

LA GÉNIE DU LIEU

LA MAGIA DEI LUOGHI

ENCHANTED PLACES



φωνή

fonè

Musique dans les demeures de Lucca

Musica nelle Ville Lucchesi

Music in the Villas of Lucca

Alain Marion, Daniele Roi
flauto clavicembalo



Carl Philipp Emanuel Bach



Alain Marion flauto
Daniele Roi clavicembalo
Carl Philipp Emanuel Bach

ALAIN MARION

Alain Marion ottiene a 14 anni il Primo Premio del Conservatorio di Marsiglia, sua città natale, dove studiava sotto la direzione di Joseph Rampal. Si trasferisce a Parigi per seguire le lezioni di Jean Pierre Rampal. Dal 1961, vincitore del concorso Internazionale di Ginevra, dà numerosi concerti per la "Jeunesses Musicales de France".

Nel 1964 viene nominato flauto solo dell'Orchestra da Camera dell'ORTF. Membro dell'orchestra di Parigi alla sua creazione, poi flauto solo dell'Orchestra

Nazionale di Francia ed anche dell'Ensemble Intercontemporain, Alain Marion ha lavorato sotto la direzione di direttori prestigiosi come Munch, Bernstein, Karajan, Boehm, Klemperer, etc.

Le sue tournées l'hanno portato in tutta Europa, nel Nord Africa, nel Sud America, nell'America centrale, nel Canada, negli U.S.A., in Oriente.

Interprete di opere sia classiche che contemporanee, è stato chiamato a suonare da solista con C. Scimone, J. Martinon, K. Richter, L. Berio, P. Boulez, etc. Alain Marion è solista dell'ORTF e di numerose radio straniere. È stato invi-

tato ai Festival di Bordeaux, Menton, La Rochelle, Aix-en-Provence, Hong-Kong, Wynegards... Incide per la Erato, la Denon e Armonia Mundi.

È professore del Conservatorio Nazionale Superiore di Musica di Parigi e professore all'Accademia Internazionale Estiva di Nizza e Salisburgo.

At the age of 14, Alain Marion passes with flying colours the finals of the Conservatoire at Marseille, the town where he was born, and where he had been studying with Joseph Rampal. He comes to Paris to have lessons with Jean-Pierre Rampal, and in 1961 is a prizewinner at the International Music competition at Geneva, and gives several concerts for the J.M.F. (Musical Youth of France).

In 1964, he is appointed first flute in the French radio Chamber Orchestra. As a founder-member of the Orchestre de Paris, then soloist in the Orchestre National de France as well as the Ensemble Intercontemporain, Alain Marion has had the opportunity of working with such renowned conductors as Charles Munch, Bernstein, Martinon, Karajan, Celibidache, Boulez, Maazel, Ozawa, Giulini, Boehm, Klemperer, Solti, Mehta, etc.

His concert tours have taken him not only across Europe but also into North Africa, Central and North America, the

Near and the Far East.

He performs both classical and modern works, and has played as soloist under Claudio Scimone, J. Marinon, J-F Paillard, K. Ristenpart, Karl Richter, and also Berio, Ivo Malec, Marius Constant, Pierre Boulez and Michel Tabachnik.

Alain Marion is a soloist for Radio France and many other foreign radios. He has been invited to take part in the festivals of Bordeaux, Menton, La Rochelle, Aix-en-Provence, Hong-Kong, Wynegards, and others.

Alain Marion also plays chamber music with Jessye Norman, Yo Yo Ma, Pascal Roge, Jean-Pierre Rampal, Alexandre Lagoya, etc. He teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and is a teacher at the International Summer School in Nice, as well as teaching at the Academy of the Mozarteum in Salzburg where he was invited by Rolf Liebermann.

Shortly to appear: a video cassette produced by Frédéric Rossif and Télé Hachette, Mozart with the Polish Chamber Orchestra conducted by Jerzy Maksymiuk. (CBS - Sony).

In 1986 he will give two recitals at the Carnegie Hall one of which will be at the invitation of Jean-Pierre Rampal.

Alain Marion has been invited to be director of the "Nouvelle Académie In-



ternational d'Eté de Nice'' as of summer 1985.

A l'âge de 14 ans, Alain Marion réussit brillamment le concours de sortie du conservatoire de Marseille, sa ville natale, où il étudie avec Joseph Rampal. Il vient ensuite à Paris pour travailler avec Jean-Pierre Rampal, et en 1961 il est lauréat du concours International de Musique de Genève.

En 1964, il devient première flûte à l'Orchestre de Chambre de Radio France, puis soliste de l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France et enfin de l'Ensemble Intercontemporain de Pierre Boulez. Alain Marion a eu le privilège de jouer sous la direction de chefs prestigieux comme Charles Munch, Bernstein, Martinon, Karajan, Celibidache, Boulez, Maazel, Ozawa, Giulini, Boehm, Klemperer, Solti, Mehta, etc.

Ses tournées l'on conduit à travers les cinq continents: Europe, Etats Unis, Amérique du Sud, Canada, Japon, Chine, Corée du Sud, Australie, Moyen Orient, etc...

Alain Marion qui est l'interprète tant d'œuvres classiques que contemporaines a joué en soliste sous la direction de Claudio Scimone, Martinon, J-F Pailard, Ristenpart, Karl Richter, et aussi Berio, Marius Constant, Pierre Boulez, Michel Tabachnik et Jean-Pierre Rampal, etc...

DANIELE ROI

Daniele Roi ha studiato con Micaela Mingardo Angeleri e successivamente anche con Paul Badura-Skoda, Franco Gulli ed Enrica Cavallo, Huguette Dreyfus. Attivo in Italia ed all'estero, ha registrato per vari enti radio-televisivi collaborando tra l'altro con Riccardo Chailly, Uto Ughi, Bruno Giuranna, Peter Lukas Graf, Kenneth Gilbert e stabilmente con Alain Marion e Jean Pierre Rampal.

Svolge anche attività di clavicembalista con diverse orchestre da camera tenendo concerti in Europa, sud America, Australia, ed effettuando incisioni discografiche comprendenti musiche strumentali ed operistiche.

Di rilievo inoltre la partecipazione all'opera di Vivaldi "Orlando Furioso" al Theatre du Chatelet di Parigi nel 1981 con Marilyn Horne.

Daniele Roi è nato a Padova dove è titolare della cattedra di pianoforte principale.

Daniele Roi studied with Micaela Mingardo Angeleri and then with Paul Badura Skoda, Franco Gulli and Enrica Cavallo, Huguette Dreyfus. His musical activity has developed as soloist, with orchestras and above all in the field of chamber music, playing for national and foreign radio-television corporations and



collaborating also with Riccardo Chailly, Uto Ughi, Bruno Giuranna, Peter Lukas Graf, Kenneth Gilbert, Alain Marion, Jean Pierre Rampal.

He also has activity as harpsichordist in many chamber orchestras with concerts in Europe, south America and Australia, and recordings about instrumental and vocal music.

He has been the harpsichordist in the opera by Vivaldi "Orlando Furioso" in Paris, at the Theatre du Chatelet with Marilyn Horne.

Daniele Roi was borne in Padova where he teaches piano.

Daniele Roi a étudié à Padoue avec Micaela Mingardo Angeleri et après avec Paul Badura-Skoda, Franco Gulli et Enrica Cavallo, Huguet Dreyfus. Actif en Italie et à l'étranger, il a enregistré pour nombreuses émissions radio-télévisive, collaborateur de Riccardo Chailly, Peter Maag, Uto Ughi, Peter Lukas Graf, Andras Adorian, Kenneth Gilbert et habituellement avec Alain Marion et Jean Pierre Rampal. Aussi il développe activité en qualité de claveciniste avec plusieurs orchestres de chambre, tenant concerts en Europe, Amérique du Sud, Australie et réalisant enregistrements discographiques comprenant musique vocal et instrumental. Il a été important en autre sa participation

dans l'opéra de Vivaldi "Orlando Furioso" au Théâtre du Châtelet de Paris en 1981 avec Marilyn Horne.

Daniele Roi est né à Padoue où il est professeur de piano au conservatoire.

Carl Philipp Emanuel Bach

La produzione di Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 1714 - Amburgo, 1788) fu determinante per i compositori tedeschi del secondo Settecento e del primo Ottocento; a questo proposito i nomi di Haydn, di Mozart e di Beethoven, come discepoli a distanza del secondogenito di Johann Sebastian, bastano a provare la sua importanza. Anche oggi, chi vuole trovare un preciso punto di riferimento per la conoscenza e l'interpretazione della musica strumentale del periodo che sta tra la fine del Barocco e l'inizio del Classicismo, non può che passare attraverso la conoscenza dell'opera bachiana, compresa quella teorica (soprattutto il fondamentale *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*).

La biografia musicale di Bach può essere sintetizzata in due momenti principali: il trasferimento a Berlino nel 1738, con il servizio in qualità di cembalista alla corte di Federico II il Grande a partire dal 1740, e il passaggio ad Amburgo nel

1768 come successore di quel Telemann, che lo aveva tenuto a battesimo. In entrambe le città Bach ebbe modo di frequentare ambienti di notevole rilievo culturale ed ottenne una solida fama.

Le combinazioni che il disco propone appartengono proprio a questi due periodi: berlinesi sono infatti le prime sei *Sonate*, amburghese l'ultima, scritta appena due anni prima della morte. Questa distinzione, soltanto apparentemente geografica, ha tuttavia anche una validità specificamente musicale: all'ascolto risalteranno infatti differenze stilistiche evidenti, che possiamo sintetizzare dicendo che nelle prime *Sonate* Emanuel Bach è ancora vicino all'esperienza paterna, mentre nell'ultima (scritta peraltro quarant'anni dopo) dimostra di avere chiaramente accolto il linguaggio più recente. In altre parole, è visibile un percorso dall'ultimo Barocco al Classicismo, tanto esteticamente che tecnicamente.

Si consideri ad esempio nel primo gruppo di *Sonate* l'incedere delle linee melodiche nei movimenti lenti, con il loro tipico respiro lungo, con intervalli spesso impervi, con un cromatismo che le rinnova continuamente, dando loro un'asimmetria chiaramente distante dal cadenzare regolare delle melodie "galanti". Ancora: l'impianto contrappuntistico dell'insieme solo/continuo, il

piglio di alcuni *incipit* fugati, certi temi con caratteristiche più di *soggetto* contrappuntistico che di melodia cantabile, le progressioni insistenti, i *pedali*, gli spostamenti della battuta per l'uso delle sincope, ecc. Ma, soprattutto, un certo tono serio, che non ha nulla da invidiare a quello paterno.

La *Sonata* amburghese, al contrario, vive in una ben diversa atmosfera musicale, non solo e non tanto per la chiara utilizzazione della "Forma-Sonata" (peraltro già presente, magari con eccezioni, in alcuni movimenti delle *Sonate* precedenti: si veda ad esempio il finale della *Sonata* Wotq. 83), ma soprattutto per la "facilità" dello stile, che deriva dall'uso di un accompagnamento ormai privo di caratteristiche contrappuntistiche (cioè di semplice qualità ritmico-armonica), per la cantabilità e la semplice regolarità delle melodie, per il virtuosismo ornamentale e brillante, per la vivacità del solismo, vero e unico protagonista della composizione, per la nettezza, infine, delle strutture dei due tempi.

Nel gruppo delle composizioni berlinesi, assai compatto si presenta l'insieme delle *Sonate* Wotq. 125-127 e 129-130 (in questo disco, dalla seconda alla sesta). Infatti, esse presentano la medesima successione di movimenti: in sintesi, Lento - Allegro - Vivace, così come in molti

musicisti italiani del primo Settecento, invece del modello con il tempo lento al centro che poi prevarrà. Ma più significativo è osservare che anche le caratteristiche stilistiche e dinamiche si mantengono sostanzialmente invariate: dopo il movimento lento, infatti, troviamo sempre la sequenza 2/4 - 3/8. Ancora più interessante è poi notare che il tempo d'apertura ha sempre un carattere di cantabilità più o meno patetica (con melodie ricche di andamenti sincopati, anticipazioni, ritardi e cromatismi, come si conviene all'ornamentazione barocca); che il tempo centrale è sempre quello di maggiore impegno strutturale, tempo spesso aperto da un fugato che gli dà un tono "severo" mantenuto poi nel corso di tutto il brano (talvolta è riconoscibile anche la "Forma-Sonata"); che il finale, invece, appare il più "leggero" fra i movimenti, quasi un galante minuetto (senza tuttavia perdere in serietà, anche quando siamo in presenza di variazioni come nella sonata Wotq. 126).

La *Sonata* amburghese, si è detto, appartiene del tutto ad una sensibilità "galante", che concede molto al diletto dell'ascolto; ma ciò non significa che Emanuel Bach si sia allontanato radicalmente dalla "serietà" precedente, per abbracciare le facili mode del tempo e i facili gusti dei dilettanti. Chiara appare infatti ancora una volta la solidità della

costruzione dei due movimenti e limpida la condotta del discorso musicale, che il virtuosismo solistico (mai scadente) non prevarica. E questa, crediamo, fu la vera "fedeltà" di Emanuel verso il padre Johann Sebastian.

Federico Marri

Carl Philipp Emanuel Bach was born in Weimar in 1714, and died in Hamburg in 1778. His work was determinant for German composers of the late eighteenth and early nineteenth centuries; Haydn, Mozart and Beethoven, as distant disciples of J.S. Bach's second son, are sufficient to prove his importance.

Even today, someone wishing to find a precise point of reference for the familiarization and the interpretation of instrumental music between the late Baroque and early Classical eras, cannot help but take into consideration C.P.E. Bach's work including his theoretic contribution, (particularly the fundamental "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen").

Bach's musical biography can be linked to two principal periods of his life; his move to Berlin in 1738, with his appointment to the post of harpsichordist at the court of Frederick the Great from 1740, and his transfer to Hamburg in 1768 as successor to Telemann. In both

cities, Bach had the opportunity to frequent culturally prominent circles, and he enjoyed considerable fame.

The compositions presented on this record date from these two periods. The first six Sonatas were written in Berlin, and the last in Hamburg, barely two years prior to Bach's death. This distinction, while seeming to be merely geographical, has, nevertheless, a specifically musical validity. Stylistic distinctions will be evident to the listener, and these can be defined by noting that in the first Sonatas, Emanuel Bach was still under a certain paternal influence, whereas the last, (written forty years later), shows him to have absorbed characteristics of the most contemporary musical language. In other words, a transition between the late Baroque and Classical eras is apparent, as much aesthetic as technical.

Consider, for example, the stately progression of the melodic lines in the slow movements, with their typically broad phrasing, the often impervious intervals, and a continually renewed chromaticism which results in an asymmetry, clearly distant from the regular cadences of the "galant" melodies. Consider, also, the contrapuntal structure of the relationship between solo and continuo parts, the shape of certain fugal incipits, themes with characteristics more of con-

trapuntal subject matter than of a cantabile melody, the persistent progression, the pedals, the shifting barlines for purposes of syncopation, and so on. However, above all there is a certain serious quality to C.P.E. Bach's music which does not individualize it from that of his father.

On the contrary, the later Sonata presents an entirely different musical ambience, not so much for it's clear use of "Sonata Form" (already in use, although with exceptions, in preceeding works such as the finale of the Sonata Wotq. 83), but rather for the ease of style which is derived from the use of an accompaniment devoid of contrapuntal features (that is to say that it is based on simple rhythmic/harmonic devices), for the cantabile qualities and the regularity of the melodies, for the virtuosic and brilliant ornamentation, for the vivacity of the solo part (the true and only protagonist of the composition), and, finally, for the clearly structured two movements.

Of the Berlin compositions, the Sonatas Wotq. 125-127, and Wotq. 129-130, on this record the second to sixth), are presented. They show the same succession of movements (Lento-Allegro-Vivace), that was employed by many Italian musicians of the early eighteenth century, as opposed to the custom of placing a slow movement in the middle

which was to follow. It is more significant, however, to observe that the stylistic and dynamic characteristics are substantially unchanging. After the slow movement, there is always a 2/4 - 3/8 sequence. More interesting again is the fact that the opening movement is always a rather evocative cantabile with melodies rich in flowing syncopation, anticipation, delays, and chromaticism as was usual in baroque ornamentation. The middle movement is always structurally more substantial, and often opens with a fugato, thereby lending a severity to the music which is then maintained throughout (the "Sonata Form" even becomes unrecognisable at times).

The finale, on the other hand, would appear to be the lightest of the movements, almost a minuet in the "galant" style, yet never losing its serious quality even in the case of variations (as in the Sonata Wotq. 126).

It has been said that the Sonata dating from the Hamburg period derives from a "galant" sensibility which concedes much to the pleasure of the listener. This, however, does not mean that C.P.E. Bach distanced himself radically from the preceeding "seriousness" in order to adopt the facile fashions of the time and the simple tastes of the dilettanti. The solid construction of the two movements, and the limpidity of the

direction of the musical ideas is once again clear, and the soloistic virtuosity, while never lacking, does not prevaricate. It is here that Emanuel's true fidelity to his father, Johann Sebastian, lies.

Federico Marri

Translation by Nicola Swallow

LA MAGIA DEI LUOGHI

Musica nelle Ville lucchesi

“Villa Dell’Orologio”

Questo progetto è stato realizzato in località Vicopelago, comune di Lucca, presso la villa “Dell’Orologio” nel luglio del 1988.

Le registrazioni sono state effettuate da *Giulio Cesare Ricci* assistito da *Michele Lippi*; in tutte le sessioni di registrazione è stata utilizzata una coppia di *microfoni Neumann M 49* a valvole (1947), usata in configurazione bimi-crofonica ad effetto di campo.

Il segnale senza manipolazioni, passa contemporaneamente su un *master tape Studer*, due tracce modello C.37 a valvole (il master analogico viene utilizzato per la produzione del disco in vinile) e su un *PCM digital 1630*, due tracce (il master digitale viene utilizzato per la produzione del compact disc).

Sono stati usati cavi microfonici e di segnale linea *Van Den Hul*, mentre l'impianto di monitoraggio è composto da preamplificatore *Naim Audio NAC 62*, finali di potenza *Naim Audio NAP 135* e diffusori *Linn Isobarik DMS*.

Il clavicembalo utilizzato per la registrazione è una copia di uno strumento francese della seconda metà del XVIII secolo.

Il servizio fotografico è stato curato da *Brooks Walker* mentre la grafica da *Sergio Tani*.

Si ringrazia *Mauro Carnicelli* per l'impegno dimostrato in ogni momento, sotto il profilo umano e per la preziosa consulenza tecnico-storica e l'ing. *Renzo Bessi* per la sensibilità dimostrata. Un grazie sentito all'avvocato *Di Puccio* e alla gentile Signora per aver aperto la propria “casa” con sincera ospitalità.

LA MAGIA DEI LUOGHI

Musica nelle Ville Lucchesi

Registrare opere musicali negli spazi in cui furono create corrisponde ad un'evoluzione recente della concezione dell'arte nell'Europa occidentale: quella di "archeologia".

Per quanto mi riguarda mi riferisco ad una particolare nozione di "archeologia musicale".

Dopo il modernismo, spesso difficile da capire per un pubblico poco preparato ad un'arte (pittorica, letteraria, musicale) di rottura, gli anni Ottanta hanno visto riapparire una volontà di ricollegarsi alla tradizione artistica del passato: non per il ritorno ad un'espressione culturale neoclassica, ma per tentare una sintesi tra questo passato e la sua "rilettura", attraverso una sensibilità, un sapere, una riflessione risolutamente moderni.

Stesso ragionamento per quanto riguarda l'evoluzione dei concetti che presiedono all'esecuzione di un'opera musicale del nostro patrimonio culturale.

Negli anni Sessanta la musicologia (prima in Inghilterra, poi in Italia e in Francia) ha modificato il nostro modo di accostarci alle opere musicali, riscoprendo i modi di interpretazione utilizzati in occasione delle prime esecuzioni di quelle opere: strumenti "d'epoca", numero ridotto di musicisti, voci diverse, valorizzazione delle strutture ritmiche, ecc...

Oggi, sulla base di questo ritrovato rigore, e quindi della sua verità, si sviluppano in tutte le arti una riflessione ed una pratica "archeologiche", miranti a ritrovare lo stesso spirito con cui le opere del passato sono state

eseguite.

Luoghi come le ville lucchesi non assomigliano per nulla a quegli spazi neutri che sono oggi, in generale, le grandi sale da concerto del mondo contemporaneo; quei luoghi erano abitati in tutti i sensi del termine e custodivano le loro specifiche caratteristiche familiari, culturali, storiche.

Il progetto di registrazione in questi "luoghi magici" cerca di far rivivere quel "génie du lieu" che ha interagito - culturalmente - con le opere che vi sono state eseguite. Per la FONÈ si tratta infatti di ritrovare quell'autenticità, non per partire alla ricerca di qualche Paradiso musicale perduto, ma per rendere nuovamente attuale una coscienza del passato senza la quale il presente rimane privo di senso.

Il rispetto della fedeltà - in tutti i sensi del termine - è alla base dei criteri di registrazione della FONÈ. Si tratta di captare la "vita del concerto", fissando l'avvenimento che il concerto stesso rappresenta. È questa fedeltà che porta la FONÈ a ritrovare l'acustica dei luoghi stessi per cui la musica è stata pensata. È ancora questa fedeltà che detta le tecniche di utilizzazione: due microfoni principali, uno o due microfoni d'ambiente ed un registratore.

Nessuna manipolazione elettronica del segnale, nessuna correzione, in breve una volontà di rispettare la musica senza interventi tecnici.

Nel momento in cui nuove tecnologie (a partire da una codificazione numerica del segnale registrato) lasciano sperare in un miglioramento considerevole della fedeltà nella riproduzione sonora, sembra essenziale alla FONÈ dare della pratica della musica registrata in Italia, una nuova immagine di prodotto in cui la qualità è ricercata senza compromessi.

ENCHANTED PLACES

Music in the Villas of Lucca

The practise of recording musical works in the settings in which they were created is related to a recent evolution in the conception of art in western Europe: that of "archeology".

As far as I am concerned, I am referring to the idea of "musical archeology".

After Modernism, often difficult to understand for a public which is little prepared for a separatist art, (be it painting, literature, or music), the Eighties have witnessed the revival of a desire to find links with past artistic traditions: not in an attempt to return to a Neoclassical cultural expression, but rather to effect a synthesis between this past and it's revival, by way of a distinctly modern sensibility, knowledge, and consideration.

The same idea applies to the evolution of the concepts which preside over the performance of a musical work from our cultural her itage.

In the sixties, musicology (first in England, and subsequently in Italy and France) modified our approach to music, re-discovering modes of interpretation used in the first performances of these works; "original" instruments; reduced numbers of musicians, different voices, and so on.

Today, on the basis of this new-found discipline, and, therefore on it's truth, an "archeological" reflection and skill is developing in all the arts, aiming at finding the same spirit with which past works were performed.

Settings such as the villas in and around Lucca in no way resemble tho-

se neutral spaces which, in general, make up the concert halls of the modern world; these villas were inhabited, in the fullest sense of the word, and each one guards it's own familial, cultural, and historical characteristics.

The recording project in these "enchanted places" has attempted to re-vive that "génie du lieu" which has interacted, culturally, with the works being performed. As far as FONÈ is concerned, we are talking about re-discovering that authenticity, not in order to search for some lost musical Paradise, but rather to re-awaken an awareness of the past, without which the present has no meaning.

The respect for high fidelity, in it's wholest sense, is fundamental to the recording criteria for FONÈ. It is a question of capturing the "life of the concert", with the focus on the event which the concert itself represents.

It was this high fidelity that led FONÈ to discover the accoustics of whose very settings for which the music was conceived. Again, it was this high fidelity that dictated the recording techniques; two principal microphones, one or two ambiantal microphones, and a tape recorder. There was no manipulation of level control, no adjustment to the natural accoustic surroundings, which would make the sound easier to realise, but which would result in a certain loss of realism; in short, there was a desire to respect the music without technical intervention.

At a time in which new technology (beginning with a numerical codification of the recorded sound signal) is leading us to hope for a considerable improvement in sound reproduction, it seems essential to FONÈ to give a new image of a product in which the search for quality is without compromise.

*English translation
Nicky Swallow*

LA GÉNIE DU LIEU

Musique dans les Demeures de Lucca

Le projet d'enregistrement d'oeuvres musicales dans les espaces mêmes où elles furent créés correspond à une évolution récente de la conception de l'art en Europe occidentale. Cette évolution est liée à une nouvelle notion: celle d'archéologie.

Après le "modernisme" souvent difficile à comprendre pour un public peu préparé à un art (pictural, musical, littéraire) de rupture, les années '80 ont vu réapparaître une volonté de se rattacher à la tradition artistique du passé: non pour un retour à une expression culturelle néo-classique, mais pour tenter une synthèse entre ce passé et une relecture de celui-ci à travers une sensibilité, un savoir, une réflexion résolument modernes.

Ainsi en va-t-il de l'évolution des conceptions qui président à l'exécution d'une oeuvre musicale de notre patrimoine culturel. Dans les années 60, la musicologie (d'abord en Angleterre, puis en Italie et en France) a modifié notre approche des oeuvres musicales en redécouvrant les modes d'interprétation utilisés lors des premières exécutions de ces oeuvres: instruments "d'époque", effectifs originaux, voix différentes, valorisation des structures rythmiques etc...

Aujourd'hui sur la base de cette rigueur retrouvée et donc de sa vérité se développe dans tous les arts une réflexion et une pratique "archéologiques" visant à retrouver l'esprit même dans lequel les oeuvres du passé ont été exécutées.

Des lieux comme "le ville lucchesi" ne ressemblent en rien à ces espa-

ces neutres que sont, en général, aujourd'hui les grandes salles de concert du monde contemporain.

Ces lieux étaient habités à tous les sens du terme et recélaient leurs spécificités: familiales, culturelles, historiques.

Le projet d'enregistrement dans ces "lieux magiques" cherche à faire revivre ce "génie du lieu" qui a interagi - culturellement - avec les oeuvres qui s'y trouvaient exécutées. Il s'agit, en fait, pour la FONÈ de retrouver cette authenticité non pour partir à la recherche de quelque Paradis (musical) perdu, mais pour réaliser une conscience du passé sans laquelle le présent demeure vide de sens.

Un souci de fidélité - à tous les sens du terme - préside aux conceptions d'enregistrement de la FONÈ. Il s'agit pour nous de capter, de fixer cet événement que représente un concert. C'est cette fidélité qui conduit la FONÈ à retrouver l'acoustique des lieux-mêmes pour lesquels la musique a été pensée. C'est cette fidélité encore qui dicte les techniques mises en oeuvre. Deux microphones principaux, un ou deux microphones d'ambiance et un enregistreur: aucune manipulation électronique du signal, aucune correction, bref une volonté de respecter la musique sans interventions techniques.

Au moment où de nouvelles technologies (à partir d'un codage numérique du signal enregistré) laissent espérer une amélioration considérable de la fidélité dans la reproduction sonore, il semble essentiel à la FONÈ de donner de la pratique de la musique enregistrée en Italie une nouvelle image de produit où la qualité est recherchée sans compromis.

Villa "Dell'Orologio"

Luogo: Vicopelago (Lucca)

Proprietà: Balbani, oggi Di Puccio.

La villa consta di un grosso corpo principale a pianta rettangolare, di due piani più soffitta, da cui sporge su un lato, verso valle, una galleria a porticato tamponato, rivolta a nord. A sinistra della villa, più in basso, si trova un corpo di fabbrica adibito a scuderia al piano terra e a limonaia al piano primo. A quest'ultima si accede direttamente dal piazzale antistante la villa tramite un ponticello in muratura a due fornici.

La facciata a valle si distingue per il corpo centrale sormontato da un frontone a volute che include una mostra rotonda con l'orologio da cui, popolarmente, prende nome la villa. Sempre su questa facciata, al piano terra, si trova il portale d'accesso con cornice di conci a raggiera e due finestre molto vicine disposte simmetricamente ai lati, di dimensioni molto ridotte ma di disegno analogo alle altre al piano terreno; al piano primo il disegno delle finestre è analogo a quello del portale, con una fascia marcapiano che ne unisce le basi. In corrispondenza del portale si trova una porta-finestra con breve terrazzo con parapetto in ferro a volute.

Sulla facciata tergale si trova un ampio portico a tre fornici sviluppato su due piani con colonne fasciate a bugne. L'edificio risulta da due fasi di lavoro ben distinte. La maggior parte fu costruita alla fine del sec. XVI, compresa la facciata verso l'ingresso attuale con il portico imponente che ricorda quello della villa Oliva a S. Pancrazio.

Alla fine del sec. XVII fu chiusa gran parte del porticato che sporge dalla facciata e su questa ultima fu alzato il frontone a volute, collegandolo alla muratura più antica attraverso le due lesene della metà superiore. Il coronamento della facciata con l'orologio è simile a quello della villa Antoninori a Monte Aguglione (Firenze).

La posizione panoramica del complesso è particolarmente rilevante e

domina una vasta porzione della piana di Lucca, il parco è abbastanza limitato, ma è impreziosito da una serie di piante di camelie "storiche" e di alberi di alto fusto.

Arch.tti **Gilberto Bedini e Giorgio Marchetti**

*

Locality: Vicopelago

Proprietor: Balbani, currently Di Puccio.

The villa is in the form of a large rectangular principal section, with two floors and an attic, from which, to the valley side, a closed arcaded gallery projects facing north. Below, and to the left of the villa, there is a factory building, the ground floor of which is used as a stable, and the first floor as a lemon house. The latter has a direct approach from the courtyard in front of the villa by way of a small double-vaulted brickwork bridge.

The façade of the villa is distinctive for its central section, surmounted by a voluted pediment, which includes a round dial with the clock from which, popularly, the villa gets its name. On the ground floor of this façade is the doorway with a cornice of rayed hewn stone on either side of which are symmetrically placed two windows, which are of reduced dimensions, but of similar design to the others on the ground floor. On the first floor, the design of the windows is analogous to that of the door, with a ledge which unifies the bases. In harmony with the doorway, there is a french window with a small terrace which has an iron-voluted parapet.

There is a large portico on the tergal façade, with three barrel-vaults, and built on two levels with ashlar-plated columns.

The major part of the work was carried out at the end of the sixteenth century, including the façade which looks onto the present entrance with its imposing portico, reminiscent of that of the Villa Oliva at San Pancrazio. At the end of the seventeenth century, a large part of the arcade which leads off this façade was closed, and on the latter, the voluted gable was raised to join with the older walling by way of the two pilaster strips of the upper

half. The finishing on the clock façade is similar to that of the Villa Antinori, at Monte Aguglione, near Florence.

The fine view from the house is particularly important, and it dominates a vast portion of the Luccan plain. The grounds of the villa are rather limited, but are distinguished by a collection of "historic" camelia plants and by forest trees.

Architects **Gilberto Bedini** **Giorgio Marchetti**
English Translation **Nicky Swallow**