



fondazione

Teatro Amilcare Ponchielli Cremona



Cremona  
COMUNE DI CREMONA



COMUNE DI  
MANTOVA



Fondazione Teatro  
La Fenice di Venezia

# MONTEVERDI FESTIVAL 2015 MAGGIO - GIUGNO CREMONA MANTOVA VENEZIA ONDE SUSSURRANTI



VENEZIA

MANTOVA

CREMONA

**31 maggio - 1 giugno**

## CROCIERA MUSICALE

**LE DESIATE ACQUE DI CLAUDIO MONTEVERDI**



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo



Regione  
Lombardia



Centro di Musicologia  
Walter Stauffer



fondazione  
cariplo

In collaborazione con



**Domenica, 31 maggio** – Motonave Stradivari

---

**Cremona - Mantova**

ore 10.30

**ACROBAZIA MEDITERRANEA**

ore 12.00

**SERENISSIMA ARMONIA**

**GHISLIERI CONSORT**

**Alberto Stevanin, Elena Telò**, violini

**Gianni Maraldi**, viola

**Alberto Guerrero**, violoncello

**Nicola Barbieri**, contrabbasso

**Takashi Watanabe**, clavicembalo

ONDE SUSSURRANTI

## ACROBAZIA MEDITERRANEA

**Evaristo Felice Dall'Abaco** (1675 – 1742)

Concerto op. 2 n. 5 in sol minore

Largo. Allegro e Spiritoso. Grave. Allegro

Concerto op. 2 n. 9 in si bemolle maggiore

Andante. Allegro e spiccato. Largo. Allegro

**Francesco Durante** (1684 – 1755)

Concerto n. 4 in mi minore

Adagio. Ricercare. Largo. Presto

Concerto n. 2 in sol minore

Affettuoso. Presto. Affettuoso. Allegro

## SERENISSIMA ARMONIA

**Antonio Vivaldi** (1678 – 1741)

Concerto per archi RV153 in sol minore

Allegro. Andante. Allegro assai

**Baldassare Galuppi** (1706 – 1785)

Concerto a quattro n. 1 in sol minore

Grave e sostenuto. Allegro e spiritoso. Allegro

Concerto a quattro n. 3 in re maggiore

Maestoso. Allegro. Andantino

**Antonio Vivaldi**

Concerto per archi RV128 in re minore

Allegro non molto. Largo. Allegro

**Durata concerti:**

45 minuti ciascuno *senza intervallo*

## Concerti a quattro

I 'concerti in crociera' sulle acque del Po conducono verso l'epilogo del Festival Monteverdi, nelle sue sedi monteverdiane. La simbolica avventura per flutti, elemento tematico dei precedenti concerti, diventa stavolta una concreta sede performativa, luogo di racconto e riflessione sulle grandezze e meraviglie del repertorio strumentale italiano.

L'insolito contesto esecutivo del viaggio acquatico si offre come cornice per un programma musicale concepito secondo altrettanto atipici parametri. Al classico *matinée* domenicale si sostituiscono due concerti composti da due programmi sintetici e complementari, accomunati da un unico filo conduttore: il concerto per archi, presentato nella particolare accezione del *concerto a quattro*. Il tema è proposto attraverso una serie di soluzioni che abbracciano molteplici orientamenti compositivi italiani e non rinunciano ad accostarsi alle realtà musicali estere. Si risale, allora, la penisola, da Napoli fino a Venezia, sfiorando idealmente anche alcune mete europee, tra contrapposizioni stilistiche e influenze contrastanti, tra le 'acrobazie mediterranee' dell'esterofilo Evaristo Dall'Abaco e del napoletano Francesco Durante e le 'serene armonie' dei veneziani Antonio Vivaldi e Baldassarre Galuppi: il *Ghislieri Consort* racconta i gusti musicali dell'Italia del primo Settecento e mostra le sensibilità e le aspettative sonore dell'epoca attraverso il suo repertorio concertistico.

Il concerto per archi rappresenta una delle forme compositive più sperimentate nell'ambito strumentale e gli compete un ruolo di perfetto contraltare culturale al sempre più apprezzato teatro in musica. Del resto, compositori particolarmente interessati all'attività teatrale, come Galuppi, non disdegnarono di occuparsi del repertorio strumentale; e Vivaldi, a cui si deve il merito di aver plasmato in maniera unica la forma del concerto solistico, fu al tempo stesso celebrato autore di partiture operistiche.

Le possibilità espressive adottabili e le molteplici soluzioni praticabili nel concertato permettevano di ottenere effetti sonori di grande impatto emotivo. Nelle sue forme più note, il concertino (l'insieme delle prime parti) oppure il solista si opponevano ad ampie masse strumentali creando un flusso sonoro basato sulla palpabile alternanza tra vuoto e pieno.

Accanto ai concerti per solo e orchestra e ai concerti grossi alla romana, che hanno ben tramandato la fortuna del genere, si colloca una soluzione compositiva più cameristica e dai toni talvolta più intimistici: il *concerto a quattro*, anche detto *concerto ripieno*. Concepito secondo una prospettiva differente, si fonda su una scrittura musicale in cui i quattro ruoli strumentali (due violini, viola, violoncello e basso continuo) partecipano in un rapporto paritario, in uno scambio musicale che assume le sembianze di un dialogo, in cui talvolta alcune voci emergono dominando. Come Lorenzo Bianconi scrive nel suo *Seicento* (EDT 1982), la stessa etimologia del termine ci conduce a ritrovarne il significato profondo nell'idea di 'con - certare', 'lottare con', 'dibattere con', fino anche a 'collaborare con'. Un'inevitabile allusione concettuale all'interpretazione del termine che trova una perfetta conferma nelle soluzioni compositive del concerto ripieno. Ricordando ancora le parole di Bianconi: «Concerto in musica sta ad indicare un'aggregazione armoniosa, un gruppo purchessia numeroso e ben accordato di esecutori e di parti musicali e sarà suppergiù sinonimo di concerto (come dichiara Ercole Bottrigari nel dialogo *Il Desiderio ovvero De' Concerti di varii strumenti musicali*, 1594)».



Con questa suggestione teorica si comprendono i fondamenti musicali propri del *concerto ripieno* che lo pongono in linea di discendenza diretta con i concerti bolognesi delle Sinfonie a tre e concerti a quattro op. 5 di Giuseppe Torelli (1692) e con la forma della sonata da chiesa. Da questi modelli compositivi sono tratti: la generica suddivisione in quattro movimenti di carattere contrastante (tendenzialmente nell'ordine tempo lento – tempo veloce), la preferenza per forme astratte descritte unicamente da indicazioni di carattere (affettuoso, maestoso, allegro e spiritoso), la struttura bipartita dei singoli movimenti, la particolare attenzione rivolta alla struttura contrappuntistica, perfettamente resa negli allegri fugati, l'uso di forme provenienti dal repertorio più antico, come il *ricercare* del Concerto IV in mi minore di Durante. Infine, vi è anche la saltuaria scelta di porre all'unisono i due violini, con l'evidente scopo di esaltare la profondità sonora della linea superiore.

Come a voler ricordare il diretto legame formale tra concerto e sonata da chiesa, Evaristo Felice Dall'Abaco intitola la sua opera seconda *Concerti a quattro da chiesa, cioè due violini, alto viola, violoncello e basso continuo*. Si tratta di dodici *concerti ripieno*, pubblicati nel 1712 e dedicati al suo protettore, l'elettore di Baviera Massimiliano II Emanuele. Le sue pregresse esperienze modenesi e gli enormi vantaggi ottenuti al servizio dell'elettore Massimiliano gli permisero di entrare in contatto con molteplici realtà musicali europee e di assorbirle all'interno del proprio linguaggio espressivo. Sul modello compositivo italiano innesta elementi peculiari della scrittura francese, come le ampie ed eleganti frasi in ritmo puntato, dal carattere spiccato nei movimenti veloci e dal carattere più morbido negli adagi. Dall'Abaco delinea il concerto a quattro e associa agli elementi della sonata da chiesa alcune peculiarità solistiche, che saranno elaborate dalla successiva generazione di compositori. La suddivisione in quattro movimenti, l'uso della scrittura fugata negli allegri finali e la tendenza generale a scrivere in unisono i due violini, così da creare una massa sonora più profonda, si accompagnano all'uso frequente di indicazioni coloristiche (*forte e piano*) che lasciano intendere una volontà ideale di inserire dei brevi frammenti per soli all'interno del disegno compositivo.

I tentativi compositivi nell'ambito del concerto a quattro di Francesco Durante e Baldassarre Galuppi risultano dei veri e propri unici, alla luce dello scarso interesse di entrambi gli autori per la scrittura strumentale ad arco. Il primo era dedito alla composizione di musica sacra e per tastiera, funzionale anche all'attività didattica, mentre Galuppi godeva di fama internazionale come compositore teatrale. Entrambi trovarono un valido terreno di prova nel *concerto ripieno*, genere radicato nella tradizione ma allo stesso tempo passibile di continue sperimentazioni. Sebbene i nove *Concerti a quartetto* di Durante siano pervenuti solo in copie manoscritte, segno appunto del parziale disinteresse dell'autore per il genere, questi costituiscono un vero modello per la scrittura strumentale napoletana del primo Settecento. Pur aderendo perfettamente allo stile della sonata da chiesa e costruendo i concerti con la severa osservanza dei principi contrappuntistici tipici delle sue composizioni sacre (spesso superficialmente definite in stile antico), Durante intensifica il più possibile gli effetti coloristici alternando soli e tutti.

Il carattere ibrido dei sette *Concerti a quattro* di Galuppi è il prodotto della commistione di elementi compositivi tratti da modelli differenti e culturalmente distanti. Dalla scrittura adottata

nelle sonate per tastiera proviene l'uso di alternare tre movimenti di cui il primo lento e i seguenti veloci, come accade nel Concerto I in sol minore (Grave e sostenuto, Allegro e spiritoso, Allegro). Dall'esempio vivaldiano deriva la scrittura imitativa e alternata tra i violini. L'invenzione melodica, il tono intimistico dei movimenti lenti e la costruzione armonica mostrano, invece, l'aderenza del compositore allo stile galante.

All'interno di tale panorama musicale si colloca la nutrita ed estroversa produzione vivaldiana di concerti per archi. Sotto la penna creativa del 'Prete rosso' il *concerto a quattro* riuscì a suscitare un interesse di pubblico internazionale pari al concerto solistico. Secondo un diverso approccio compositivo, il concerto vivaldiano era concepito perfettamente come un *concerto ritornello* per violino e orchestra, epurato della parte solistica. Ecco scomparire i tratti costitutivi ereditati dalla sonata da chiesa, sostituiti con gli elementi già propri del concerto: prevale una divisione in tre movimenti contrastanti (tempo veloce – lento – veloce), e alla mancanza del dialogo tra *ripieno* e *solista* si supplisce con una fitta scrittura imitativa tra violini primi e secondi, come nel primo movimento del Concerto RV153 in sol minore e del Concerto RV128 in re minore.

I molteplici casi di *concerto* ripieno qui presentati costituiscono, dunque, un perfetto *trait d'union* tra la produzione strumentale tardo seicentesca e le innovazioni tecnico espressive del Settecento, permettendo di ottenere una completa visione d'insieme del gusto e delle tendenze musicali del tempo.

(testo a cura di **Valeria Mannoia**)

in collaborazione con



ONDE SUSSURRANTI

## Ghislieri Consort

Formazione strumentale di Ghislieri Choir & Consort, fondato nel 2003 da Giulio Prandi, uno dei più affermati ensemble barocchi italiani della sua generazione. Gruppo residente del Collegio Ghislieri di Pavia, partecipa ai più importanti festival italiani ed europei: Internationale Händel Festspiele Göttingen, BOZAR Bruxelles, Festival d'Ambronay, Festival de La Chaise-Dieu, Saison musicale de Royaumont, Festival de Musique de Besançon, Oude Muziek Utrecht, Festival George Enescu di Bucarest, AMUZ- Anversa, Festival Baroque de Pontoise, Festival MiTo, Accademia Chigiana di Siena, Settimane Musicali di Stresa, Trigonale Festival, National Philharmonic Society di Vilnius. Oltre a frequentare gli autori consacrati del repertorio tardo barocco e classico, con una speciale predilezione per la produzione sacra mozartiana, il gruppo si dedica alla riscoperta del repertorio sacro del Settecento italiano, riproponendo regolarmente opere rare o inedite reperite attraverso un costante lavoro di ricerca.

A questo repertorio è dedicata anche l'attività discografica di Ghislieri Choir & Consort. Dopo l'esordio per la rivista Amadeus con un cd dedicato a Giacomo Antonio Perti, nel 2010 è iniziato un importante progetto con Sony/Deutsche Harmonia Mundi, che ha portato nel 2011 alla pubblicazione di un disco dedicato all'opera sacra di Baldassarre Galuppi e nel 2013 di un nuovo volume dedicato a Niccolò Jommelli. Il volume dedicato al *Mattutino de' Morti* di Davide Perez, registrato nel 2013, è stato realizzato nell'ambito di un progetto in partenariato con la Fondation Royaumont e portato in tournée in alcuni dei più prestigiosi Festival d'Europa. La rivista italiana Amadeus ha dedicato nel dicembre 2014 a Ghislieri Choir & Consort il numero celebrativo dei suoi 25 anni, pubblicando un disco contenente la registrazione live effettuata da France Musique di un concerto al Festival d'Ambronay, con in programma il *Dixit Dominus* di Händel e il *Beatus vir* di Jommelli.

L'ensemble realizza inoltre progetti con piccolo organico finalizzati all'esplorazione di repertori specifici, con progetti volti a indagare la polifonia italiana di epoca tarda (metà XVIII secolo), proposti con un ensemble vocale accompagnato dal continuo, e la produzione strumentale italiana barocca e tardo barocca, riunendo in formazione cameristica le prime parti soliste della compagine strumentale. I progetti futuri comprendono concerti in Francia, Germania, Belgio, Malta, Spagna, Austria e Svizzera.

**Domenica 31 maggio**, ore 21.00 – Teatro Bibiena di Mantova

---

## **MONTEVERDI ALLA CORTE DEI GONZAGA**

### **COLLEGIUM PRO MUSICA**

**Fabiano Martignago**, flauto

**Silvia De Rosso**, viola da gamba

**Angelica Selmo**, clavicembalo

**Francesca Cassinari**, soprano

**Stefano Bagliano**, flauto e direzione

*in collaborazione con*



ONDE SUSSURRANTI



## MONTEVERDI ALLA CORTE DEI GONZAGA

### **Maurizio Cazzati** (1616 – 1678)

da *Partitura di Correnti e Balletti*, 1662 – 63

*Balletto sesto*

*Aria overo balletto*

*Corrente sesta*

### **Claudio Monteverdi** (1567 – 1643)

*La Musica. Prologo* (da *L'Orfeo*, 1607)

### **Girolamo Frescobaldi** (1583 – 1643)

da *Primo Libro delle canzoni*, 1628

*Canzon decima detta l'Henricuccia*

*Canzon duodecima detta la Bernardina*

*Toccata Nona* (da *Il secondo Libro di Toccate*, 1627)

### **Claudio Monteverdi**

da *Scherzi musicali cioè Arie et Madrigali*, 1632

*Et è pur dunque vero*

*Quel sguardo sdegnosetto*

\*\*\*

### **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525 – 1594)

*Vestiva i colli*, diminuzioni di **Francesco Rognoni** (1570 – 1626)

### **Claudio Monteverdi**

*Lamento della Ninfa* (da *Libro ottavo. Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638)

*Si dolce è'l tormento* (da *Libro sesto dei Madrigali*, 1614)

### **Girolamo Frescobaldi**

da *Primo Libro delle canzoni*, 1628

*Canzon vigesima detta la Liparella*

*Canzon duodecima detta la Todeschina*

### **Claudio Monteverdi**

*Ohimè ch'io cado* (da *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*, 1624)

*Zefiro torna*, Ciaccona (da *Scherzi musicali cioè Arie et Madrigali*, 1632)

*De la bellezza le dovute lodi* (da *Scherzi musicali a tre voci*, 1607)

### **Durata concerto:**

prima parte 30 minuti - seconda parte 30 minuti

*I vestiti sono una riproduzione fedele dello stile dell'epoca a cura della Dott.ssa Mara Bertoli*

### ***La Musica. Prologo***

Dal mio permesso amato a voi ne vegno  
incliti eroi, sangue gentil de Regi  
di cui narra la fama eccelsi pregi  
né giunge al ver perché tropp'alto è il segno.

Io la Musica son ch'ai dolci accenti  
so far tranquillo ogni turbato core  
et hor di nobil'ira et hor d'amore  
poss'infiamar le più gelate menti.

Io su cetera d'or cantando soglio  
mortal orecchio lusingar tal'hora  
e in guisa tal de l'armonia sonora  
de la lira del ciel più l'alme invoglio.

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,  
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere  
e servo fe' l'Inferno a sue preghiere  
gloria immortal di Pindo e d'Elicona.

Hor mentre i canti alterno, hor lieti hor mesti  
non si mova augellin fra queste piante  
né s'oda in queste rive onda sonante  
et ogni aurette in suo cammin s'arresti.

### ***Et è pur dunque vero***

Ed è pur dunque vero,  
dishumanato cor, anima cruda,  
che cangiando pensiero  
e di fede e d'amor tu resti ignuda?  
D'haver tradito me datti pur vanto,  
che la cetera mia rivolgo in pianto.

È questo il guiderdone  
de l'amorose tue tante fatiche?  
Così mi fa ragione

il vostro reo destin, stelle nemiche?  
Ma se 'l tuo cor è d'ogni fé ribelle  
Lidia, la colpa è tua, non delle stelle.

Beverò sfortunato  
gli assassinati miei torbidi pianti  
e sempre addolorato  
a tutti gli altri abbandonati amanti  
e scolpirò sul marmo alla mia fede:  
sciocco è quel cor ch'in bella donna crede.

Povero di conforto, mendico di speranza  
andrò ramingo  
e senza salma o porto  
fra tempeste vivrò mesto e solingo,  
né havrò la morte di precipitij a schivo  
perché non può morir chi non è vivo.

Il numero de gli anni  
ch'al sol di tue bellezze io fui di neve,  
il colmo degli affanni  
che non mi diero mai riposo breve  
insegneranno a mormorar i venti  
le tue perfidie, o cruda, e i miei tormenti.

Vivi col cor di ghiaccio  
e l'incostanza tua l'aura diffidi,  
stringi il tuo ben in braccio  
e del mio mal con lui trionfa e ridi,  
e ambe in union dolce e gradita  
fabricate il sepolcro alla mia vita.

Abissi, abissi, udite  
di mia disperation gli ultimi accenti,  
da poi che son fornite  
le mie gioie e gli amor e i miei contenti.  
Tanto è 'l mio mal che nominar io voglio,  
emulo dell'inferno, il mio cordoglio.

### ***Quel sguardo sdegnosetto***

Quel sguardo sdegnosetto,  
lucente e minaccioso,  
quel dardo velenoso  
vola a ferirmi il petto.  
Bellezze ond'io tutt'ardo  
e son da me diviso,  
piagatemi col sguardo,  
sanatemi col riso.

Armatevi, pupille,  
d'asprissimo rigore,  
versatemi sul core  
un nembo di faville,  
ma 'l labbro non sia tardo  
a ravvivarmi, ucciso:  
feriscami quel sguardo,  
ma sanimi quel riso.

Begl'occhi, all'armi!  
Io vi preparo il seno.  
Gioite di piagarmi  
in fin ch'io venga meno.  
E se da vostri dardi  
io resterò conquiso,  
ferischino quei sguardi,  
ma sanami quel riso.

### ***Lamento della Ninfa***

Amor, dov'è la fe' che'l traditor giurò?  
Fa' che ritorni il mio amor com'ei pur fu,  
o tu m'ancidi, ch'io non mi tormenti più.  
No, non vo' più ch'ei sospiri se non lontan da me.  
No, che i suoi martiri più non dirammi affé.  
Perché di lui mi struggo?  
Tutt'orgoglioso sta  
che sì, se'l fuggo ancor mi pregherà!  
Se ciglio ha più sereno colei che 'l mio non è,  
già non rinchiude in seno, Amor, sì bella fé.  
Né mai sì dolci baci da quella bocca avrà,  
né più soavi... ah, taci, che troppo il sa.



## ***Sì dolce è'l tormento***

Sì dolce è'l tormento  
che in seno mi sta  
ch'io vivo contento  
per cruda beltà.  
Nel ciel di bellezza  
s'accreschio fierrezza  
et manchi pietà  
che sempre qual scoglio  
all'onde d'orgoglio  
mia fede sarà.

La speme fallace  
rivolgami il piè,  
diletto né pace  
non scendono a me.  
E l'empia ch'adoro  
mi nieghi ristoro  
di buona mercé;  
tra doglia infinita,  
tra speme tradita  
vivrà la mia fè.

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

Se fiamma d'amore  
già mai non senti  
quel rigido core  
che il cor mi rapì,  
se nega pietade  
la cruda beltà  
che l'alma invaghi,  
ben fia che dolente,  
pentita e languente  
sospirimi un dì.



### ***Ohimè ch'io cado***

Ohimè, ch'io cado, ohimè,  
ch'inciampo ancora il piè pur come pria.  
E la sfiorita mia caduta spene  
pur di novo rigar,  
con fresco lacrimar hor mi conviene.

Lasso, del vecchio ardor  
conosco l'orme ancor dentro nel petto,  
c'ha rotto il vago aspetto e i guardi amati  
lo smalto adamantin,  
ond'armaro il meschin pensier gelati.

Folle, credev'io pur  
d'aver schermo sicur da un nudo arciero.  
E pur io sì guerriero, hor son codardo  
né vaglio sostener  
il colpo lusinghier d'un solo sguardo.

O campion immortal sdegno  
come sì fral hor fugge indietro.  
Ah, sott'armi di vetro in canto errante  
m'hai condotto, infedel,  
contro spada crudel d'aspro diamante.

O, come sa punir  
tiranno Amor l'ardir d'alma rubella!  
Una dolce favilla, un seren volto,  
un vezzoso mirar,  
sogliono rilegar un cor disciolto.  
Occhi belli, ah, se fu  
sempre bella virtù giusta pietade,  
deh, voi non mi negate  
il guardo e 'l riso,  
che mi sia la prigion  
per sì bella cagion il paradiso.

### ***De la bellezza le dovute lodi***

De la bellezza le dovute lodi  
celebriam con lieto canto  
e tu Ciprign'intanto  
de tuoi pregi altera godi.

Godi pur, ch'alta vittoria  
si prepara a merti tuoi,  
onde chiara oggi fra noi  
splenderai per nova gloria.

È la bellezza un raggio  
de la celeste luce  
che quasi un sol di maggio  
temprat' ardor n'adduce  
quinci nel nostro core  
nascono i fior d'amore.

Chi di tal lume non splend' ornato  
dirsi beato invan presume,  
che vil tesoro son gemm' e oro  
e valor cade contra beltade.

Ben sall'Alcide il forte  
da duo begl'occhi vinto  
quantunque avvinto traesse  
il can da le tartaree porte,  
e sallo il dio de l'armi  
de l'ira e del furore  
quando la dea d'Amore  
gl'impon che si disarme.  
Ond'ei cangiato stile  
mansueto ed humile  
mirando il suo bel volto  
la spada oblia fra belle braccia accolto.

Dunque a lei che di beltate  
ottenn'il pregio e 'l vanto  
quest'altere alme ben nate  
concordi al nostro canto  
guidano in queste valli  
per far l'honor  
quest'amorosi balli.



## ***Or languida Or veloce***

Mantova, importante culla della musica rinascimentale, fu strettamente legata al nome della famiglia Gonzaga, affermatasi fin dalla prima metà del XIV secolo. Numerosi, e celebri, furono i musicisti accolti presso la corte (tra cui si annoverano Monteverdi e Cazzati) e altrettanto proficua fu la produzione musicale dedicata ai Gonzaga (è il caso di alcune importanti composizioni di Palestrina e Frescobaldi): la promozione di tanto magnifiche opere deriva sia dalla sincera passione musicale dei committenti, sia dalla volontà di esibire un'immagine brillante e sfarzosa della famiglia e della corte.

A Maurizio Cazzati (1616 – 1678), in servizio presso la corte mantovana dove diventò maestro di cappella da camera dal 1671, è affidata l'apertura del concerto di questa sera, quasi una 'sinfonia avanti l'opera'. Il compositore offrì alla corte numerosi balletti, molto apprezzati, e importanti anche nell'ambito della sua produzione. *Balletto sesto – Aria ovvero balletto – Corrente sesta* è un trittico che fa parte dell'op. 30 di Cazzati: *Partitura di Correnti e Balletti per sonare nella spinetta, leuto, ò tiorba; ouero violino, e violone [...]*. Sono danze differenti accostate una all'altra, come era uso consueto: la corrente differisce dal balletto e dall'aria sostanzialmente per il metro ternario, anziché binario. La musica per danza ha un tessuto semplice, con cadenze ogni poche battute e una grande valenza accentuativa riconducibile ai movimenti coreografici: un perfetto aperitivo per il 'piatto forte' del programma, la musica di Claudio Monteverdi, che si alterna a quella di Frescobaldi e Palestrina.

Monteverdi (1567 – 1643), dopo gli anni giovanili trascorsi nella sua città natale, Cremona, giunse alla corte di Mantova come violista all'età di circa ventitré anni. Qui ebbe presto l'occasione di mettersi in luce anche come compositore, dedicando al duca Vincenzo I il suo *Terzo libro de madrigali a cinque voci* (1592), e alla fine del 1601 diventò «maestro della musica» dei Gonzaga. Il duca Vincenzo diede un nuovo impulso alla vita accademica mantovana trasferendo la sede dell'Accademia degli Invaghiti a corte, dove gli stessi allestirono la loro rappresentazione più nota e importante, quella dell'*Orfeo* monteverdiano, su testo di Alessandro Striggio. La 'prima' dell'opera si tenne il 24 febbraio 1607 al Palazzo Ducale di Mantova, forse nella cosiddetta Galleria dei fiumi, ed ebbe un tale successo da essere replicata poco dopo, come attesta la lettera del primo marzo 1607 che Francesco, figlio di Vincenzo, scrisse a suo fratello Ferdinando: «Si rappresenta la favola con tanto gusto di chiunque la sente, che non contento il signor duca d'esserci stato presente ed averla udita a provar molte volte, ha dato ordine che di nuovo si rappresenti, e così si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa città [...]». Il prologo che apre l'*Orfeo* è cantato dall'allegoria della Musica e preceduto da una *toccata*. È composto da cinque strofe che hanno lievi varianti nella linea del canto ed è governato da precise simmetrie attorno ad un asse centrale: la terza strofa è l'unica che inizia su una diversa altezza, una quarta più in basso, mentre il ritornello strumentale che incornicia le singole stanze si presenta abbreviato nelle esposizioni tra una strofa e l'altra, più esteso nella prima e nell'ultima. Dal punto di vista testuale vengono raccontate le capacità espressive della Musica, interpretata nella 'prima' dal cantante castrato Giovan Gualberto Magli: «Io la Musica son, ch'ai dolci accenti / so far tranquillo ogni turbato core / et or di nobil'ira et or d'amore / poss'infiammar le più gelate menti». Si tratta di quella prassi che Emilio de' Cavalieri ha definito



*recitar cantando*, una declamazione ibrida tra recitazione e canto sostenuta dal basso continuo. Una parte considerevole della produzione di Monteverdi si inserisce nella cosiddetta seconda *prattica*: «l'armonia [...] diventa serva al oratione, e l'oratione padrona del armonia». È un totale capovolgimento di prospettiva rispetto alla prima *prattica* dei grandi polifonisti cinquecenteschi: la musica viene assoggettata al testo per renderne il senso e, insieme ad esso, poter muovere gli affetti dell'ascoltatore. Si può avere una chiara delucidazione di ciò nella *Dichiarazione* in appendice agli *Scherzi musicali a tre voci* del 1607, curati dal fratello Giulio Cesare. *De la bellezza le dovute lodi* chiude tale raccolta: si tratta di un balletto che si apre con un trio strumentale e prosegue con un momento cantato che celebra la bellezza e la vittoria di Venere; il testo potrebbe essere stato scritto da Ferdinando Gonzaga, e il balletto utilizzato come intermedio coreografico per un'azione teatrale realizzata presso il Palazzo Ducale di Mantova. Ai successivi *Scherzi musicali* monteverdiani del 1632 appartiene invece *Zefiro torna*, una ciaccona costruita su un basso ostinato di due misure che si ripete sessanta volte sotto il duettare di una coppia di voci. Nella stessa raccolta troviamo *Et è pur dunque vero* e *Quel sguardo sdegnosetto*, due arie in stile recitativo che si presentano come variazioni su basso strofico. Altre arie di Monteverdi compaiono nel *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* (1624) di Carlo Milanuzzi, organista in S. Stefano a Venezia, insieme ad una cantata dello stesso Milanuzzi. Si tratta di composizioni per soprano e basso continuo che nel frontespizio sono dichiarate «commode da cantarsi a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia et altro simile stromento [...]», tra cui *Ohimè ch'io cado*, costruita secondo il principio della variazione sul basso strofico, e *Si dolce è'l tormento*, interamente strofica.

Una delle più celebri composizioni monteverdiane si legge nell'ottavo libro di madrigali (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638): si tratta del *Lamento della Ninfa*, un'aria in stile teatrale di respiro tragico su testo di Ottavio Rinuccini, costruita come un dolente monologo affidato al soprano su un basso di passacaglia (quattro note discendenti che si ripetono consecutivamente per 34 volte), a cui rispondono tre voci maschili con esclamazioni compassionevoli. Significativa è la prescrizione dell'autore: il pianto della Ninfa «va cantato a tempo dell'affetto dell'animo, e non a quello della mano».

Attratto dalla corte dei Gonzaga a Mantova fu anche Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), il quale dedicò al duca Ferdinando Gonzaga le sue *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* [...] *Libro primo* (1615). Tale dedica si collocava nel corso di trattative imbastite da Frescobaldi per essere assunto alla corte, che però non ebbero alcun esito. È eloquente l'avvertimento al lettore che Frescobaldi antepone ai suoi due monumentali libri di toccate: «[...] non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come veggiamo usarsi nei madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola or languida or veloce, e sostenendola eziandio in aria secondo i loro affetti o senso delle parole [...]». In sostanza si trattava di introdurre la rivoluzione monteverdiana della 'seconda prattica' all'interno della musica strumentale: quest'ultima 'parla' e 'canta' al pari della musica vocale. Le toccate frescobaldiane sono destinate indifferentemente al cembalo o all'organo; il nome stesso suggerisce il gesto con cui si 'tocca' la tastiera dello strumento. La struttura accosta con assoluta libertà segmenti assai

diversificati tra loro: passaggi nel più ricco stile idiomatico, episodi di carattere imitativo e brevi successioni accordali. Un'altra forma di musica strumentale a cui si dedicò Frescobaldi è la canzone, una composizione polifonica, legata alla tradizione cinquecentesca, la cui architettura è organizzata in episodi con motivi differenti giustapposti a contrasto: episodi elaborati con imitazioni contrapposti a episodi accordali, sezioni in metro binario opposte a sezioni in metro ternario. Una particolarità: spesso il ritmo iniziale è quello dattilico (una lunga e due brevi). Le canzoni *L'Henricuccia*, *La Bernardina*, *La Lipparella* e *La Todeschina* appartengono al *Primo libro delle canzoni a una, due, tre e quattro voci per sonare con ogni sorte di stromenti* del 1628. Tra i due grandi campioni della 'seconda pratica' vocale e strumentale, che hanno segnato profondamente il passaggio tra Cinque e Seicento, troviamo, un po' a sorpresa, un omaggio al compositore forse più rappresentativo del pieno Rinascimento: Giovanni Pierluigi da Palestrina, con il celebre *Vestiva i colli*, contenuto ne *Il Desiderio, Secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1566). Il madrigale palestriniano ebbe un notevole successo: già nel 1599 si contavano circa quaranta ristampe e riproposizioni da parte di altri autori nelle forme più varie (mottetti, elaborazioni strumentali, messe-parodia, traduzioni in lingua inglese). Il madrigale fu la forma principe della musica profana rinascimentale italiana ed è caratterizzato dallo sforzo di far aderire la melodia al significato letterale del testo, dando forma sonora al contenuto semantico di esso; e proprio in quel grande laboratorio sperimentale del rapporto tra poesia e musica si formarono le idee innovatrici di Monteverdi, di Frescobaldi e della loro cerchia.

(testo a cura di **Arianna Rigamonti**)

in collaborazione con



ONDE SUSSURRANTI

## Francesca Cassinari

Diplomata in canto e specializzata in canto barocco e musica da camera. Ha seguito masterclass con C. Cavina, G. Banditelli, C. Ansermet e L. Windsor. Dedicatasi in particolar modo alla polifonia vocale, canta nei più importanti ensemble nazionali ed internazionali: è membro de La Venexiana, La Compagnia del Madrigale, Il Canto di Orfeo, La Fonte Musica, e si è esibita con Cappella Reial de Catalunya, Concerto Italiano, La Divina Armonia, L'Astrée, Pian&Forte, Stile Galante, Club Médiéval, nei più importanti festival e teatri italiani ed europei.

Con La Compagnia del Madrigale ha registrato il *Sesto libro de' Madrigali* e i *Responsoria* di Gesualdo e il *Primo libro de' Madrigali* di Marenzio, pubblicati da Glossa e insigniti dei prestigiosi *Diapason d'Or* de l'année e del *Gramophone Award*. Con La Venexiana ha inciso la trilogia di Monteverdi e il *Concerto delle Dame* di Luzzaschi. Canta regolarmente anche polifonia tardo medievale e rinascimentale. Con La Fonte Musica ha registrato un cd di Ars Nova (Le Ray au Soleyl, ORF/Alte Musik) e con Cantica Symphonia mottetti e messe di Dufay e la *Missa l'Homme Armè* di Busnois (Glossa). Frequenta anche il repertorio da camera e contemporaneo (A Dog's Heart di A. Raskatov al Teatro alla Scala di Milano e all'Opéra di Lyon, con Il Canto di Orfeo). Nel 2003 si è laureata in Scienze della Comunicazione con la tesi *Programmi di musica colta nella televisione italiana*.

## Stefano Bagliano

Uno fra i virtuosi di flauto diritto che oggi si stanno facendo maggiormente apprezzare a livello nazionale e internazionale, si è diplomato al Conservatorio di Padova, poi perfezionatosi con F. Brügggen, K. Boeke, W. Van Hauwe e P. Memelsdorff e in direzione con F. Dorsi. Intrapresa un'intensa attività concertistica, ha eseguito oltre 700 concerti in veste di solista per prestigiosi festival e istituzioni in USA, Canada, Giappone, Cina, Israele e tutta Europa. In qualità di solista con orchestra ha suonato con Les Boreades di Montreal, Moscow Chamber Orchestra, Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, Solisti della Scala di Milano, Alaria Ensemble di New York, Academia Montis Regalis, Mainzer Kammerorchester, L'Arte dell'Arco, Ensemble Baroque de Nice, Orchestra da Camera di Istanbul, Milano Classica, Accademia I Filarmonici di Verona, Ensemble Seicentonovecento Roma, Orchestra Toscanini Parma, Orchestra da camera della Campania, Macedonian Philharmonic Orchestra; per la musica da camera con M. Huggett, B. Van Asperen, O. Dantone, V. Ghielmi, S. Azzolini, A. Curtis, G. Bertagnolli, C. Chiarappa, F. Guglielmo, L. Duftschmid, E. Bronzi, A. Coen, H. Bouman, C. Astronio, F. Nicolosi.

Intensa è anche l'attività discografica, con più di 20 cd registrati come solista per varie etichette italiane ed estere, tra cui si segnalano le registrazioni con i Concerti per flauto op. 10 di Vivaldi per Stradivarius e l'integrale dei Concerti da camera di Vivaldi per Brilliant Classics. Attivo anche in campo didattico, ha tenuto corsi e seminari per vari enti tra cui ISA Sommer Akademien dell'Università di Vienna, Istituto Gnessins di Mosca, Corsi di Musica Antica FIMA ad Urbino, Boston Recorder Society, Conservatorio di Oporto-Portogallo, Accademia Europea di Musica

Antica Bolzano, Societé Valaisanne de la Flute di Sion in Svizzera, Conservatori di Torino, Genova, Bari, Pescara, Campobasso e Cosenza, Corsi Musicali di Genova Nervi e di Monte San Savino. Ha fatto parte della giuria di concorsi musicali, tra cui il Concorso Internazionale 'Zinetti' (Verona) e il Concorso 'AMA Calabria' (Lamezia Terme).

È docente di flauto dolce presso il Conservatorio Pedrollo di Vicenza.

## **Collegium Pro Musica**

Fondato nel 1990 e diretto dal flautista Stefano Bagliano, è una formazione con organico variabile specializzata nel repertorio musicale barocco. Si è esibito insieme a celebri interpreti tra cui: E. Kirkby, R. Invernizzi, G. Bertagnolli, M. Huggett e B. Van Asperen. Ha suonato per molti fra i più prestigiosi festival e organizzazioni, tra cui Carnegie Hall di New York, Gasteig di Monaco di Baviera, Conservatorio di Mosca, Società del Quartetto di Milano/Ciclo di S. Maurizio, Ishibashi Memorial Hall di Tokio, Amici della Musica di Firenze, Festival Internazionale di Lubiana, Istituto Italiano di Cultura di Los Angeles, Conservatori di Pechino e di Tianjin, Concerti di Radio Rai 3 a Palazzo Venezia a Roma, Sagra Musicale Malatestiana, Jerusalem Festival, Feste Musicali per S. Rocco a Venezia, Bach Festival di Riga, Auditorium Milli Resaurans di Istanbul, Palazzo della Borsa di Oporto, Musée de Beaux Arts di Marsiglia, Aalborg Opera Festival, Il Gonfalone a Roma, Styrian Chamber Music Festival di Graz, Teatro di Madeira. Ha all'attivo una rilevante attività discografica per cui ha ricevuto varie recensioni a 5 stelle. Ha registrato per le etichette Brilliant, Stradivarius, Dynamic, Nuova Era e Tactus, musiche di Telemann, Vivaldi, C.P.E. Bach, G. Sammartini, Fiorenza, B. Marcello, A. Scarlatti, Merula e Stradella. Importanti riviste musicali sono usciti in edicola con in allegato un suo cd, tra cui CD Classics e Amadeus. Ha partecipato con 5 cd al nuovo cofanetto su Vivaldi con l'integrale delle sue opere a stampa (op. 1-13, 66 cd), in imminente uscita per l'etichetta Brilliant Classics.

ONDE SUSSURRANTI





**Lunedì 1 giugno**, ore 11.00 – Motonave Delta Tour

---

**Mantova - Venezia**

## **LA BARCA DI VENEZIA PER PADOVA**

### **ÀRSI E TÈSI**

**Valeria Villeggia**, soprano

**Monica Di Maria**, soprano

**Silvia Elisabetta Pasquali Coluzzi**, contralto

**Vincenzo Verrengia**, tenore

**Tony Corradini**, basso

**Fabrizio Carta**, tiorba

ONDE SUSSURRANTI

## LA BARCA DI VENEZIA PER PADOVA

**Jacob Arcadelt** (1504/5 – 1568)

*Chiare fresche dolci acque*

**Luca Marenzio** (1553 – 1599)

*Rivi fontane e fiumi*

**Gasparo Zerto**

*L'inargentato lido*

**Giovanni Giacomo Gastoldi** (1555 – 1609)

*Al mormorar de' liquidi cristalli*

**Adriano Banchieri** (1568 – 1634)

*La barca di Venetia per Padova*

*Introduzzione – L'Humor svegliato*

*Strepito di pescatori*

*Partenza – Parone della barca e Ninetta*

*Barcaruolo à passaggieri*

*Libraio fiorentino*

*Mastro di musica luchese*

*Concerto di cinque cantori*

*Venetiano e Thedesco*

*Madrigale affettuoso*

*Madrigale capriccioso*

*Mattinata in dialogo*

*Dialogo*

*Aplauso – Mercante Bresciano et Hebrei*

*Madrigale, stile del Marenzio romano*

*Madrigale à imitatione del Spano Napolitano*

*Prima ottava all'improvviso nel liuto*

*Seconda ottava all'improvviso nel liuto*

*Aria à imitatione del Radesca alla Piemontese nel liuto*

*Barcaruoli, procaccio e tutti al fine*

*Soldato svaligiato*

**Durata concerto:**

50 minuti senza intervallo

### ***Chiare fresche et dolci acque***

Chiare, fresche et dolci acque,  
ove le belle membra pose colei che sola a me par donna;  
gentil ramo ove piacque (con sospir mi rimembra)  
a lei di fare al bel fianco colonna;  
erba e fior che la gonna leggiadra ricoverse  
co' l'angelico seno; aere sacro, sereno,  
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:  
date udienza insieme a le dolenti mie parole estreme.

### ***Rivi, fontane e fiumi a l'aura al cielo***

Rivi, fontane e fiumi a l'aura al cielo  
sì cari e sì graditi à la mia voce,  
frenate i vostri corsi, e di fresca ombra;  
amato lauro con tue verdi chiome,  
per rimembranza del felice giorno,  
più cortese ti mostra a la mia gioia.

### ***L'inargentato lido***

L'inargentato lido,  
che la fronte a Nettun pomposo cinge  
e d'Adria 'l sen dipinge  
col più amoroso grido,  
Dori, t'adora e inchina,  
di lui sola regina.  
O rari eccelsi honori!  
Cantan le gratie e i tenerini Amori  
«Viva la bella Dori!».

### ***Al mormorar de liquidi cristalli***

Al mormorar de liquidi cristalli  
che lenti si movean tra verdi valli,  
vaghe ninfe e pastori dicean con canti allegri, alti e sonori,  
che facean rimbombar l'aere d'intorno:  
«Felice e lieto giorno che pose Febo al mondo,  
a sì bell'alma il pondo, scesa qua giù da li celesti chori!  
Viva la bella Dori!».



## LA BARCA DI VENETIA PER PADOVA

### **Introduzione. L'Humor svegliato**

*Ecco il svegliato Humor che della Marca s'assomiglia un Fanello, e in buona voce esorta i passeggeri entrare in Barca.*

Sonacchiosi che fate?  
A che tedio cercate?  
Svegliatevi dall'otio, entrate in barca  
e pigliate buon luogo mentr'è scarca.  
Eccomi a voi mandato  
che son l'Humor svegliato  
sol per dirvi ch'udrete belle botte  
solcando le palludi questa notte.

### **Strepito di pescatori**

*Mentre ch'a furia in Barca s'entra e esce per rassettar bagaglie, e pigliar luogo sentesi in pescheria vender il pesce.*

Ostreghe da bruazzo  
bezzi bezzi cappe sante  
cappe longhe cappe da deo.

Pescaori nù semo,  
el viver nostro xè la barca e'l remo  
tra galder e stentar  
tra le laghune ne bisogna star.  
El viver non rincesce  
se nù chiappemmo pesce  
ma spesso semmo avezzi  
a restar senza bezzi.  
Pescaori nù semo  
el viver nostro xè la barca e'l remo.

## **Partenza. Parone di Barca e Ninetta**

*A' un strepitar di gondole il Parone saluta la Ninetta: lei risponde e un ecco fa risposta à sua tenzone.*

Chi chiama la Ninetta?  
Torna presto caro ti  
distù a mi?  
Moia moia ti me soij  
car moroso mi te lasso  
son chiamata zò da basso.

Oé  
Barche! Premi! Iaro can!  
Va stagando! fio d'un zaffo!

Ninetta colonna  
me parto cara fia  
ti xè la pi compia  
che mai sia sta in Vienesia  
quel tò visetto d'oro  
el val un buzzintoro  
quell'occhio marioletto  
me fa andar in bruetto  
quel labro inzucherao  
che me brusa el figao  
duro me sà partir  
me sent'oimè morir  
su vogaori col vostro remo  
chi dise andemo? an?  
Tutti andiamo allegramente  
senza temer de niente.

## **Barcaruolo a passaggieri**

*Mentre che in Barca ogn'huom s'accomodava prorompe il Barcaruol, sii bei humori spassemmo el tempo mentr'andemo à Padua.*

Daspuò che la mia barca  
de tanti humor xè carca  
un spasso proponemmo  
mentre ch'è Pava andemmo.

### **Libraio fiorentino**

*S'erge un libraio e grida ò Passaggeri: vorrei cinque cantori in Barca e udrete alcune capricciate del Banchieri.*

Vorrei cinque cantori nella Barca:  
il spasso sarà questo  
artifitioso e onesto;  
udrete, ò Passaggeri  
alcune capricciate del Banchieri.

### **Mastro di musica luchese**

*Chi sà cantar non faccia più dimora s'accosti (dice un Musico luchese) che in barca havrèno spasso per un hora.*

Ut re mi fa sol la  
venite tutti quanti  
chi sà cantare avanti  
che un spasso circa un'ora  
in barca havrem hor hora.

### **Cinque cantori in diversi linguaggi. Concerto di cinque cantori**

*Ecco un Napoletano e un Fiorentino, Venetian, Bolognese & un Thedesco, che in Barca voglion far un concertino.*

Colla Francisco son Napoletano  
mò mò te fò pazziar col mio Soprano.

Ceccho Bimbi. Io sono Fiorentino  
dirò il falsetto perché son pizzino.

E mi son Sier Zorzetto accattarao  
canterò in alto con petto sforzao.

Mò mi mò son Petroni da Bologna  
canterò un tenorazz sa'l ve bisogna.

Mi star Tutesch mi canter un bassott  
mò prima foller far un trinc e sgott.

O buono o buono hor cinque siamo  
prima si bevi dopo cantiamo.

### **Venetiano e Thedesco**

*Voglion cantar per cosa capricciosa, ma pria vadi il Thedesco e il fiasco in ronda, alquanti Marregali alla Venosa.*

Brindes iò iò iò iò iò  
sgott mi trinc con el flascon  
brindes iò iò iò verlich  
sgott mi piaser el vin bon  
brindes iò iò iò iò.

Or suso el fiasco in ronda  
con patto alla segunda  
daspuò che bevù havremmo  
voio che nù cantemmo  
per cosa capricciosa  
un per de Marregali alla Venosa.

### **Madrigale affettuoso**

*Il Mastro della musica luchese cava fuor della tasca un Madrigale non più sentito, state a orecchie tese.*

Empia man penna iniqua  
mentr'il partir scrivete  
il termin di mia vita prescrivete  
sì sì scrivete ei muore  
nuova parca d'amore  
che così men fallaci  
fien vostre note insieme più veraci.

### **Madrigale capriccioso**

Secondo, Quarto, Sesto e Ottavo tuono a braccia un capriccioso Madrigale o voi ch'udite in note sparse il suono.

Baci soavi e cari  
cibo della mia vita  
ch'hor m'involate hor mi rendete il core  
per voi convien ch'impari  
com'un alma rapita  
non sente il duol di morte e pur si muore.  
Quant'ha di dolce amore  
o dolcissime rose



Amor in voi ripose.  
Dhe, s'io potessi à vostri dolci baci  
la mia vita finire  
o che dolce morire.

### **Mattinata in dialogo**

*Traghettan con rumor Lizzafusina e accomodali in barca i passeggeri prorompe in questo tuono Rizzolina.*

Non più di grazia simil Madrigali  
Fa la la la la la la la la la la  
Rizzolina son cortese  
la più bella del paese;  
tutto il giorno fò l'amore  
poi la sera alle quattr'hore  
il mio caro Pelizzone  
fò sonar e cantar.  
Fa sonar e cantar nel chittarone  
Fa la la la la la la la la la la

### **Dialogo**

*Oratio, e Rizzolina in dialogando, motteggia con un'aria assai gratiosa ai passeggeri che la van gustando.*

Cuor mio bello mi dirai  
bella vita che tu hai  
la più bella non viddi mai  
né cosi fatt'à penel.  
*Cuor mio bel bel bel*

Pellizone mi dirai  
il bel fianco che tu hai  
il più bello non viddi mai  
né cosi fatt'à rason.  
*Pellizon zon zon*

Cuor mio bello mi dirai  
bella gola che tu hai  
la più bella non viddi mai  
né cosi fatt'à penel.

Pellizone mi dirai  
il bel petto che tu hai  
il più bello non viddi mai  
né così fatt'à rason.  
*Pellizon zon zon*

Cuor mio bello mi dirai  
bella bocca che tu hai  
la più bella non viddi mai  
né così fatt'à penel.  
*Cuor mio bel bel bel*

Pellizone mi dirai  
il bel occhio che tu hai  
il più bello non viddi mai  
né così fatt'à rason.  
*Pelizon zon zon*

### ***Aplauso. Mercante Bresciano et Hebrei***

*Nel tragettar a Dolo (ò dolce spasso) fan sinagoga insiem con un Bresciano Bethel e Samuel con gran fracasso.*

La trai nai nai nai nai nai nai nai na  
sté sù a sentì el noster Samuell  
che vol far sinagoga con Bethel.  
*La trai nai nai nai nai nai nai nai na*  
Oth zorocot Ballacott Assach mustac  
oga magoga hò hò hò ho  
calla mallacott la baruccabà  
La sinagoga la sinagoga.  
*La trai nai nai nai nai nai nai nai na*

### ***Madrigale. Stile del Marenzio romano***

*Cessar gl'Ebrei, e aplauso dell'audienza e i musici cantar per intermedio. Un madrigal composto alla Marenzia.*

Oggi nacqui ben mio per viver vostro  
ecco la bella aurora  
che produsse colui  
che il vostro Sol adora.  
O fortunato il mio natal se voi  
direte con la bocca e col desio  
oggi nacqui ben mio.

## **Madrigale à imitazione del Spano Napolitano**

*Finito il Madrigal di stil Romano colla Francisco ne produce un altro all'uso del compor Napolitano.*

Con sue splendide luci  
la mia cara Brunetta  
tutte serene e belle  
per guiderdon de miei strani dolori  
mirami lieta, ah cara vezzosetta  
ecc'io le miro et ella  
che sott'asconde gl'amorosi dardi  
mi cangia i sensi con suoi cari sguardi.

## **Prima ottava all'improvviso nel liuto**

*Cessato per gl'Hebrei già'l fasto e'l riso piglia Oratio il leuto, e Rizzolina canta un'ottava rima all'improvviso.*

Io mi ricordo quando fui bambina  
che la mia mamma mi facea carezze  
e mi diceva: bella Rizzolina  
se non par d'or quelle tue bionde trezze  
con le compagne poi sera e mattina  
facea l'amor con lor ch'erano avezze.  
Et imparai sì bene a far l'amore  
ch'a mill'amanti il dì rubbavo il core.

*Trinc tinc tin tiri ti ri trinc...*

*Trenc trenc ten ten trenc...*

*Tron tronc tronc tronc tronc...*

## **Seconda ottava all'improvviso nel liuto**

*Hebbero gusto, e fecer molta stima i passaggeri dell'improvvisata e Oratio li risponde per la rima.*

La vostra mamma quand'eri bambina  
faceva il molto ben farvi carezze,  
voi sete così bella Rizzolina  
che somigliate il Sol con l'aure trezze.  
Io sempre pens'in voi sera e mattina  
così vostre maniere m'hanno avezze  
ond'ho imparato a far sì ben l'amore  
che v'ho donato l'alma il spirito e'l core.

*Trinc tinc tin tiri ti ri trinc...*

*Trenc trenc ten ten trenc...*

*Tron tronc tronc tronc tronc...*

### ***Aria a imitazione del Radesca alla Piemontese nel liuto***

*Rott'al Leuto per disgrazia il canto, Oratio suona senza, e Rizzolina concerta un aria seco (udite in tanto).*

Voi dite esser di foco  
e tutta giaccio sete  
onde mai si trovò gelido ardore?  
Ah, che mai non potete  
foco esser voi che tutta giaccio sete.  
*Trinc tinc tin tiri ti ri trinc...*  
*Trenc trenc ten ten trenc...*  
*Tron tronc tronc tronc tronc...*

### ***Barcaruoli Procaccio e tutta la camerata***

*Giunti al portel di Pava i passeggeri pagano il Barcaruol cantando al fine Vivan le capricciate del Banchieri.*

Daspuò che semo zonti in tel portello  
man à bezzi  
va stagando no pi fandonie  
una da vinti e daspuò el beberaggio.  
Oh, questa è un'altra musica  
quanto vi vien per testa  
con sanita e bon zorno e bon viaggio  
si paghi e poi cantiamo passaggi eri.  
Vivan le capricciate del Banchieri.  
*La trai nai nai nai nai na*

### ***Soldato svaligiato***

*Uscendo i passegger per ogni lato fuori di Barca vengono a frontati da un tal guidon qual fingesi soldato.*

Un povero Soldato  
tornato dalla guerra  
va cercando pietà per ogni terra:  
s'alle contrade mie farò ritorno  
fortunato quel giorno,  
e gl'amici e parenti  
pur che vivo torn'io saran contenti  
và lavora guidon.



## **Chiare, fresche e dolci acque**

«Chiare, fresche e dolci acque»: con la prima, celeberrima stanza della canzone petrarchesca nell'intonazione di un maestro del madrigale cinquecentesco come Jacob Arcadelt (1504 – 1568) si dà inizio ad una danza di immagini musicali cangianti, ora guizzanti ora tranquille ora increspate come l'acqua che lega il percorso proposto da Àrsi e Tèsi. Quattro madrigali 'acquatici' introducono il tema, creando una sorta di ambiente sonoro che predispone alla partenza sulla *Barca di Venetia per Padova*: pensiamoci in una raccolta sala d'attesa, immersi nelle onde musicali, aspettando l'imbarco vero e proprio.

I madrigalisti, come il già citato Arcadelt e i colleghi Luca Marenzio (1553? – 1599), Gasparo Zerto (ca. 1550 – ca. 1605) e Giovanni Giacomo Gastoldi (1555ca – 1609) sguazzavano (è il caso di dirlo) nei riferimenti all'acqua, tra i più facili da tradurre in gesti musicali immediati, ma anche tra i più stimolanti per andare in caccia di soluzioni sempre nuove, pur nell'orizzonte di un linguaggio condiviso e comprensibile. Così nel madrigale di Arcadelt (da *Il primo libro delle Muse*, 1555) l'attenzione è all'eleganza del verso petrarchesco, e il richiamo all'acqua si distende con tranquillità in una placida fioritura delle voci e nel tranquillo movimento ondeggiante; in quello di Marenzio, che compare nella raccolta *Spoglia amorosa* (Venezia 1592), le tre parole 'acquatiche' dell'incipit disegnano una diversa esuberanza liquida, più contenuta per i 'rivi' e decisamente più spumeggiante nello scorrere delle scale, variamente direzionate, delle 'fontane' e dei 'fiumi'. Da *Il trionfo di Dori* (ancora Venezia 1592), un'antologia intitolata alla ninfa figlia di Oceano e poi, come sposa di Nereo, madre delle cinquanta Nereidi, sono tratti i madrigali di Zerto e Gastoldi. I giochi motivici sono facilmente percepibili; è tuttavia l'insieme stesso dell'antologia, con i riferimenti al mondo marino dell'intitolazione e con l'insistenza sul tema in tutti i testi, a costituire una cornice solida per il viaggio che ci si appresta a fare. La ninfa Dori è figura di Elisabetta Giustinian, la moglie del dedicatario del libro, Leonardo Sanudo; i 29 madrigali della raccolta, tutti di autori diversi, finiscono con lo stesso verso: «Viva la bella Dori», e sono infarciti di riferimenti adriatici. Siamo dunque inequivocabilmente a Venezia, e di qui ci apprestiamo ad imbarcarci per Padova.

Adriano Banchieri (1567 – 1634), bolognese di nascita, monaco olivetano, musicista dotto, teorico, organista di consumata esperienza in diverse sedi italiane, era anche evidentemente un buon osservatore del genere umano e un fine umorista: accanto a trattati e composizioni sacre ci ha lasciato una serie di raccolte «dilettevoli», non prive di franchi accenti comici, come appunto *La Barca di Venetia per Padova*. Banchieri era stato residente a Venezia, a S. Elena, nel 1605; a quell'anno risale la prima edizione dei «dilettevoli madrigali», evidentemente scritta sull'onda – in senso proprio – di un'esperienza concreta, visto che, appunto, il collegamento fluviale era uno dei più praticati all'epoca per raggiungere la città lagunare. L'edizione dell'opera che viene però normalmente utilizzata, perché completa, è quella del 1623, testimone del persistente successo dell'opera di Banchieri. Il racconto del viaggio, o forse sarebbe meglio dire la commedia, si dipana attraverso una serie di pezzi polifonici, tutti caratterizzati però in modo molto specifico a seconda del contesto e della natura del personaggio o dei personaggi a cui l'insieme presta la voce: così passiamo dall'Introduzione dell'«Umor svegliato» alla

conclusione del «soldato svaligiato» scorrendo una galleria di scene di vita quotidiana (con pescatori, barcaioli, librai, mercanti), giochi di tipo prettamente musicale (l'imitazione dello stile dei maggiori madrigalisti del tempo oppure le ottave improvvisate al liuto), personaggi tipici da commedia dell'arte (il Veneziano, il Tedesco, gli Ebrei), monologhi e dialoghi. Un lungo intrattenimento, variato e variopinto nonostante la relativa fissità dell'organico, in cui Banchieri sfoggia una grande padronanza tecnica che si esprime tanto nel registro serio delle imitazioni madrigalistiche quanto in quello comico dei pezzi più caratteristici, che molto richiedono anche agli interpreti in termini di 'teatralità' dell'esecuzione e attenzione a tutti i possibili effetti vocali. Non manca l'autoironia: poco dopo la partenza della barca un libraio fiorentino cerca cinque cantanti (l'ensemble tipico dell'epoca) per cantare «alcune cappericiate del Banchieri»; si fa avanti anche un maestro di musica lucchese (ricordiamo, per inciso, che a Lucca Banchieri era stato novizio), che naturalmente si schiarisce la gola con scale e arpeggi (d'altra parte è «un mastro della Solfa»), e si raduna un gruppo formato da «un napoletano e un fiorentino, un chiozzotto, un tedesco e un bolognese, che in barca voglion fare il concertino». Ciascuno si presenta ed esibisce la propria parlata, unitamente allo specifico registro vocale; l'effetto comico è assicurato, nel solco di un topos amato come quello della contrapposizione dei dialetti, compreso il teutonico italiano dell'ospite tedesco, inevitabilmente, come tutti i germanici da commedia, forte bevitore. Non manca naturalmente l'episodio amoroso: ci vengono presentate le pene di Fulvio innamorato di Lidia, sul registro più serio, ma anche lo scanzonato rapporto di Orazio 'Pellizzone' e Rizzolina. Tra madrigali affettuosi, diversioni linguistiche, pezzi da commedia dell'arte, onomatopoeie, inserti 'popolari' il tempo scorre piacevolmente e intelligentemente: perché tutta la partitura di Banchieri è all'insegna dell'arguzia che ha caratterizzato il Rinascimento italiano. E così, senza accorgersene, si è già arrivati al momento dello sbarco.

(testo a cura di **Giorgia Federici**)

in collaborazione con



ONDE SUSSURRANTI

## Àrsi & Tèsi

Il gruppo vocale Àrsi & Tèsi si dedica da alcuni anni all'esecuzione di musica polifonica, con particolare riguardo al repertorio sacro e profano del Cinque e del primo Seicento, esibendosi con successo in numerose rassegne e manifestazioni italiane dedicate alla musica antica. Si esibisce a parti reali, con un numero variabile di esecutori che può includere strumentisti, seguendo una prassi il più possibile vicina a quella in uso nei secoli XVI e XVII. L'approccio seguito contempla la necessaria restituzione, quanto più possibile adeguata al gusto moderno, dei sentimenti e dei moti dell'animo che quella musica intendeva suscitare. Affianca all'esecuzione antologica del repertorio polifonico la realizzazione di programmi tematici, come *L'Orlando harmonioso*, concerto monografico su Orlando di Lasso, basato sulla corrispondenza epistolare dell'autore; *La caccia d'Amore*, madrigali tratti da opere rinascimentali composte con fine celebrativo o di svago; *Virgo, Mater, Regina*, programma incentrato sulle quattro antifone mariane della liturgia cattolica; *Concinunt Laetantes Chori*, polfonie sacre a otto voci e per doppio coro; *Il Trionfo di Dori* (1592), raccolta dedicata a una nobildonna veneziana, ad opera dei maggiori autori del tempo, di madrigali a 6 voci. Proprio quest'ultimo programma ha costituito il suo esordio discografico, con un raffinato cd pubblicato nel 2013 per Tactus. Di prossima pubblicazione per l'etichetta inglese Toccata Classics un disco monografico di composizioni sacre a doppio coro di Giovanni Maria Nanino.

**Lunedì 1 giugno** – Teatro La Fenice di Venezia, Sale Apollinee

---

## **DANZA, CANZON E BATTAGLIA**

### **GLI OTTONI DELLA FENICE**

**Piergiuseppe Doldi, Mirko Bellucco, Guido Guidarelli,  
Fabio Codeluppi**, trombe

**Giuseppe Mendola, Domenico Zicari, Federico Garato,  
Claudio Magnanini**, tromboni

ONDE SUSSURRANTI



## DANZA, CANZON E BATTAGLIA

**Claudio Monteverdi** (1567 – 1643)

Toccata da *L'Orfeo*

**Giovanni Gabrieli** (1554/7 – 1612)

Canzon septimi toni a 8

**Giovanni Cavaccio**

Saltarello a 4

**Francesco Rovigo** (1540/1 – 1597)

Canzon sesta a 4

**Giovanni Gabrieli** (1568 – 1634)

Canzon vigesimasettima a 8

**Tielman Susato** (1510 – dopo 1570)

Tre danze a 4

**Adriano Banchieri**

Canzon sesta *L'alcenagina sopra Vestiva i Colli*

**Andrea Gabrieli** (1532/3 – 1585)

Battaglia per sonar a 8

*Tutti i brani (ad esclusione del Saltarello a 4 di G. Cavaccio e la Canzon sesta di A. Banchieri) sono arrangiati da Henry Howey.*

**Durata concerto:**

50 minuti senza intervallo

## ***Per sonar istromenti***

All'alba del nuovo secolo, il 24 gennaio del 1607, su richiesta del duca di Mantova Ferdinando Gonzaga, il musicista di corte Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio, letterato e membro della celebre Accademia degli Invaghiti, diedero alla luce *La favola d'Orfeo*, opera imprescindibile per la storia musicale d'Italia e d'Europa, e melodramma che sancì il definitivo trapasso del tardo Rinascimento nell'incipiente e luminoso Barocco. Subito l'opera venne ripresa in alcuni dei più importanti teatri dell'area lombardo-veneta. Il successo fu memorabile e assicurò al compositore una chiara fama nella corte gonzaghesca. Solo pochi anni più tardi però, alla morte del suo mentore, il duca Vincenzo, Monteverdi venne bruscamente licenziato dal suo servizio presso i Gonzaga e fu costretto così a riparare nella natia Cremona, per poi trasferirsi a Venezia come maestro di cappella presso la sontuosa Basilica di San Marco.

Fa piacere ricordare come, dopo esser caduta in oblio, quest'opera ricevette l'onore della sua prima *mise en scène* moderna proprio nel teatro dove siamo seduti qui oggi, esattamente centocinquante anni fa. Proponendoci la celeberrima Toccata che il maestro cremonese scrisse appositamente come brano d'apertura per il suo *Orfeo*, gli Ottoni della Fenice hanno scelto così non solo di accoglierci con una delle più gioiose intrade che un compositore abbia mai donato al repertorio musicale europeo, ma anche di offrirci un omaggio alla storia di questo affascinante teatro.

Musica enfaticamente potente e al tempo stesso dalla raffinata eleganza: avremo l'occasione di ascoltar questa Toccata in una trascrizione per ottoni soli, particolarità che ne aumenterà forse quell'irresistibile carattere d'*ouverture*, di invito: ad ascoltare un concerto interamente costruito proprio sull'equilibrio tra la voce lucente delle trombe e la più scura ombrosità dei tromboni; e al contempo a partecipare di una dimensione festiva, fonicamente gioiosa, sicura della propria bellezza. Sfavillante nel colore di questa esperta compagine, che certo saprà ricondurre il pubblico in sala ad un tempo passato, tra eco lontane della città lagunare. Proprio Venezia ci sembrerà d'intravedere, in controluce, alle spalle di tutto il programma di oggi, e non può certo essere un caso. Anche Francesco Rovigo, Giovanni Cavaccio e Adriano Banchieri gravitarono attorno alla Serenissima, chi come organista, chi come cantore in San Marco, chi per motivi di studio. Avremo così modo di gustare assaggi diversi di quella che andò formandosi come la composita tradizione della 'canzon da sonar' di fine Cinquecento, sotto il cui cappello si radunano espressioni quanto mai varie di musica pensata appositamente «per sonar istromenti», spesso memore di movimenti di danza, diffusi nelle tradizioni regionali italiane e non solo, ed il più delle volte tramandateci nella veste di componimenti a quattro parti.

Esempio magistrale di questa importante tradizione, per cura contrappuntistica e sapienza compositiva, di Adriano Banchieri ascolteremo la *Canzon sesta 'L'Alcenagina, sopra Vestiva i colli'*. Pubblicata nel 1596 come sesta composizione del Secondo libro di Canzoni alla francese, e probabilmente dedicata a qualche figura femminile cui l'autore voleva rivolgere

omaggio, questo elegante componimento è interamente costruito sul famoso madrigale a cinque parti *Vestiva i colli* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, posto a fondamento di un tessuto polifonico che risulta al contempo così anche un colto omaggio alla grande tradizione madrigalistica.

Tolta la *Toccata* monteverdiana, sia il *Saltarello* di Cavaccio, sia le *Tre Danze* di Susato (una *ronde*, una pavana, dal titolo *Si pa souffrir*, e nuovamente un saltarello), come infine le due canzoni di Banchieri e Rovigo, sono tutte composizioni a quattro parti, che o si rifanno al modello della *chanson* francese cinquecentesca o sono chiare emulazioni di movimenti di danza. Il saltarello è infatti un ballo popolare tipico dell'Italia centrale, la pavana una forma di danza processionale di origine cortigiana, forse originaria di Padova, mentre la *ronde* una 'canzone a ballo', diffusasi in terra francese.

Bisognerà aspettare l'arte di Andrea Gabrieli, e ancor più quella del nipote Giovanni per trovare, in Italia, uno sperimentalismo compositivo che non si accontentasse più dei risultati così raggiunti nel campo strumentale di fine Cinquecento. Pensando di sfruttare la possibilità di disporre, in San Marco, voci e strumenti suddivisi in gruppi distanziati nello spazio, posti perciò in costante dialogo tra di loro con suggestivi effetti d'eco, fu ideata la nuova tecnica dei 'cori spezzati', o dei 'cori battenti', giungendo ad una maestria davvero mirabile nell'arte dei due Gabrieli, a tal punto che questo peculiare stile compositivo sarebbe poi rimasto indelebilmente associato alla produzione musicale veneta cinque-seicentesca, e all'opera di questi due grandi compositori in particolare.

Spesso previsto per esser suonato con organico variabile, non obbligato («per sonar con ogni sorta de instrumenti») recitava l'ultima raccolta pubblicata da Giovanni Gabrieli, vivente l'autore), questo repertorio strumentale della Venezia tardo rinascimentale ha goduto di una fortuna particolare, in epoca moderna. Sin dal primo Novecento ad esso è stata tributata, inoltre, l'attenzione di moltissimi trascrittori, con arrangiamenti spesso rivolti a formazioni di ottoni soli, in special modo nella tradizione anglo-americana per banda. Proprio a questa tradizione appartiene pure il sapiente lavoro di Henry Howey, cui si devono gli arrangiamenti di tutte le composizioni in programma (ad esclusione dei lavori di Cavaccio e Banchieri). Se ne potrà ritrovare un saggio esemplare nelle due *Canzoni ad 8* di Giovanni Gabrieli, o ancor più nel gioco dialogico costantemente intessuto lungo tutta la brillante *Battaglia per sonar* del più anziano zio, pittoresca descrizione musicale della concitazione propria ad uno scontro militare.

Nato nel 2012, in seno alla vita musicale di questo teatro, proprio a quattrocento anni dalla morte di Giovanni Gabrieli, il gruppo degli Ottoni della Fenice ha scelto non a caso di concludere il concerto di oggi con un così ardito pezzo di bravura: giunti alla fine di questa serata scopriremo infatti di essere stati condotti per mano lungo un percorso perfettamente coerente, snodatosi attraverso alcuni decenni cruciali per la vita musicale della città lagunare. Con la sontuosa musica dei Gabrieli la raffinata ricercatezza sonora tipica della

Venezia cinquecentesca aveva sì trovato una sua nuova espressione, ma al tempo stesso quella più esplicita volontà di contrasto, quella costante ricerca di confronto tra opposti estremi espressivi, di timbro e colore, di voci e di tinte aveva forse intrapreso un cammino non così dissimile da quello appena imboccato dal melodramma monteverdiano.

(testo a cura di **Nicolò Rizzi**)

in collaborazione con



ONDE SUSSURRANTI



## **Gli ottoni della Fenice**

Nato per volontà del Teatro La Fenice e del suo direttore artistico Fortunato Ortombina, il Gruppo d'ottoni è un ensemble di alto valore artistico composto da professori d'orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. L'ensemble vede il suo esordio nel 2012 proprio a 400 anni dalla morte di Giovanni Gabrieli, occasione propizia per riportare a Venezia e nella Basilica di San Marco (sede naturale della musica del grande compositore veneziano) capolavori originali per ottoni, caratterizzati dalla nota tecnica compositiva dei cori battenti. Grazie alla duttilità degli esecutori e alla ricchezza di composizioni e arrangiamenti spazia dal repertorio rinascimentale fino alle più moderne avanguardie contemporanee.

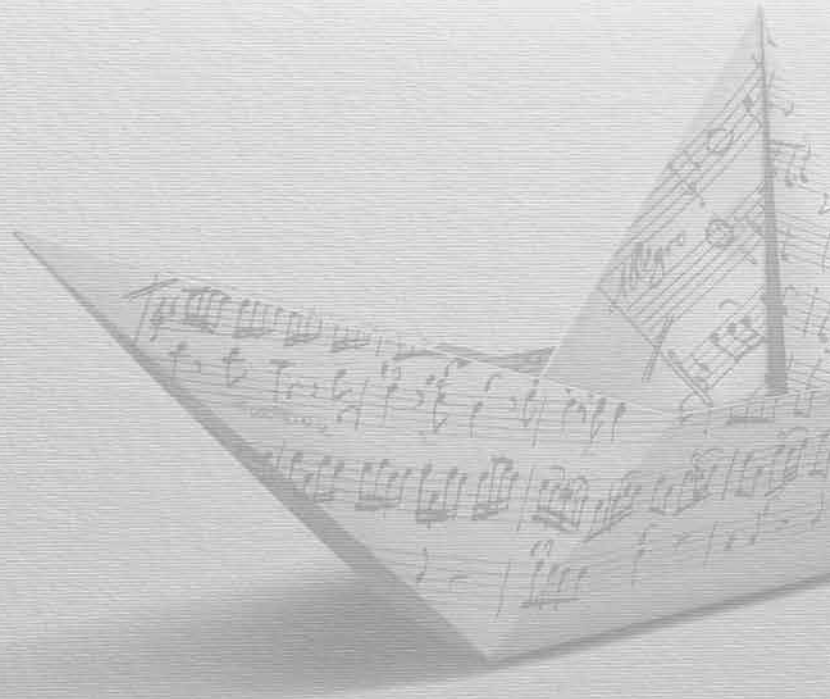
## **Henry Howey**

È docente di musica presso la Scuola di Musica della Sam Houston State University. Ex studente di Edward Kleinhammer, trombone basso della Chicago Symphony Orchestra, si è laureato presso la University of Illinois e la University of Iowa. Dal 1966 al 1968 è stato associato principale della banda dell'esercito degli Stati Uniti a Washington. I suoi interessi spaziano dal Rinascimento al Romanticismo, con saggi su musicisti e un'edizione critica della musica per banda di A. Ponchielli. È fondatore di *Finale List*, una piattaforma internazionale di discussione online con circa 700 membri. Le trascrizioni per questo concerto si basano principalmente su copia diretta da facsimili dei manoscritti.





ONDE SUSSURRANTI



**ARRIVEDERCI  
AL 2016!**



# Teatro Amilcare Ponchielli Cremona *fondazione*

## FONDATORI



## SOSTENITORI

*Benemeriti* **Vito Zucchi**



## Promotori



## Ordinari

**A.F.M. di Cremona** (Azienda Farmaceutica Municipale) S.p.A.  
**Autostrade Centropadane** S.p.A.  
**Banca Cremonese Credito Cooperativo**  
**Cesini Due** di Cesini G. e M. S.n.c. - **Euroresin CTC** s.r.l.  
**Fantigrafica** s.r.l. - **Giuliana Guindani**  
**Guindani Viaggi - Linea Com** s.r.l.  
**Prof.ssa Lidia Azzolini - Maglia Club** s.r.l.  
**Nuova Oleodinamica Bonvicini** s.r.l.  
**Relev s** articoli per la danza - **Seri Art** s.r.l.