San Nicolò
Lunedì 16 luglio 2001, ore 21

SHAKESPEARE'S MUSICK

Musicians of the Globe

direttore

Philip Pickett

soprano Joanne Lunn
violino Adrian Chandler
flauto dolce Philip Pickett
cetra Arngeir Hauksson
liuto Jacob Heringman
bandora Lynda Sayce
viola Catherine Finnis
'fool' John Ballanger

'Songs' da opere di Shakespeare
con musiche dal teatro elisabettiano e giacobiano

Anonimo, “Strawberry leaves”

Thomas Morley (1577-1602), “It was a lover and his lass”
(*Come vi piace*), dal *First Booke of Ayres*, 1600

Anon., “Sellingers Round”

Anon., “Walsingham” (melodia tradizionale)

Anon., “How should I your true love know” (*Amleto*)

Robert Johnson (1583-1633), “Full Fathom five” (*La tempesta*)

R. Johnson, “Where the bee sucks” (ibid.)

T. Morley, “Can she excuse my wrongs”,
da *Consort Lessons*, 1599/1611

Robert Jones (ca. 1577- dopo il 1615), “Farewell, dear love”
(*La dodicesima notte*), dal *First Booke of Songes and Ayres*, 1600

James Lauder (ca. 1600), “My Lord of Marche Pavan”

Anon., Galliard; John Wilson (1595-1674),
“ Take, o take those lips away” (*Misura per misura*)

R. Johnson (attr. a), “Hark! Hark! The lark” (*Cimbelino*)

Anon., “The poor soul sat sighing”
(anche “The Willow Song”, *Otello*)

Anon., “Mother Watkin’s Ale”

T. Morley, “O mistresse myne”,
dal *First Booke of Consort Lessons*, 1599-1611

T. Morley, “O mistresse myne” (*La dodicesima notte*)

Anon., “La bounette”, dal *Mulliner Book*, ca. 1560

Anon., “La doune cella”, ibid.; Anon., “La shy myze”, ibid.

Anon., “Dulcina”

Richard Nicholson (1570-1639), “The Jew’s Daunce”

Anon., “Nutmegs and Ginger”, da *Holmes Consort Books*

T. Morley, “La Volta”, da *Consort Lessons* (cit.)

Anon., “Daphne”

T. Morley, “Go from my window”, da *Consort Lessons* (cit.)

T. Morley, “Now is the month of Maying”,
da *First Booke of Ballets*, 1595

in esclusiva per l’Italia

programma di sala a cura di Chiara Sintoni

SHAKESPEARE'S MUSICK

La musica costituiva uno degli "attrezzi" privilegiati cui più di frequente Shakespeare faceva ricorso all'interno del suo "laboratorio" teatrale. Egli sapeva valutarne l'impatto con notevole sensibilità e con estrema concretezza. In tutti i suoi drammi gli effetti vocali e strumentali sono dosati con eccezionale finezza e soprattutto con infallibile intuito. Mai essi si riducono a superficiale *divertissement*, sempre invece risultano radicalmente integrati nella struttura complessiva del dramma. Questo lucido e profondo *insight* nel potenziale poetico e drammatico della musica, unito alla maestria del suo utilizzo ai fini drammaturgici, rappresenta non solo una delle ragioni più importanti della grandezza artistica di Shakespeare in assoluto, ma forse anche il tratto stilistico più originale che lo contraddistingue all'interno del panorama del teatro elisabettiano e giacobino.

La critica anglosassone – com'era giusto che fosse – è stata la più pronta e la più costante nel capire che i propri sforzi esegetici non dovevano trascurare questa essenziale componente del teatro shakespeariano, pena un parziale (grave però) *misunderstanding* del genio di questo autore. La bibliografia specifica sull'argomento in lingua inglese può esser fatta cominciare dal 1765, a culminare con i cinque volumi dello *Shakespeare Music Catalogue* editi nel 1991 dalla Oxford University Press.

La drammaturgia shakespeariana di cui fin qui s'è detto risulta intessuta, non v'è dubbio, di straordinaria maestria, ma anche, più concretamente, di considerevole opportunismo. Uno dei meriti maggiori da ascrivere a Shakespeare, in effetti, fu proprio la capacità di valorizzare e sfruttare al meglio i talenti a sua disposizione, ricavando da essi lezioni preziose per il raffinamento della propria arte. La stagione 1599/1600 rappresentò una svolta decisiva nella carriera dello scrittore per due ragioni. In primo luogo, l'acquisto del nuovo Globe Playhouse mise a disposizione di Shakespeare e della sua compagnia, gli allora Lord

Chamberlain's Men, una struttura più adeguata a reggere l'agguerrita concorrenza delle due compagnie giovanili rivali, i Children of St. Paul's e i Children of the Chapel Royal, entrambe di scena al Blackfriars Theatre. In secondo luogo, vi fu l'incontro con uno showman d'eccezione, Robert Armin, in grado di prodursi in modo splendido sia come attore sia come cantante. Shakespeare rimase subito conquistato dai lazzi sofisticati di Armin, che sulla scena sapeva impersonare il prototipo affascinante del *wise fool*, del giullare nel quale i tratti della follia e della saggezza si fondono in conturbante simbiosi, capace di passare dalla recitazione al canto con estrema naturalezza. Rispetto all'imprevedibile istrionismo di William Kemp, il clown con cui lo scrittore aveva fino ad allora collaborato, Armin rappresentava un talento non solamente più raffinato e più in sintonia con le nuove tendenze del gusto, ma soprattutto più duttile e malleabile perché più rispettoso del copione. Fino all'inverno 1610-11, cioè circa per undici stagioni, il sodalizio artistico con questo teatrante di classe costituì per Shakespeare un'eccezionale fucina di sperimentazioni, di innovazioni e di perfezionamenti stilistici. In essa egli, con assoluta noncuranza degli aspri rimbrotti dei critici puritani dell'epoca, irrigiditi nella più scrupolosa fedeltà al modello senechiano, ebbe modo di forgiare, con crescente perizia, una *mésalliance* via via più profonda e integrale di comico e tragico, di prosa e versi, di recitazione e canto. Proprio il periodo del sodalizio Shakespeare-Armin costituisce, essenzialmente, il cuore del programma del concerto, tenuto conto che i drammi qui coinvolti spaziano cronologicamente dal 1599-1600 (*As You Like It*, Come vi piace, e *Twelfth Night*, La dodicesima notte) al 1611-12 (*The Tempest*, La Tempesta).

Un velo di mistero tuttavia – va confessato – ancora oggi avvolge la cosiddetta Shakespeare's Musick. Neppure una tradizione secolare e blasonata di ricerche è stata finora in grado di farlo cadere. La realtà è che praticamente in nessun caso possiamo dire con assoluta certezza quale musica esattamente Shakespeare abbia

adoperato durante la rappresentazione dei suoi drammi. Per nessun brano di quelli a noi pervenuti, in altre parole, sussiste un'evidenza documentaria tale da poter sostenere che esso sia stato adoperato dallo scrittore esattamente in una delle versioni in nostro possesso. Il discorso si svolge sempre in termini di probabilità. Ciò non deve stupire più di tanto.

Durante le rappresentazioni in teatro la musica, tanto vocale quanto strumentale, veniva annotata su fogli volanti separati dal resto del copione. Nessuno poi si premurava di conservarli, una volta cessata la loro immediata utilità. Ciò avveniva anche perché, secondo la mentalità dell'epoca e la prassi in uso, non era importante esattamente cosa venisse suonato, ma piuttosto l'effetto che le note avrebbero prodotto. Neppure Shakespeare si preoccupò mai di scegliere titoli o autori specifici. Per le canzoni, da *Hamlet* in poi, egli si limitava a comporre i versi, lasciando ad Armin la scelta della melodia più adatta alle parole e al contesto drammatico. Le musiche strumentali le sceglieva in base all'atmosfera da evocare, fornendo però solo indicazioni molto generiche. Con *loud music* o *musique haute*, per esempio, egli solitamente sottintendeva un *broken consort*, un ensemble misto di fiati e archi, utilizzato per scene di trionfo, con intrattenimenti pubblici, banchetti e pantomime. Viceversa, *soft music* o *musique basse* designava un *whole consort* di soli archi, impiegato solo in scene dalle profonde implicanze simboliche, con allusioni alla divinità o all'armonia dello Stato. Per il resto la concertazione era vincolata dalle consuetudini in vigore in epoca elisabettiana: la classe di strumenti da impiegare veniva definita in base al carattere della scena e del rango sociale dei partecipanti (le trombe appannaggio esclusivo dell'aristocrazia, i tamburi della fanteria, gli ottoni delle scene a sfondo militaresco, gli *hoboys* striduli delle predizioni del fato ecc.). In ogni caso gli spartiti eseguiti, se addirittura non venivano improvvisati estemporaneamente, dovevano essere molto semplici: in quanto a bellezza di linee melodiche e a spessore di tessitura contrappuntistica non reggevano certo il confronto con i brani stampati nelle raccolte

vocali o strumentali edite in quegli anni. Non c'è da meravigliarsi, dunque, che nessuno si sia premurato di conservarli.

Nei drammi di Shakespeare figurano in totale 70 canzoni vocali: di esse nove sono state incluse nel programma. "It was a lover and his lass" proviene da *As You Like It* (atto V, scena III, vv. 17-34). Si tratta d'un song brioso e piuttosto scanzonato, privo d'una funzione drammatica di rilievo all'interno della tragicommedia: divenne presto popolare, al punto che a pochi mesi dalla rappresentazione Thomas Morley decise di includerlo nel proprio *First Booke of Ayres* edito nel 1600. Quella di Morley è probabile sia la musica originale. Due canzoni sono prese dalla scena terza dell'atto secondo di *Twelfth Night*. "O mistresse myne" (w. 40-53) è la canzone d'amore cantata dal giullare Feste su invito di sir Toby e sir Andrew. Dal 1926 essa è divenuta il pomo d'una discordia tuttora irrisolta sui rapporti tra Shakespeare e Morley. Poco prima della rappresentazione del dramma dello scrittore amico (si presume), nel *First Booke of Consort Lessons* il musicista aveva pubblicato "O mistresse myne", un suo arrangiamento strumentale d'una vecchia canzone del '500. Per alcuni quella di Morley è la melodia che Shakespeare aveva in mente. Altri invece la trovano incompatibile con i suoi versi e negano ogni collaborazione tra i due artisti. Nel caso di "Farewell, dear love" (vv. 110-121), invece, Shakespeare attinge liberamente a una canzone contenuta nel *First Booke of Songes and Ayres* (1600) di Robert Jones. Per burlarsi di Malvolio, sir Toby e Feste rielaborano in chiave ironica due mezze stanze delle cinque dell'originale.

La dolente "Take, o take those lips away" è l'unica canzone presente in *Measure for Measure*. Cantata da Mariana a inizio dell'atto IV (I, 1-6), a taluni essa è apparsa un po' un "corpo estraneo" ed è stata ritenuta un'interpolazione giacobiana posteriore rispetto al testo originale della prima rappresentazione (ca. 1604). In effetti, è solo accettando questa tesi che la canzone, conservata manoscritta alla Bodleian Library, può essere

ascritta – come solitamente avviene – a John Wilson, il quale potrebbe averla composta per una ripresa della "dark comedy,, shakespeariana poco prima dell'edizione a stampa postuma in-folio del 1623.

Quelle di Ofelia in *Hamlet* e di Desdemona in *Othello* sono senza dubbio le canzoni più celebri e significative scritte da Shakespeare. Sono due esempi sublimi della sua capacità, tanto ammirata da Coleridge, di fondere insieme il lirico e il tragico, di rendere la musica parte integrante e viva del dramma. "How should I your true love know" è l'amarissimo e malinconico canto che Ofelia, accompagnandosi da sé al liuto con i capelli scarmigliati (in età elisabettiana segno convenzionale della pazzia), intona nella prima scena del quarto atto (vv. 23-39). "The poor soul sat sighing", meglio noto col titolo di "Willow Song" (IV, III, 41-57), è la sconsolata canzone che ritorna nella mente d'una Desdemona sconvolta da insinuazioni e accuse di infedeltà che lei proprio non riesce a comprendere. Non ci è dato conoscere con sicurezza quale melodia il "putto cantore" solista della troupe shakespeariana (il palcoscenico era ancora vietato alle donne) abbinò ai versi delle due tragedie. I versi della prima stanza della canzone di Ofelia sono una variante della ballata "Walsingham" risalente al XVI sec. e ancora popolarissima ai tempi dello scrittore. Per questo motivo nel programma al song è stata anteposta la versione strumentale di questa melodia tradizionale. Anche il "Willow Song" era una canzone che godeva di grande popolarità. Ne conosciamo almeno cinque versioni datate fine XV-inizio XVI sec., anche se solo una di esse presenta qualche affinità col testo shakespeariano. Gli esecutori hanno optato per una versione conservata manoscritta nella Bodleian Library.

"Hark! Hark! The lark" è la raffinata e delicata *chanson d'aube* che alcuni musici intonano su richiesta di Cloten nella scena terza dell'atto secondo (vv. 22-30) di *Cymbeline*. La prima musica conosciuta è quella conservata in un manoscritto sempre della Bodleian Library. Solitamente essa viene attribuita a Robert Johnson, anche se non vi sono prove certe. Dallo stile

appare una melodia piuttosto vecchia: è dunque possibile che essa sia stata usata nel corso della prima rappresentazione della tragedia nel 1609.

Altre due canzoni in programma provengono da *The Tempest*. "Full fathom five" è l'ammaliante "magic song" con cui Ariel (I, II, 396-404) cerca di convincere Ferdinando della morte del padre. "Where the bee sucks" è invece il canto leggiadro con cui Ariel nell'ultimo atto (V, I, 88-94) gioisce per la libertà finalmente restituitagli da Prospero. La musica per entrambe le canzoni si conserva in alcuni manoscritti e song-books a stampa coevi. Solitamente viene ascritta a Robert Johnson, ma non è certo che la sua sia davvero la musica originale usata per la prima rappresentazione della commedia.

Accanto alle canzoni vocali il programma presenta un'ampia scelta di brani strumentali. Il teatro elisabettiano e ancor più quello giacobiano assai di frequente facevano ricorso alla musica per evocare le atmosfere appropriate alle diverse scene. Del repertorio dei brani utilizzati, che era senza dubbio molto vasto e proteiforme, conosciamo solo una piccola parte. Uno dei filoni principali era l'arrangiamento strumentale di canzoni vocali. È il caso di "Strawberry leaves", "Walsingham", "Can she excuse my wrongs", "Nutmegs and Ginger" e dei tre brani presi dal *Mulliner Book* del British Museum ("La bounette", "La doune cella", "La shy myze"). Il nucleo più consistente di pezzi prettamente strumentali era la musica per danza.

Nei drammi di Shakespeare, su un totale di 50 riferimenti, vengono citati 11 diversi modelli di danza. In molti casi si tratta di semplici menzioni, che non implicano un'esecuzione effettiva. Il modello che ricorre più di frequente (17 volte) è la *Measure*, una *basse danse* del primo '500 che all'epoca dello scrittore s'era trasformata in un equivalente della pavana (tipo quella di James Lauder). Riguardo gli altri modelli presenti nel programma, la *Galliard* è chiamata in causa in sei occasioni, la *Coranto* o *Courante* in tre, in due la *Volta*.

Tra i sette musicisti coinvolti nel programma il più importante è senza dubbio Thomas Morley. Personalità eclettica, allievo di William Byrd, fu organista, compositore molto "gettonato", editore e teorico, dal 1592 Gentleman della Chapel Royal. I suoi rapporti con Shakespeare sono stati, come s'è detto, oggetto d'una accesa controversia. Se è vero che i due risiedevano nello stesso quartiere, è però altrettanto vero che le loro posizioni in campo artistico divergevano piuttosto radicalmente. Mentre il drammaturgo faceva parte del novero di coloro che si facevano beffe delle maniere e dei costumi italianeggianti, il musico fu colui che in età elisabettiana più si adoperò per diffondere a corte la musica italiana, in particolare il madrigale. Divergenze di posizione a parte, il fatto è che durante la carriera teatrale di Shakespeare le *Consort Lessons* di Morley erano un'opera molto popolare. Da questa silloge di arrangiamenti strumentali di composizioni altrui edita nel 1599, corretta, ampliata e ristampata postuma nel 1611, è verosimile che lo scrittore abbia attinto diverse pagine in più occasioni. Da essa gli esecutori hanno ricavato cinque brani: "La Coranto", "La Volta", "Can she excuse my wrongs", "O mistresse myne", "Go from my window". Molta popolarità conquistò anche "Now is the month of maying", che concluderà il concerto, un grazioso "balletto" a cinque voci edito nel *First Booke of Ballets* del 1595.

Personaggio assai importante e originale fu anche Thomas Campion, la cui figura spicca, indubbiamente, per la polivalenza del suo talento di artista e intellettuale. Eccezionale è il fatto che lui, oltre a essere stato uno dei più prolifici autori di *lute songs* vissuti a cavaliere tra '500 e '600, abbia scritto da sé i testi di tutte le proprie canzoni. Campion, in realtà, iniziò la sua carriera artistica nel 1591 come poeta. Nel 1595 diede alle stampe una silloge di *Poemata* in latino che gli procurò molta rinomanza. Nel 1601 esordì come musicista, pubblicando insieme con Philip Rosseter *A Booke of Ayres*. Ad esso ne seguirono, nel 1613-14 e nel 1617-18, altri due doppi (dal secondo di essi è presa "Fayne would I wedd"). Nel frattempo, Campion trovò anche il tempo di scrivere un

trattato di poesia (1602) e uno sul contrappunto a quattro voci (1613-14), di laurearsi Doctor of Physick intorno al 1605, senza trascurare i numerosi masques al cui allestimento a corte contribuì nella doppia veste di letterato e di musico.
Tra i collaboratori su cui Campion poté fare affidamento per questi allestimenti scenici vi fu Robert Johnson, che servì Giacomo I e Carlo I come liutista e compositore. Sia per il Globe sia per il Blackfriars Johnson scrisse parecchia musica per danza, nonché numerosi songs che servirono per le rappresentazioni dei drammi di Shakespeare e del rivale Ben Jonson. La sua musica era apprezzata per l'incisività delle melodie, per la chiarezza delle armonie e per la lievità della tessitura.

John Wilson, liutista e cantante, fu talento precoce. Intorno al 1614, non ancora ventenne, venne coinvolto nella vita musicale di corte e nella vita teatrale londinese. Collaborò con i King's Men Players scrivendo diverse canzoni su versi di Shakespeare. Nel 1635 venne cooptato come "musician in ordinary" alla corte di Carlo I. Negli anni della guerra civile fu professore universitario a Oxford, dopo essersi lì addottorato in musica nel 1644. Dopo la restaurazione concluse la sua carriera a Londra come Gentleman of the Royal Chapel. Tra tutte le sue canzoni "Take, o take those lips away" fu quella che divenne più celebre.

Con Oxford ebbero a che fare tanto il liutista Robert Jones quanto l'organista Richard Nicholson. Jones ivi si laureò nel 1597. Anch'egli si dedicò al teatro, occupandosi però dei fanciulli. Nel 1610 fu uno dei quattro fondatori dei Children of the Revells of the Queene. Cinque anni dopo ebbe il permesso di costruire un teatro per questa compagnia giovanile, edificio che però venne presto demolito. Tra 1600 e 1610 diede alle stampe sei raccolte, cinque libri di Ayres e uno di madrigali. Lo stile compositivo di Jones è apprezzabile soprattutto per la freschezza della vena melodica.

La carriera di Nicholson, invece, si svolse interamente ad Oxford. Per tutta la vita egli fu legato al Magdalen

College, con l'incarico di "informator choristarum" dal 1595 e poi di organista. Dal 1626 ebbe anche una cattedra per la Music Praxis presso la William Heyter's Foundation. Come compositore godeva d'una ottima reputazione. Davvero poco, purtroppo, s'è conservato della sua produzione. Pregevoli sono soprattutto un ciclo di madrigali a tre voci, alcune canzoni con accompagnamento di consort a quattro parti, nonché alcune musiche da ballo quale la Jews Daunce in programma. Nulla sappiamo sulla vita di James Lauder.

Angelo Chiarle

Nota tratta dal programma di sala del Festival Settembre Musica di Torino, settembre 1998

Thomas Morley

IT WAS A LOVER AND HIS LASS

As You Like It, V:3 (Second Page)

It was a lover and his lass,
With a hey, with a ho and a hey nonny no
And a hey nonny nonny no,
That o'er the green corn fields did pass
In spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding:
Sweet lovers love the spring.

Between the acres of the rye,
With a hey, with a ho and a hey nonny no
And a hey nonny nonny no,
These pretty country fools would lie,
In spring time…

This carol they began that hour,
With a hey, with a ho and a hey nonny no
And a hey nonny nonny no,
How that a life as but a flower,
In spring time…

Then pretty lovers take the time,
With a hey, with a ho and a hey nonny no
And a hey nonny nonny no,
For love is crowned with the prime,
In spring time…

Anonimo

HOW SHOULD I YOUR TRUE LOVE KNOW (WALSINGHAM)

Hamlet, IV:5 (Ophelia)

How should I your true love know
From another one?
By his cockle hat and staff,
And his sandal shoon.

He is dead and gone, lady,
He is dead and gone;
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone.
White his shroud as the mountain snow,
Larded all with sweet flowers;
Which bewept to the grave did not go
With his true-love showers.

Robert Johnson

FULL FATHOM FIVE

The Tempest, I:2 (Ariel)

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea change
Into something rich and strange.
Sea nymphs hourly ring his knell,
Hark, now I hear them, ding dong bell.
Ding dong ding dong bell.

Robert Johnson

WHERE THE BEE SUCKS, THERE SUCK I

The Tempest, V:1 (Ariel)

Where the bee sucks, there suck I;
In a cowslip's bell I lie:
There I couch when owls do cry.
On the bat's back I do fly
After summer merrily:
Merrily, merrily shall I live now,
Under the blossom that hangs on the bough.

Robert Jones

FAREWELL, DEAR LOVE

Introduced in *Twelfth Night*, II:3

Farewell, dear love, since thou wilt needs be gone.
Mine eyes do show my life is almost done.
Nay, I will never die,
So long as I can spy.
There be many moe
Though that she do go.
There be many moe, I fear not.
Why then, let her go, I care not!

Farewell, farewell, since this I find is true,
I will not spend more time in wooing you.
But I will seek elsewhere,
If I may find her there.
Shall I bid her go?
What and if I do?
Shall I bid her go, and spare not?
O no, no, no, no, no, I dare not.

Ten thousand time farewell! Yet stay awhile!
Sweet, kiss me once; sweet kisses time beguile.
I have no power to move.
How now, am I in love?
Wilt thou needs be gone?
Go then, all is one.
Wilt thou needs be gone? O hie thee!
Nay, stay, and do no more deny me.

Once more farewell! I see loth to depart
Bids oft adieu to her that holds my heart.
But seeing I must lose
Thy love which I did choose,
Go thy ways for me
Since it may not be.
Go thy ways for me. But whither?
Go, o but where I may come hither.

What shall I do? My love is now departed.
She is as fair as she is cruel-hearted.
She would not be entreated
With prayers oft repeated.
If she comes no more
Shall I die therefore?
If she come no more, what care I?
Faith, let her go, or come, or tarry.

John Wilson
TAKE, O TAKE THOSE LIPS AWAY
Verse 1: *Measure for Measure*, IV:1 (A Boy)
Verse 2: John Fletcher (?)

Take, o take those lips away
That so sweetly were forsworn
And those eyes, like break of day,
Lights that do mislead the morn.
But my kisses bring again,
Seals of love, but sealed in vain.

Hide, o hide those hills of snow
Which thy frozen bosom bears;
On those tops the pinks that grow
Are of those that April wears.
But first set my poor heart free,
Bound in ivy chains by thee.

Robert Johnson (?)
HARK, HARK! THE LARK
Cymbeline, II:3 (Musician)

Hark, hark! the lark at heaven's gate sings,
And Phoebus 'gins to rise.
The winking Marybuds begin
To ope their golden eyes;
With everything that pretty is,
My lady sweet, arise.

Anonimo

THE POOR SOUL SAT SIGHING (THE WILLOW SONG)

Introduced in *Othello*, IV:3 (Desdemona)

The poor soul sat sighing
By a sycamore tree,
Sing willow, willow, willow,
With his hand on his bosom
And his head upon his knee,
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow,
Willow, willow, willow,
Ay me, the green willow
Must be my garland.

He sighed in his singing
And made a great moan,
Sing willow, willow, willow,
I am dead to all pleasure,
My true love he is gone,
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow…

The mute bird sat by him,
Was made tame by his moans,
Sing willow, willow, willow,
The true tears fell from him
Would have melted the stones,
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow…

Come all you forsaken
And mourn you with me,
Sing willow, willow, willow,
Who speaks of a false love,
Mine's falser than thee,
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow…

Let Love no more boast her
In palace nor bower
Sing willow, willow, willow,
It buds, but it blasteth
Ere it be a flower,
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow…

Though fair and more false
I die with thy wound,
Sing willow, willow, willow,
Thou hast lost the truest lover
That goes upon the ground.
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow…

Let nobody chide her,
Her scorns I approve,
Sing willow, willow, willow,
She was born to be false
And I to die for love,
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow…

Take this for my farewell
And latest adieu,
Sing willow, willow, willow,
Write this on my tomb,
That in love I was true,
O willow, willow, willow
Shall be my garland.
Sing all a green willow…

Thomas Morley

O MISTRESS MINE

Twelfth Night, II:3 (Feste)

O mistress mine, where are you roaming?
O stay and hear; your true love's coming,
That can sing both high and low.
Trip no further, pretty sweeting;
Journey's end in lovers' meeting,
Every wise man's son doth know.

What is love? 'tis not hereafter.
Present mirth hath present laughter;
What's to come is still unsure.
In delay there lies no plenty,
Then come kiss me, sweet and twenty,
Youth's a stuff will not endure.

PHILIP PICKETT E I MUSICISTI DEL GLOBE

Philip Pickett intraprende la carriera musicale come trombettista. In seguito, Anthony Baines e David Munrow lo avviano alla conoscenza degli strumenti a fiato antichi, quali il flauto a becco, il cromorno, la ciaramella, il rackett, e molti altri, dei quali diviene presto affermato interprete. Studente alla Guildhall School of Music, Pickett si aggiudica numerosi premi; dopo la laurea, frequenta un corso annuale di musicologia tenuto Ian Bent al King's College di Londra. Nel 1972 è nominato professore di flauto a becco e di prassi esecutiva filologica alla Guildhall School, e nel 1985 è insignito del titolo di membro interno della stessa scuola.

In qualità di solista, Pickett ha tenuto concerti ed effettuato incisioni discografiche con i più importanti gruppi musicali, fra i quali la Academy of St. Martin in the Fields, l'Orchestra da Camera Polacca, la English Chamber Orchestra, i London Mozart Players, la City of London Sinfonia, la London Chamber Orchestra, la London Bach Orchestra e l'English Concert.

In veste di direttore del New London Consort, è ideatore

di programmi che uniscono erudizione, educazione e intrattenimento. La costante ricerca di nuovi modi di presentare e divulgare la musica antica lo ha portato a introdurre elementi teatrali nei concerti, a presentare liriche antiche in più immediate traduzioni in inglese moderno, ad unire la musica alla danza e al mimo, ad organizzare spettacoli di intrattenimento nei foyer – con l'esibizione di giocolieri, mangiatori di fuoco, prestigiatori, menestrelli vaganti e orsi danzanti – come preludio ai concerti e ad accostare alla musica antica la musica contemporanea, classica ed extraeuropea. Pickett ha inoltre tentato di rappresentare in modo credibile la funzione particolare assunta dalla musica in un periodo specifico.

Il lusinghiero successo di pubblico e di critica ottenuto da una serie di concerti a tema programmata al Festival City of London nel 1982, 1984 e 1989 e al Festival di Maastricht nel 1983, gli è valsa la nomina a direttore artistico del Southbank Summerscope Festival of Medieval and Renaissance Music di Londra nel 1988. Nel 1993 ha assunto un nuovo incarico triennale quale direttore artistico della Southbank International Early Music Celebrity Series nella Purcell Room. Pickett è inoltre direttore artistico del Festival di musica antica di Aldeburgh.

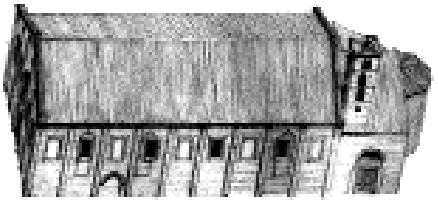
Attivo anche come musicologo, ha pubblicato articoli in riviste musicologiche e alcuni studi sui *Carmina burana* di Orff, l'*Orfeo* di Monteverdi e i *Concerti Brandeburghesi* di Bach. Nel 1993 ha partecipato, in veste di relatore, alla Conferenza Internazionale su Monteverdi tenutasi a Londra, con un intervento sull'orchestrazione monteverdiana, ed è stato invitato a realizzare la revisione critica dell'*Orfeo* per la Nuova Edizione Monteverdi.

Nel 1994 Philip Pickett ha firmato un contratto in esclusiva con l'etichetta Philips Classics, in veste di direttore artistico dell'ensemble di musica antica Musicians of the Globe, i cui membri sono musicisti interni al Globe Theatre. Tale collaborazione ha portato ad una serie di incisioni discografiche dedicate alla musica inglese dei secoli XVI e XVII, tra cui *Shakespeare's Musick* e *Masque of Oberon* di Johnson.

JOHN BALLANGER

Intrapresa la carriera teatrale come acrobata comico, John Ballanger è presto divenuto attore e *performer* e in tale veste ha collaborato con alcune compagnie quali The New Vic, New Opera House, The Medieval Players, Harrogate Theatre-in-Education-Company e Theatre Powys. Lo spettacolo solistico *John The Juggling Jester* è stato visto da Barra a Brisbane.
Nel 1990 è stato nominato "Jester of the Year" dalla BBC ed è stato il comico personale della Principessa Diana d'Inghilterra.
John Ballanger è direttore della Fools Paradise Theatre Company, specializzata nel fornire intrattenimenti d'epoca in costume che recuperano forme d'intrattenimento giocoso caratteristiche del periodo elisabettiano e giacobita. Fondata nel 1985, la compagnia si è esibita in Australia, Israele, Grecia, Bahrain, Svizzera, Spagna e Italia. Grazie agli alti standard qualitativi raggiunti, la compagnia è stata invitata ad esibirsi al Barbican Centre, alla Queen Elisabeth Hall, al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival d'Atene, al Chaucer Congress e alla Durham Cathedral.

IL LUOGO



san nicolò

La chiesa di S. Nicolò, dedicata al vescovo di Myra patrono di Bari, fu edificata a partire dalla seconda metà del duecento, unitamente all'annesso monastero, come sede ravennate dell'ordine degli eremiti agostiniani; il nuovo edificio veniva a sostituire l'extramuranea, ancorché non molto distante, chiesa di S. Nicolò "dei Britti" o "in vineis", risalente ancora all'VIII secolo. I tempi di edificazione dovettero comunque prolungarsi notevolmente, e abbiamo notizia di lavori alla copertura ancora nel 1359, epoca alla quale risalgono le pitture più antiche superstiti. Oltre a nuovi rifacimenti del tetto segnalati nel 1468 e nel 1732, l'aspetto della chiesa subì sostanziali modifiche nel 1589, per iniziativa del padre Girolamo Curiali, Prefetto del cenobio, e ancora alla fine del XVII secolo, quando furono affrescate con prospettive architettoniche le due cappelle di S.Agostino e S. Monica, e realizzate sette pale d'altare: artefice di tale decorazione fu il padre agostiniano Cesare Pronti (nato Bacciocchi), notevole allievo del Guercino, nato a Cattolica nel 1626 e assai attivo a Ravenna, che nella stessa chiesa di S. Nicolò trovò nel 1708 sepoltura. L'attività della chiesa e del convento proseguì fino al 1797-98, quando entrambi furono incamerati dal Demanio Nazionale; ripristinati il 4 maggio 1826, vennero definitivamente soppressi dal governo sabaudo nel 1866. L'aula di culto, utilizzata dapprima come deposito di macchinari, fu in seguito venduta al Ministero della Guerra, che la destinò a cavallerizza militare, intitolandola a Luigi Carlo Farini (1886). Questi anni videro una serie di continue spoliazioni all'edificio, che interessarono il pavimento in giallo e rosso veronese, riutilizzato dapprima in S. Apollinare Nuovo (1873-1918) e poi nella chiesa di San Zaccaria, il protiro del fianco sinistro, portato dapprima (1887) nella Chiesa di S.Romualdo e solo nel 1918 riutilizzato nella chiesa di Sant'Agata, l'antico organo, reimpiegato nel Teatro Alighieri (1870) e disperso dopo il 1959, le pale d'altare del Pronti (la maggior parte delle quali è oggi sita presso il Seminario Arcivescovile), il soffitto a cassettoni, il coro in noce intarsiato, il ciborio marmoreo rinascimentale. A parte il restauro del pericolante campanile (1911-12), le malversazioni perpetrate a danno dell'edificio non mutano con il nuovo secolo, e nel 1921 la chiesa è adibita a garage militare, e rimarrà tale anche per i decenni seguenti. Solo a partire dal 1983, l'edificio, divenuto proprietà comunale, ha conosciuto ad opera della Soprintendenza per i Beni Ambientali ravennate una sistematica campagna di restauro, che si è protratta fino ai nostri giorni, con significative scoperte.

L'edificio oggi appare all'esterno solo parzialmente leggibile, essendo occultato sul lato destro dall'ex convento, mentre l'intera area absidale è racchiusa nel giardino di una casa privata. La fronte e il fianco orientali si presentano alquanto spogli, ravvivati da una ghiera ad arcatelle lungo il tetto e ritmati da semplici lesene, fra le quali sono state aperte in alto

in età moderna finestre rettangolari; all'originaria *facies* trecentesca della chiesa appartengono le tracce di feritoie ogivali lungo il fianco al pari del rosone mediano sulla fronte, anch'esso in seguito obliterato. Nel fianco sinistro, a destra della porta attuale, si scorgono le tracce di un portale ogivale con cornice in cotto. Alquanto sacrificato dall'assetto attuale dell'isolato è il sobrio campanile cinquecentesco a pianta quadrangolare, con serie di monofore e bifora terminale, meglio visibile dal chiostro.
L'interno si presenta ad aula mononave, rigorosamente delimitata secondo due volumi cubici, con lunghezza doppia rispetto alla larghezza e all'altezza. Il presbiterio, quadrangolare con copertura a crociera, è arricchito da un'abside pentagonale, con grandi finestre ogivali, esternamente inquadrate da un'elegante serie di doppi archetti pensili; ai lati sorgono due cappelle rettangolari, già intitolate a S. Agostino e alla madre S. Monica. Nonostante il parziale scrostamento degli intonaci attuato, assieme ad alcuni veri e propri sventramenti, fra Otto e Novecento, le pareti della chiesa costituiscono ancora un singolare palinsesto che lascia emergere fasi decorative ben distinte. Dei programmi pittorici tardotrecenteschi, riconducibili ad un ambito bolognese piuttosto che riminese (Martini), restano significative tracce nella zona orientale. Nella parete sinistra della navata emergono resti di una crocefissione, figure di santi vescovi e il volto di una Madonna in trono affiancata da santi collocati all'interno di nicchie; nel registro superiore compaiono i resti di una scena di Annunciazione (?) e, verso l'abside, figure di santi collocati all'interno di edicole, con i donatori raffigurati ai piedi (riconoscibili il beato Agostino Novello, affiancato da un angioletto, e S. Sigismondo, con il giglio). Sempre articolato su due registri è il programma decorativo del muro orientale del presbiterio, dove appare chiaramente leggibile in alto, delineato con vivace gusto narrativo, l'episodio leggendario di San Giorgio che salva la principessa dal drago, rendendolo mansueto, oltre a una scena di battesimo, più a destra, probabilmente da riferirsi al padre del santo stesso. Più difficile da identificare è la scena del registro inferiore, con un angelo ed un personaggio regale in atto di dare ordini, forse all'interno di una scena di martirio. A una fase successiva, già cinquecentesca, appartiene una seconda frammentaria *Crocifissione*, riscoperta nei recenti restauri e attribuita dalla Martini a Francesco Longhi (1544-1618), mentre ancora successivi sono i resti delle prospettive architettoniche dipinte da padre Pronti.

Gianni Godoli

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo
Marilena Barilla
Roberto Bertazzoni
Domenico Francesconi
Gioia Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Angelo Rovati
Eraldo Scarano
Gerardo Veronesi
Lord Arnold Weinstock

Segretario
Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*
Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Marilena Barilla, *Parma*
Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*
Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Richard Colburn, *Londra*
Claudio Crecco, *Frosinone*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*
Flavia De André, *Genova*
Sebastian De Ferranti, *Londra*
Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*
Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*
Letizia De Rubertis, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Enrico e Ada Elmi, *Milano*
Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*
Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Mariapia Fanfani, *Roma*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*
Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*
Vera Giulini, *Milano*
Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*

Toyoko Hattori, *Vienna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Cornelia Much, *Müllheim*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Deloitte &Touche, *Londra*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
Sì Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Dresdner Private Banking
Eni
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Fondazione Musicale Umberto Micheli
Gruppo Villa Maria
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
I.NET
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Pirelli
Proxima
Publitalia
Rolo Banca
Sapir
Sedar CNA Servizi Ravenna
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca