

Carlo Farina Consort Music 1627

Accademia del Ricercare
Pietro Busca





Accademia del Ricercare

Carlo Farina (Mantova, ca. 1600–Vienna, 1639)

CONSORT MUSIC

Dresden 1627

From 3rd book of 1627

(pavane, galliarde, correnti, brandi, volte, arie francesi)

1	Brandi à 4	9'02
2	Pavana Seconda	6'40
3	Galliarda Sesta – Settima – Sesta	2'52
4	Corrente Seconda, Quarta, Seconda	2'31
5	Volta Prima à 4	1'37
6	Aria Franzesa Seconda	3'32
7	Mascherada à 4	9'58
8	Sonata Prima „La Greca“	8'03
9	Pavana Seconda à 4	5'12
10	Galliarda Tertia à 4	1'06
11	Pavana Tertia à 4	6'52
12	Galliarda Prima, Tertia, Sesta	6'14

13	Balletto Allemano	3'02
14	Bourrée I – Bourrée II	3'30
15	Volta Prima à 4 (1628)	1'17

T.T.: 72'00

Accademia del Ricercare

Pietro Busca, direttore

Germana Busca, recorder and transverse flute

Manuel Staropoli, recorder and transverse flute

Lorenzo Cavasanti, recorder and transverse flute

Luisa Busca, recorders

Vittoria Panato, violin

Massimo Sartori, viola da gamba (alto)

Luca Taccardi, viola da gamba (bass)

Antonio Fantinuoli, violoncello

Federico Bagnasco, double bass

Federico Vitalone, baroque soprano bagpipe

Luca Ventimiglia, baroque contralto bagpipe

Mattia Laurella, baroque tenor bagpipe and transverse flute

Roberto Terzolo, baroque bass bagpipe

Ugo Nastrucci, theorbe

Claudia Ferrero, harpsichord

Luca Casalegno, percussion

Maurizio Cadossi *, violin I * la Greca



Carlo Farina

Carlo Farina (um 1600 – 1639) **Musik für Consort**

In der langen Zeit, die am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts den Übergang von den letzten Strahlen der Renaissance zum ersten Morgenlicht des Barock markierte – in dieser Zeit legten einige italienische Komponisten das Fundament zu der stilistischen und strukturellen Entwicklung der Instrumentalmusik, die binnen eines Jahrhunderts mit Arcangelo Corellis Sonaten und *Concerti grossi* unübertreffliche Vollkommenheit erreichen sollte. In dieser Phase ging man allmählich von der *Canzona* zur *Sonate* über, und dabei erhielten die Instrumentalwerke eine immer klarer definierte Form, in dessen man begann, für genau festgelegte Instrumente wie die Violine, die Blockflöte oder den Zink zu schreiben. Damit wiederum verlor die Musik nach und nach jene typischen Strukturen, die so angelegt waren, daß sie sich auf »ogni sorte di istrumenti« spielen ließen – auf allen möglichen Instrumenten, wie man auf vielen Titelseiten damaliger Notendrucke lesen kann. Nun konnte einerseits eine spezifische Instrumentalliteratur entstehen, wodurch andererseits ein starker Impuls zur Fortentwicklung der Spieltechnik entstand, wie das etwa bei der Geige zu beobachten ist: In der Mitte des 17. Jahrhunderts gehörten Biagio Marini, Giovanni Battista Fontana (treffend *del violino* genannt), Marco Uccellini, Giovanni Battista Vitali und Giovanni Maria Bononcini zu den besten Vertretern ihres Faches.

In dieser nicht nur für die Musik, sondern alle Formen der italienischen Kunst außergewöhnlich fruchtbaren Zeit erblickte Carlo Farina in Mantua das Licht der Welt. Obwohl zahlreiche Gelehrte in minutiöser Kleinarbeit die Archive durchsucht haben, gibt es in Farinas Lebensgeschichte noch viele Grauzonen – angefangen bei dem genauen Datum seiner Geburt, das verschiedentlich mit

dem Jahre 1600 angegeben wird, wahrscheinlich aber um einige Jahre früher anzusiedeln ist. Bevor wir uns nun aber mit der Biographie des Komponisten befassen, wäre es nützlich, eine kleine Skizze seiner Heimatstadt zu zeichnen. Mantua wurde seit 1587 von Herzog Vincenzo I. Gonzaga regiert, einem der bedeutendsten Fürsten der italienischen Renaissance. Unter seiner Herrschaft erreichte die Stadt den Gipfel ihrer Pracht. Vincenzo war ein echter Kunstliebhaber, begrüßte an seinem Hof den großen Dichter Torquato Tasso, ließ ein Theater für mehr als eintausend Zuschauer bauen und berief 1590 den damals dreizehnjährigen Claudio Monteverdi als »suonatore di viuola« (Violenspieler) an seinen Hof. Der Herzog hatte viel für die Fertigkeiten des jungen Musikers aus Cremona übrig, der ihn 1595 auf einer Reise nach Ungarn begleitete und 1601 zu seinem »Maestro della Musica« wurde. In Mantua verbrachte Monteverdi zweiundzwanzig Jahre seines Lebens, und in dieser Zeit schuf er – zwischen vielen Erfolgen und einigen Mißlichkeiten – einige seiner berühmtesten Werke, darunter das vierte und fünfte Madrigalbuch sowie den *Orfeo*. Insgesamt trug er erheblich zum musikalischen Niveau der Stadt bei, die es schließlich mit den großen europäischen Hauptstädten aufnehmen konnte.

Im Jahre 1612 verließ Monteverdi den Hof der Gonzagas (wo inzwischen der strengere Francesco die Nachfolge seines großzügigen Vaters Vincenzo I. angetreten hatte), um am Markusdom zu Venedig seine Stelle als *maestro di cappella* anzutreten. Einige Forscher haben zwar die Hypothese vertreten, Farina könnte den »Göttlichen Claudio« persönlich kennengelernt haben, doch für diese Behauptung gibt es keinerlei Beweise. Zweifellos aber hat er die überaus kreative Luft geatmet, zu der auch so maßgebliche Komponisten wie Salamone Rossi (um 1570 – 1630) und Giovanni Battista

Buonamente (um 1595–1642) ihren Teil beitrugen. Der junge Carlo erhielt seine musikalischen Grundkenntnisse durch seinen Vater Luigi, einen »sonatore di viola« aus Casalmaggiore, und dürfte dann seine Ausbildung bei Rossini, einem der brilliantesten und originellsten Geiger seiner Generation, fortgesetzt haben. Farinas Name taucht dann wieder 1625 in einigen Dokumenten auf, als er – nach einem kurzen Aufenthalt am Hofe des Prager Erzbischofs Ernst Adalbert von Harrach – in Dresden als Konzertmeister des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. angestellt wurde. Trotz der Schrecken des 1618 ausgebrochenen Dreißigjährigen Krieges war Dresden noch immer eine der lebendigsten Städte Deutschlands, nicht zuletzt, weil hier der neue Hofkapellmeister Heinrich Schütz wirkte, der just im selben Jahr in Freiburg seine *Cantiones sacrae* hatte drucken lassen. Dank seiner exzellenten Technik dauerte es nicht lange, bis sich Farina unter seinen Konkurrenten ins rechte Licht gerückt hatte. Das wird aus der wichtigen Rolle ersichtlich, die er 1627 bei den prunkvollen Hochzeitsfeierlichkeiten der Fürstentochter Sophie Eleonore und des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt im Jahre 1627 spielte, und zeigt sich noch deutlicher an den fünf Büchern mit *Pavanen*, *Galliariden*, *Branles* und *Mascherate*, die er zwischen 1626 und 1628 in einem wundersamen Ausbruch seiner schöpferischen Kraft veröffentlichte und die praktisch alle Stücke enthalten, die wir heute von Farina kennen.

Der immer grausamere Dreißigjährige Krieg bedrohte allmählich auch Dresden – eine Tatsache, die Farina zusammen mit der immer unregelmäßigeren Zahlung seiner Bezüge veranlaßte, die Stadt an der Elbe zu verlassen und sich wieder in die Heimat zu verfügen, genauer gesagt: nach Parma. Hier finden wir ihn 1631 als Geiger der Cappella della Madonna della Steccata, wo im nächsten Jahr auch Giovanni Battista Buonamente

landete. Die Nachbarschaft währte jedoch nicht lange, denn schon Ende 1632 kehrte Farina der prächtigen Hauptstadt der Farnese unvermittelt den Rücken. Dem plötzlichen Abbruch dieser Anstellung folgt ein dreijähriges Vakuum, das sich weitgehend durch die Anwesenheit ausländischer Söldnerbanden erklären läßt, die den unheilvollen Bazillus der Pest nach Norditalien einschleppten. 1635 taucht Farina dann in Lucca auf. Hier nimmt er am Fest des Heiligen Kreuzes teil, bevor er Italien wieder verläßt – dieses Mal für immer. Der Komponist aus Mantua wendet sich erneut nach Norden und gelangt, nachdem er die unheilvollen Schlachtfelder Mitteleuropas durchquert hat, unversehrt nach Danzig, wo er 1636 und 1637 im städtischen Orchester zu finden ist. Doch auch die Stadt an der Ostsee sollte für Farina kein sicherer Hafen sein: Offenbar tat er sich schwer damit, von irgend jemandem Anweisungen entgegenzunehmen, wie aus einer Bemerkung von Heinrich Schütz geschlossen werden kann, der zehn Jahre zuvor seinem Dresdner Dienstherrn den neuen Geiger Francesco Castelli mit den Worten empfahl, dieser sei sehr »demütig und ergeben«, wie um den Unterschied zu seinem Mantovaner Vorgänger zu betonen. Wie dem auch sei, zu Beginn des Jahres 1638 packte Farina erneut seine Koffer, um am Wiener Kaiserhof Ferdinands II. und seiner Gemahlin Eleonora Gonzaga seinen Dienst anzutreten. Damit hatte er die letzte Station seiner Wanderschaft durch Europa erreicht: In Wien wütete die Pest, der er in der Zeit zwischen dem 22. Juli und 5. August 1639 zum Opfer fiel (es sind dies die Tage seiner letzten Testamentsänderung beziehungsweise der Liquidation seiner bescheidenen Hinterlassenschaften).

Auf Grund seines berühmtesten Werkes, des *Capriccio stravagante*, sehen einige Wissenschaftler in Farina noch immer den ersten Programmmusik-Komponisten der Geschichte. Dieses Urteil ist nicht nur oberflächlich

und allzu verallgemeinernd, sondern erwies sich für den Mann aus Mantua auch als ein zweischneidiges Schwert, wie die scharfe Bemerkung von Arthur Pougin verrät, der 1924 in seinem Buche *Le violon – Les violonistes et la musique* meinte: »Neben Biagio Marini ist an einen wahrlich exzentrischen Geiger zu erinnern, an jenen Carlo Farina aus Mantua [...], der vor allem durch ein äußerst bizarres Werk mit dem treffenden Titel *Capriccio stravagante* [1627] von sich reden machte, das beweist, daß es in jeder Epoche Scharlatane gibt«. Beinahe ein Jahrhundert nach dieser Äußerung und nach Jahrzehnten der philologischen Wiederentdeckung unbekannter Werke scheint dieses Urteil nicht nur unschön, sondern auch völlig unangemessen – und es wird völlig umgeworfen, wenn wir die Kühnheit betrachten, mit der Farina sich bemühte, sämtliche technischen und expressiven Mittel der Violine zu nutzen, bis er für die wichtigsten Vertreter der deutschen Schule von Johannes Schop bis zu Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Jakob Walther zu einem der bedeutendsten und nachhaltigsten Vorbilder wurde. Diese Komponisten waren nicht allein von dem unablässigen Suchen nach onomatopoetischen Effekten beeindruckt, mit denen es möglich war, das Miauen der Katze, das Krähen des Hahnes, das Gackern der Henne und andere Tierlaute oder die Klänge der spanischen Gitarre und der »Landknechtspfeife« nachzuahmen. Sie sahen desgleichen die faszinierenden Doppelgriffpassagen und die außerordentlich vielfältigen Stricharten, wozu unter anderem das *col legno* gehörte, und vor allem die immer klarer definierten Strukturen sowie die großartige Experimentierfreude, die in den meisten Werken Farinas zu Tage tritt.

Dem zweiten und dem letzten seiner fünf Dresdner Veröffentlichungen hat Farina deutsche Titel gegeben, die drei anderen sind in seiner Muttersprache verfaßt.

Die Publikationen enthalten neben dem *Capriccio stravagante* eine Reihe drei- und vierstimmiger Tänze (*Pavanen, Galliard, Branles, Couranten, Balletten* und *Mascherate*) sowie zehn zwei- und dreistimmige mit Titeln versehene Sonaten. Von diesen letzteren sind fünf im ersten, drei im vierten und zwei im fünften Buch zu finden. Während diese Sonaten eindeutig für Streichinstrumente komponiert wurden, gibt es bei den Tänzen viele Aufführungsmöglichkeiten für Consorts aus Gamben, Windkapsel-Instrumenten und Blockflöten, wie sie sich ganz ähnlich im elisabethanischen England großer Beliebtheit erfreuten – was sich wiederum durch den starken Einfluß erklären läßt, den katholische Komponisten wie John Dowland, William Brade und Thomas Simpson ausübten, die auf Grund der Religionsverfolgung vor ihrer Königin nach Norddeutschland entflohen waren. Gegenüber diesen maßgeblichen englischen Vorbildern wirken Farinas Tänze vor allem im Charakter ihrer Oberstimmen innovativer: Dieser »canto« ist mal vertraut und suggestiv wie in der zweiten *Pavana*, bewegt sich in der sechsten, lebhaft-vergnügten *Corrente* mit einem dezent höfischen Anstrich, schlägt beispielsweise in der dritten *Pavana* einen aristokratisch-elegischen Ton und in der sechsten *Gagliarda* eine rustikale, äußerst rhythmische Gangart an – und zeigt sich sogar den lokalen Einflüssen gegenüber offen wie in dem *Balletto allemando*. In Beachtung der damaligen Aufführungspraxis und um ein denkbar abwechslungsreiches, angenehmes Hör-Erlebnis zu erreichen, wurden die Stücke nicht in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung, sondern in zwei möglichst homogenen, aus vier der fünf Bücher zusammengestellten Suiten aufgenommen. Diese beginnen mit der üblichen Verbindung von *Pavana* und *Gagliarda*, denen sich weitere Tänze anschließen – so die *Corrente*, ein weiterer Stammgast in den Suiten des frühen Barock, sowie die *Volta* und das deutsche Ballett. Diese Auswahl

erlaubte es, ein lebendigeres und gangbares Bild von Farinas Schaffen zu zeichnen, als das etwa durch eine Gesamteinspielung möglich wäre.

Im Vergleich mit den Tänzen, die für eine ausgesprochen praktische Aufgabe geschrieben wurden, hat Farina in seinen zehn Sonaten einen entscheidenden Schritt in die Moderne getan, wie sich an der größeren formalen Ausarbeitung und dem eher abstrakten Charakter der Musik zeigt, die ausdrücklich zum »Anhören« gedacht war. Diese Qualitäten stehen nicht im Widerspruch zu der Tatsache, daß jedes dieser Werke mit einem Titel versehen ist, dessen ursprüngliche Bedeutung vielfach im Laufe der Zeit verloren ging. Während wir in der *Farina* berechtigtermaßen einige autobiographische Anspielungen vermuten dürfen, sind sich die Forscher bei der Interpretation der *Desperata* nicht einig – die einen glauben darin einen Hinweis auf die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges zu sehen, andere gehen von einem persönlichen, uns heute völlig unbekannten Ereignis aus. Gleichermäßen mysteriös ist der Titel der hier eingespielten *Greca*, die 1628 im vierten Buch veröffentlicht wurde und die Wertschätzung erklärt, die Farina durch seine Zeitgenossen erfuhr: Darin finden sich verschiedene stilistische Elemente, wie sie ganz ähnlich in Buonamantes und Marinis besten Werken enthalten sind. In Farinas Werken fehlen die imitativen Anlagen der späteren Komponisten, doch die beiden Soloinstrumente durchdringen einander in einem dichten, lebhaften Dialog, der noch heute frisch und gefällig wirkt, da seine Expressivität nie zu einer bloßen Suche nach Effekten herabsinkt (wie man sie dem *Capriccio stravagante* oft vorgeworfen hat). Die Sonate beginnt in einer Atmosphäre zarter Nachdenklichkeit und erreicht über die entschieden brillanten Töne, mit denen die Violinen einander munter haschen, schließlich eine geheimnisvolle, beinahe esoterisch bewegte Figuration

sowie ein Unisono von magischer Schönheit.

Diese große Ausdrucksvielfalt und der üppige, kohäsive Satz dieser Werke zeigt das Bild eines Komponisten, der weitaus vielseitiger war, als uns das (gewiß bemerkenswerte) *Capriccio stravagante* wollte glauben lassen. Desto bedauerlicher ist es, daß Farina durch sein Wanderleben daran gehindert war, sich mit größerer Kontinuität der Komposition zu widmen – tatsächlich kennen wir beim derzeitigen Stand der Dinge nicht ein einziges Stück, das er in den letzten zehn Jahren seines Lebens geschrieben hätte.

Giovanni Tasso

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Accademia del Ricercare

Die *Accademia del Ricercare* ist ein Ensemble, dessen Mitglieder sich der Alten Musik vom 10. bis zum 18. Jahrhundert verschrieben und sich vorgenommen haben, die historische Aufführungspraxis zu verbreiten.

In zwanzig Jahren hat die *Accademia del Ricercare* in wechselnden, dem jeweiligen Repertoire entsprechenden Besetzungen mehr als 800 Konzerte gegeben. Die Musiker wurden von einigen der bekanntesten Institutionen und internationalen Festivals eingeladen und konnten immer wieder Erfolge beim Publikum und der Kritik feiern.

Zuletzt wurde die *Accademia del Ricercare* von der Regionalregierung der Kanarischen Inseln zu einer Aufnahme mit Musik von Diego Duron, dem einstigen Domkapellmeister von Las Palmas, eingeladen.

Bis heute hat die *Accademia del Ricercare* zwölf Produktionen bei den Labels Stradivarius, Tactus und Brilliant herausgebracht und mit diesen bei den wichtigsten europäischen Magazinen für Alte Musik großen Anklang gefunden. Das französische Magazin *Diapason* bewertete die Einspielung der Triosonaten von Antonio Vivaldi mit seinen Höchstnoten.

Die *Accademia del Ricercare* hat regelmäßig mit einigen der bekanntesten europäischen Spätrenaissance- und Barockspezialisten zusammengearbeitet. Dazu gehör(t)en die *Cappella Real de Catalogna* sowie Jordi Savall, Kees Boeke, Alan Curtis, Frans Brüggen und viele andere.

Pietro Busca

Leiter und Künstlerischen Direktor

Geboren in Turin im Jahre 1947, hat er 1968 unter der Leitung von G. Caruso das Diplom in Trompete am Konservatorium „Giuseppe Verdi“ in Turin erlangt und sofort danach begonnen mit verschiedenen Institutionen zusammenzuarbeiten wie z.B. der Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI oder dem Teatro Regio di Torino.

1970, nachdem er Chorleitung bei M^o Tondella und Musikdidaktik nach den Methoden von Orff, Willelms und Kodaly mit Virgilio Bellone studiert hatte, erhält er einen Lehrstuhl für Musikerziehung an Schulen der Mittel- und Oberstufe, an denen er eine intensive Lehrtätigkeit bis zum Jahre 1990 unterhalten hat. 1972 wird er als Trompeter fest am Orchester des Teatro Regio di Torino eingestellt, eine Tätigkeit die er bis 1992 ausgeübt hat. 1974 gründet er das Blechbläser-Ensemble „Girolamo Fantini“ und beginnt damit eine lange und erfolgreiche Konzerttätigkeit, die ihn zu bedeutenden Festivals Alter Musik führt. Ab 1976 beginnt er mit dem Studium der Blockflöte am Conservatoire de Paris mit Ghuy Miay und am Conservatoire de Nice mit Sophie Hervais, bei der er auch seine Kenntnisse in der Ausführung Alter Musik vertieft. 1978 gründet er zusammen mit weiteren Musikerkollegen „La Bottega Musicale“, die in wenigen Jahren eine große Anzahl von jungen Musikern anzieht, die Interesse am Chorgesang und der Alten Instrumentalmusik haben.

Das Ensemble platziert sich 1982 auf dem ersten Platz im „Concorso Internazionale Guido d'Arezzo“ in der Kategorie des Gregorianischen Gesanges und ebenso beim „Concorso Internazionale per Cori Polifonici Carlo Soliva“ in Alessandria. 1989 schließlich gründet er die „Accademia del Ricercare“, mit der er 1990 mit dem 1. Preis beim „Concorso Internazionale

Città di Stresa“ und beim „Concorso Internazionale I Giovani e il Flauto Dolce“ ausgezeichnet wird.

Mit der Accademia del Ricercare entwickelt er eine rege Konzerttätigkeit, die ihn in über 25 Jahren zu den prestigereichsten Konzertsaisonen in Italien und im Ausland führen. Darunter finden sich Bruges MAfestival, Festival de Musica Española de Madrid, Festival Internacional de Musica de Galicia, Festival Internacional de Musica y Danza de Granata, Festival de Musique et Renaissance in Paris Ecoven, Festival des Teatro Académico de Gil Vicente de Coimbra, Canto delle Pietre Regioni Lombardia e Piemonte.

Parallel dazu entsteht eine rege Aufnahmetätigkeit für verschiedene Labels wie EMI, Stradivarius, Tactus, Brilliant Classics und nun mit **cpo**.

Seit 1990 war er bei über 15 Schallplatten-Aufnahmen künstlerischer Leiter, wurde als Experte für viele Jahre in die Führungskommission für Musik der Region Piemont berufen und von 1998 bis 2001 war er Koordinator der Kurse für Alte Musik an der Scuola di Alto Perfezionamento Musicale in Saluzzo und hat in Zusammenarbeit mit dem Musikhistoriker Alberto Basso die Konzertprogramme an demselben Institut entwickelt.

Er ist künstlerischer Leiter des Festivals „Antiqua“, und damit Partner des REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne).

CARLO FARINA (1600?-1639) MUSIC FOR CONSORTS

Between the sixteenth and seventeenth centuries, during the period that marked the passage from the twilight of the Renaissance era to the dawning of the Baroque age, certain Italian composers laid the foundations of the stylistic and structural evolution of the instrumental repertoire. Within one century, this evolution was to attain peaks of unsurpassed perfection with Arcangelo Corelli's sonatas and *concerti grossi*. It was in this period that instrumental compositions began to acquire a more and more definite structure, progressing from the canzona to the more modern sonata; they started to be conceived for a specific instrument, such as the violin, recorder or cornet; and as time went on they were gradually freed from the generic structure which could suit a variety of instruments („a ogni sorte di istromenti“, as can be read on the title pages of many printed compositions of the time). On the one hand, this favoured the development of a separate repertoire for every instrument; on the other, it provided a strong impetus for the development of the technique of instruments such as the violin. By the mid-seventeenth century some very fine violinists had emerged, notably Biagio Marini, Giovanni Battista Fontana (called *del violino*, „of the violin“), Marco Uccellini, Giovanni Battista Vitali, and Giovanni Maria Bononcini.

This period, which was exceptionally fertile not just for music but for all Italian art forms, saw the birth of Carlo Farina in Mantua. Despite some meticulous researching in the archives, many details about Farina's biography are still uncertain, including the year of his birth: some scholars assert that it was 1600, but it may well have been a few years earlier. Before exploring the composer's life, we should provide some brief details

about his native city. Since 1587 Mantua had been governed by Duke Vincenzo I Gonzaga, one of the most eminent princes of the Italian Renaissance. Under his rule, the city reached the peak of its splendour: Vincenzo, a true art-lover, welcomed the great poet Torquato Tasso to his court, commissioned the construction of a theatre with seating for more than 1000 spectators, and in 1590 hired as a viola player Claudio Monteverdi, then aged 23. The duke greatly admired this young musician from Cremona, who accompanied him on a journey to Hungary in 1595 and was appointed his „master of music“ in 1601. Monteverdi spent 22 years in Mantua, during which, among many ups and a few downs, he wrote some of his most famous works, such as the Fourth and Fifth Madrigal Books and *L'Orfeo*, and contributed so much to the city's musical development that it came to rival the main capitals of Europe.

In 1612 Monteverdi left the Gonzaga court, where the austere Francesco had succeeded his munificent father Vincenzo, to become *maestro di cappella* at St Mark's Basilica in Venice. Although some scholars have suggested otherwise, there is no proof that the young Farina ever met the „divine“ Claudio, but he was certainly able to benefit from the creative atmosphere enhanced by the presence of important composers such as Salomone Rossi (1570?–1630) and Giovanni Battista Buonamente (1595?–1642). After learning the rudiments of music from his father Luigi, a viola player from Casalmaggiore, the young Carlo probably continued studying under the guidance of Rossi, one of the most brilliant and original violinists of his generation. Farina's name appears in some documents in 1625, when, after a brief period at the court of the archbishop of Prague, Ernst Adalbert von Harrach, he moved to Dresden, where he had been appointed Konzertmeister at the court of Johann Georg I, Prince Elector of Saxony.

Despite the horrors of the Thirty Years' War, which had broken out in 1618, Dresden was still one of the most vibrant cultural cities in Germany, partly because its court had the benefit of a very eminent court musical director, the composer Heinrich Schütz, who had published his *Cantiones sacrae* in Freiburg in the same year. Thanks to his excellent technique, Farina's star rose rapidly in that very competitive environment, as is shown both by his important role in the sumptuous ceremony for the wedding of the Prince's daughter Sophie Eleonore and Landgrave Georg II of Hessen-Darmstadt (1627), and, especially, by the five books of pavans, galliards, branles and *mascherate* published between 1626 and 1628 in an outburst of prodigious creativity. These books constitute almost all of Farina's surviving works.

As Dresden was coming under threat from the Thirty Years' War and Farina's income was becoming more and more uncertain, he left Germany and moved back to Italy, to Parma, where, in 1631, he was violinist in the band of musicians at the church of Santa Maria della Steccata. The next year he was joined by Buonamente, but the two of them were not there together for long, because, at the end of 1632, Farina suddenly left Parma. If we have no information on the three years that followed it is probably due to the presence in Northern Italy of bands of foreign soldiers who brought with them the dreaded plague virus. Farina reappeared in 1635 in Lucca, where he took part in the celebrations of the festival of Santa Croce before leaving Italy, this time for good. Once again he went north, passing through the war-torn battlefields in Central Europe, and he reached the Baltic city of Danzig (now Gdańsk in Poland), safe and sound. Between 1636 and 1637 he played in the city orchestra, but unfortunately not even Danzig turned out to be a quiet haven for Farina, whose temperament probably made it difficult for him to accept orders from

anyone. A comment by Schütz is revealing in this context: some ten years previously, when Schütz was introducing Francesco Castelli, Farina's successor as violinist, to the Prince Elector of Saxony, he had commented that Castelli was «very humble and devout», seeming to imply that this made a contrast with his predecessor. For whatever reason, Farina left Danzig at the beginning of 1638 to join the court of Queen Eleanor I in Vienna. This proved to be his final destination: there he became a victim of the plague and died some time between July 22 and August 5, 1639 (these being the dates of the last change to his will and the liquidation of his meagre estate).

On account of his most famous work, the *Capriccio stravagante*, Farina is still considered by some musicologists to be the inventor of „programme music“. Not only is this opinion too hasty and generalizing: it turned out to be a double-edged sword for Farina, as is clear from the unflattering comment of Arthur Pougin, who wrote in his book *Le violon – Les violonistes et la musique* (1924): «In addition to Biagio Marini, a truly eccentric violinist must be mentioned, one Carlo Farina from Mantua, who [...] attracted particular attention with a highly bizarre work, to which he gave the very appropriate title of *Capriccio stravagante* (1627), which demonstrates that fraudulence does not spare any epoch». After almost a century and decades of musical rediscovery of the lesser-known repertoire, this verdict appears not only undeserved but erroneous, and it is completely overturned if due credit is given to Farina for his audacious determination to employ all the technical and expressive resources of the violin. This made him one of the most important and durable models for the main representatives of the German violin school, from Johann Schop to Heinrich Ignaz Franz Biber and Johann Jakob Walther. These composers were not only impressed by his continuous quest for onomatopoeic

effects, imitating the calls of creatures such as the cat, rooster or hen or the timbre of instruments such as the Spanish guitar and the military fife, by passages of double-stopping and by the extraordinary variety of bow-strokes, including *col legno*, but also by the increasing clarity of structure and the brilliant experimentalism of most of Farina's compositions.

Of Farina's five printed works, all published in Dresden, two have title pages in German (the second and fifth books) and the other three in Italian (the first, third and fourth). In addition to the *Capriccio stravagante*, they include a series of three- and four-part dances (pavans, galliards, branles, courantes, ballets and *mascherate*) and ten two- and three-part sonatas with titles, five of which are included in the first book, three in the fourth and two in the fifth. Unlike the latter, clearly intended for strings, the dances can be played by consorts of viols, capped reed instruments or recorders, similar to those that were so popular in Elizabethan England; Farina's choice may be explained by the strong influence that English Catholic composers such as John Dowland, William Brade and Thomas Simpson exercised in Northern Germany, to which they relocated when fleeing persecution by the queen. Compared to these prestigious models, Farina's dances are more innovative, especially in the character of the highest part (*canto*), which can be dreamlike and evocative (second Pavane); merry and lively, with a courtly feel (sixth Courante); elegiac and refined (third Pavane); down-to-earth and intensely rhythmic (sixth Galliard); and open to the influences of the local style (*Balletto alemanno*). In order to follow the custom of Farina's era and to make the listening experience as varied and enjoyable as possible, these compositions are not being performed here in the order in which they were published, but in two suites, as homogeneous as possible, of pieces

taken from four of the five books. The suites open with the usual pairing of pavan and galliard, and continue with other dances, such as the courante (another regular ingredient in early baroque suites), the volta and the *Balletto alemanno*. This selection makes it possible to exceed the usual length of performance time of Farina's own collections and to give a more lively and appealing view of his oeuvre.

Unlike the dances, written for eminently practical purposes, Farina's ten sonatas mark a decisive step toward modernity, the result of greater attention to elaborate form and of a more abstract character – they were conceived specifically „to be listened to“. These qualities are not diminished by the fact that each sonata bears a title whose meaning has often been lost: in *Farina* it is reasonable to infer some autobiographical allusions, but for *La Desperata* scholars are divided between those who see a reference to the Thirty Years' War and those who incline towards some obscure personal event. The title of *Greca*, taken from the Fourth Book, dated 1628, is equally mysterious, but this work shows how thoroughly Farina deserved the admiration of his contemporaries and reveals several stylistic analogies to the best works by Buonamente and Marini. Farina's works do not show the imitative intentions that would later be evident in the works of these other two composers, but the sounds of the two solo instruments intertwine as if in an intense and rich dialogue by virtue of an expressivity that never degenerates into a mere quest for effects – a criticism often levelled at the *Capriccio stravagante*. The sonata opens in a delicate, pensive atmosphere before changing to much more brilliant tones, as the violins merrily chase each other; it ends with a figuration characterized by arcane and almost esoteric movements and with a moment of spellbinding beauty created by the two violins in unison.

This great expressive variety and the rich and cohesive style of these works create the image of a composer who is much more versatile than one might think when considering only the *Capriccio stravagante*, noteworthy though that certainly is. We cannot but regret that Farina's unsettled life prevented him from devoting himself more single-mindedly to composition; it is not known at this stage if he composed anything at all during the last ten years of his life.

Giovanni Tasso (trs. Chiara Cecchelle)

Accademia del Ricercare

The Accademia de Ricercare is an ensemble whose members are dedicated to early music from the tenth century to the eighteenth century and have set themselves the goal of disseminating historical performance practice.

Over the past twenty years the Accademia del Ricercare has presented more than eight hundred concerts in changing formations in keeping with the particular repertoire. The musicians have received invitations from some of the most prestigious institutions and international festivals and have repeatedly celebrated successes with the public and music critics.

Most recently, the regional government of the Canary Islands invited the Accademia del Ricercare to record the music of Diego Durón, the former cathedral chapel master in Las Palmas.

The Accademia del Ricercare has recorded twelve productions for the Stradivarius, Tactus, and Brilliant labels and has met with great resonance in the most prestigious European early music magazines.

The French magazine *Diapason* awarded the ensemble's recording of Antonio Vivaldi's trio sonatas its highest marks.

The Accademia del Ricercare has regularly performed with some of the most renowned European specialists in music of the late Renaissance and Baroque. They include the Cappella Reial de Catalunya as well as Jordi Savall, Kees Boeke, Alan Curtis, Frans Brüggen, and many others.

Pietro Busca Conductor and Artistic Director

Born in Turin in 1947, Pietro Busca earned his diploma in trumpet under G. Caruso at the Giuseppe Verdi Conservatory in Turin in 1968. Immediately thereafter he began his work with various institutions such as the Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI and the Teatro Regio di Torino.

After he had studied choral conducting with M. Tondella and music education based on the methods of Orff, Willems, and Kodály with Virgilio Bellone, Busca began teaching music education at middle and upper schools in 1970 and continued to work intensively at such institutions until 1990. He received a permanent post as a trumpeter with the Orchestra of the Teatro Regio di Torino in 1972 and continued to exercise this activity until 1992. In 1974 he founded the Girolamo Fantini Brass Ensemble, which marked the beginning of long and successful concert activity taking him to all the leading early music festivals.

In 1976 Busca began his study of the recorder with Ghuy Miay at the Conservatoire de Paris and with Sophie Hervais at the Conservatoire de Nice. With Hervais he also deepened his knowledge in the performance of early music. In 1978 he joined other musicians to found La Bottega Musicale; within a few years this ensemble attracted many young musicians interested in choral song and early instrumental music.

In 1982 the ensemble was awarded first prizes in the category of Gregorian chant at the Concorso Internazionale Guido d'Arezzo and at the Concorso Internazionale per Cori Polifonici Carlo Soliva in Alessandria. In 1989 Busca founded the Accademia del Ricercare, with which he was awarded first prizes at the Concorso

Internazionale Città di Stresa and at the Concorso Internazionale I Giovani e il Flauto Doce.

His extensive concertizing with the Accademia del Ricercare has taken him to the most prestigious concert series in Italy and foreign countries for more than twenty-five years. These festivals have included the Bruges Festival, Festival de Música Española de Madrid, Festival Internacional de Música de Galicia, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Renaissance Music Festival in Paris (Écouen), Teatro Académico de Gil Vicente Festival in Coimbra, and Canto delle Pietre Regioni Lombardia e Piemonte.

Concurrently, Busca has regularly presented recordings with labels such as EMI, Stradivarius, Tactus, and Brilliant Classics – and now with **cpo**.

Since 1990 Busca has been the artistic director on more than fifteen recordings. He served as an expert with the Piedmont region's executive music commission for many years. He was the coordinator of the early music courses at the Scuola di Alto Perfezionamento Musicale in Saluzzo from 1998 to 2001 and has worked with the music historian Alberto Basso to develop the concert programs at the same institution.

He is the artistic director of the Antiqua Festival and in this capacity a partner of REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne).

CARLO FARINA (CA 1600–1639) CONSORT MUSIC

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, nel lungo periodo che segnò il passaggio dagli ultimi bagliori della stagione rinascimentale ai primi vagiti dell'età barocca, alcuni compositori italiani posero le basi per l'evoluzione stilistica e strutturale del repertorio strumentale, che nel giro di un secolo avrebbe raggiunto vette di insuperabile perfezione con le sonate e i concerti grossi di Arcangelo Corelli. In questa fase le opere strumentali assunsero infatti una struttura sempre più definita, passando dalla canzona alla più moderna sonata, e iniziarono a essere concepite per uno strumento preciso, come il violino, il flauto e il cornetto, svincolandosi poco per volta da quella scrittura generica pensata per adattarsi ugualmente bene «a ogni sorte di istromenti», come si legge in molti frontespizi di opere a stampa dell'epoca. Questo fatto consentì da un lato di far nascere una letteratura specifica per ogni strumento e dall'altro di dare un fortissimo impulso alla tecnica di strumenti come il violino, che ebbe tra i suoi massimi fautori verso la metà del XVII secolo Biagio Marini, Giovanni Battista Fontana (detto – appunto – “del violino”), Marco Uccellini, Giovanni Battista Vitali e Giovanni Maria Bononcini.

In questo periodo fecondissimo non solo per la musica ma per tutte le arti italiane, a Mantova vide la luce Carlo Farina. Nonostante le minuziose ricerche d'archivio compiute da molti studiosi, la biografia di Farina presenta ancora molte zone d'ombra, a partire dalla sua data di nascita, che alcuni hanno fissato al 1600, ma che con ogni probabilità dovrebbe essere retrodatata di diversi anni. Prima di addentrarsi nella vita del compositore, non è inutile delineare un breve quadro della sua città di origine. Dal 1587 Mantova

era governata dal duca Vincenzo I Gonzaga, uno dei più grandi principi del Rinascimento italiano, sotto la cui signoria la città raggiunse l'acme del suo splendore. Sincero amante delle arti, Vincenzo I accolse alla sua corte il grande poeta Torquato Tasso, fece costruire un teatro in grado di ospitare oltre mille spettatori e nel 1590 assunse il ventitreenne Claudio Monteverdi in qualità di violista. Il duca dimostrò di apprezzare molto il giovane musicista cremonese, che volle al suo seguito nel 1595 in un viaggio in Ungheria e che nel 1601 nominò "maestro della musica". A Mantova Monteverdi trascorse 22 anni, nel corso dei quali – tra molti alti e qualche basso – scrisse alcune delle sue opere più famose, tra cui il *Quarto* e il *Quinto Libro de' madrigali* e l'*Orfeo*, e contribuì a far raggiungere al panorama musicale cittadino livelli degni delle principali capitali europee.

Nel 1612 Monteverdi lasciò la corte dei Gonzaga – dove al fastoso Vincenzo I era succeduto il più austero figlio Francesco – per assumere l'incarico di maestro di cappella della Basilica di San Marco di Venezia; nonostante alcuni studiosi abbiano ipotizzato il contrario, non esiste alcuna prova che il giovane Farina abbia avuto la possibilità di conoscere personalmente il Divino Claudio, ma senza dubbio poté respirare l'atmosfera ricca di creatività alla quale contribuivano in misura tutt'altro che marginale altri compositori come Salomone Rossi (ca 1570–1630) e Giovanni Battista Buonamente (ca 1595–1642). Dopo aver ricevuto i primi rudimenti musicali dal padre Luigi, «sonatore di viola» originario di Casalmaggiore, è ragionevole ipotizzare che il giovane Carlo sia passato sotto la tutela di Rossi, uno dei violinisti più brillanti e originali della sua generazione. Il nome di Farina riappare nei documenti dell'epoca nel 1625, quando – dopo un breve periodo trascorso alla corte dell'arcivescovo

di Praga Ernst Adalbert von Harrach – si stabilì a Dresda, dove assunse il prestigioso incarico di *Konzertmeister* alla corte del principe elettore Johann Georg I di Sassonia. Nonostante gli orrori della Guerra dei Trent'Anni scoppiata nel 1618, in quel periodo Dresda era ancora uno dei centri culturali più vibranti della Germania, potendo contare come maestro della Hofkapelle su un compositore del calibro di Heinrich Schütz, che proprio quell'anno aveva dato alle stampe a Freiburg le *Cantiones sacrae*. Grazie alla sua eccellente tecnica strumentale, Farina non tardò a mettersi in luce in questo ambiente fortemente competitivo, come dimostrano il ruolo di spicco da lui ricoperto nella sontuosa cerimonia che vide nel 1627 la figlia del principe Sophia Eleonora andare sposa al langravio Georg II di Henssen-Darmstadt e – soprattutto – i cinque libri di pavane, gagliarde, brandi e mascherate pubblicati in un empito di prodigiosa creatività tra il 1626 e il 1628, che rappresentano la quasi totalità delle sue opere giunte fino ai giorni nostri.

Il progressivo incrudelirsi della Guerra dei Trent'Anni arrivò ben presto a minacciare anche Dresda, un fatto che spinse Farina – insieme ai sempre più incerti pagamenti dei suoi emolumenti – ad abbandonare la città affacciata sull'Elba e a fare ritorno in patria e, più precisamente, a Parma, dove nel 1631 lo ritroviamo violinista nella Cappella della Madonna della Steccata, dove l'anno successivo approdò anche Buonamente. I due concittadini rimasero insieme pochissimo tempo, perché alla fine del 1632 Farina abbandonò all'improvviso la splendida capitale dei Farnese. Alla brusca conclusione di questo rapporto seguono tre anni di vuoto – che possono essere in gran parte giustificati dalla presenza nell'Italia settentrionale di bande di soldataglie straniere, che avevano portato con sé il funesto bacillo della peste – fino a quando

nel 1635 Farina ricomparve a Lucca, dove prese parte alle celebrazioni della festa di Santa Croce, prima di lasciare subito dopo per sempre l'Italia. Il compositore mantovano si diresse di nuovo verso nord e – dopo aver attraversato i luttuosi campi di battaglia dell'Europa centrale – raggiunse indenne Danzica, dove tra il 1636 e il 1637 fece parte dell'orchestra cittadina. Purtroppo, neanche la città polacca si rivelò un porto tranquillo per Farina, che doveva essere dotato di un carattere poco avvezzo a subire imposizioni da chichchessia, come si può immaginare da una annotazione di Schütz, che quasi dieci anni prima, nel presentare al principe elettore di Sassonia Francesco Castelli, il violinista che avrebbe sostituito il mantovano, si premurò di sottolineare che si trattava di una persona «molto umile e devota», quasi volesse rimarcare la differenza con il predecessore. Comunque sia, all'inizio del 1638 Farina fece di nuovo le valigie, per raggiungere la corte viennese dell'imperatrice Eleonora I, ultima meta del suo inquieto girovagare europeo. A Vienna trovò infatti ad attenderlo la peste, che ne causò la morte tra il 22 luglio e il 5 agosto del 1639, date che si riferiscono all'ultima modifica del suo testamento e alla liquidazione del suo magro asse ereditario.

Grazie alla sua opera più famosa, il *Capriccio stravagante*, Farina continua a essere considerato da alcuni musicologi il primo autore di opere “a programma” della storia della musica. Oltre a essere sbrigativo e troppo generalizzante, questo giudizio si rivelò per il compositore mantovano un'arma a doppio taglio, come dimostra la tagliente asserzione di Arthur Pougin, che nel suo libro del 1924 *Les violon – Les violinistes et la musique* scrisse: «Accanto a Biagio Marini, va ricordato un violinista veramente eccentrico, tale Carlo Farina di Mantova, che [...] si fece notare soprattutto per un'opera quanto mai bizzarra, alla quale

diede il titolo ben meritato di *Capriccio stravagante* (1627), che dimostra come la ciarlataneria sia una qualità propria di tutte le epoche». A distanza di quasi un secolo e dopo decenni di riscoperta filologica del repertorio meno conosciuto, questo giudizio appare oggi non solo ingeneroso ma del tutto incongruo e viene ribaltato completamente dalla considerazione dell'arditezza con cui Farina si sforzò di usare tutte le risorse tecniche ed espressive del violino, fino a diventare uno dei modelli più importanti e duraturi dei principali esponenti della scuola violinistica tedesca, da Johann Schop fino a Heinrich Ignaz Franz Biber e Johann Jakob Walther. In ogni caso, questi compositori non vennero colpiti solo dall'insistita ricerca di effetti onomatopeici usati per imitare i versi di animali come il gatto, il gallo e la gallina e il timbro di strumenti come la chitarra spagnola e il “fifferino della soldatesca”, dai passaggi a corde doppie e dalla straordinaria varietà di colpi d'arco, che comprende anche «il legno dell'archetto», ma anche dalla sempre più chiara definizione strutturale e dal brillante sperimentalismo presente nella maggior parte delle sue opere.

Le cinque opere a stampa di Farina – tutte pubblicate a Dresda, due con il frontespizio in tedesco (il *Secondo* e il *Quinto libro*) e tre in italiano (il *Primo*, il *Terzo* e il *Quarto*) – comprendono oltre al *Capriccio stravagante* una serie di danze a tre e a quattro parti (pavane, gagliarde, brandi, correnti, balletti, brandi e mascherate) e dieci sonate a due o tre parti con titolo, cinque delle quali si trovano nel *Primo libro*, tre nel *Quarto* e due nel *Quinto*. A differenza di queste ultime, pensate chiaramente per strumenti ad arco, le danze lasciano ampio spazio all'utilizzo di consorti di viole da gamba, di strumenti ad antica incapsulata e di flauti dolci simili a quelli che avevano goduto di grande fortuna nell'Inghilterra elisabettiana, un fatto che

trova giustificazione nella grande influenza che ebbero nella Germania settentrionale i numerosi compositori cattolici inglesi come John Dowland, William Brade e Thomas Simpson che vi avevano cercato scampo dalle persecuzioni perpetrate dalla regina figlia di Enrico VIII. Rispetto a questi pur autorevoli modelli, nelle danze di Farina si può notare una taglio decisamente più innovativo, che trova piena espressione nel carattere della parte più acuta (canto), di volta in volta sognante ed evocativo (*Pavana seconda*), festosamente vivace con un vago sentore cortigiano (*Corrente sesta*), elegiaco e aristocraticamente composto (*Pavana terza*), popolare e fortemente ritmato (*Gagliarda sesta*) e aperto alle influenze dello stile locale (*Balletto alemanno*). In ossequio alla prassi dell'epoca e per rendere l'ascolto più vario e gradevole possibile, queste opere non sono state eseguite secondo l'ordine di pubblicazione, ma in due suites dal carattere il più possibile unitario attingendo a quattro dei cinque libri, che si aprono con il consueto abbinamento di pavana e gagliarda e proseguono con altre danze, tra cui la corrente – un'altra ospite fissa delle suites del primo Barocco – la volta e il balletto alemanno. Questa scelta consente di andare oltre il criterio dell'integrale, per dare un'immagine più viva e fruibile della produzione di Farina.

Rispetto alle danze, che venivano scritte per una funzione eminentemente pratica, le dieci sonate di Farina segnano un concreto passo avanti verso la modernità, grazie a una maggiore elaborazione formale e a un carattere più astratto, pensato espressamente per "essere ascoltato". Queste qualità non entrano in contraddizione con il fatto che ognuna di queste opere porta un titolo, che in molti casi oggi ha visto il suo significato svanire nelle nebbie del tempo – se nella Farina si può ragionevolmente provare a intuire qualche

allusione di natura autobiografica, *La Desperata* vede gli studiosi divisi nel fornirne un'interpretazione plausibile, oscillando tra le devastazioni della Guerra dei Trent'Anni e qualche vicenda personale a noi del tutto sconosciuta. Parimenti misteriosa è l'origine del titolo della *Greca* proposta in questo disco, tratta dal *Quarto libro* del 1628, un'opera che dimostra quanto fosse giustificata l'ammirazione dei contemporanei per Farina e rivela diverse analogie stilistiche con le migliori opere di Buonamente e di Marini. In Farina non troviamo gli spunti imitativi che saranno propri dei compositori posteriori, ma i due strumenti solisti intrecciano un dialogo fitto e vivace, che appare fresco e gradevole ancora oggi grazie a un'espressività che non scade mai in una mera ricerca di effetti (accusa che al contrario è stata spesso mossa al *Capriccio stravagante*). La sonata si apre su un'atmosfera delicatamente pensosa per passare a toni decisamente più brillanti, con i violini che si rincorrono gaiamente, per sfociare poi a una figurazione dalle movenze arcane e quasi esoteriche e a uno spunto all'unisono di maliosa bellezza.

Questa grande varietà espressiva e la scrittura ricca e coesa di ognuna di queste opere tratteggiano l'immagine di un compositore molto più versatile di quella che emergerebbe dalla considerazione del solo – pur apprezzabile – *Capriccio stravagante* e ci può far dolere del fatto che la vita raminga che condusse abbia impedito a Farina di dedicarsi con maggiore continuità alla composizione – di fatto, allo stato attuale delle ricerche non ci è pervenuta quasi nessuna opera composta nei suoi ultimi dieci anni di vita.

GIOVANNI TASSO

Accademia del Ricercare

L'Accademia del Ricercare è un'associazione di musicisti specializzati nell'esecuzione della musica antica che va dal XI al XVIII secolo.

La particolare cura della tecnica musicale, l'attenzione alla bellezza del suono unite alle qualità artistiche ed interpretative di ciascun componente, permettono al gruppo di fondersi in un'unica lettura del testo musicale, consentendo al pubblico emozioni e contrasti ricchi di colori e sfumature cromatiche.

In oltre venti anni di attività il gruppo, nelle sue diverse formazioni, ha effettuato più di 800 concerti ed è stato invitato ad esibirsi per importanti istituzioni musicali, festival nazionali ed internazionali di alto livello riscuotendo, ovunque si sia proposta, ottimi consensi di pubblico e di critica.

L'Accademia del Ricercare ha finora realizzato dodici registrazioni su CD (edite e distribuite sul mercato internazionale dalla **cpo**, *Brilliant*, *Tactus*, *Stradivarius*) il cui successo è confermato dai notevoli volumi di vendita quanto dalle ottime recensioni pubblicate sulle maggiori riviste del settore in Europa. L'Accademia del Ricercare collabora permanentemente con i migliori musicisti europei specialisti nell'esecuzione della musica tardo-rinascimentale o barocca, i quali vantano individualmente curriculum di prestigio (Cappella Real de Catalunya, J.Savall, K.Boeke, A.Curtis, F. Bruggen, ecc...)

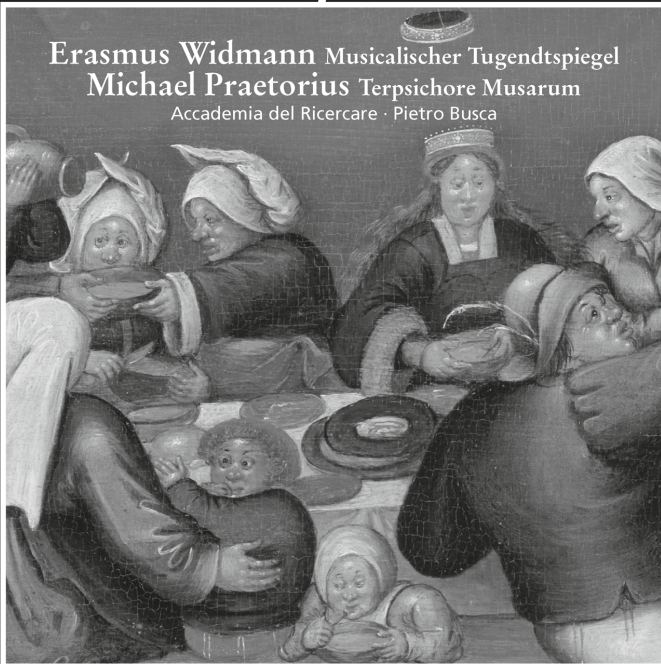
Pietro Busca Conductor and Artistic Director

Nato a Torino nel 1947, dopo aver conseguito il diploma in tromba presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" nel 1968 sotto la guida del maestro G. Caruso, da subito inizia la sua collaborazione con diversi enti lirico-sinfonici quali l'Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI, il Teatro Regio di Torino ecc... Nel 1970, dopo aver studiato direzione di coro con il maestro Tondella e didattica della musica con il maestro Virgilio Bellone (metodologie Orff, Willelms, Kodaly), vince il concorso a cattedra per l'insegnamento dell'educazione musicale nelle scuole medie inferiori e superiori, dove porta avanti un'intensa attività didattica fino al 1990. Nel 1972 entra a far parte stabilmente dell'orchestra del Teatro Regio di Torino in qualità di tromba, incarico che ricopre fino al 1992. Nel 1974 forma il gruppo di ottoni Girolamo Fantini ed inizia una lunga attività concertistica, partecipando ad importanti festival nel settore della musica antica. Dal 1976 inizia lo studio del flauto dolce presso il Conservatoire de Paris con Ghuy Miy e presso il Conservatoire de Nice con Sophie Hervais, dove approfondisce la propria conoscenza nella prassi esecutiva della musica antica. Nel 1978 fonda insieme ad altri musicisti La Bottega Musicale, che in pochi anni riunisce un vasto numero di giovani interessati allo studio del canto corale e della musica strumentale antica. La formazione si classifica nel 1982 come prima assoluta al Concorso Internazionale Guido d'Arezzo per la sezione di Canto Gregoriano e primo assoluto al Concorso Internazionale per Cori Polifonici Carlo Soliva di Alessandria. Nel 1989 fonda l'Accademia del Ricercare, con cui nel 1990 si aggiudica il primo premio assoluto al Concorso Internazionale Città di Stresa, il primo premio assoluto al Concorso Internazionale "I

Giovani e il Flauto Dolce” nelle prime due categorie di selezione. Con l’Accademia del Ricercare svolge un’intensa attività concertistica che, in oltre venticinque anni di attività, lo porterà ad esibirsi nelle più prestigiose stagioni musicali nazionali ed internazionali, riscuotendo in ogni occasione ottimi consensi di pubblico e di critica, tra cui Bruges MAfestival, Festival de Musica Española de Madrid, Festival Internacional de Musica de Galicia, Festival Internacional de Musica y Danza de Granata, Festival de Musique et Renaissance di Parigi Ecoven, Festival del Teatro Académico de Gil Vicente di Coimbra, Canto delle Pietre Regioni Lombardia e Piemonte. Parallelamente vanta un’apprezzabile attività discografica con La voce del padrone (poi EMI), Stradivarius, Brilliant, Tactus e cpo. Dal 1990 ad oggi ha partecipato all’incisione di quindici produzioni discografiche in qualità di direttore artistico. Nella veste di esperto, è stato per diversi anni membro della Commissione per l’Orientamento Musicale della Regione Piemonte. Dal 1998 al 2001 è stato coordinatore dei corsi di musica antica della Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo, collaborando insieme al musicologo Alberto Basso all’organizzazione dei programmi concertistici organizzati dall’istituto. Attualmente è direttore artistico della rassegna musicale Antiqua, partner del circuito REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne).

cpo

Erasmus Widmann Musicalischer Tugendtspiegel
Michael Praetorius Terpsichore Musarum
Accademia del Ricercare · Pietro Busca



Already available with the Accademia del Ricercare & Pietro Busca: **cpo** 777 608-2



Accademia del Ricercare



Accademia del Ricercare & Pietro Busca



Accademia del Ricercare & Pietro Busca

cpo 555 034-2