

Milano  
Basilica  
di San Marco  
Basilica di Santa  
Maria delle Grazie  
Chiesa di San  
Francesco di Paola

Cartoline da  
Firenze, Roma,  
Napoli, Venezia

MI  
TO

Dal 16.IX.15  
al 20.IX.15

**MITO**  
**SettembreMusica**  
**Torino Milano**  
**Festival Internazionale**  
**della Musica**  
**05/24.09.2015**  
**Nona edizione**



23°

Un progetto di



Realizzato da

Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano      Fondazione per la Cultura Torino

I Partner del Festival



Sponsor



RISANAMENTO

Media partner

**CORRIERE DELLA SERA**    **LA STAMPA**

La libertà delle idee



Sponsor tecnici



Si ringrazia per l'accoglienza degli artisti  
Cioccolateria Artigiana Guido Gobino  
Riso Scotti Snack  
Acqua Eva

Si ringrazia  
Paul & Shark per le divise Staff  
US&BAG per gli zaini Staff



L'Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano è certificata UNI ISO 20121 e progetterà MITO 2015 nel rispetto dello standard di sostenibilità in linea con quanto avvenuto per l'edizione 2014, in collaborazione con EventiSostenibili.it

Con il Patrocinio di



MILANO 2015  
NUTRIRE IL PIANETA,  
ENERGIA PER LA VITA.



www.efa-aef.eu

Membro dell'Associazione  
Europea dei Festival



**Cartolina da Firenze (e altri luoghi)**

16.IX.15

**Basilica di San Marco, Sagrestia Monumentale**

ore 15 e ore 17

*Il virtuoso dei Medici.*

*Omaggio a Gualberto Magli,*

*cantore, arpista e attore*

**La Lira di Orfeo**

**Raffaele Pe, controttenore**

**Chiara Granata, arpa**

**Gabriele Palomba, tiorba**

**Cartolina da Roma**

17.IX.15

**Basilica di Santa Maria delle Grazie**

ore 21

**Ensemble La Magnifica Comunità**

**Enrico Casazza, primo violino e direttore**

**Cartolina da Napoli**

18.IX.15

**Chiesa di San Francesco di Paola**

ore 16

**Enrico Baiano, clavicembalo**

**Cartolina da Venezia**

20.IX.15

**Basilica di San Marco**

ore 21

**Concerto Italiano**

**Rinaldo Alessandrini, direttore**

**Rachel Podger, violino**



16.IX.15  
**Basilica di San Marco**  
**Sagrestia Monumentale**  
ore 15 e 17

*Il virtuoso dei Medici. Omaggio a Gualberto Magli,  
cantore, arpista e attore*

A Firenze:  
**Giulio Caccini** (1545 ca-1618)  
«Amarilli mia bella»

**Anonimo**  
*La Monaca*

A Mantova:  
**Claudio Monteverdi** (1567-1643)  
da *L'Orfeo*  
Musica (Prologo: dal mio permesso amato)  
Solo d'arpa da «Possente Spirto»  
Proserpina (atto IV: signor quell'infelice)

In Brandeburgo:  
**Johannes Hieronymus Kapsberger** (1580-1651)  
*Toccata arpeggiata*

**Alessandro Ciccolini** (1970)  
«Solo et pensoso i più deserti campi»

A Napoli:  
**Giovanni Trabaci** (1575 ca-1647)  
*Toccata seconda per arpa*

**Girolamo Montesardo** (1580-1620)  
«Hor che la nott'ombrosa»

**Francesco Lambardi** (1587-1642)  
Gagliarda  
«O felice quel giorno»

**La Lira di Orfeo**  
**Raffaele Pe**, controttenore  
**Chiara Granata**, arpa  
**Gabriele Palomba**, tiorba

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

In collaborazione con  
FAI – Fondo Ambiente Italiano  
Delegazione di Milano

## Postcard from Florence (and other places)

At the cenacle given by Count Giovanni Bardi and Iacopo Corsi in Florence during the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries, preparations were being made for an insurrection on the part of monody against polyphony and the birth of musical drama. Singer and virtuoso on the double harp, Gualberto Magli was a protagonist in this revolution in musical sensibility whose epicenter was Florence. Giulio Caccini's *Le nuove musiche* (1602), a collection of arias for solo voice, documented this revolution as it marked with decisiveness the transformation that led to the new affective sensibility. It was music no longer conceived for the construction of imposing, complex architectures of sound, for it was designed to move listeners' affectivity and stir their emotions. In a program version, Music itself explains its power in the opening of Monteverdi's *Orfeo*: «Io la musica son, c'hai dolci accenti, / so far tranquillo ogni turbato core, / ed or di nobil ira ed or d'amore / Poss'infiammar le più gelate menti» (I am the music / with sweet accents / I can sooth every troubled heart / and noble anger and love / I can inflame the coldest minds). At the world premiere of that monumental work in Mantova in 1607 it was Gualberto Magli who played the role of La Musica, as well as the role of Proserpina.

Born and raised in Florence, where he worked for the House of Medici, Magli moved on to the court at Naples in 1611, before arriving in Brandenburg in 1615. He was at the forefront of a wave of successful singers that swept through Europe at that time – in which the voices of eunuchs were especially in demand – and he soon became a star on the new scene. In Florence he had trained under Caccini, who had introduced him into that workshop of ideas known as *La Camerata de' Bardi*, where the composer's «new music» was incubating – which, by the way, also contained the madrigal for solo voice *Amarilli mia bella*, which Magli himself may have sung in Florence. In Monteverdi's *Orfeo*, Proserpina's aria is another eloquent example of the new style of musical expression that caught on like wildfire and spread quickly through Italy and over the continent. Other prime examples include *O felice quel giorno*, composed by Francesco Lambardi, who was born in Naples toward the end of the 16<sup>th</sup> century; and *Hor che la notte ombrosa*, by Girolamo Montesardo, who was born in 1580 near Lecce and went on to become cantor at the Basilica of San Petronio in Bologna, and choir master in Fano and Ancona.

Instrumental music was also moving away from twisted vocal counterpoint toward a more expressive language and the so-called 'representative style'. Examples include the instrumental pieces performed: *La monaca*, for harp and theorbo; the harp solo from the third act of *Orfeo*, which Monteverdi placed alongside the famous aria *Possente Spirto*, where Orfeo beseeches Plutone and Caronte to let him rescue his beloved Euridice; *Toccata arpeggiata* by Kapsberger, a German composer who was active in Venice and Rome, in which the 'affective' tone is articulated through the use of virtuoso toccata improvisation; the same goes for *Toccata seconda* for harp by Giovanni Trabaci, also born in Naples in the late 16<sup>th</sup> century, known mostly for his keyboard compositions. This performance also includes a version of *Solo et pensoso*, a well known sonnet by Petrarch, set to music by Alessandro Ciccolini in 2013, which reconstructs the styles, figures, accents and sounds typical of the period in which Magli was active.

Marta Cattoglio

## Cartolina da Firenze (e altri luoghi)

Firenze, tra la fine del Cinquento e l'inizio del Seicento. Nei cenacoli intrattenuti presso il conte Giovanni Bardi e Iacopo Corsi si preparava la riscossa della monodia sulla polifonia e la nascita del dramma per musica. Gualberto Magli si trovava lì mentre tutto ciò accadeva; virtuoso di arpa doppia e cantore, partecipò da protagonista a questa rivoluzione della sensibilità musicale che ebbe come epicentro la città medicea. Un documento di questa rivoluzione fu proprio un volume di Giulio Caccini, *Le nuove musiche* (1602), una raccolta di arie a voce sola, che segna con molta decisione il passaggio alla nuova sensibilità affettiva: una musica non più concepita per costruire imponenti e complicate architetture sonore, ma orientata primariamente a muovere gli affetti, suscitare emozioni. Lo dice in forma programmatica il personaggio che apre l'*Orfeo* di Monteverdi: «Io la musica son, c'hai dolci accenti, / so far tranquillo ogni turbato core, / ed or di nobil ira ed or d'amore / Poss'infiammar le più gelate menti». Quel personaggio, la Musica appunto, fu interpretato, assieme a quello di Proserpina, alla prima rappresentazione dell'opera a Mantova, nel 1607, proprio da Gualberto Magli.

Nato e vissuto a Firenze, dalla corte medicea di Firenze, città dov'era nato, Magli si trasferì alla corte di Napoli nel 1611 e nell'elettorato di Brandeburgo nel 1615, e fu uno dei primi ad inaugurare un lungo periodo di grande auge per i cantanti di successo, particolarmente per i castrati, e ben presto iniziò ad essere richiesto un po' ovunque. A Firenze si era formato con Caccini, e da lui fu introdotto in quel laboratorio di idee che fu la Camerata de' Bardi, dove incubarono le *Nuove musiche*, che contengono anche il madrigale a voce sola «Amarilli mia bella»; nulla esclude che Magli l'avesse cantato proprio in quel contesto fiorentino. Dell'*Orfeo* monteverdiano, di cui Magli, come s'è detto, fu sicuramente interprete, anche l'aria di Proserpina è un esempio eloquente del nuovo stile espressivo che andava rapidamente affermandosi un po' ovunque, come dimostra ancora «O felice quel giorno» composti da Francesco Lambardi, compositore nato a Napoli sul finire del Cinquecento, e «Hor che la notte ombrosa» di Girolamo Montesardo, nato nel 1580 vicino a Lecce, che è stato cantore nella Basilica di San Petronio a Bologna e Maestro di cappella a Fano ed Ancona.

Anche la musica strumentale stava virando dall'intreccio di voci del contrappunto a un linguaggio più espressivo e allo 'stile rappresentativo'. Ne sono un esempio i brani strumentali in programma, *La monaca*, per arpa e tiorba; il solo d'arpa che Monteverdi nel terzo atto dell'*Orfeo* accosta alla celebre aria «Possente Spirto», nella quale Orfeo implora Plutone e Caronte affinché gli consentano di andarsi a riprendere Euridice; la *Toccata arpeggiata* di Kapsberger, compositore tedesco attivo a Venezia e a Roma, dove il tono 'affettivo' è articolato in uno stile improvvisativo, 'toccatistico' e virtuosistico, così come la *Toccata seconda* per arpa del napoletano Giovanni Trabaci, compositore nato nella seconda metà del Cinquecento, noto soprattutto per le sue composizioni per tastiera. Il concerto di questa sera comprende anche un calco: «Solo et pensoso», un noto sonetto tratto dal Canzoniere di Francesco Petrarca, ci è presentato nella versione musicata nel 2013 da Alessandro Ciccolini, che ricostruisce gli stilemi, le figure, gli accenti, le sonorità, tipici del periodo in cui Magli fu attivo.

Marta Cattoglio

*Amarilli mia bella*

Amarilli, mia bella,  
non credi, o del mio cor dolce desio,  
d'esser tu l'amor mio?  
Credilo pur: e se timor t'assale,  
aprimi il petto e vedrai scritto in core:  
Amarilli, Amarilli, Amarilli  
è il mio amore.

Amaryllis, my lovely one,  
do you not believe, O my heart's sweet desire,  
that you are my love?  
Believe it thus: and if fear assails you,  
open my breast and see written on my heart:  
Amaryllis, Amaryllis, Amaryllis,  
is my beloved.

Da *L'Orfeo*

Prologo, Musica

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, perch'è tropp' alto il  
segno.

From my beloved Permessus I come to you,  
illustrious heroes, noble scions of kings,  
whose glorious deeds Fame relates,  
though falling short of the truth, since the  
target is too high.

Io la musica son, ch'ai dolci accenti.  
so far tranquillo ogni turbato core,  
ed or di nobil ira ed or d'amore  
poss'infiammar le più gelate menti.

I am Music, who in sweet accents  
can calm each troubled heart,  
and now with noble anger, now with love,  
can kindle the most frigid minds.

Io, su cetera d'or, cantando soglio  
mortal orecchio lusingar talora  
e in questa guisa a l'armonia sonora  
de la lira del ciel più l'alme invoglio;

I, with my lyre of gold and with my singing,  
am used to charming my mortal ears,  
and in this way inspire souls with a longing  
for the sonorous harmony of heaven's lyre.

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

From here desire spurs me to tell you of  
Orpheus, Orpheus who drew wild beasts to  
him by his songs  
and who subjugated Hades by his entreaties,  
the immortal glory of Pindus and Helicon.

Or mentre i canti alterno, or lieti or mesti,  
non si mova augellin fra queste piante,  
nè s'oda in queste rive onda sonante,  
ed ogni aurette in suo cammin s'arresti.

Now while I alternate my songs, now happy,  
now sad,  
let no small bird stir among these trees,  
no noisy wave be heard on these river-banks,  
and let each little breeze halt in its course.

Proserpina

Signor, quell'infelice  
che per queste di morte ampie campagne  
va chiamando Euridice,  
ch'udito hai pur tu dianzi  
così soavemente lamentarsi,  
mosso ha tanta pietà dentro al mio core  
ch'un'altra volta io torno a porger preghi  
perché il tuo nume al suo pregar si pieghi.

My lord, this man unhappy  
throughout death's spacious country sadly  
wanders,  
ever crying «Eurydice»!  
You have never heard such melting and such  
plaintive lamentation,  
he has stirred compassion within my soul  
and once again I turn to you, beseeching  
your mighty godhead to hearken to his  
pleading.

Deh, se da queste luci  
amorosa dolcezza unqua traesti,  
se ti piacque il seren di questa fronte  
che tu chiami tuo cielo, onde mi giuri  
di non invidiar sua sorte a Giove,  
pregoti, per quel foco  
con cui già la grand'alma Amor t'accese,  
fa ch'Euridice torni  
a goder di quei giorni  
che trar solea vivend'in feste e in canto,  
e del misero Orfeo consola 'l pianto.

If from these eyes,  
loving sweetness one day you gained,  
and if you appreciate the beauty of this face  
which you call your sky, then vow  
not to prefer his destiny in front of Jove,  
therefore I pray you for that flame of love  
with which you have been once ignited,  
let Eurydice return  
to enjoy those days that she used to celebrate  
with  
feasts and songs, and console the  
despair of the wretched Orpheus.

*Solo et pensoso*

XXXV

Solo et pensoso i piú deserti campi  
vo mesurando a passi tardi et lenti,  
et gli occhi porto per fuggire intenti  
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi  
dal manifesto accorger de le genti,  
perché negli atti d'allegrezza spenti  
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge  
et fiumi et selve sappian di che tempre  
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sí aspre vie né sí selvagge  
cercar non so ch'Amor non venga sempre  
ragionando con meco, et io co'llui.

*Hor che la notte*

Hor che la nott'ombrosa  
con tacito silenzio il mondo cuopre  
tu sola mi rispondi Echo amorosa. *Osa!*

Ma che se quell'empia crudele si sdegna  
d'ascoltar le mie querele.  
Dunque chi darà fin a tanti guai? *Ahi!*

Tu con la mente mi rispondi  
e par che mi nascondi  
che da lei pace non avrò già mai. *Mai!*

Se tant'asprezzi lei s'aduna  
altra dia fin a sì crudel fortuna. *Una.*

Purtropp' il fo che d'Isabella  
non par agl'occhi miei donna sì bella. *Ella!*

Ond'un pensier mi paral e dice:  
forsì col tempo diverrai felice. *Lice.*

Ben lieta sott'ha l'amor mio  
se giunge al fin del suo dolce desio.  
Tu del mio mal presaga à dio! *Addio.*

*O felice quel giorno*

O felice quel giorno  
ch'a voi feci ritorno  
poiché sete pietosa  
non piú sdegnosa.

O soave l'ardore  
ch'io sentiva nel core,  
hor son lieto, e contento  
fuor di tormento.

Cara Filli mia bella,  
piú lucente, che stella,  
fammi presto gioire,  
e poi morire. Orfeo

XXXV

Alone and pensive I measure the fields  
the most deserted with tarrying and slow steps,  
and turn my eyes to try to elude  
any human signs imprinted in the sand.

I have no other protection to thwart me  
from showing my feelings to people,  
for by my joyless acts from the outside  
all can see that on the inside I am burning:

so much that I think that hills and plains,  
rivers and forests already know what the  
temper is, which I conceal from others,

for harsh and savage as they might be,  
I want no other paths than those frequented  
by Love, always reasoning with me, and me with him.

Not that the shady night with a quite  
silence covers the earth only you give me  
an answer, lovely Echo. *Dare!*

If only that cruel lady intend to listen  
to my requests.  
So who will end my despair? *Ahi!*

You answer with your mind  
and it seems that you are trying to hide that  
I will never have peace from her. *Never!*

If so much disdain is gathered in her heart  
Let another one end my pains. *One.*

Unfortunately I know that to my eyes  
No one else is as beautiful as Isabella. *Her!*

Then a thought talks to me saying  
maybe you will be happy once. *You will!*

My heart will be happy  
to see the end of this pain.  
Farewell companion of my suffering! *Farewell.*

Oh happy that day  
when I return to you  
because you are merciful  
no more disdainful.

Oh sweet the passion  
that I felt in my heart  
now I am happy and content  
away from my torments.

Dear Filli, my beauty  
brightest than a star,  
let me rejoice soon  
and then let me die.

## La Lira di Orfeo

La Lira di Orfeo è un laboratorio musicale e artistico curato da Raffaele Pe e Chiara Granata che ha per obbiettivo la riscoperta in tempi moderni di brani vocali immortali del repertorio barocco e rinascimentale. Il gruppo collabora con alcuni dei più promettenti giovani cantanti e strumentisti italiani che hanno già lavorato con prestigiosi ensemble internazionali, tra cui The Monteverdi Choir, Gabrieli Consort, Les Art Florissants, Concerto Italiano, La Venexiana, Le Concert d'Astrée. L'intento de La Lira di Orfeo è presentare il repertorio vocale combinando un'attenzione meticolosa per la ricerca storica con il desiderio attivo e libero di mettere in campo tutte esperienze performative che possano aiutare esecutori ed ascoltatori a cogliere il cuore più profondo di questa musica. L'ensemble aspira a realizzare un 'rendering' – come Luciano Berio avrebbe detto – dell'essenza originale di questi lavori, guardando agli strumenti e ai materiali, antichi e moderni, che permettono di interpretare la musica antica con vivida chiarezza, accordando tecniche passate con una sensibilità contemporanea.

La Lira di Orfeo is a music and art collective curated by Raffaele Pe and Chiara Granata that aims to bring to life in modern times immortal vocal masterpieces of the baroque and renaissance tradition. The main focus of La Lira di Orfeo is to present the baroque vocal repertoire combining a meticulous interest for historical research with a deep passion for all the artistic insights that can help interpreters and audience to understand in depth the performative expressivity of this music. The ensemble aspires to make a 'rendering' – as Luciano Berio would have said – of the original essence of these works, tuning past techniques with the sensibility of our times. Future engagements of the group will concern a performance commissioned by Fondazione Prometeo at Parma Teatro Farnese, dedicated to the figure of Sigismondo D'India and his most operatic works, and the presentation of a new programme about Pier Francesco Tosi at Roma Festival Barocco, and Festival Carestini in collaboration with Associazione Archetipaottava.

## Raffaele Pe, controtenore/countertertenor

Raffaele Pe, presentato dalla critica come «uno dei più interessanti controtenori dell'ultima generazione» («L'Opera», Novembre 2014), è tra i giovani interpreti italiani di spicco per il repertorio che spazia dal *Recitar Cantando* fino alla produzione operistica del XVIII secolo. Nato a Lodi, ha iniziato i suoi studi in canto e organo nella Cappella Musicale della Cattedrale con Pietro Panzetti, ha poi continuato la sua formazione a Londra con Colin Baldy e a Bologna con Fernando Opa. Lavora regolarmente con alcuni dei maggiori direttori della scena internazionale, tra cui Sir John Eliot Gardiner, Paul McCreesh, René Jacobs, Nicholas McGegan, Christophe Coin e Claudio Cavina. Tra gli impegni futuri Pe interpreterà *Arsace* nella *Berenice* di Händel per il Göttingen International Händel Festival, Roberto nella *Griselda* di Vivaldi per La Nuova Musica di David Bates e Santino nel pasticcio di Leonardo Alarcon *Amore Siciliano*. Tra i progetti discografici futuri, la registrazione del ruolo di evangelista nella *Passione secondo San Giovanni* di Gaetano Veneziano per I Turchini di Antonio Florio.

Presented by the critics as 'one of the most interesting countertertenor voices of the new generation' («L'Opera», November 2014), Raffaele Pe is today the Italian emerging interpreter for the repertoire that spans from *Recitar Cantando* to the late operatic works of the XVIII Century. Born in Italy, he started his studies in singing and organ when he was a chorister in Lodi Cathedral, from the age of six under Pietro Panzetti. He then continued his training in London with Colin Baldy and Fernando Opa. Raffaele has already worked with many leading conductors. These include, Sir John Eliot Gardiner, Paul McCreesh, René Jacobs, Nicholas McGegan, performing in some major theatres and concert halls around Europe and abroad. Increasingly in demand on opera stages, among his future engagements Raffaele will sing the role of Arsace in Händel's *Berenice* at Göttingen International Händel Festival, and Roberto in Vivaldi's *Griselda*, Santino in Leonardo Alarcon's pasticcio *Amore Siciliano*. Upcoming recording projects include the evangelist in the world première recording of Gaetano Veneziano's *Johannes' Passion* for I Turchini di Antonio Florio.

## Chiara Granata, arpa/harp

Chiara Granata, milanese, dopo aver compiuto gli studi tradizionali al Conservatorio “G. Verdi” di Milano, si è specializzata nell’esecuzione della musica antica su strumenti originali, studiando con M. Galassi e conseguendo il diploma di arpa barocca (2005) e il diploma di arpa a movimento semplice (2012) all’Accademia Internazionale della Musica di Milano, e la laurea con lode al biennio superiore del Conservatorio Dall’Abaco di Verona (2007). Collabora con numerosi ensemble di Musica Barocca e Classica, tra cui: I Turchini, La Venexiana, l’Academia Montis Regalis, Ensemble Costanzo Porta, Akademie für Alte Musik, Los Musicos de su Alteza, la Capella de Ministrers, Collegium 1713.

After graduating from the Giuseppe Verdi Conservatory in Milano, she went on to study ancient music played on original instruments, under Mara Galassi. She earned diplomas in baroque harp (2005) and in the single-action pedal harp (2012) at the International Academy of Music in Milano. She earned a bachelor’s degree from the Dall’Abaco Conservatory in Verona in 2007. She works with numerous baroque and classical ensembles, including I Turchini, La Venexiana, Academia Montis Regalis, Ensemble Costanzo Porta, Akademie für Alte Musik Berlin, Los Musicos de su Alteza, la Capella de Ministrers, and Collegium 1713.

## **Gabriele Palomba, tiorba/theorbo**

Gabriele Palomba si è diplomato in liuto con il massimo dei voti presso la Civica Scuola di Milano sotto la guida del M. Paul Beier. Ha seguito corsi di perfezionamento con Pat O'Brian, Cris Wilson, Anthony Bailes e per la musica d'insieme con J. Christensen. Svolge attività concertistica come solista e continuista in Italia e all'estero suonando nei più importanti festival europei e teatri, tra cui La Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, Teatro Nacional de Madrid e il Konzerthaus di Berlino. Ha collaborato con l'Ensemble Galilei, l'Ensemble Concerto, La Venexiana, La Cappella della Pietà dei Turchini, La Risonanza, l'Ensemble Aurora e altre formazioni italiane, affrontando repertori che vanno dal madrigale cinquecentesco fino alla cantata barocca.

Gabriele Palomba studied lute under Paul Beier at Milano's Civica Scuola, where he graduated with honors. He went on to study under Pat O'Brian, Cris Wilson and Anthony Bailes, and studied ensemble music with J. Christensen. He performs as a soloist and in ensembles in Italy and abroad. He has appeared at major European festivals and concert venues, including La Scala in Milano, Teatro San Carlo in Napoli, Teatro Nacional de Madrid, and Konzerthaus in Berlin. He has worked with Ensemble Galilei, Ensemble Concerto, La Venexiana, La Cappella della Pietà dei Turchini, La Risonanza, Ensemble Aurora and other Italian groups, playing a repertoire that runs from 16<sup>th</sup> century madrigals to baroque cantatas.



17.IX.15

**Basilica di Santa Maria delle Grazie**

ore 21

**Arcangelo Corelli (1653-1713)**

Concerto grosso n. 4 in re maggiore op. 6 (1714)

Adagio-Allegro, Adagio, Vivace, Allegro e Coda

**Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)**

Concerto grosso n. 5 in re maggiore op. 1 (1791)

Largo, Allegro, Largo, Allegro

**Arcangelo Corelli**

Concerto grosso n. 3 in do minore op. 6 (1714)

Largo, Allegro-Adagio, Grave, Vivace, Allegro

---

**Pietro Antonio Locatelli**

Concerto per violino in sol maggiore

da *L'arte del violino* op. 3 n. 9 (1733)

Allegro, Largo, Allegro

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)**

Concerto grosso n. 4 in la minore op. 6 (1739)

Larghetto Affettuoso, Allegro, Largo e piano, Allegro

**Francesco Geminiani (1687-1762)**

*La Follia*, Concerto grosso dalla Sonata

op. 5 n. 12 di Corelli (1726-27)

Adagio, Allegro, Adagio, Vivace, Allegro, Andante,

Allegro, Adagio, Allegro, Adagio, Allegro

**Ensemble La Magnifica Comunità**

**Enrico Casazza**, primo violino e direttore

La durata complessiva dell'evento è di 73 minuti circa

## Postcard from Rome

Rome, late 7<sup>th</sup> and early 8<sup>th</sup> century. Music once rang in abundance through Rome's palazzi, where a multitude of musicians flocked as if seeking a new El Dorado. Corelli landed there in 1671 and immediately caused a stir. His concerti grossi impressed Händel, whom he met while the latter was passing through. Locatelli was quick to take up his cause and present Corelli's work to the world. The reasons of this influence are held in the 12 Concerti grossi op. 6. Arcangelo Corelli's Concerti grossi op. 6 was published in 1714 in Amsterdam, a year after the composer's death. The entire title was rather drawn out: *Concerti grossi con 2 Violini e Violoncello di Concertino obbligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto*. It is a dense and concentrated collection that contains twelve *concerti* which pretty much sum up the earliest strains of an instrumental form that would go on to enjoy a long life and a host of interesting developments. These pieces had already been performed across Europe for the past thirty years, and were so ingrained that the collection became a model to base future compositions on. Pietro Antonio Locatelli, who had moved from Bergamo to Rome in the hopes of studying under Corelli, and Vivaldi himself, who in those years was developing the solo concert form, were among the many composers Corelli's work influenced right off the bat. The division of the concerto grosso into two separate sections, Concertino and Concerto, reflects an essential aspect of this. Corelli took up the concerto grosso upon his arrival in Rome, and went on to perfect it by slightly modifying its inner structure. The instruments from the Concertino were the same used in the three-piece sonata – two violins and basso continuo; the Concerto, which had become known as concerto grosso, was a kind of stuffing, written in four parts: violin, two violas and basso continuo. Corelli changed the format, and included two violins, viola and *basso di concerto*, thus accentuating the affinities between the two sections, so that the composition's development would be articulated through the relationship between them. Such a conception is also found in Concerto grosso n. 4. The five movements shift in *andamento lento* – *andamento veloce* succession, fusing or dissociating the two sections, or contrasting them, in an orderly alternation of thicknesses, sound levels and volumes, and richness and silence like the scrolls seen on Baroque buildings. Locatelli, as we said, thought he might have the chance of studying under Corelli when he came to Rome in 1712. But when his hopes of that opportunity were dashed, he went off to seek his fortune in northern Europe, and wound up in Amsterdam, the city where Corelli's Concerti grossi were first published. Working in the Dutch capital, Locatelli was able to achieve great notoriety, in part thanks to his extraordinary skills as a virtuoso. Steadfast traveler and connoisseur of European music Charles Burney, who wrote *History of Music* and the interesting guide *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, likened Locatelli's performances of his own music to 'wild flights' which would be nearly impossible for less skilled musicians to play.

In 1721 Locatelli published his own collection of Concerti grossi, op. 1, a clear tribute to Corelli's op. 6, also reflected in the order of the concerts contained therein – with the opening 'church' concerts followed by 'chamber' concerts. Concerto n. 5 has a clear 'church' structure, with alternating slow and fast movements; and while it maintains a concerto grosso structure, Locatelli manages to move in the solo concert direction, highlighting the importance and technical command of the violin – the evolution of which would lead to op. 3, *L'arte del violino*, of which we'll be listening to *Concerto* in G major n. 9. This work, as in the other *Concerti* contained in this collection, is studded with *capricci*, actual cadences that demand a high degree of virtuosity. Händel would also be subject to Corelli's influence, as is clearly seen in his collection

## Cartolina da Roma

Roma, tra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento. La musica risuonava in abbondanza nei palazzi romani, e una moltitudine vi era attirata come da un nuovo Eldorado. Corelli vi giunse nel 1671, e fu subito un caso: i suoi concerti grossi colpirono Händel che ebbe modo di incontrarlo in un soggiorno nell'urbe; Locatelli provò a carpirgli qualche segreto, e Geminiani divenne ben presto ambasciatore del suo stile. Le ragioni di questa influenza sono custodite nella raccolta dei 12 Concerti grossi op. 6.

Era il 1714 quando ad Amsterdam comparve il volume a stampa dei concerti grossi op. 6 di Arcangelo Corelli. Sul frontespizio vi si leggeva un lungo titolo: *Concerti grossi con 2 Violini e Violoncello di Concertino obbligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto*. I dodici concerti contenuti in questa raccolta riassumono, in una silloge densa e concentrata, la prima giovinezza di una forma strumentale che avrebbe avuto lunga vita e molteplici sviluppi. Corelli era scomparso un anno prima, e il fatto che quella pubblicazione raccogliesse, morto l'autore, composizioni che si eseguivano in Europa già da una trentina d'anni, conferisce all'op. 6 l'autorità di un modello. Vi faranno riferimento tutti, anche Pietro Antonio Locatelli, che da Bergamo si spostò a Roma nella speranza di studiare con l'autore della raccolta, e lo stesso Vivaldi, che proprio in quegli anni stava sviluppando la forma del concerto solistico. La suddivisione dell'organico strumentale del concerto grosso in due sezioni, Concertino e Concerto, ne rispecchia la caratteristica essenziale. Corelli la ereditò quando giunse a Roma, e la perfezionò modificandone leggermente i rapporti interni. Gli strumenti del concertino erano i medesimi di quelli della sonata a tre, ovvero due violini e basso continuo; il concerto, che veniva chiamato appunto concerto grosso e da cui l'intera forma prendeva il nome, aveva funzione di ripieno e contemplava una scrittura a quattro parti: un violino, due viole e basso continuo. Corelli modificò l'organico del concerto grosso affidandolo a due violini, viola e basso, accentuando in questo modo le affinità tra le due sezioni e facendo sì che il gioco compositivo si sviluppasse soprattutto articolando i rapporti tra le due compagini. Questa concezione si ritrova anche nel Concerto grosso n. 4. I suoi cinque movimenti si susseguono secondo la consueta successione andamento lento – andamento veloce, fondendo le due sezioni o dissociandole, oppure contrapponendole l'una all'altra, in un'ordinata alternanza di spessori, piani e volumi sonori, di pieni e vuoti come le volute degli edifici barocchi.

Locatelli, come detto, sperava di studiare proprio con Corelli quando giunse a Roma nel 1712. La cosa non gli fu possibile, così andò a cercar fortuna nel nord Europa, fino ad approdare ad Amsterdam, la città dove i Concerti grossi corelliani erano stati stampati per la prima volta. Li raggiunse anch'egli una grandissima notorietà, anche in virtù di capacità virtuosistiche davvero straordinarie. Charles Burney, accanito viaggiatore, attento osservatore della musica europea, autore di una monumentale *Storia della musica* e di un interessante *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, definì come «voli selvaggi» le esecuzioni di Locatelli della propria musica, pressoché ineseguibile per mani meno esperte.

Nel 1721, Locatelli aveva pubblicato una raccolta di Concerti grossi, l'op. I, un tributo evidente all'op. 6 di Corelli, che vi è rispecchiata anche nell'ordine dei concerti, prima quelli 'da chiesa', poi quelli 'da camera'. Il concerto n. 5 ha una chiara struttura 'da chiesa', con l'alternanza di andamenti lenti e veloci; pur mantenendo una struttura da concerto grosso, Locatelli tuttavia si spinge nella direzione del concerto solistico accentuando il rilievo e l'impegno tecnico del violino, evoluzione completata nell'op. 3, *L'arte del violino*, di cui ascoltiamo il Concerto in sol maggiore n. 9. Anche qui, come negli altri concerti contenuti in questa raccolta, vi si trovano incastonate vere e proprie cadenze altamente virtuosistiche. Anche Händel risentì dell'influenza

of *Concerti grossi*, which aptly bear the tag op. 6. Händel met Corelli in Rome when traveling through Italy in the years 1706-1710. His *Concerto* n. 4 op. 6, however, features a hybrid structure, which is no longer a ‘church’ concert, but one which contains *fugato* pieces and leaves out the dance suites, as we see in chamber concerts. While in London, Händel succeeded in blending Corelli influences, especially thanks to the Italian style of instrumental music Geminiani brought with him when he moved there in 1714. Geminiani’s *La follia* is a concerto grosso that glaringly reflects his own dependence on Corelli, being a concert arrangement of Corelli’s famous *Sonata a due* (for violin and basso continuo) op. 5.

**Livio Aragona**

di Corelli, com'è evidente dalla raccolta di concerti grossi che guarda caso costituiscono anche in questo caso l'op. 6 del catalogo handeliano. Händel incontrò Corelli a Roma durante il suo viaggio in Italia compiuto tra il 1706 e il 1710. Il concerto n. 4 op. 6 di Händel mostra però una struttura ibrida, non più evidentemente un concerto da chiesa, benché si trovino al suo interno passaggi fugati, e nemmeno una suite di danze come un concerto da camera. D'altra parte, anche durante la sua permanenza a Londra Händel poté incrociare tracce corelliane, soprattutto grazie alla musica di Geminiani che lì si era trasferito nel 1714, diffondendovi lo stile strumentale italiano. Il Concerto grosso *La follia* di Geminiani è un documento plateale della sua dipendenza: è una trascrizione in forma di concerto della celeberrima Sonata a due (violino e basso continuo) op. 5 di Corelli.

Livio Aragona

## La Magnifica Comunità

La Magnifica Comunità nasce nel 1990 ed è oggi una delle orchestre italiane attente alle prassi esecutive storiche di maggior successo internazionale. Ha un organico variabile a seconda dei programmi proposti e collabora talvolta con formazioni corali per programmi di particolare ampiezza. Negli ultimi anni ha concentrato la sua attenzione sulla musica italiana e, più in generale, sul periodo dei primi decenni del '700. Nell'ultimo anno La Magnifica Comunità si è esibita in numerose sale internazionali (Salle Gaveau Paris, Victoria Hall Ginevra, Konzerthaus Berlin, Nikolaisaal Potsdam Berlin, Palau de Barcelona, Monaco Herkulesaal, Amburgo Laeiszhalle, Sala del Casinò di Berna, Palazzo del Quirinale a Roma).

Founded by Enrico Casazza in 1990, La Magnifica Comunità is a chamber orchestra using period instruments. The ensemble particularly focuses its attention on Italian style music composed between the end of the 17<sup>th</sup> and the first half of the 18<sup>th</sup> century. La Magnifica Comunità has flexible instrumentation depending upon the repertoire performed and subdivides its performances in different groups such as trio, chamber orchestra working in collaboration with choral ensemble. La Magnifica Comunità held several concerts in prestigious hall in Italy and abroad, performing at the Concertgebouw of Amsterdam, collecting a great public consent everywhere.

### *Direttore solista*

Enrico Casazza

### *Viola*

Alberto Salomon

### *Primo violino*

Enrico Casazza (solo)

David Mazzacan

Laura Zagato

Massimiliano Simonetto

### *Violoncello*

Giuseppe Mulé (solo)

### *Violone*

Mauro Zavagno

### *Secondo violino*

Isabella Longo (solo)

Aureliana Baruffa

Pietro Antonio Cimento

### *Clavicembalo*

Davide Pozzi

## Enrico Casazza, primo violino/first violin

Con il recentissimo Choc de la Musique ricevuto per il IV volume dei Quintetti di Boccherini, Enrico Casazza si conferma come tra i più accreditati interpreti della musica antica a livello internazionale. Oltre a «Le Monde de la Musique» altri importanti periodici hanno recensito sue interpretazioni («Diapason», «Amadeus», «Musica», «Fanfare magazine»). L'attività discografica, assai cospicua, lo ha portato a realizzare più di 80 cd con le maggiori etichette nazionali e internazionali, quali Opus 111, Naïve, Stradivarius, Deutsche Harmonia Mundi, Emi-Virgin, Dynamic, Tactus, Brilliant. Casazza è ospite dei più importanti festival e teatri internazionali (Konzertgebouw di Amsterdam, Teatre de la Ville di Parigi, Teatro Carignano di Torino, Teatro Delle Belle Arti di Città del Messico, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Della Pergola di Firenze, Teatro Nazionale di Tolosa, Noga Theater a Tel Aviv, Theatre Henry Crown Hall a Gerusalemme, Chapelle Royale a Versailles, Hoji Hall di Tokyo) e ha suonato al fianco di altri musicisti di rango come Fabio Biondi, Christopher Hogwood, Carlo Chiarappa, Luciano Berio.

Enrico Casazza recently received a Choc de la Musique award for his *Boccherini Quintets, Volume IV*, and is one of the world's leading interpreters of ancient music. He has received rave reviews in important music magazines like *Le Monde de la Musique*, *Diapason*, *Amadeus*, *Musica*, and *Fanfare Magazine*. He has recorded more than 80 cds for major labels in Italy and abroad – Opus 111, Naïve, Stradivarius, Deutsche Harmonia Mundi, Emi Virgin, Dynamic, Tactus, Brilliant. He has been a featured guest performer at some of the world's most important festivals and concert venues, including Konzertgebouw in Amsterdam, Teatre de la Ville in Paris, Teatro Carignano in Torino, Palacio de Bellas Artes in Mexico City, Teatro Carlo Felice in Genova, Teatro della Pergola in Florence, Théâtre du Capitole in Toulouse, Noga Theater in Tel Aviv, Henry Crown Symphony Hall in Jerusalem, Chapelle Royale in Versailles, Hoji Hall in Tokyo. He has played with some of the world's top musicians, including Fabio Biondi, Christopher Hogwood, Carlo Chiarappa, and Luciano Berio.

Venerdì 18.IX.15  
Sede Amici del Loggione del Teatro alla Scala  
ore 11

Presentazione del libro  
*Le Sonate di Domenico Scarlatti.*  
*Contesto, testo, interpretazione*  
di **Enrico Baiano**  
**Marco Moiraghi**  
(LIM, Lucca, 2014)

Partecipano con gli autori  
**Enzo Restagno e Guido Salvetti**

In collaborazione con  
Associazione Amici del Loggione del Teatro alla Scala

Incontri

18.IX.15

Chiesa di Francesco di Paola

ore 16

Domenico Scarlatti (Napoli 1685-Madrid 1757)

Sonate per clavicembalo

K 347 e 348 in sol minore/maggiore

(*Moderato è cantabile [sic]*, attacca: *Prestissimo*)

K 516 in re minore (*Allegretto*)

K 141 in re minore (*Allegro*)

K 426 in sol minore (*Andante*)

K 240 in sol maggiore (*Allegro*)

K 260 in sol maggiore (*Allegro*)

---

K 126 in do minore (*Allegro*)

K 544 in si bemolle maggiore (*Cantabile*)

K 551 in si bemolle maggiore (*Allegro*)

K 172 in si bemolle maggiore (*Allegro*)

K 52 in re minore (*Andante moderato*)

K 41 (fuga) in re minore (*Andante moderato*)

K 96 in re maggiore (*Allegrissimo*)

Enrico Baiano, clavicembalo

La durata complessiva dell'evento è di 70 minuti circa

## Postcard from Naples

Domenico Scarlatti's biographers never lucked out in the way their colleagues who wrote about the lives of Bach, Mozart and Beethoven did. While ample biographical material regarding those three musical giants is readily available, it was only thanks to painstaking efforts by eminent scholars that we have been able to reconstruct the highlights of Scarlatti's musical background and career. In recent years new documents have surfaced.

Giuseppe Domenico Scarlatti was born in Naples on October 26, 1685. His father, Alessandro Scarlatti was one of the most celebrated musicians of his time, and the numerous Scarlatti family in its entirety became involved in Alessandro's work. While there is no extant information on the early musical training received by little Mimeo, as Domenico was affectionately called at home, it is likely that his first exposure came from within the family, and that later he was either taught by musicians active in Naples or used them as his model.

In the beginning, Scarlatti's career appeared typical of your average virtuoso at the service of the leading members of the aristocracy and the clergy, though he would soon become a prolific composer of operas, oratorios and cantatas. Until 1719 he was mainly active in Rome, though by the end of that year he'd moved to Lisbon, at the request of King João V, who named him the «King's Composer». His assignment included providing musical instruction for the king's younger brother, Don António, and the king's daughter, Infanta María Bárbara. The king, a sanctimonious neurotic, would tolerate only religious music, although other royal family members turned out to be gifted and enthusiastic musicians. Queen Maria Anna (daughter of Leopold I of Austria, who besides being Holy Roman Emperor, was also a humanist and composer) and Don António both played a mean harpsichord, while María Bárbara showed outstanding musical talent from a young age, and under Scarlatti's tutelage went on to become an excellent player and a fairly good composer.

In 1729 Scarlatti followed María Bárbara to Spain, where she married Crown Prince Fernando, *Príncipe de Asturias*. The move marked the beginning of the period of Scarlatti's life which we have the least information about. Due to the ostracism of the Queen, Elisabetta Farnese (who harbored ambitious plans for her children from her first marriage) the princes were kept secluded in gilded isolation, far from the center of power; thus Scarlatti himself did not take an active part in court life and his name does not appear in the relative documentation.

After his music lessons with María Bárbara and her husband, Scarlatti found himself free to roam about Madrid and the surrounding countryside, and mingle with the common folk, whose songs and dances he was exposed to, whose expressiveness and mannerisms he keenly observed. This may have been a miraculous turning point for the Neapolitan composer, a coming together of all the various musical genres from his training in Italy (opera seria and opera buffa, toccata, oratorio, monodia accompagnata, contrappunto severo, Venetian concertante style, cantata, dance, folk music, highbrow and folk theater) and Arabo-Andalusian folk music culture. Perhaps Scarlatti himself was surprised by the amount and the novelty of the ideas that began swirling inside his head, thrilled by the unbounded universe he felt taking shape within him.

Scarlatti did not limit himself to merely synthesizing the styles he was exposed to. He assimilated and metabolized the salient features of all the many elements – Italian and Spanish, highbrow and folk, ancient and innovative – and they became the building blocks for a completely new musical language, through which he explored and exploited thoroughly all the technical, tonal and expressive potential of the harpsichord. It was a language that made use

## Cartolina da Napoli

I biografi di Domenico Scarlatti non sono stati fortunati come quelli di Bach, Mozart, Beethoven, le cui vicende biografiche sono ampiamente documentate. Solo grazie all'infaticabile lavoro di insigni studiosi è stato possibile ricostruire le principali tappe della sua formazione e della sua carriera, e in questi ultimi anni ancora nuovi documenti stanno venendo alla luce.

Giuseppe Domenico Scarlatti nacque a Napoli il 26 ottobre 1685. Suo padre Alessandro era uno dei musicisti più famosi dell'epoca, e tutta la numerosa famiglia Scarlatti era coinvolta nella sua attività musicale; in assenza di informazioni sulla prima formazione musicale dobbiamo supporre che il piccolo Mimo, come veniva chiamato Domenico in famiglia, abbia ricevuto le prime istruzioni dai familiari più esperti e che sia poi stato seguito o abbia presi a modello musicisti allora attivi a Napoli.

La carriera di Scarlatti fu dapprima quella tipica del musicista virtuoso al servizio dei più importanti membri dell'aristocrazia e del clero, prolifico autore di opere, oratori, cantate. Fino al 1719 fu attivo principalmente a Roma; alla fine di quell'anno si trasferì a Lisbona, chiamato dal re João V che lo nominò «compositore del Re». Tra i suoi compiti vi era anche l'insegnamento al fratello minore del re, don António, e alla figlia del re, l'Infanta María Bárbara. Il re, bigotto e nevrotico, tollerava solo la musica sacra. Gli altri membri della famiglia reale erano invece dotati ed entusiasti musicisti: sia la regina Maria Anna (figlia a sua volta di Leopoldo d'Austria, umanista e compositore oltre che regnante) che don António erano valenti clavicembalisti; ma la più musicale era María Bárbara, che rivelò ben presto un talento eccezionale: sotto la guida di Scarlatti sarebbe diventata un'eccellente interprete e buona compositrice.

Nel 1729 Scarlatti seguì in Spagna María Bárbara quando questa andò sposa al principe ereditario Fernando delle Asturie; questo trasferimento segna l'inizio del periodo più avaro di informazioni su di lui: in conseguenza dell'ostracismo della regina Elisabetta Farnese (che aveva ambiziosi progetti per i figli di primo letto) i principi ereditari erano tenuti in un dorato isolamento, lontani dal centro del potere; anche Domenico, perciò, non prese più parte alla vita attiva della corte e il suo nome scomparire dalle cronache.

Non avendo altri impegni oltre alle lezioni a María Bárbara e al di lei marito Scarlatti era dunque libero di girare per la città e il contado, mescolarsi con il popolo, ascoltarne i canti e le danze, assorbirne i modi e gli atteggiamenti espressivi. Probabilmente quello fu il momento del miracolo, della meravigliosa sintesi tra i vari generi musicali della sua formazione italiana (opera seria e buffa, toccata, oratorio, monodia accompagnata, contrappunto severo, stile concertante veneziano, cantata, danza, musica popolare, teatro colto e popolare) e il folclore musicale arabo-andaluso. Forse lo stesso Domenico era sorpreso per la quantità e la novità delle idee che germogliavano nella sua mente, emozionato dallo sconfinato universo che sentiva prendere forma dentro di sé.

Scarlatti non si limita a sintetizzare gli stili acquisiti: i tratti salienti degli elementi italiani e spagnoli, colti e popolari, arcaici ed innovativi, vengono assimilati e metabolizzati, diventando i 'mattoni' costitutivi di un linguaggio completamente nuovo, che esplora e sfrutta a fondo tutte le possibilità tecniche, coloristiche ed espressive del clavicembalo. È un linguaggio che si serve del cembalo per evocare realtà 'extracembalistiche': suoni, gesti, canti, colori, storie.

Altri autori, come Soler e Albero, trasposero elementi folclorici nel linguaggio musicale colto, ma il loro baricentro stilistico è generalmente spostato verso la cifra europea, galante e preclassica. Scarlatti riesce a combinare folclore e tradizione colta senza che il primo perda lo spirito originario; in questo senso può essere paragonato a Béla Bartók, che due secoli dopo realizzerà un

of the harpsichord in order to conjure up ‘extra-harpsichordal’ realities that comprised sounds, gestures, songs, colors and stories.

While composers such as Antonio Soler and Sebastià de Albero created highbrow arrangements of folk elements, their stylistic focus was generally oriented toward the gallant European pre-Classical forms. Scarlatti succeeded in combining folk and highbrow traditions in a way that kept the former from losing its original spirit. In this sense, Scarlatti might be compared to Béla Bartók, who two centuries later created a musical language that was just as original, when he combined his own classical training with Magyar folk traditions.

Moreover, despite their categorization as such, Scarlatti’s sonatas may be thought of as having more to do with the form of the 17<sup>th</sup> century Italian toccata, which was characterized by its variety, the lack of a fixed outline, and a free and rhapsodic nature, and proved well suited to contaminations of other genres; the binary form itself was burdened by the formal expansions and contractions that completely transcended it.

Scarlatti organized the musical material based on a rhetorical conception of elocution, aimed at capturing listeners’ attention and stimulating their imaginations by all means possible. Thus it may happen that a sonata does not begin with the exposition of an actual theme, but rather with a melodic sketch – the equivalent of a quick scribbling with a pencil – which, once abandoned, might never return at all. Such an introduction is a sort of ‘antechamber’ where listeners pause before making their entry into the particular world of each sonata. Oftentimes Scarlatti’s boundless inventiveness manifests itself in transition episodes, where he frequently juxtaposes contrasting elements; they constitute an abrupt passage from one expressive situation to another contrasting situation, the sudden interruption of the musical discourse by a new and startling element.

These elements are eminently theatrical, and in Scarlatti’s sonatas almost everything may be interpreted in theatrical terms: the introduction represents the raising of the curtain; the themes are characters, each with their own distinctive personality; the various sections of the piece are scenes, while development and modulation are the plot and its twists. Ostentatious, at times bizarre musical gestures, sudden pauses, unexpected modulation, surprising, disconcerting changes of mood – they’re all the infallible tricks of an expert showman who knows how to captivate an audience.

With regard to folk traditions on the Iberian peninsula, the influences go beyond rhythmic aspects in Scarlatti’s music. Indeed, those traditions embrace not only dance, but the singing style as well, that being the true mark of distinction there: the *Cante jondo* (or *hondo*), unfolding and intense, an impassioned monody that was, above all, free of rhythmic constraints, the fruit of a rich blend of different peoples, cultures and traditions that has been a feature of life in the Iberian peninsula for ages. Only some of the songs later took on regular rhythmic and metric forms that could be danced to.

Based on the surviving examples, a *Cante* begins with a free-flowing introduction with guitar and voice, called the *Salida* (‘exit’) or *Temple*, which is used to create atmosphere and provide a tonal reference for the *cantaór* (singer). Then the *Tercios* (verses) begin, with alternating dance and instrumental parts. Expressive demands drive musicians to constantly change the course and character of the execution, at times accelerating to the point of paroxysmal extremes, and then a sudden halt, as if the musicians were struck with paralysis (a technique used in classical music of the Maghreb). Thus many of Scarlatti’s sonatas may be interpreted from the perspective of the *Cante jondo* tradition: the introduction corresponds to the *Salida* or *Temple*, and the various episodes correspond to the *Tercios*.

As we have already said, Scarlatti did not limit himself to merely referencing other musical genres, for he honed in on and extracted the most profound expressive categories each had to offer, and combined and juxtaposed them

linguaggio altrettanto originale coniugando la propria formazione classica con il folclore magiaro.

A dispetto della denominazione, le Sonate sono per lo più assimilabili alla forma della toccata italiana secentesca, caratterizzata dalla *varietà*, dalla mancanza di uno schema fisso e da una natura rapsodica e libera che si presta egregiamente alla contaminazione tra generi diversi; anche la forma bipartita viene talora messa in crisi da espansioni e contrazioni formali che la trascendono totalmente.

Scarlatti organizza il materiale musicale secondo una concezione retorica dell'eloquio, tesa a catturare l'attenzione dell'ascoltatore e a stimolarne la fantasia con tutti i mezzi possibili; così può succedere che la sonata non cominci con un tema vero e proprio, ma con un abbozzo melodico – l'equivalente di un veloce schizzo a matita – che, una volta abbandonato, potrebbe non tornare più: è una specie di 'anticamera' nella quale l'ascoltatore sosta prima di entrare nel particolare mondo di ciascuna sonata. Spesso poi le sconfinata possibilità inventive di Scarlatti si manifestano negli episodi di transizione: frequente è la giustapposizione di elementi contrastanti, il passaggio subitaneo da una situazione espressiva ad altra opposta, l'interruzione improvvisa del discorso con un elemento nuovo e sconcertante.

Questi elementi sono eminentemente *teatrali*, e nelle sonate di Scarlatti in effetti quasi tutto può essere letto in senso teatrale: l'introduzione equivale al levarsi del sipario; i temi sono personaggi, ciascuno con la propria personalità; le varie sezioni del pezzo sono scene, mentre gli sviluppi e le modulazioni sono momenti dell'intreccio. I gesti musicali plateali, a volte strampalati, le pause improvvise, le modulazioni inaspettate, gli imprevisti e sconcertanti cambi di umore sono trucchi infallibili di un teatrante esperto che sa come tenere la scena.

Quanto poi al folclore iberico non bisogna cercarne gli influssi solo nell'aspetto ritmico della scrittura scarlattiana. Lo spagnolismo infatti non consiste solo nella rievocazione della danza; esso è anche questo, ma il suo tratto veramente distintivo è lo stile del canto: è il *Cante jondo* (o *hondo*), canto spiegato, intenso, monodia appassionata e soprattutto *libera da costrizioni ritmiche*, frutto della ricca mescolanza di popoli, culture e tradizioni diverse che ha caratterizzato la penisola iberica fin da tempi remotissimi. Solo una parte dei canti ha tardivamente assunto forme che per regolarità ritmica e metrica potevano anche essere danzate.

Secondo gli esempi tramandatici, un Cante comincia con un'introduzione libera della chitarra o della voce, detta *Salida* ('uscita') o *Temple*, che serve per creare l'atmosfera e dare il tono al *cantaór* (cantore). Poi cominciano i *Tercios*, le strofe, che si alternano con episodi danzati o suonati; le esigenze espressive spingono gli esecutori a modificare continuamente andamento e carattere dell'esecuzione, a volte accelerando il movimento fino ad arrivare ad estremi parossistici, per poi bloccarsi improvvisamente, come paralizzati (questa prassi è presente anche nella musica classica magrebina). Perciò molte sonate possono essere lette anche dalla prospettiva della tradizione del *Cante jondo*: l'introduzione corrisponde alla *Salida* o al *Temple*, i vari episodi ai *Tercios*.

Come si è detto, Scarlatti non si limita alla semplice citazione di generi musicali, ma coglie le categorie espressive profonde di ciascuno di essi e le utilizza combinandole e opponendole a piacimento per raccontare storie, per costruire grandi affreschi musicali. All'interno di una stessa sonata possono essere presenti gli elementi più disparati; la capacità di Scarlatti di gestire le diverse componenti e di controllare la struttura nel suo insieme è impressionante, per niente inferiore a quella di Bach e Händel.

Così abbiamo la rievocazione di una chiassosa e variopinta fiera di paese (K 96), scene di opera buffa (K 172, 240), arcaicizzanti reminiscenze dello stile severo (K 41, 52); K 544, nella sua placida serenità, anticipa sensazioni dello stile classico, mentre in K 426 e 516 si alternano momenti di malinconia,

ad libitum to tell stories, to create grand musical frescoes. Any given sonata may contain the most disparate elements, and absolutely breathtaking is Scarlatti's skill in managing all the different components and maintaining control over the entire structure – and in that department no way inferior to the skill of Bach and Händel.

Behold: the evocation of a noisy, multicolor country fair (K 96), scenes from opera buffa (K 172, 240), archaistic reminiscences of the severe style (K 41, 52); K 544, in its placid serenity, anticipates sensations of the Classical style, while in K 426 and 516 we hear alternating moments of melancholy, mysterious silences and sudden cries of despair. The Iberian elements are evident in K 141 (a dizzying *Seguidilla*), as well as in K 126, where, in the latter, we clearly recognize the *Temple* or *Salida*, the free-flowing introduction, which is 'sung' freely despite the *Allegro* indication; then suddenly the piece launches into a hell-raising *Jota*, in which crisscrossing arpeggios recall the pirouettes of the *Bailora* dance, and left-hand chords appear to be the clattering of the dancer's heels on the floor. But Scarlatti's Neapolitan influence also shines through, as in the diptych K 347-348, well beyond characteristic spellings used in the captions. After a kind of *Tarantella lenta*, which is full of passion but melancholy, we hear the explosion of fiery vitality – perhaps it is a celebration in honor of St. Emidio, who is invoked for protection against earthquakes, or St. Irene, called upon for protection against lightning. Ralph Kirkpatrick, who was a leading expert on Scarlatti, claimed that each time he heard the ending of K 260 he had the feeling that a miracle had been performed before his eyes. Indeed, the sonata begins in the 'normal' way, with all the ingredients of an amusing *brillante*, but when the time comes for the exposition of the second theme, Scarlatti takes off on an absurd digression – the incessant arpeggios of a mad guitar player going from one key to another in an apparently chaotic manner. But Scarlatti had an infallible sense of equilibrium, and suddenly with a masterful chord change shows us the way back home. In all likelihood this sonata echoes Neapolitan improvisation, which so enchanted the traveler Charles Burney, who wrote that in Naples he'd heard street musicians modulating strangely between distant keys, which however appeared marvelously natural, before returning to the initial key. I can just imagine him, *Mimo Scarlatti*, playing the last note and turning to the audience with a sly grin...

Enrico Baiano

silenzi misteriosi e improvvisi squarci di disperazione. Gli elementi iberici sono evidenti in K 141 (una vorticoso *Seguidilla*) e in K 126; in quest'ultima riconosciamo benissimo il *Temple* o *Salida*, l'introduzione libera, che infatti va 'cantata' liberamente a dispetto dell'indicazione di *Allegro*; subito dopo comincia una *Jota* indiavolata, nella quale gli arpeggi incrociati tra le due mani rievocano le piroette della *Bailora* e gli accordi della sinistra il battere dei tacchi sull'impiantito. E invece quanta napoletanità c'è nel dittico K 347-348, e non solo nella caratteristica ortografia delle didascalie: dopo una specie di *Tarantella lenta*, appassionata ma melanconica, esplose una grande fiammata vitalistica, forse una festa in onore di S. Emidio, che protegge dai terremoti, e S. Irene, che protegge dal fulmine. Ralph Kirkpatrick, uno dei più grandi studiosi scarlattiani, sosteneva che ogni volta che terminava l'esecuzione della K 260 aveva la sensazione che un miracolo si fosse compiuto davanti ai suoi occhi; in effetti la sonata comincia in maniera 'normale', con tutti gli ingredienti di una divertente sonata 'brillante', ma quando sarebbe il momento di esporre il secondo tema Scarlatti parte con un'assurda digressione: sono incessanti arpeggi di un chitarrista impazzito che si mette a modulare da una tonalità all'altra in maniera apparentemente caotica; ma Scarlatti ha un infallibile senso dell'equilibrio, e improvvisamente con un sapiente cambio di accordo ci fa ritrovare la via di casa. Probabilmente questa sonata è un'eco di una pratica improvvisativa napoletana che aveva incantato il viaggiatore Charles Burney, che riferisce di avere ascoltato dei musicisti di strada che modulavano a toni lontani in maniera strana ma meravigliosamente naturale, per poi tornare con la stessa facilità alla tonalità di partenza. Mi pare di vederlo, *Mimo Scarlatti*, che dopo l'ultima nota rivolge agli astanti un sorriso sornione...

Enrico Baiano

## Enrico Baiano, clavicembalo/harpsichord

Enrico Baiano è oggi considerato uno dei più completi e interessanti interpreti presenti sulla scena della musica antica. Nel suo approccio interpretativo si combinano sapientemente rigore storico-stilistico, libertà espressiva e grande virtuosismo; una non comune capacità di sfruttare le risorse timbriche ed espressive del clavicembalo gli permette di realizzare crescendo, diminuendo, cantabilità ed effetti orchestrali che rendono ogni concerto un evento. Nato a Napoli nel 1960, dopo essersi brillantemente diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli si è specializzato in clavicembalo, clavicordo e fortepiano con Emilia Fadini presso il Conservatorio di Milano. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Metodo per clavicembalo*, edito da Ut Orpheus e tradotto in cinque lingue; *Le Sonate di Domenico Scarlatti* (in collaborazione con Marco Moiraghi), edito da LIM - Libreria Musicale Italiana; *Il discorso musicale*, in *La narrazione al plurale* (a cura di S. Messina), edito da Gaia. Enrico Baiano tiene regolarmente corsi per la Fondazione Italiana per la Musica Antica (corsi internazionali di Urbino), per l'associazione L'Architasto di Roma e per la società di musica antica Origo et Practica di Tokyo. È docente di clavicembalo, clavicordo e fortepiano presso il Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino.

The virtuosity and panache of his playing perfectly reflect his upbringing and training in that most colourful and musical of Mediterranean cities, Naples, where he was born in 1960 and subsequently graduated in Piano and Composition at Conservatorio S. Pietro a Majella. He then specialised in Harpsichord, Clavichord and Fortepiano with Emilia Fadini at Milan's Conservatorio 'G.Verdi'. He has written a Harpsichord Method published by Ut Orpheus, Bologna, translated into English and to be released shortly in French, German, Spanish and Japanese. A book on the Sonatas of Scarlatti (with scholar Marco Moiraghi) is going to be published by LIM (Libreria Musicale Italiana); *Il discorso musicale*, in *La narrazione al plurale* (edited by S. Messina). He is professor of harpsichord, clavichord and fortepiano at the Conservatorio 'Domenico Cimarosa' in Avellino.

20.IX.15

**Basilica di San Marco**

ore 21

**Tomaso Albinoni (1671-1751)**

Sinfonia a quattro in si bemolle maggiore

Allegro, Adagio, Allegro

**Michele Mascitti (1664-1760)**

Concerto grosso n. 2 in mi minore op. 7 (1727)

Allegro moderato, Allegro, Larghetto, Allegro moderato

**Giovanni Battista Sammartini (1700 ca-1775)**

Sinfonia n. 3 in re maggiore JC 15

Alla breve, Andante sempre piano, Presto

**Arcangelo Corelli (1653-1713)**

Concerto grosso n. 4 in re maggiore op. 6 (1714)

Adagio-allegro, Allegro, Grave, Vivace, Allegro

---

**Antonio Vivaldi (1678-1741)**

*Le quattro stagioni da Il Cimento dell'Armonia  
e dell'Invenzione*, op. 8 (1725)

*La Primavera* op. 8 n. 1

Allegro, Largo, Allegro

*L'Estate* op. 8 n. 2

Allegro non molto – Allegro, Adagio presto, Presto

*L'Autunno* op. 8 n. 3

Allegro, Adagio molto, Allegro

*L'Inverno* op. 8 n. 4

Allegro, Adagio, Allegro

**Concerto Italiano**

**Rinaldo Alessandrini**, direttore

**Rachel Podger**, violino

La durata complessiva dell'evento è di 90 minuti circa

Con il sostegno di



**FNM**

## Postcard from Venice

In the early 1700s, Venice was the musical city of Albinoni and Vivaldi. Following the glorious season of Willaert, the Gabriellis (uncle and nephew), and Monteverdi, a new generation of musicians breathed life into the many churches along the *calli*, and in the *palazzi* and theaters of Venice, creating the instrumental culture that would spread to other cities and infect composers throughout Italy and the rest of Europe. Tomaso Albinoni was a leading exponent. He was a 'dilettante' in the aristocratic sense of the term, which is to say, someone who became involved in music for pleasure as opposed to having to earn a livelihood from it. He shared Vivaldi's happily ambivalent passion for melodrama and instrumental music. A great assimilator, he reformulated the instrumental forms of his contemporaries in a highly personal manner. His *Sinfonia a quattro* in B-flat major alludes to a new genre – the symphony – which was gaining ground as introductory music for Italian operas. At the same time, it was based on the evolution of concert forms, without retracing Corelli's concerto grosso style, or Vivaldi's solo concert approach. Albinoni's work recalled the concert ensemble formula, or instrumental compositions with several parts – four parts in *Sinfonia a quattro* – in which each part, which is to say, each independent musical line, is of equal importance, where they all carry the same weight. The music of Albinoni and Vivaldi also led to the development of instrumental music literature in which different models coexisted, where even the terminology used to define them – concerto or symphony – might not always be distinct. One of those models was surely the concerto grosso as developed by Corelli, with its two separate sections – concerto grosso and concertino, and the alternation of movements of contrasting tempos. Concerto n. 4 op. 6 faithfully adheres to the scheme, and may be considered a 'church' piece, with its opening *Adagio*, and a certain propensity for *fugato* figures, i.e., when the instruments imitate one another. Corelli's concerto model was of course of immense impact all over Europe. Michele Mascitti was another composer who assimilated the concerto grosso model. To him and others we owe the spread of Corelli's work in France. Mascitti's Concerto grosso n. 2 in E minor op. 7 draws on and re-elaborates the influences and innovation brought about by Corelli in the concerto grosso, offering us a structural compactness. Giovanni Battista Sammartini, a composer and organist from Milano, began the process of constructing classical symphony, with distended and carefully designed themes, and an overall simplification of the writing, which became more chordal and less based on counterpoint.

Vivaldi himself made his moves from within this arena of solutions. He wrote concerti grossi and symphonies for his numerous operas, but most of all he provided a stable form for the solo concerto. He cut the movements to three, as in opera symphony, and replaced the old style of alternating concertino and concerto grosso with alternation between a solo instrument and *tutti* – the entire orchestra. In Vivaldi's vast production of instrumental concerts, *Le quattro stagioni* occupy a special place, not just for their worldwide fame, due clearly to the great potential of sheer invention they contain, but also for the challenge they pose to other composers. With these four concerts Vivaldi sought to transform instrumental sound, which in its essence had been heretofore incapable of articulating stable meanings, into painting with sound, where configurations of sound came to represent, in this case, natural phenomenon. Vivaldi based each concerto on a sonnet dedicated to one of the four seasons, and wrote music that was able to evoke the imagery of the verses. The opening of the first concerto is based on the motto *Giunt'è la primavera* ('spring has come'), as the warmth and festiveness of spring days are conjured up by the music, along with the rustling of leafy branches and composed pastoral dances. The *Dura stagione del sole* ('hard season

## Cartolina da Venezia

Venezia, primo Settecento. La città di Albinoni e Vivaldi. Dopo la gloriosa stagione di Willaert, dei Gabrieli, di Monteverdi, una nuova generazione di musicisti animò le chiese disseminate tra le calli, i palazzi e i teatri, e diede forma a quella civiltà strumentale che dalla città lagunare riverberò in altri centri, in altri compositori, in Italia e in Europa. Tomaso Albinoni ne fu un importante esponente; fu un «dilettante», nell'accezione nobile del termine, ovvero un cultore dell'arte musicale 'per diletto' non per necessità economica e professionale, e condivise con Vivaldi la passione felicemente ambivalente per il melodramma e per la musica strumentale. Grande assimilatore, riformulò in un modo molto personale le forme strumentali dei suoi contemporanei. La *Sinfonia a quattro* in si bemolle maggiore, allude a un nuovo genere, quello della sinfonia appunto, che stava affermandosi come pezzo d'introduzione delle opere teatrali italiane. Allo stesso tempo, si fonda sull'evoluzione delle forme del concerto, non ricalcando però né il concerto grosso di Corelli, né il concerto solistico di Vivaldi, richiamando piuttosto la formula del concerto d'assieme, ovvero una composizione strumentale a più parti concertanti, in questo caso quattro, in cui ogni parte, cioè ogni linea musicale indipendente, ha la stessa importanza e il medesimo peso delle altre. La musica di Albinoni e Vivaldi stava dando forma a una letteratura di musica strumentale in cui convivevano vari modelli, nei quali gli stessi termini con i quali venivano indicati – concerto o sinfonia – non erano sempre cose distinte. Uno dei modelli era sicuramente il concerto grosso corelliano, con le sue sezioni distinte di concerto grosso e concertino, la sua alternanza di più movimenti di andamento contrastante. Il concerto n. 4 dall'op. 6 ne rispecchia fedelmente i tratti, in particolare la sua connotazione 'da chiesa', con movimento iniziale in tempo Adagio, e una certa propensione alle figure fugate, ovvero con imitazioni tra le voci. Il modello del concerto corelliano ebbe com'è noto una grande fortuna europea. Alla forma del concerto grosso fa riferimento anche Michele Mascitti, compositore di Chieti, al quale si deve, insieme ad altri, la diffusione dell'opera di Corelli in Francia. Il suo concerto grosso n. 2 in mi minore op. 7 riprende e rielabora gli influssi e le innovazioni corelliane sulla forma del concerto grosso, riproponendone la compattezza strutturale. Giovanni Battista Sammartini, compositore e organista milanese, avviò il processo di costruzione della sinfonia classica, con i suoi temi più distesi e disegnati e una generale semplificazione della scrittura, sempre più accordale e meno contrappuntistica, come si vede anche nella sinfonia in re maggiore qui eseguita.

Lo stesso Vivaldi si mosse nell'ambito di questa grande varietà di soluzioni. Scrisse concerti grossi, sinfonie per le sue numerose opere teatrali, ma soprattutto diede forma stabile al concerto solistico: ridusse i movimenti a tre, come quelli della sinfonia d'opera, e sostituì all'antica alternanza tra concertino e concerto grosso quello tra strumento solista e il 'tutti' dell'orchestra. Nella vastissima produzione di concerti strumentali di Vivaldi, *Le quattro stagioni* occupano una posizione di grande rilievo, non solo per la loro notorietà planetaria, dovuta evidentemente al grande potenziale di pura invenzione che contengono, ma anche per la 'sfida' che mettono in campo: con questi quattro concerti Vivaldi voleva trasformare il suono strumentale, per sua essenza incapace di articolare significati stabili, in pittura sonora, in configurazioni sonore capaci di rappresentare fenomeni naturali. A ciascun concerto Vivaldi associò un sonetto dedicato a una stagione, e scrisse la musica mettendo a punto una serie di figure sonore capaci di dar corpo alle immagini evocate di versi. Il primo concerto si apre seguendo il motto «giunt'è la primavera», ed ecco scorrere nella nostra mente il tepore e la festosità delle prime giornate primaverili, il mormorio delle fronde e le movenze composte di danze pastorali. La «dura stagione del sole» è il tema del secondo concer-

of the sun') is the theme of the second concerto: a static weave of sound that recalls the dry, immobile countryside in the heat, and sudden summer storms provided by mounting, agitated figurations. *Autunno* is depicted in a more mild light, in celebration of the harvest (*Celebra il vilanel con balli e canti / del felice raccolto il bel piacere*; 'Celebrate the vilanelle with song and dance / there's great pleasure in a happy harvest'). *Inverno* appears to want to do away with all melodic impulse, which dissolves in the fury of the wind and cold, and by contrast exalts the pleasure of having a roof over one's head and a warm hearth to sit by.

**Livio Aragona**

to: un tessuto sonoro statico ci rimanda la campagna arsa e immobile nella calura, figurazioni montanti e agitate le improvvise tempeste estive; sicché l'*Autunno* ci viene rappresentato in una luce più mite, come un tempo di festa e di raccolto («Celebra il vilanel con balli e canti / del felice raccolto il bel piacere»), mentre l'*Inverno* sembra voler annichilire ogni impulso melodico, per poi sciogliersi nella furia del vento e del gelo, esaltando per contrasto il piacere di un tetto e del focolare.

Livio Aragona

## Concerto Italiano

Concerto Italiano si è imposto in questi ultimi anni come uno tra i gruppi italiani che hanno rivoluzionato i criteri d'esecuzione della musica antica, a partire dal repertorio madrigalistico e monteverdiano in particolare fino a quello orchestrale e operistico per il repertorio settecentesco. Utrecht (Oude Muziek Festival), Rotterdam (De Doelen, De Singel), Londra (Lufthansa Festival, Queen Elisabeth Hall), Edimburgo (Edinburgh Festival), Graz (Styriarte), Amsterdam (Concertgebouw), Bruxelles (Festival de Wallonie, Flandern Festival, Societè Philharmonique), Madrid (Liceo de Camara), Barcelona (Festival de Musica Antigua, Palau de la Musica), Parigi (Citè de la Musique, Theatre de la Ville, Theatre des Champs Elysées), Beaune, Lyon, Montpellier (Festival de Radio France), Colonia (Conservatorio e WDR), Stoccarda, Darmstadt, Roma (Accademia di S. Cecilia, Accademia Filarmonica Romana), Milano (Musica e Poesia a S. Maurizio), Torino, Spoleto (Festival dei Due Mondi), Bologna (Bologna Festival), Napoli (Teatro S. Carlo e Associazione Scarlatti), Istanbul, Tel Aviv, Gerusalemme, Varsavia, Cracovia, Buenos Aires (Teatro Colon), Rio de Janeiro (Teatro S. Paolo), New York (Metropolitan Museum, Lincoln Center), Washington (Library of Congress) Tokyo, ospitano regolarmente Concerto Italiano.

In recent years Concerto Italiano has become one of the Italian groups to revolutionize the performance criteria for ancient music, beginning with their repertoire of madrigals (with a special focus on compositions by Claudio Monteverdi), all the way to their 18<sup>th</sup> century orchestral and opera repertoire. The group has performed at leading venues in cities around the world: Utrecht (Oude Muziek Festival), Rotterdam (De Doelen, De Singel), London (Lufthansa Festival, Queen Elisabeth Hall), Edinburgh (Edinburgh Festival), Graz (Styriarte), Amsterdam (Concertgebouw), Brussels (Festival de Wallonie, Flandern Festival, Societè Philharmonique), Madrid (Liceo de Camara), Barcelona (Festival de Musica Antigua, Palau de la Musica), Paris (Citè de la Musique, Theatre de la Ville, Theatre des Champs Elysées), Beaune, Lyon, Montpellier (Festival de Radio France), Köln (Hochschule für Musik and WDR), Stuttgart, Darmstadt, Rome (Santa Cecilia Academy, Roman Philharmonic Academy), Milano (Musica e Poesia, San Maurizio), Torino, Spoleto (Festival dei Due Mondi), Bologna (Bologna Festival), Naples (Teatro San Carlo and Associazione Scarlatti), Istanbul, Tel Aviv, Jerusalem, Warsaw, Krakow, Buenos Aires (Teatro Colon), Rio de Janeiro (Teatro São Paulo), New York (Metropolitan Museum, Lincoln Center), Washington, D.C. (Library of Congress), and in Tokyo.

Nicholas Robison,  
Elisa Citterio, violini di concertino  
Laura Corolla, Antonio De Secondi,  
Pietro Meldolesi, Gabriele Politi,  
Lathika Vithanage, violini  
Ettore Belli, Gabriele Spadino, viole  
Marco Ceccato, violoncello concertino  
Ludovico Minasi, violoncello  
Luca Cola, contrabbasso  
Rinaldo Alessandrini, clavicembalo

## Rinaldo Alessandrini, direttore/conductor

Rinaldo Alessandrini è clavicembalista, organista e fortepianista oltre che fondatore e direttore di Concerto Italiano. Da venti anni sulla scena della musica antica, privilegia nelle scelte del suo repertorio la produzione italiana, cercando di attribuire nuovamente alle esecuzioni tutte quelle caratteristiche di cantabilità e mobile espressività che furono proprie allo stile italiano dei secoli XVII e XVIII. In occasione del concerto monteverdiano al festival di Edimburgo nel 2005 il «Times» lo ha definito «the man who has done so much to make Italian Baroque music sound Italian again». Oltre a curare l'attività di Concerto Italiano conduce una intensa attività solistica, ospite dei festival di tutto il mondo, negli USA, in Canada, in Giappone oltre che in Europa.

Founder and director of Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini is a harpsichordist, organist and fortepianist. A star of the ancient music scene for some twenty years, his repertoire focuses on Italian music, to which he applies all the characteristics of singability and mobile expressiveness so typical of the Italian style of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. After his Monteverdi concert at the 2005 Edinburgh Festival, *The Times* called Alessandrini «the man who has done so much to make Italian Baroque music sound Italian again». He has also pursued a career as a soloist, and has been a featured guest performer at major festivals in the United States, Canada, Japan and Europe.

## Rachel Podger, violino/violin

Rachel Podger è uno dei talenti più creativi nel campo della musica antica. Negli ultimi due decenni si è affermata come interprete di riferimento della musica del periodo barocco e classico e ha all'attivo numerose registrazioni premiate che vanno dalla musica del Seicento a Mozart e Haydn. Ha studiato in Germania e in Inghilterra, alla Guildhall School of Music and Drama. È stata violino principale di The English Concert dal 1997 al 2002. Nel corso degli anni ha sviluppato numerose collaborazioni come direttore ospite e solista con orchestre di tutto il mondo; con Arte dei Suonatori (Polonia), Musica Angelica e Santa Fe Pro Musica (USA), The Academy of Ancient Music, l'Orchestra barocca dell'Unione europea, la Händel e Haydn Society (USA). Ulteriori collaborazioni internazionali hanno visto Rachel suonare con Arion (Montreal) e Tafelmusik (Toronto) e curare un festival Bach a Tokyo.

Rachel Podger is one of the most creative talents to have appeared on the ancient music scene over the past two decades, and has established herself as a leading player of baroque and classical music. Her numerous recordings feature music from the 17<sup>th</sup> century all the way up to Mozart and Haydn. She studied in Germany, and at the Guildhall School of Music and Drama in London. She was first violin for The English Concert, 1997-2002. She has been a featured guest conductor and soloist for orchestras throughout the world, including Arte dei Suonatori (Poland), Musica Angelica and Santa Fe Pro Musica (USA), the Academy of Ancient Music, the European Union Baroque Orchestra, the Händel and Haydn Society (USA), Arion Orchestre (Montreal), and the Tafelmusik Baroque Orchestra (Toronto). She also curated the Bach Festival in Tokyo.

# Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

## San Marco

San Marco deve il proprio fascino a una mancanza di unità stilistica fra le sue parti. Le prime alterazioni risalgono alla metà del XV secolo. L'interno, a croce latina a tre navate divise da colonne in laterizio, venne rimaneggiato in forme barocche tra il 1690 e il 1714. L'interno è ancora oggi completamente caratterizzato da una fisionomia barocca, ma rimane l'assetto originario che la rende la chiesa più lunga di Milano dopo il Duomo, con i suoi 96 metri di lunghezza. Nel 1871 l'architetto Carlo Maciachini riprende e conclude, in stile neogotico lombardo, la facciata iniziata nel XV secolo da Mengozzo. Nel 1956, restaurando il transetto destro, sul muro adiacente al monumento funebre Settala, sono stati scoperti un affresco del Trecento lombardo, una Crocifissione e i resti di un affresco più antico. Due anni dopo, durante i restauri per recuperare tracce dell'antica struttura gotica, è emerso un affresco votivo raffigurante la *Madonna in trono col Bambino con Sant'Agostino e la famiglia Aliprandi*. Sul transetto sinistro si apre la cappella di maggiore ampiezza della chiesa, originariamente sede della potente Confraternita del Crocefisso e oggi detta 'della Pietà' in quanto ospita sull'altare un'antica copia della *Deposizione* di Caravaggio, il cui originale è conservato nei Musei Vaticani. Nel corso del Cinquecento, le cappelle laterali della navata destra vennero concesse alle famiglie patrizie milanesi per la sepoltura delle personalità più illustri.

The Church of San Marco owes its allure to a lack of stylistic unity in its architecture. The first alterations date back to the mid-1400s. The Latin cross design, with three naves separated by brick columns, was reworked after the Baroque manner in the years 1690-1714; the interior is to this day wholly characterized by a Baroque physiognomy, though the original floor plan remains, making this Milano's second longest church (96 meters), after the Duomo. In 1871 architect Carlo Maciachini completed the façade (which was begun in the 15<sup>th</sup> century by Mengozzo) in the Neogothic Lombard style. In 1956, during restoration of the right transept, a 14<sup>th</sup> century Lombard fresco, a Crucifixion, and an even older fresco were discovered on the wall adjacent to the sarcophagus of Lanfranco Settala. Two years later, during restoration to recover traces of the ancient gothic structure, there emerged a votive fresco depicting the *Madonna and Christ Child on a Throne, with Saint Augustine and the Aliprandi Family*. Along the left transept lies the church's largest chapel, which was originally headquarters of the powerful Brotherhood of the Crucifix (today known as the Brotherhood of Pity), and features a centuries-old copy of Caravaggio's *The Entombment of Christ* (the original is in the Vatican Museums). Over the course of the 16<sup>th</sup> century, the lateral chapels in the right nave were granted to noble families of Milano for the burial of their most illustrious members.

Si ringrazia



# Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

## Basilica di Santa Maria delle Grazie

Il convento domenicano, eretto sul luogo in cui si trovava una cappella dedicata alla Madonna delle Grazie, ricoprì una grande importanza nel ducato di Milano tra Quattro e Cinquecento. La chiesa, conclusa nel 1482, fu voluta da Francesco I Sforza e progettata da Solari. Ludovico il Moro fu fautore di cospicui interventi per trasformare la chiesa nel proprio mausoleo di famiglia coinvolgendo nell'impresa i migliori artisti dell'epoca: a Donato Bramante commissionò la tribuna e il tiburio, a Leonardo invece affidò la decorazione del refettorio, con la celebre Ultima Cena. La facciata, è articolata in cinque sezioni e da altrettanti contrafforti. In ognuna spiccano una monofora ogivale e un oculo, a cui si accosta un rosone centrale. Molti elementi riprendono la tradizione del romanico lombardo: la scelta della tipologia 'a capanna', l'uso dei mattoni a vista, la fascia di archetti che segna l'andamento del tetto. Tipicamente rinascimentale è invece il portale in marmo. Lo spazio interno, diviso in tre navate, conserva svariate decorazioni, a cominciare dalle volte delle navate, punteggiate dall'emblema sforzesco del sole raggiante e ornate al centro da sculture con mezze figure di santi. Numerose le opere d'arte delle cappelle, tra cui numerose tombe rinascimentali e importanti affreschi di Gaudenzio Ferrari tra cui una *Flagellazione*, un *Ecce Homo* e una *Crocifissione*. La dedicataria della Chiesa è la Vergine delle Grazie, è raffigurata nella cappella che si apre in fondo alla navata di sinistra.

The Dominican convent, built on the site of a chapel dedicated to the Madonna delle Grazie, was of great importance in the Duchy of Milano in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. Construction of the church, concluded in 1482, was commissioned by Francesco I Sforza and designed by Guiniforte Solari. Ludovico il Moro championed major interventions to transform the church into the Sforza family mausoleum, hiring some of the best artists and architects of the period. He commissioned Donato Bramante to design the tribune and the dome cladding, while Leonardo da Vinci was commissioned to paint his celebrated Last Supper in the dining hall. The façade is composed of five sections and five buttresses. Each section features a gothic single-lancet window and an oculus, plus a central rose window. Many of the basilica's elements reflect the Lombard Romanic tradition: the single-gable façade, the bare brick exterior, the band of small arches along the edge of the roof; while the marble portal is typical of Renaissance architecture. The spacious interior, which contains three naves, preserves various original decorations, beginning with the vaulted ceilings featuring the Sforza emblem (a beaming sun) and busts depicting various saints. The chapels are rife with works of art, including numerous Renaissance-style sepulchers, important frescoes by Gaudenzio Ferrari (among them, a *Flagellation*, an *Ecce Homo* and a *Crucifixion*). A painting of the Virgin Mary, to whom the basilica is dedicated, may be seen in the chapel at the back of the left nave.

Si ringrazia





*Ferrovie Nord Milano*



**FNM**

FACCIAMO VIAGGIARE  
LE PERSONE DAL

1879

**FNMAutoservizi**



**FERROVIENORD**

**STRENORD**

**FERROVIE NORD MILANO**

## Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

### Chiesa di San Francesco di Paola

La chiesa di San Francesco di Paola è un esempio del Barocco settecentesco nel cuore della città, con la facciata che prospetta su via Manzoni. La sua costruzione, iniziata nel 1728, è stata commissionata dai Padri Minimi dell'Ordine di San Francesco di Paola. La chiesa è stata progettata dall'architetto Marco Bianchi, ispirandosi ai disegni di Guarino Guarini per la chiesa di Santa Maria della Divina Provvidenza a Lisbona. Il progetto di Bianchi non sviluppa alcun concetto originale rispetto alla chiesa guariniana, senza infondere però quel movimento ondeggiante presente nella chiesa portoghese. La chiesa milanese è a navata unica, con una pianta ellittica; l'ellisse è conclusa da un profondo coro, all'interno del quale è visibile il magnifico altare riccamente decorato da Giuseppe Buzzi. La volta è costituita da una doppia calotta, con nervature rastremate che si dipartono dai semipilastrini della parete per confluire in un grande medaglione a quadrifoglio, affrescato da Carlo Maria Giudici di Viggù con la *Gloria di San Francesco di Paola*. L'apparato decorativo interno fu completato nel corso del XVIII secolo con ricchi marmi e dorature. Le tele che ornano spettano ad Antonio Cucchi. La decorazione della sagrestia è invece da assegnare a Pier Francesco Guala. Notevoli sono anche gli arredi, dai confessionali rococò all'elegante coro ligneo intagliato.

The Church of San Francesco di Paola is an example of 16<sup>th</sup> century Baroque architecture in the heart of the city, whose façade looks out toward via Manzoni. It was commissioned by the Minimi Friars of the Order of San Francesco di Paola, and construction got underway in 1728. The project was headed by architect Marco Bianchi, who took inspiration from Guarino Guarini's design for the Church of Santa Maria della Divina Provvidenza in Lisbon. Bianchi did not develop any original concepts with respect to Guarini's work, although he did not use the latter's fanciful wavelike technique for the façade. The Church of San Francesco di Paola has a single nave with an elliptical design, leading to a deep chancel, which features a magnificent altar ornately decorated by Giuseppe Buzzi. The vault is comprised of a double calotte, with tapered ribs that proceed from pilaster strips which come together in a large cloverleaf medallion featuring Carlo Maria Giudici di Viggù's fresco of the *Glory of San Francesco di Paola*. Interior decoration was completed over the course of the 1700s, with sumptuous marble and gilding. Antonio Cucchi was responsible for the paintings, while decoration of the sacristy was the work of Pier Francesco Guala. Also remarkable are the various furnishings, from the rococo confessionals to the elegant carved-wood choir.

Si ringrazia





è un progetto di

Città di Milano

*Giuliano Pisapia*  
Sindaco  
Presidente del Festival

*Filippo Del Corno*  
Assessore alla Cultura

*Giulia Amato*  
Direttore Centrale Cultura

Città di Torino

*Piero Fassino*  
Sindaco  
Presidente del Festival

*Maurizio Braccialarghe*  
Assessore alla Cultura,  
Turismo e Promozione

*Aldo Garbarini*  
Direttore Cultura,  
Educazione e Gioventù

---

Comitato di coordinamento

Presidente  
*Francesco Micheli*

*Enzo Restagno*  
Direttore artistico

Vicepresidente  
*Maurizio Braccialarghe*

**Milano**

*Giulia Amato*  
Direttore Centrale Cultura

*Marina Messina*  
Direttore Settore Spet-  
tacolo

*Francesca Colombo*  
Segretario generale  
Coordinatore artistico

**Torino**

*Aldo Garbarini*  
Direttore Cultura,  
Educazione e Gioventù

*Angela La Rotella*  
Segretario generale

*Claudio Merlo*  
Responsabile generale  
Coordinatore artistico

---

# Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano

---

## Fondatori

Francesco Micheli, Roberto Calasso  
Francesca Colombo, Piergaetano Marchetti  
Massimo Vitta-Zelman

## Comitato di Patronage

Louis Andriessen, Alberto Arbasino, Giovanni Bazoli  
George Benjamin, Ilaria Borletti Buitoni, Pierre Boulez  
Gillo Dorfles, Umberto Eco, Bruno Ermolli, Inge Feltrinelli  
Franz Xaver Ohnesorg, Ermanno Olmi, Sandro Parenzo  
Alexander Pereira, Renzo Piano, Arnaldo Pomodoro  
Livia Pomodoro, Davide Rampello, Gianfranco Ravasi  
Daria Rocca, Franca Sozzani, Umberto Veronesi  
*Ad memoriam* Gae Aulenti, Louis Pereira Leal

## Consiglio Direttivo

Francesco Micheli, *Presidente*  
Marco Bassetti, Pierluigi Cerri, Lella Fantoni  
Leo Nahon, Roberto Spada

## Collegio dei Revisori

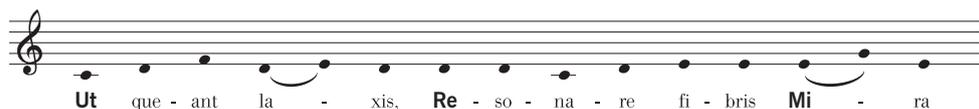
Marco Guerrieri, Eugenio Romita  
Marco Giulio Luigi Sabatini

---

# MITO è il primo festival musicale italiano certificato ISO20121.

Contribuisci anche tu,  
sulle note della sostenibilità!

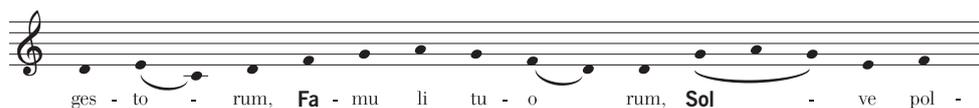
---



**D**ormi in strutture ecologiche

**R**egalati una cena  
a km-zero

**M**ilano è una città  
tutta da scoprire!



**F**ai tesoro delle iniziative  
Educational, Incontri,  
Social e Fringe

**S**olo digitale!



**L**ascia l'auto a casa

**S**iamo un evento progettato  
e organizzato in maniera  
sostenibile



## Il Festival MITO Milano è Partner di Global Goals, una conversazione tra i cittadini del mondo sugli obiettivi di sviluppo sostenibile 2030 delle Nazioni Unite

Aderisci anche tu, assieme a 193 leader del mondo, a “Prayer for Everyone” – una azione globale dal 24 settembre al 1 ottobre 2015 per riflettere sulle grandi sfide dei prossimi 15 anni.

# I Sentieri sonori di MITO

## Focus Chopin/Skrjabin

Un ciclo che indaga le affinità  
di due grandi compositori-pianisti

Dall'8.IX al 17.IX ore 18  
Conservatorio di Milano  
Sala Puccini

## Focus Voci dello spirito

Il suono e il canto nelle pratiche  
di culto delle comunità religiose  
di Milano

9.IX  
Ore 15  
Arena Civica Gianni Brera  
Sala Appiani  
Tavola rotonda introduttiva  
coordinata da Giovanni De Zorzi  
Ingresso gratuito  
fino a esaurimento posti  
  
Dal 9.IX al 20.IX  
Ore 21.30  
Teatro Out Off  
Tradizioni ebraica, buddista,  
cristiano-armena, ortodossa,  
islamica, induista  
Posto unico numerato € 15  
Pass Voci dello spirito 6 concerti € 75

## Cartoline da Firenze, Roma, Napoli e Venezia

Echi sonori dalle città che furono  
i grandi centri di produzione nel secondo  
Seicento e nel primo Settecento.  
Cartoline firmate da interpreti di primo  
piano: Raffaele Pe, Enrico Casazza,  
Enrico Baiano, Rinaldo Alessandrini.

Dal 16.IX al 20.IX  
Basilica di San Marco,  
Sagrestia Monumentale  
Basilica di Santa Maria delle Grazie  
Chiesa di San Francesco di Paola

## Musica e Passioni di Bach

La Akademie für Alte Musik Berlin  
e il RIAS Kammerchor per MITO  
SettembreMusica, interpreti ideali  
per la musica di Bach.

18.IX  
Ore 21  
Conservatorio di Milano, Sala Verdi  
Concerti e Suite per orchestra  
Isabelle Faust, violino

19.IX  
Ore 20  
Conservatorio di Milano, Sala Verdi  
Passione secondo Giovanni per soli,  
coro e orchestra BWV 245  
René Jacobs, direttore

21.IX  
Ore 20  
Conservatorio di Milano, Sala Verdi  
Passione secondo Matteo per soli,  
coro e orchestra BWV 244  
René Jacobs, direttore

Con il Patrocinio di



MILANO 2015  
NUTRIRE IL PIANETA  
ENERGIA PER LA VITA

Milano Torino  
unite per il 2015