desiderio?
Quando i campi sono così pieni di luce,
perché il fiore resta in ombra?
Quando il mondo è così pieno di piacere,
perché il cuore muore nel tormento?

15

(Per concludere: Johann Wolfgang von Goethe)

Ora basta, o Muse!
Invano vi sforzate di descrivere
come il dolore e la gioia
si alternino in un petto che ama.
Voi non potete guarire le ferite
inflitte da Amore;
ma il sollievo proviene
soltanto da voi, o amabili creature!

(Traduzione di G. Burchi)

*Liebeslieder op. 52 (1868/69)*(Testi tratti da *Polydora* di G.F. Daumer)

1

Rede, Mädchen, allzu liebes,
Das mir in die Brust, die kühle
Hat geschleudert mit dem Blicke
Diese wilden Glutgefühle!

Willst du nicht dein Herz erweichen,
Willst du, eine Überfromme,
Rasten ohne traute Wonne,
Oder willst du, dass ich komme?

Rasten ohne traute Wonne -
Nicht so bitter will ich büssen.
Komme nur, du schwarzes Auge,
Komme, wenn dir Sterne grüssen.

2

Am Gesteine rauscht die Flut,
Heftig angetrieben:
Wer da nicht so seufzen weiss,
Lernt es unterm Lieben.

3

O die Frauen, o die Frauen,
Wie sie Wonne tauen!
Wäre lang rin Mönch geworden,
Wären nicht die Frauen!

4

Wie des Abends schöne Röte
Möcht' ich arme Dirne glühn,
Einem, Einem zu gefallen,
Sonder Ende Wonne sprühn.

5

Die grüne Hopfenranke,
Sie schlängelt auf der Erde hin. -
Die junge, schöne Dirne,
So traurig ist ihr Sinn! -

1

Dimmi, o amatissima fanciulla,
chi nel mio freddo petto
ha sollevato col tuo sguardo
questi impetuosi ardori!

Non addolcirai il tuo cuore,
vivrai, virtuosa,
senza le delizie d'amore,
oppure vuoi ch'io venga da te?

Vivere senza le delizie d'amore;
io non voglio una sorte così amara.
Vieni dunque, o giovane dagli occhi neri,
vieni quando le stelle brillano.

2

Contro le rocce, le acque del torrente
violentemente trascinate, si scagliano:
chi non conosce gli affanni
li imparerà attraverso l'amore.

3

Le donne, oh le donne,
quali delizie esse dispensano!
Da molto tempo mi sarei fatto frate
se non ci fossero state le donne!

4

Del raggianti rosso del tramonto
vorrei, misero, risplendere;
piacere ad una sola, ad una sola persona
sarebbe una gioia senza fine.

5

I suoi verdi tralci
la vite lascia cadere sul terreno.
La bella fanciulla
si rattrista.

Du höre, grüne Ranke!
 Was hebst du dich nicht himmelwärts?
 Du höre, schöne Dirne!
 Was ist so schwer dein Herz? -

Wie höbe sich die Ranke,
 Der keine Stütze Kraft verleiht?
 Wie wäre die Dirne fröhlich.
 Wenn ihr der Liebste weit?

6

Ein kleiner, hübscher Vogel nahm den Flug
 Zum Garten hin, da gab es Obst genug.
 Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär',
 Ich säumte nicht, ich täte so wie der.

Leimruten-Arglist lauert an dem Ort;
 Der arme Vogel konnte nicht mehr fort.
 Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär',
 Ich säumte doch, ich täte nicht wie der.

Der Vogel kam in eine schöne Hand,
 Da tat es ihm, dem Glücklichen, nicht and.
 Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär',
 Ich säumte nicht, ich täte doch wie der.

7

Wohl schön bewandt
 War es vorehe
 Mit meinem Leben,
 Mit meiner Liebe;
 Durch eine Wand,
 Ja, durch zehn Wände
 Erkannte mich
 Des Freundes Sehe;
 Doch jetzo, wehe,
 Wenn ich dem Kalten
 Auch noch so dicht
 Vorm Auge stehe,
 Et merkt's sein Auge,
 Sein Herze nicht.

8

Wenn so lind dein Auge mir
 Und so lieblich schauet -
 Jede letzte Trübe flieheth,
 Welche mich umgrauet.

Ascoltate, verdi tralci,
perché non vi slanciate verso il cielo?

Ascolta, bella fanciulla,
perché il tuo cuore è così pesante?

Come possono i tralci innalzarsi
senza un aiuto che li sostenga?
Come potrà la fanciulla rallegrarsi
quando il suo amato è lontano?

6

Un grazioso uccellino è volato
in un giardino pieno di frutti.
Se io fossi un grazioso uccellino
non esiterei, farei lo stesso.

Una trappola lo attende;
il povero uccellino non può più volare via.
Se io fossi un grazioso uccellino
non esiterei, farei lo stesso.

L'uccellino cade in una bella mano;
il fortunato non desidera altro.
Se io fossi un grazioso uccellino
non esiterei, farei lo stesso.

7

Come belli un tempo
sembravano essere
la mia vita,
il mio amore!
Attraverso un muro,
sì, attraverso dieci muri
lo sguardo dell'amante
mi avrebbe riconosciuto.
Ma ora, ahimè,
anche se stessi
dritto davanti
al suo freddo sguardo
i suoi occhi e il suo cuore
non mi riconoscerebbero.

8

Quando i tuoi dolci occhi
si posano su di me così delicatamente
gli affanni che mi affliggono
scompaiono.

.....
Dieser Liebe schöne Glut,
Lass sie nicht verstieben!
Nimmer wird, wie ich, so treu
Dich ein andrer lieben.

9

Am Donaustrande, da steht ein Haus,
Da schaut ein rosiges Mädchen aus.
Das Mädchen, es ist wohl gut gehegt,
Zehn Riegel sind vor die Türe gelegt.
Zehn eiserne Riegel - das ist ein Spass;
Die spreng' ich, als wären sie nur von Glas.

10

O wie sanft die Quelle sich
Durch die Wiese windet;
O wie schön, wenn Liebe sich
Zu der Liebe findet!

11

Nein, es ist nicht auszukommen
Mit den Leuten;
Alles wissen sie so giftig
Auszudeuten.

Bin ich heiter, hegen soll ich
Lose Triebe;
Bin ich still, so heisst's, ich wäre
Irr, aus Liebe.

12

Schlosser auf! und mache Schlösser,
Schlösser ohne Zahl!
Denn die bösen Mäuler will ich
Schliessen allzumal.

13

Vögelein durchrauscht die Luft,
Sucht nach einem Aste;
Und das Herz, ein Herz begehrt's,
Wo es selig raste.

14

Sieh, wie ist die Welle klar,
Blickt der Mond hernieder!
Die du meine Liebe bist,
Liebe du mich wieder.

Non lasciar morire
il dolce splendore di questo amore!
Nessun'altro ti amerà
così fedelmente.

9

Sul bordo del Danubio c'è una casa
da cui una graziosa fanciulla guarda fuori.
La fanciulla è molto ben sorvegliata:
dieci catenacci sbarrano la porta.
Dieci catenacci di ferro - è uno scherzo!
Li spezzerò come fossero di vetro.

10

Oh come dolcemente il ruscello
scorre attraverso il prato!
Oh quale dolcezza quando l'amore
trova un amore che gli corrisponde!

11

No, non sopporto più
questa gente;
essi interpretano tutto
alla rovescia.

Se sono allegro, allora io agito
malvagi pensieri;
se sono tranquillo, dicono che
l'amore mi ha reso folle.

12

Vieni, fabbro, e fammi dei lucchetti,
lucchetti senza numero!
Voglio una volta per tutte
chiudere le loro maligne bocche.

13

Un uccellino vola nell'aria
alla ricerca di un ramo;
e un cuore ricerca un altro cuore
dove trovare riposo.

14

Guarda come sono chiare le onde
quando la luna risplende su di esse!
Tu che sei il mio amore
torna ad essere il mio amore.

15

Nachtigall, sie singt so schön,
Wenn die Sterne funkeln,-
Liebe mich, geliebtes Herz,
Küsse mich im Dunkeln!

16

Ein dunkeler Schacht ist Liebe,
Ein gar zu gefährlicher Bronnen;
Da fiel ich hinein ich Armer,
Kann weder hören noch sehn.
Nur denken an meine Wonnen,
Nur stöhnen in meinen Weh'n.

17

Nicht wandle, mein Licht, dort aussen
Im Flurbereich!
Die Füße würden dir, die zarten,
Zu nass, zu weich.
All überströmt sind dort die Wege,
Die Stege dir;
So überreichlich tränke dorten
Das Auge mir.

18

Es bebet das Gesträuche;
Gestreift hat es im Fluge
Ein Vögelein.
In gleicher Art erbebet
Die Seele mir, erschüttert
Von Liebe, Lust und Leide,
Gedenkt sie dein.

15

Come canta dolcemente l'usignolo
quando le stelle risplendono.
Amami, cuore adorato,
baciami nell'oscurità.

16

L'amore è uno scuro abisso,
un pozzo troppo pericoloso;
io, poveretto, ci sono cascato dentro
e non posso né sentire né vedere.
Non posso che ricordare la mia felicità
e gemere nei miei tormenti.

17

Non allontanarti, mio tesoro,
nella campagna!
Per i tuoi piedi delicati
è troppo umido e molle.

I sentieri e le vie
sono tutti allagati
dai torrenti di lacrime
che i miei occhi hanno versato.

18

I rami tremano;
un uccelletto li ha sfiorati
volando.

Allo stesso modo
la mia anima trema scossa
dall'amore, dal desiderio e dalla sofferenza
quando pensa a te.

(Traduzione di G. Burchi)

MICHELE CAMPANELLA

Napoletano di nascita e di formazione musicale, Michele Campanella ha svolto i suoi studi con Vincenzo Vitale. Nei primi anni della sua carriera si è distinto soprattutto come virtuoso e come interprete lisztiano, tanto che l'Accademia "F. Liszt" di Budapest gli ha conferito per due anni consecutivi (1976-1977) il Gran Prix du Disque. Accanto alla musica di Liszt, sempre autorevolmente presente nei suoi programmi, Campanella si è rivolto ai grandi punti di riferimento della letteratura pianistica. Spiccano tra gli ultimi importanti traguardi l'integrale dei Concerti di Beethoven e l'integrale delle Variazioni di Brahms. Ma il pianista ha avvicinato anche autori come Clementi, Weber, Poulenc, Busoni (Premio della Critica Discografica Italiana, 1980) e Rossini, di cui ha recentemente inciso l'*Album pour les enfants adolescents*.

Come solista Campanella ha suonato con le più grandi orchestre europee e statunitensi, collaborando tra gli altri con direttori come Muti, Abbado, Sawallisch, Prêtre, Thielemann, Inbal, Pekka-Salonen, Gelmetti. Viene frequentemente invitato in Paesi come l'Australia, la Russia, la Gran Bretagna, la Cina ed è ospite di numerosi festival italiani ed internazionali quali quelli di Lucerna, Vienna, Berlino, Praga, Taormina, Settembre Musica di Torino, Rossini Festival di Pesaro.

Si dedica con passione all'insegnamento: è titolare della Cattedra di pianoforte all'Accademia Chigiana di Siena ed ha fondato recentemente dei corsi di perfezionamento alla villa Ruffolo di Ravello (SA).

Campanella è anche impegnato attivamente nella vita culturale del Paese ed è promotore di alcune iniziative che hanno lo scopo di far fronte ai molti problemi dell'Italia musicale di oggi.

STEFANIA CAFARO

È nata a Catania nel 1972, dove si è diplomata a 17 anni con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore.

Dopo aver vinto numerosissimi concorsi nazionali ed internazionali, ha conseguito a soli 16 anni il terzo premio al Concorso Internazionale "A. Casagrande" di Terni.

Ha suonato - sia come solista che con orchestra - per importanti associazioni concertistiche in Italia ed all'estero. All'inizio del 1994 ha debuttato alla Sala Verdi del Conservatorio di Milano per la Società dei Concerti e all'Auditorium della Rai di Roma, eseguendo il Secondo Concerto di Chopin per pianoforte e orchestra.

Ha collaborato alla realizzazione della *Petite Messe Solennelle* di Rossini diretta da Campanella in qualità di secondo pianoforte a Firenze (Maggio Musicale Fiorentino), Pesaro, Modena, S. Pietroburgo e Roma (Accademia di S. Cecilia). In quest'ultima occasione è stato inciso un Cd per la Fonit Cetra.

Nel 1995 ha inciso un Cd con musiche di C.M. von Weber per la Musikstrasse.

CORO DA CAMERA DI VIENNA

Fondato nel 1947, il Coro da camera di Vienna si è subito imposto all'attenzione del pubblico austriaco come uno tra i maggiori cori da camera nella grande tradizione mitteleuropea.

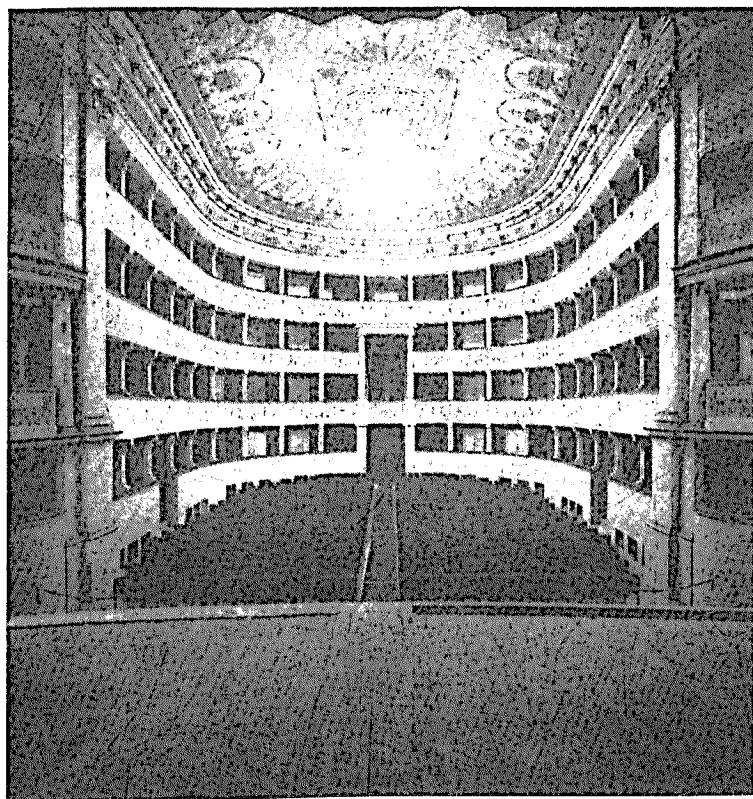
Dal 1995, direttore del coro è il maestro Johannes Prinz; grazie al suo impegno ed all'ingresso di nuove forze il coro è diventato un ospite assiduo della Konzerthaus di Vienna e di tutti i principali festival internazionali. Nel 1995 ha vinto il primo premio al prestigioso concorso di Markt Oberdorf in Germania.

Il repertorio del Coro spazia dalle *Passioni* bachiane, ai lavori di Hindemith, dall'opera di Anton Webern alle più recenti espressioni della musica d'oggi con frequenti incursioni nel repertorio jazz, pop e della musica sperimentale.

Componenti del coro

Ursi Baumgartl
 Karoline Drews
 Brigitte Fritz
 Ulli Haller
 Constanze Hassfurther
 Gudrun Hauser
 Bernd Hemedinger
 Isabel Hüttner
 Thomas Keplinger
 Vera Kiblböck
 Reinhard Koller
 Verena Kuntscher
 Manfred Länger
 Beate Länger-Oelz
 Susanne Lücking
 Robert Lücking
 Claudia Meller
 Monika Mülleder
 Peter Platzer
 Thomas Postl
 Peter Sommerer
 Georg Stöger
 Christoph Wigelbeyer
 Rainer Wolfbauer
 Edi Würzburger
 Lilian Zelzer





L'interno del Teatro dei Rinnovati.



Mercoledì 23 luglio

Teatro dei Rinnovati

ore 21,15

MAURICIO KAGEL

Buenos Aires 1931

Morceau de concours per tromba

Gabriele Cassone tromba

Variété

concerto-spettacolo per attori e musicisti

1. Con moto
2. Grave
3. Giusto
4. Largo
5. Presto
6. Molto tranquillo
7. Moderato
8. Allegretto
9. Furioso
10. Grazioso
11. Largamente

Divertimento Ensemble

Maurizio Longoni clarinetto e sax

Gabriele Cassone tromba

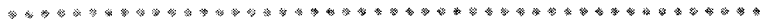
Relja Lukic violoncello

Corrado Rojac fisarmonica

Maria Grazia Bellocchio pianoforte e organo elettronico

Maurizio Ben Omar percussioni

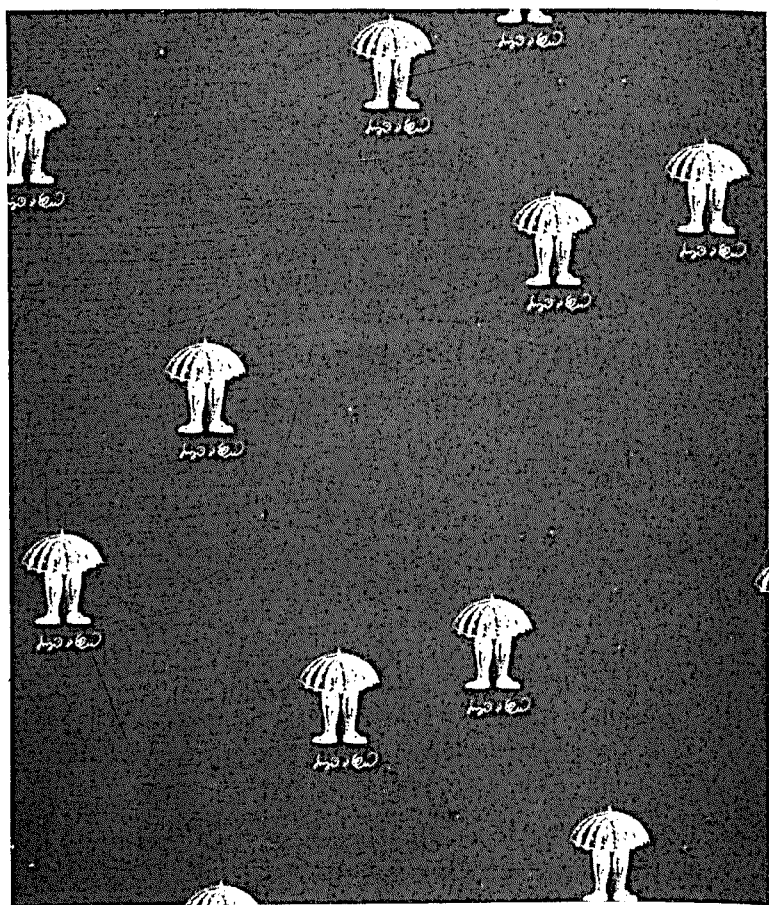
Sandro Gorli direttore



Realizzazione spettacolare scritta e diretta da
Sergio Bini

con
Bustric mimo

Disegni di **Luigi Serafini**
Immagini **Luca Ruzza**
Costumi **Eric Pujalet-Plaa**
Luci **Roberto Secchi**



Luigi Serafini, disegno per *Variété* di Kagel.

VARIÉTÉ

SANDRO GORLI

Variété, dal curioso sottotitolo *Concert-Spectacle-für Artisten und Musiker* è stato scritto fra il 1976 e il 1977, su commissione del Ministero della Cultura francese per il Festival di Metz, dove è stato realizzato nel novembre del 1977.

L'organico strumentale prevede un clarinetto (che si alterna con un clarinetto basso e un saxofono), una tromba, un violoncello, una fisarmonica, un pianoforte (che si alterna con un armonium e un *Honky-tonk* piano) e una assai nutrita percussione.

«L'idea di partenza per questo Concert-Spectacle», scrive Kagel nell'introduzione alla partitura, «è stata quella di comporre una musica che combinasse un certo numero di idiomi musicali con il tradizionale stile del vaudeville». Secondo il compositore, tale connessione potrebbe parafrasarsi con l'espressione *théâtre trouvé*: nuovi brani musicali, senza legami con contenuti plastici, visivi, vengono messi a confronto con altre forme chiuse di rappresentazione, dando luogo così alla nascita di quella che egli stesso chiama *musica-teatro*.

«Conditio sine qua non per *Variété*», continua il compositore, «era di evitare una successione prestabilita di numeri o artisti». Si deve procedere in senso contrario a quanto accade nel varietà convenzionale. Se nel varietà tradizionale il programma musicale accompagna il susseguirsi casuale di una serie di attrazioni, in questo *Variété* la sequenza delle sezioni musicali, che rappresenta una forma completa e chiusa in sé, è prefissata. Compito fondamentale quindi nel mettere in scena questo spettacolo è delineare un programma di varietà da un punto di vista musicale.

Gli artisti che collaborano alla realizzazione scenica possono essere professionisti o dilettanti e appartenere alle seguenti categorie: illusionisti, prestigiatori, maghi, acrobati, artisti dello strip-tease di entrambi i sessi, giocatori di carte, equilibristi, fachiri, caricaturisti, mimi, trasformisti, mangiatori di fuoco, contorsionisti, domatori, trapezisti, clowns, ipnotizzatori, danzatori esotici... Quasi tutte le categorie menzionate usano normalmente un accompagnamento musicale: chi ha necessità di sincronizzare i movimenti con particolari accentuazioni ritmiche o specifiche melodie può farlo o cercando i punti di cui ha bisogno nella musica della sezione che sta usando oppure utilizzando uno dei 12 «punti culminanti» che Kagel allega alla partitura: 12 differenti situazioni musicali molto connota-

te che possono interrompere in qualunque momento la partitura per sottolineare, accompagnare, sincronizzare una particolare azione (ad esempio il classico rullo di tamburo). Lo spettatore-ascoltatore deve fluttuare tra sincronia e asincronia. Penserà lui stesso ad individuare i nessi tra eventi visivi e acustici e, se necessario, ad inventarli.

Il rapporto tra evento scenico e musica fa propria un'intuizione estetica balenata a Cage durante un pranzo: «Accanto ad una finestra d'angolo stava un tavolo dal quale potevamo osservare un piccolo lago. Impianti speciali permettevano di scivolare direttamente nell'acqua. Nel ristorante c'era un Juke-box. Qualcuno inserì una moneta. Mi resi conto che la musica accompagnava i nuotatori, sebbene essi non la potessero sentire».

Cage, citando questo suo ricordo, intendeva evidentemente sottolineare quanta importanza avessero i rapporti casuali, le coincidenze, non solo nel processo creativo e nell'opera, ma anche nella sua fruizione. «I miei versi hanno il significato che gli si attribuisce» scriveva Valéry; e l'affermazione di Wittgenstein «tutto ciò che possiamo descrivere potrebbe anche essere in altro modo» diventa per Kagel: «tutto ciò che ascoltiamo potrebbe anche essere diverso» (in *Tam-tam*, Christian Bourgois Editore). I rapporti di causa-effetto sono una interpretazione; la rottura degli schemi consequenziali e unidimensionali porta al gioco delle connessioni imprevedibili, alle «coincidenze significative» di strindberghiana memoria

Rispondendo a una domanda postagli da Restagno sull'influenza della letteratura sulla sua musica, Kagel parla della sua *bibliografia immaginaria*: «Mi capitava, leggendo un libro, di trovarne menzionato un altro sul quale mi spostavo subito dopo. Nascevano così delle catene del tipo Baudelaire-Molière-La Roche-Foucauld, delle catene i cui anelli potevano risultare imprevedibili, lontani ed anche irrelati. Quel modo di procedere mi affascinava e mi intrigava; sembrava indicarmi dei percorsi che rompendo la consequenzialità del contesto, risultavano infinitamente più liberi e creativi».

La convinzione che mettere in scena la realtà implichi necessariamente una sua manipolazione, che mostrare sia già un atto creativo, convinzione ereditata dal Dadaismo, è alla base dell'intuizione originaria di *Variété*, dell'idea kageliana del *théâtre trouvé*.

Pur mantenendosi fedele alla decisione di lasciar nascere libere e casuali connessioni fra la musica e la parte visiva dello spettacolo, per la quale non dà alcuna indicazione a parte il lungo elenco di categorie di artisti citato, Kagel compone la musica di *Variété* come la linea di un contrappunto immaginario, come qualcosa che dovrà stabilire relazioni con un elemento a lei eterogeneo. «Un

aspetto essenziale della mia musica è la composizione rigorosa con elementi che non sono puri in se stessi», scrive Kagel, cioè con materiali non esclusivamente acustici ma anche visivi, narrativi, fantastici.

Vorrei citare ancora una volta l'intervista di Restagno, che, riportando il compositore di origine argentina al periodo di studi universitari a Buenos Aires, gli chiede notizie sui suoi rapporti con Jorge Luis Borges: «Effettivamente ho avuto la fortuna di seguire i corsi di Borges all'Università e col tempo sono diventato anche suo amico. Lui aveva molta considerazione per la mia *bibliografia immaginaria* ma la sua amicizia mi fu molto preziosa nell'accostarmi al mondo del cinema. Ricordo che andavamo insieme a vedere i film e ci sedevamo nelle primissime file perché lui vedeva appena, eppure su quei film lui scriveva le più belle recensioni che mi sia mai capitato di leggere. Mi resi presto conto dell'importanza suprema del montaggio ed anche questo non fu senza conseguenze per la mia attività di musicista. In questa prospettiva risultò fondamentale l'esperienza che feci con *Entr'acte* di René Clair e la relativa musica di Satie. Quest'ultima era stata composta ma non montata; ebbi così l'occasione di indagare sul rapporto tra il suono e l'immagine inteso non come meccanica sovrapposizione di due strati, ma come un sofisticato contrappunto di concetti, veramente creativo... Provvidi dunque a realizzare quel montaggio e quando René Clair ebbe occasione di vederlo ne rimase entusiasta».

Il materiale musicale e quello visivo non appartengono quindi per Kagel a due diversi linguaggi che si possono sovrapporre e far scorrere paralleli (come ad esempio per Donatoni nella sua opera *Atem*) ma sono materiali eterogenei di uno stesso linguaggio, che possono essere rigorosamente composti o formare, come nel caso di *Variété*, un immaginario contrappunto.

Kagel ha strutturato la partitura in modo da alternare diversi e contrapposti caratteri musicali: da un lato un *allegro* con un ritmo sempre molto evidente e irregolare nell'accentuazione - nella prima, terza, quinta e nona delle 11 sezioni del pezzo; dall'altro un *adagio* con suoni contenuti, smorzati dalle coloriture scure - nella quarta, sesta, decima e undicesima sezione. Tutto il pezzo oscilla tra vitalità ottimistica e statica depressione: o meglio, precipita da una vitalità ottimistica a una statica depressione, in una inesorabile discesa interrotta da improvvise quanto effimere riprese.

Il materiale melodico che attraversa l'intera partitura, analogamente alla forma generale del pezzo, si riduce sostanzialmente ad un movimento discendente per lo più cromatico che, toccato il fondo, si riprende con un guizzo per poi scivolare nuovamente verso il basso.

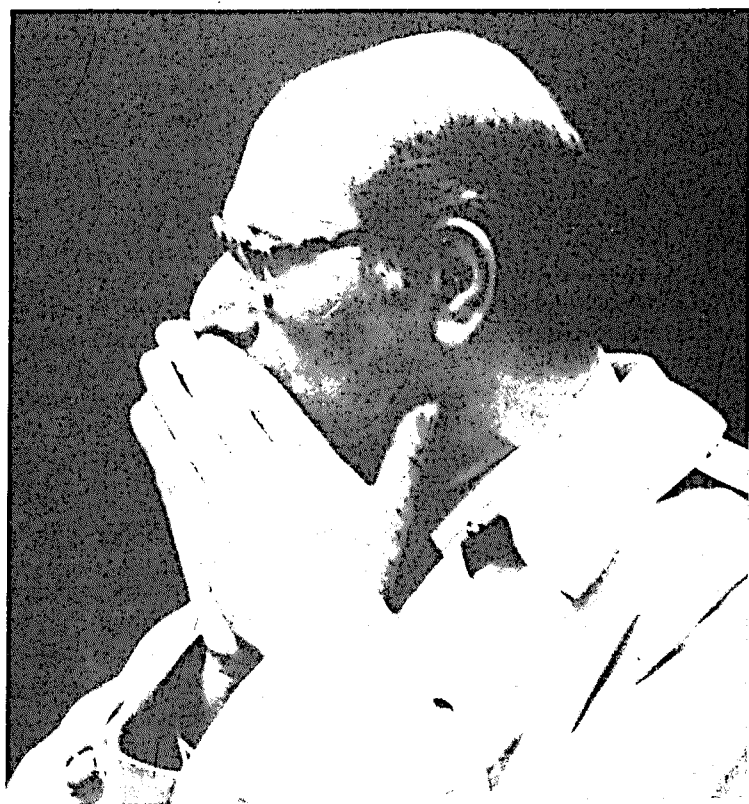
Più che per ogni altro lavoro teatrale, in cui testo e drammaturgia sono normalmente indicati, seppur soggetti a letture e interpretazioni diverse, nel caso di *Variété*, dove una delle due linee del contrappunto di cui ho parlato non è indicata ma solo immaginata, ogni nuova "messa in scena" è veramente una prima esecuzione assoluta.

Vorrei mi fosse concesso ora un brusco cambiamento di posizione, continuando questa breve introduzione come direttore dell'esecuzione.

Dal 1977 ad oggi *Variété* è stato rappresentato molte volte: io stesso ho affrontato la partitura in due differenti occasioni, "contrappuntando" ad essa materiali molto diversi. La prima volta (nove recite al Teatro alla Scala di Milano nel 1981) gli "artisti" coinvolti sono stati reclutati prevalentemente dal mondo del cabaret e del circo e in un numero molto elevato; la seconda volta ho preferito chiamare sulla scena un gruppo molto meno numeroso di mimi.

La scelta di affidare la parte teatrale ad un solo artista, anomala rispetto alle intenzioni dell'autore (ma presa con il suo fiducioso consenso) non nasce certo da valutazioni negative sulle precedenti realizzazioni, ma dalla convinzione che il «sostituito contrappunto di concetti» di cui parla il compositore si possa realizzare anche con un materiale in sé più omogeneo. In ognuna delle precedenti realizzazioni ho avvertito il desiderio di far "assomigliare" maggiormente la parte visiva a quella uditiva, di assottigliare il contrappunto. «La musica mostra la sua anima con pudore e come all'insaputa del compositore» scrive Cazaban a proposito di *Variété*. Credo che al compositore sarebbe piaciuto dar vita allo stravinskiano pupazzo *Petrouschka*; con questa convinzione e ripensando a questa nuova edizione, Bustric, già presente nella prima fra molti altri bravissimi artisti, mi è tornato davanti agli occhi come la miglior soluzione possibile.

Variété viene preceduto in questa occasione da *Morceau de concours*, per tromba sola, scritto nel 1970 e rivisto e modificato nel 1972. Nella versione del 1970 l'esecutore doveva suonare oltre alla tromba, la cornetta, la tromba barocca e la tromba a coulisse. La diversità di timbri offerta da quella strumentazione e persa nella nuova versione è stata rimpiazzata dall'uso di un grande numero di diversi attacchi del suono e differenti tipi di articolazione.



Mauricio Kagel

VARIÉTÉ - VARIÉTÉS

BUSTRIC

Variété non ha la fragilità d'un arpeggio, di una sfumatura, né la seriosità dei cataloghi e delle enciclopedie.

La bella parola evoca una scatola di cioccolatini "assortiti", un mercatino delle pulci, un muro ricoperto di manifesti colorati, l'autobus alle sei del pomeriggio, il buon gusto, il cattivo gusto... un delizioso imbarazzo di scelta.

Il varietà è una società segreta, esso fugge da quello spirito pesante per cui tutto si assomiglia. La sola iniziale basta ad evocarlo. Esiste o non esiste. Fa parte di quelle nozioni che si turbano a sentirsi chiamare per il proprio nome come: poesia, bellezza, comicità, finezza, fantasia.

Lo spettacolo *Variétés* nasce da una decisione formale: un musicista decide di far accompagnare da alcuni numeri di varietà una serie brani musicali da lui ideati che ha (pericolosamente) chiamato "Variétés".

Qui, è messo in scena da Bustric, che sa manipolare con allegria le immagini che si associano al "Varietà" di altri tempi.

Bustric, mimo, mago, giocoliere, comico e attore, con l'aiuto delle immagini di Luigi Serafini darà vita ad un varietà visionario e astratto, per divertire, sorprendere e mettere in dubbio.

Buon divertimento.

Nato a Como nel 1948, ha studiato composizione con Franco Donatoni, a Siena e a Milano, frequentando nello stesso tempo la facoltà di Architettura di Milano e diplomandosi in pianoforte. Ha svolto attività di ricerca presso lo studio di Fonologia della Rai di Milano e ha seguito i corsi di direzione d'orchestra di Hans Swarowsky a Vienna.

Fra gli enti che hanno commissionato sue partiture vi sono: la Rai di Milano, I Solisti Veneti, la Fondazione Gulbenkian, il Ministero della Cultura francese, il Ministero degli Esteri italiano, Radio France, l'Orchestra Regionale Toscana, il Festival di Ginevra, l'Atelier du Rhin, il Festival giapponese Theatre Winter e Agon.

Ha vinto, nel 1985, il premio Europa per il teatro musicale con l'opera *Solo*. Insegna composizione presso il Conservatorio G. Verdi di Milano.

SERGIO BINI

Laureatosi al Dams, facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna, dopo esperienze di teatro sperimentale fonda nell'anno 1975 insieme ad altri tre giovani la Compagnia Melquiades. Con questo gruppo inizia il suo lavoro sulle tecniche del teatro girovago e di piazza: Clownerie - Mimo - Acrobazia - Illusionismo. Frequenta a Parigi la scuola del circo di Annie Fratellini e Pierre Etex ed un corso tenuto da Etienne Decroux ed a Roma la scuola di Roy Bosier. Allo sciogliersi della Compagnia Melquiades fonda la Compagnia Bustric.

Molti sono gli spettacoli che da allora ad oggi mette in scena. È stato ospite in molte trasmissioni televisive, fra le quali "Maurizio Costanzo Show", "Non necessariamente" di Carlo Massarini, "Alla ricerca dell'Arca", "Via Teulada 66", "Uno mattina".

Ha partecipato come attore in molti film, tra cui *La domenica specialmente* di Tornatore e *Marcellino pane e vino* di Comencini. È sul piccolo schermo anche per teleromanzi e spot pubblicitari. Personaggio intrattenitore e conduttore del programma televisivo "Paese che vai" in onda la domenica mattina insieme a Corrado Tedeschi e Licia Colò. Ha realizzato una produzione propria per il programma televisivo "Nei secoli dei secoli".

GABRIELE CASSONE

Nato a Udine, dove si è diplomato in tromba sotto la guida di Mario Catena; successivamente ha conseguito presso il Conservatorio G. Verdi di Milano il diploma in composizione con Luciano Chailly.

Vince il suo primo concorso a 17 anni. Vincitore di numerosi concorsi nazionali ed internazionali. Abbandonata l'attività orchestrale, debutta come solista al Festival di Salisburgo nel 1988 e prosegue da allora questa carriera sia con la tromba naturale (copie di strumenti d'epoca) che con la tromba moderna nel repertorio classico e contemporaneo. È stato impegnato in prime esecuzioni ed incisioni di lavori di Berio. Si esibisce nei maggiori centri europei e con i più prestigiosi ensemble. È docente presso il Conservatorio di Novara e presso la Sezione di Musica Antica della Civica Scuola di Musica di Milano.

LUIGI SERAFINI

È nato a Roma nel 1949. Comincia negli anni Settanta facendo il giramondo e poi l'architetto. Successivamente elabora il *Codex Seraphinianus*, giunto finora alla sesta edizione (Milano, F.M. Ricci, 1981). Publica *Pulcinellopedia (piccola)* (Milano, Longanesi, 1983). Si dedica al design per l'industria. Apre un laboratorio di ceramica in Umbria, tra arte e artigianato. È visiting artist in Alberta (Canada). Publica racconti con Bompiani, con Archinto e con varie riviste. Collabora all'ultimo film di Fellini, di cui elabora disegni preliminari. Per il Teatro alla Scala realizza scene, luci e costumi di un balletto e per la televisione alcune sigle al computer e scenografie per talk-show. Fa mostre personali soprattutto in Olanda e partecipa a numerose collettive. Al momento dipinge quadri quadrati a olio, scrive nelle *Passeggiate Romane* del "Messaggero" e si occupa di gastronomia. Vive tra Roma e Milano, in una città immaginaria dove Via Condotti sbuca in Piazza Cordusio.

LUCA RUZZA

Architetto, nato a Roma nel '59. Autore di allestimenti e scenografie per il teatro, ha sempre abbinato ad una intensa fase di ricerca sul rapporto tra immagine bidimensionale e il movimento tridimensionale del corpo umano, una attività professionale che lo ha portato a realizzare architetture per lo spettacolo, fisse e removibili in Italia, Francia, Danimarca, Inghilterra, Colombia, Brasile e Qatar. Vive e lavora nell'Atelier di Progettazione da lui costruito in aperta campagna a nord di Roma. Pesa 85 kg., ha tre bambini, adora la Ceres e il patè di fegato d'oca. È sposato con Laura Colombo, attrice plastica.

* * * * *
DIVERTIMENTO ENSEMBLE

Creato nel 1977 da alcuni solisti di fama internazionale e da alcune fra le prime parti delle due più importanti orchestre milanesi e sotto la direzione di Sandro Gorli, il Divertimento Ensemble si è rapidamente affermato in Italia e all'estero realizzando fino ad oggi più di 400 concerti e 6 Cd.

Oltre cinquanta compositori hanno dedicato loro composizioni all'ensemble contribuendo a creare per il complesso un repertorio cameristico fra i più rappresentativi della nuova musica, non solo italiana.

L'ensemble ha effettuato concerti in Francia, Spagna, Svizzera, Germania, Austria, Belgio, Inghilterra, Jugoslavia, Polonia, Messico e USA, oltre che nelle più importanti città italiane; fra i suoi prossimi impegni vi sono una tournée in Giappone e una seconda tournée negli Stati Uniti.

Nel 1980 ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano con l'opera *Il Sosia* di Flavio Testi e con un concerto monografico dedicato ad Aldo Clementi. Fra le sue incisioni più recenti: l'opera *Solo* di Sandro Gorli (Cd Ricordi), il *Satyricon* di Bruno Maderna (Cd Salabert-Harmonia Mundi), un'antologia di giovani compositori italiani (Cd Fonit Cetra) e, sempre di Bruno Maderna, il *Don Perlimplin* (Cd Stradivarius).



5 secoli d'arte



Il Monte dei Paschi di Siena
ha concorso al restauro che dona nuova vita
alla "Maestà" di Simone Martini
confermando la sua tradizione di mecenatismo



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472

..

**Pubblicazione della Fondazione
Accademia Musicale Chigiana**

Redazione
Guido Burchi

Collaborazione redazionale
Cesare Mancini

Progetto grafico
Maruska Pradelli Rossi

Stampa
Tipografia Senese, Siena

In copertina:

Il Principe Ferdinando dei Medici nel 1707 in una incisione di Westerhout
(Collezione Chigi Saracini. Foto Lensini).



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472