



Charles Avison

concerti grossi after scarlatti

Orchestra a plettro

Accademia mandolinistica pugliese

Leonardo Lospalluti *direttore*

Concertino

Mauro Squillante *1° mandolino solista*

Gaetano Ariani *2° mandolino solista*

Valerio Fusillo *mandola*

Antonio Barracchia *mandoloncello*

Ripieno

Sergio Vacca, Lucia Fiore

primi mandolini ripieno

Nicola Antonio Staffieri

Marta Marzocca, Roberto Bascià

secondi mandolini ripieno

Mirko Loconsole, Mauro de Ceglie,

Fulvio Lattarulo *chitarre*

Simona Armenise *basso acustico*

Tommaso De Vito Francesco

contrabbasso

Concerto grosso No. 1 in A major

- | | |
|----------------|-------|
| 1. I Adagio | 01:47 |
| 2. II Allegro | 05:39 |
| 3. III Amoroso | 01:22 |
| 4. IV Allegro | 04:38 |

Concerto grosso No. 2 in G major

- | | |
|----------------|-------|
| 5. I Largo | 02:04 |
| 6. II Allegro | 04:30 |
| 7. III Andante | 03:30 |
| 8. IV Vivace | 02:00 |

Concerto grosso No. 3 in D minor

- | | |
|--------------------------|-------|
| 9. I Largo Andante | 01:38 |
| 10. II Allegro Spiritoso | 03:38 |
| 11. III Vivace | 02:09 |
| 12. IV Più Allegro | 02:57 |

Concerto grosso No. 6 in D major

- | | |
|--------------------|-------|
| 13. I Largo | 03:08 |
| 14. II Con furia | 06:10 |
| 15. III Adagio | 01:34 |
| 16. IV Vivacemente | 03:34 |

Concerto grosso No. 8 in E minor

- | | |
|-----------------|-------|
| 17. I Adagio | 01:34 |
| 18. II Allegro | 03:28 |
| 19. III Amoroso | 02:20 |
| 20. IV Vivace | 02:34 |

Concerto grosso No. 12 in D major

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 21. I a Grave temporeggiato | 00:51 |
| 22. I b Tempo giusto | 01:21 |
| 23. II Allegro Spiritoso | 04:36 |
| 24. III Lentamente | 03:10 |
| 25. IV a Temporeggiato | 00:36 |
| 26. IV b Allegro forte | 03:35 |

Napoli, andata e ritorno. La ricezione di Scarlatti nell'Inghilterra settecentesca Fedele Depalma

La storia che si vuole qui raccontare inizia a Napoli e dopo aver toccato Venezia, Madrid, Lisbona, Londra e Newcastle si chiuderà – seppur, ne siamo certi, in maniera non definitiva – nuovamente nel Sud Italia. Questa storia inizia nel 1685, *annus mirabilis* per la musica europea che assisterà nel giro di pochi mesi alla nascita di tre dei suoi più importanti corifei: George Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach e Domenico Scarlatti. E proprio quest'ultimo è uno dei principali protagonisti della nostra storia.

Domenico nacque a Napoli da Alessandro Scarlatti, rinomatissimo compositore italiano a cavallo tra XVII e XVIII secolo. Educato sin da tenera età alle arti musicali dal papà, Domenico si nutrì di un ambiente culturale raffinato e stimolante e si dimostrò subito straordinario musicista. Eppure almeno fino al 1717, quando ottenne l'*Emancipatio a patria potestate*, Domenico visse decisamente all'ombra – forse fin troppo ingombrante – di un padre che, come magistralmente dimostrato da Roberto Pagano, aveva un carattere decisamente autoritario, un “padre-padrone” capace di esercitare sul suo geniale figlio una costante repressione psicologica e di limitarne l'innata creatività.

Nei primi anni del '700 Domenico visse tra Firenze, Roma e Venezia. Nella città lagunare ebbe modo di studiare con Francesco Gasparini e di conoscere personalmente Antonio Vivaldi e Händel, con cui stringerà una lunga e sincera amicizia. E qui ebbe modo anche di sfidarsi con Thomas Roseingrave, giovane e acerbo musicista irlandese, in uno dei tanti duelli musicali così tipici di quell'epoca (celebre ad esempio quello tra lo stesso Domenico Scarlatti e Händel). Roseingrave ne uscì ovviamente sconfitto, ma riportò in Inghilterra l'ammirazione indiscussa per il compositore napoletano e a breve diverrà uno dei perni della nostra storia.

Nel 1719 Domenico si trasferì a Lisbona come insegnante di musica dell'infanta Maria Magdalena Barbara che seguì quindi a Madrid nel 1733 quando questa divenne regina di Spagna. Fu per lei che Domenico compose i suoi “Esercizi per Gravicembalo”, autentico capolavoro del clavicembalismo settecentesco e pietra miliare indiscussa della storia musicale. Libero dalle convenzioni formali dell'operismo e della musica sacra e, probabilmente, anche dall'influenza “normalizzante” del proprio padre, le Sonate scarlattiane rivelano un'esuberanza creativa davvero rivoluzionaria nelle scelte armoniche inusuali, nei ribattuti violenti e nelle ottave spezzate, nelle scelte melodiche quasi novecentesche, nelle ripetizioni di piccoli frammenti che sembrano voler scardinare le regole metriche tradizionali, nella capacità pantagruelica di accogliere e trasformare tutto lo scibile musicale a lui noto, dall'operismo settecentesco alla musica tradizionale partenopea, iberica e portoghese.

Come spesso accade, la reale portata innovativa delle sonate sfuggì probabilmente al suo stesso

autore che, anzi, nella prefazione del suo primo volume delle sonate ammoniva il lettore a non cercare “in questi Componimenti il profondo Intendimento” che invece forse egli riponeva nella propria musica sacra e operistica. Eppure già nel 1739 viene pubblicato a Londra le *XII suites de pièces pour le clavecin*, raccolta di sonate di Domenico Scarlatti a cura proprio di quel Roseingrave che abbiamo incontrato a Venezia in singolar tenzone con il compositore partenopeo.

Londra in quegli anni era decisamente esterofila. La musica italiana e francese era ricercata, apprezzata, richiesta, eseguita. A Londra, tra gli altri, si era trasferito sin dal 1714 Francesco Geminiani, allievo di Corelli e di Alessandro Scarlatti e indiscusso campione del violinismo europeo di quegli anni. Geminiani contribuì in maniera determinante ad aggiornare i gusti londinesi, sempre molto attenti a quanto accadeva in Italia. Ad esempio, è anche grazie al musicista italiano, con la sua op. 2 e op. 3, che si diffuse nella prima metà del '700 il Concerto Grosso corelliano o “grand concerto”, come spesso era definito in Inghilterra.

Anzi, il Concerto Grosso, caratterizzato dal dialogo tra il *concertino* (due violini e un violoncello) e il *concerto grosso* o *tutti* (orchestra) conobbe una fioritura in Inghilterra più duratura che in Italia. Il Concerto Grosso permetteva infatti di far suonare insieme esecutori dilettanti che eseguivano le parti orchestrali e musicisti professionisti che sfoggiavano la loro bravura nelle parti più virtuosistiche del concertino.

In quegli anni si stavano diffondendo in tutta l'Inghilterra società e associazioni di musicisti amatori che si ponevano sempre più quali importanti interlocutori per la produzione e la fruizione di prodotti musicali. E tali associazioni sono alla base della diffusione, prettamente inglese, dei concerti pubblici. A Londra, sin dal 1672 grazie all'intuizione di John Banister, leader della King Charles II's band, e poi di musicisti quali Wellington e Britton, si poteva assistere giornalmente a concerti pubblici a pagamento. Intorno al 1730 la prassi si era così consolidata che vi erano diverse rassegne invernali organizzate tramite il pagamento in anticipo del biglietto per un numero definito di spettacoli e caratterizzate da una molteplicità di organizzazioni differenti e spesso in aperta competizione (l'Academy of Vocal Music, il Concert of Ancient Music, il Pantheon Concerts).

Le mode musicali e culturali arrivate a Londra si irraggiavano rapidamente anche nel territorio circostante attraverso una fittissima rete di scambi e relazioni tra capitale e province. Esempio icastico è la biografia di Charles Avison, forse il più importante compositore inglese del XVIII secolo. Nato a Newcastle nel 1709, studiò composizione a Londra proprio con Geminiani per poi ritornare nella città natale come organista prima presso la chiesa di St John e poi presso la Chiesa di St Nicholas. Avison importò dalla capitale inglese (e forse anche dalla vicina York) la pratica delle rassegne invernali di musica a pagamento organizzandole nelle Assembly Rooms del Groat Market di Newcastle sin dal 1735.

Fu proprio in questi concerti che iniziò ad introdurre al suo pubblico la musica dei nuovi compositori, da Corelli a Geminiani e Händel (verso cui però non nutriva grande stima). Spesso erano concerti che, in linea con la moda londinese, si appoggiavano ad un'associazione di musicisti amatoriali che richiedevano musica di prima mano. E il Concerto Grosso italiano rispondeva perfettamente a tale esigenza.

Avison fu un eccellente animatore culturale, capace di insegnare, organizzare concerti e orchestre, scrivere recensioni e pamphlet, comporre musica per le più svariate occasioni, tessere intensi rapporti con i musicisti delle città vicine (ad esempio con Thomas Ebdon a York e John Garts a Durham) e con quelli della capitale. Tra questi, ebbe rapporti professionali e d'amicizia con Roseingrave tramite cui conobbe le sonate scarlattiane.

La scoperta del musicista napoletano fu per Avison una vera e propria folgorazione. Nel 1744 pubblicò "Twelve Concerto's in Seven Parts... Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord Composed by sig. Domenico Scarlatti". Si tratta di 12 concerti grossi in cui Avison, con grande libertà ed eleganza, riprese temi scarlattiani arrangiandoli per orchestra. La pratica di riprendere e riadattare musica altrui era ampiamente attestata in quegli anni; eppure non era così usuale trasformare composizioni pensate per clavicembalo in arrangiamenti orchestrali.

In linea con la tradizione italiana, Avison struttura i concerti alternando sonate lente e veloci. Anche se i temi scarlattiani spesso sono attinti da sonate diverse riunite all'interno di un unico concerto, gli arrangiamenti orchestrali di Avison li rendono omogenei e coerenti. Ma Avison spesso fa di più. La stampa curata da Roseingrave offriva solo due movimenti lenti e pur di mantenere la caratteristica ripartizione di tempi lenti e veloci Avison compose *moto proprio* alcuni movimenti lenti (è il caso per esempio del Largo del Concerto n.6 o dei tempi lenti del Concerto n.12). Altre volte, per mantenere la coesione interna del concerto, Avison traspose i temi scarlattiani in tonalità diverse (ad esempio nell'adagio del Concerto n.1 o dell'allegro spiritoso di chiara reminiscenza vivaldiana del Concerto n.3). Altre volte Avison "addolcisce" alcune asprezze armoniche, normalizza alcune battute "eccedenti" o taglia alcune ripetizioni giudicate "azzardate" per il gusto del tempo. Il risultato è un Domenico Scarlatti meno esuberante, più galante, ma comunque assolutamente innovativo per le orecchie degli inglesi di quegli anni.

La fortuna dei concerti grossi avisoniani fu notevole. Ne è un esempio illustre la citazione che Laurence Sterne ne fece al cap. 5 del III volume del suo *Tristram Shandy* dove, per descrivere l'ira rubiconda di suo padre, si legge:

*Tutto il pezzo, signora, avrebbe dovuto essere suonato come la sesta di Avison Scarlatti
– con furia – come un pazzo.*

Tra le sonate scarlattiane scelte da Avison alcune meritano la nostra attenzione. Si tratta di cinque

sonate (K 81, K 88, K 89, K 90 e K 91) quasi certamente ascrivibili al periodo giovanile del compositore napoletano. Sin da subito ci si era accorti che difficilmente queste sonate potevano essere eseguite con la sola tastiera ma più facilmente dovevano prevedere l'accompagnamento di uno strumento solista. Ma quale? La scelta più facile ricadeva sul violino anche perché l'andamento melodico della sonata ben si adatta ad uno strumento accordato per quinte (eccezion fatta per la sonata K 88 che invece presuppone uno strumento accordato per quarte). Ma già Kirkpatrick, lo studioso che più di tutti ha analizzato al dettaglio l'intero corpus di sonate scarlattiane, riteneva non del tutto soddisfacente la scelta del violino quale strumento melodico. L'ipotesi più avvincente sembra oggi propendere per il mandolino, ipotesi ampiamente suggerita e documentata da Squillante e Vrenna.

Scarlatti deve aver conosciuto il mandolino a quattro cori durante la sua infanzia napoletana e probabilmente conobbe a Venezia anche il mandolino a sei cori utilizzato, tra gli altri, da Vivaldi in diversi suoi concerti. Ed è forse proprio un mandolino a sei cori lo strumento solista della sonata K88. L'ipotesi ci sembrerà sicuramente meno raminga se si pensa al fascino ben documentato che chitarra spagnola e nacchere esercitarono su Domenico Scarlatti.

Se il mandolino ha avuto spazio e attenzione da parte di Domenico Scarlatti, perché allora non restituirgli il favore? La storia iniziata a Napoli ritorna quindi, con il presente lavoro, nel Sud Italia, equamente divisa tra Campania, Basilicata e Puglia. Riproporre i concerti grossi avisoniani arrangiati per un'orchestra a plectro *suona* certamente come un omaggio al geniale compositore partenopeo. Del resto, le versioni a plectro dei concerti di Avison risultano naturalmente più fedeli all'originale clavicembalístico perché gli strumenti, al di là delle apparenze, hanno moltissimo in comune: anche il clavicembalo pizzica le corde con i plettri!

Ma questo lavoro ha un altro obiettivo: restituire frammenti di una storia apparentemente marginale (la ricezione di Domenico Scarlatti in Inghilterra) ma che pure ha contribuito in maniera spesso decisiva allo sviluppo della storia musicale europea. Su questo fronte gli strumenti a plectro combattono una battaglia comune: relegato per decenni a strumento "inferiore" e popolare, il mandolino ha invece puntellato costantemente (e spesso silenziosamente) la storia musicale europea e, attraverso le numerosissime trascrizioni per ensemble a plectro pensate per un pubblico semi-professionistico o amatoriale, ha permesso per secoli la diffusione in fasce sociali eterogenee dei grandi capolavori musicali del momento. Esattamente come i Concerti Grossi di Avison fecero per la musica del grande Domenico Scarlatti.

Napoli, round trip. The reception of Scarlatti in eighteenth-century England

Fedele Depalma

The story that is narrated here begins in Naples and after touching Venice, Madrid, Lisbon, London and Newcastle will close again - although, we are sure, in non-definitive manner - in South Italy. This story begins in 1685, *annus mirabilis* for the European music that will assist in a few months to the birth of three of its most important *coryphaei*: George Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach and Domenico Scarlatti, who is precisely one of the main protagonists of our history.

Domenico was born in Naples and was the son of Alessandro Scarlatti, famed Italian composer at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries. Educated since an early age in the musical arts by his father, Dominic nurtured a refined and stimulating cultural environment and was immediately an extraordinary musician. However, at least until 1717, when he gained his *Emancipatio a patria potestate*, Domenico lived definitively in the shadow - perhaps too cumbersome - of a father who, as masterfully demonstrated by Roberto Pagano, had a decidedly authoritarian character, a "father-master" capable of exercising on his brilliant son a constant psychological repression and to limit his innate creativity.

In the early '700, Domenico lived between Florence, Rome and Venice. In the lagoon city he had the opportunity to study with Francesco Gasparini and to personally meet Antonio Vivaldi and Händel, with whom he will forge a long and sincere friendship. And in Venice he was also able to compete with Thomas Roseingrave, a young and immature Irish musician, in one of the many musical duels so typical of that era (well known, for example, the one between the same Domenico Scarlatti and Händel). Roseingrave came out obviously defeated, but brought back to England his indubitable admiration for the Neapolitan composer and shortly he will become one of the pivots of our story.

In 1719, Dominic moved to Lisbon as a teacher of music of the *Infanta* Maria Magdalena Barbara, who he followed to Madrid in 1733, when she became queen of Spain. It was for her that Dominic composed his "Essercizi per Gravicembalo" (Exercises for Harpsichord,) true masterpiece of the eighteenth century's Harpsichord compositions and an undisputed landmark of musical history. Free from formal conventions of operatic productions and sacred works, and probably, also, from the "normalizing" influence of his father, Scarlatti's sonatas reveal a truly revolutionary creative exuberance in the unusual harmonics choices, in the violent *ribattute* and in the broken octaves, in the melodic choices that are almost from the twentieth century, in the repetitions of small fragments that seem to undermine the traditional metric rules, and in the gargantuan capacity to receive and transform all the musical knowledge to which he is exposed to, from the eighteenth century operas to the traditional Neapolitan, Iberian and Portuguese music.

As it often happens, the actual innovative importance of the sonatas probably escaped their own author who, indeed, in the preface to his first volume of sonatas warned the reader not to seek “in these Compositions the deep Understanding” that, instead, perhaps he placed in his own sacred and operatic music. Yet already in 1739, the *XII suites de pièces pour le clavecin*, collection of sonatas by Domenico Scarlatti, are published in London, edited by the same Roseingrave who we met in Venice in single combat with the Neapolitan composer.

London, in those years, was definitely xenophile. The Italian and French music was sought after, appreciated, requested and performed. In London, among others, had moved since 1714 Francesco Geminiani, a pupil of Corelli and Alessandro Scarlatti, and undisputed champion of the European violinists of those years. Geminiani contributed in a determinant manner to update the Londoners' tastes, always very attentive to what was happening in Italy. For example, it is thanks to the Italian musician, with his op. 2 and op. 3, that Corelli's Concerto Grosso or “grand concert”, as it was often referred to in England, spread in the first half of the '700.

Indeed, the Concerto Grosso, characterized by dialogue between the *concertino* (two violins and a cello) and the *concerto grosso o tutti* (orchestra) experienced a more lasting blossoming in England than in Italy. The Concerto Grosso, in effect, allowed amateur performers, who executed the orchestral parts, and professional musicians who paraded their skills in the most virtuosic of concertino parties, to play together.

In those years, companies and associations of amateur musicians who placed themselves increasingly as important partners for the production and the fruition of musical products were spreading across England. And these associations are the basis of the propagation, purely English, of public concerts. In London, since 1672, thanks to the intuition of John Banister, leader of King Charles II's band, and later to musicians such as Wellington and Britton, you could attend daily public ticketed concerts. Around 1730, the practice was so well established that there were several winter festivals organized by the payment in advance of the ticket for a set number of shows and characterized by a multiplicity of different organizations and often in open competition (the Academy of Vocal Music, the Concert of Ancient Music, the Pantheon Concerts).

The musical and cultural fashions arrived in London rapidly radiated also in the surrounding territory through a dense network of exchanges and relations between capital and provinces. Vivid example is the biography of Charles Avison, perhaps the most important of the eighteenth century English composer. Born in Newcastle in 1709, he studied composition aptly with Geminiani in London before returning to his native city as a first organist at the church of St. John and then at the Church of St. Nicholas. Avison imported from the English capital (and perhaps also from the nearby York) the practice of the winter festivals of ticketed music events, organizing them in the Assembly Rooms of the Groat Market in Newcastle since 1735. It was

at these concerts that he began to introduce his audience to the music of new composers, from Corelli to Geminiani to Händel (of whom, however, he did not have very much esteem). They were often concerts in line with the London fashion, leaning upon an association of amateur musicians who required first-hand music, and the Italian Concerto Grosso responded perfectly to this need.

Avison was an excellent cultural animator, able to teach, organize concerts and orchestras, write reviews and pamphlets, composing music for various occasions, weave intense relationships with the musicians of the nearby towns (for example with Thomas Ebdon in York and John Garts in Durham) and with those of the capital. Among them, he had a professional relationship and friendship with Roseingrave, through whom he met Scarlatti's sonatas. For Avison, the discovery of the Neapolitan musician was a real shock. In 1744, he published "Twelve Concerto's in Seven Parts ... Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord Composed by Mr. Domenico Scarlatti." It consists of twelve *grand concerts* in which Avison, with great freedom and elegance, recovered Scarlatti themes, rearranging them for orchestra. The practice of recovering and rearranging other people's music was widely attested in those years; yet it was not so usual to transform compositions designed for harpsichord into orchestral arrangements.

In line with Italian tradition, Avison structures the concerts alternating slow and fast sonatas. Although the Scarlatti themes are often drawn from different sonatas gathered in a single concert, the orchestral arrangements by Avison make them homogeneous and coherent. However, Avison often does more. The publication edited by Roseingrave offered only two slow movements and in order to keep the characteristic distribution of the times of slow and fast motion, Avison wrote *moto proprio* a few slow movements (is the case for example of the *Largo* of the Concerto # 6 or the slower tempos of the Concerto no. 12). At other times, to maintain the internal cohesion of the concert, Avison transposed Scarlatti's themes in different tonalities (such as in the *adagio* of the Concerto No. 1 or the *allegro spiritoso* of Concerto No. 3, clearly reminiscent of Vivaldi's works). Other times, Avison "sweetens" some harmonics harshness, normalizes some 'excessive' measures or reduces some repetitions judged "risky" for the taste of the time. The result is a less exuberant Domenico Scarlatti, more gallant, but totally innovative to the ears of the British in those years.

The success of the Avisonian Grand Concerts was remarkable. One example is the famous quote that Laurence Sterne made in Chapter 5 of the third volume of his *Tristram Shandy*, where, to describe the ruddy wrath of his father, it reads:

...the whole piece, Madam, must have been played off like the sixth of Avison Scarlatti -- con furia,
-- like mad.

Among the Scarlatti's sonatas chosen by Avison, some merit our attention. These five sonatas

(K 81, K 88, K 89, K 90 and K 91) are almost certainly attributable to the early period of the Neapolitan composer. Right from the start, they had noticed that these sonatas could hardly be performed with the keyboard alone, but they seemed to provide for the accompaniment of a solo instrument. Then again, which one? The easiest choice fell on the violin because the melodic contour of the sonata is well suited to an instrument tuned in fifths (except for the Sonata K 88 which presupposes an instrument tuned in fourths). But already Kirkpatrick, the scholar who has analyzed in detail all the entire corpus of Scarlatti's sonatas, believed not entirely satisfactory the choice of the violin as a melodic instrument. The most compelling hypothesis seems to favor today the mandolin, as widely suggested and documented by Squillante and Vrenna.

Scarlatti must have known the four courses mandolin during his Neapolitan childhood and probably knew in Venice also the six courses mandolin, used, among others, by Vivaldi in several of his concerts. And it is a six courses mandolin the solo instrument of the sonata K88. The hypothesis will seem far less peculiar if one thinks of the well documented fascination that Spanish guitars and castanets exerted on Domenico Scarlatti.

If the mandolin was given space and attention by Domenico Scarlatti, why not return the favor? The story started in Naples returns therefore, with the present work, in southern Italy, equally divided between Campania, Basilicata and Puglia. To propose again the *Avisonian Grand Concerts* arranged for plucked strings orchestra (also called mandolin orchestra) certainly *sounds* like homage to the brilliant Neapolitan composer. Moreover, the plucked strings versions of the Avison concerts are naturally more faithful to the original harpsichord version because the instruments, beyond appearances, have a lot in common: even the harpsichord plucks the strings with plectra!

But this work has another goal: to return fragments of a story seemingly marginal (the reception of Domenico Scarlatti in England) but which has also contributed in an often decisive manner to the development of European musical history. On this front the plectrum instruments are fighting a common battle: relegated for decades to the status of "lower" and popular instrument, the mandolin has instead consistently shored up (and often silently) the European musical history, and through the numerous transcriptions for mandolin ensemble designed for a semi-professional or amateur public, has for centuries allowed the diffusion, in heterogeneous social strata, of the great musical masterpieces of the moment. Exactly as the *Grand Concerts* of Avison did for the music of the great Domenico Scarlatti.

CREDITS

registrazione effettuata negli studi di **Music Suite** - Sammichele di Bari nel gennaio 2015

sound engineering **Eustacchio Montemurro**

mastering **Audionova Studio 4** - Matera

progetto grafico **samsastudio**

Prefazione **Fedele Depalma**

Traduzione **Tiziano Thomas Dossena**

Leonardo Lospalluti

trascrizioni e realizzazione del basso continuo

Orchestra a plectro

Accademia Mandolinistica Pugliese

Leonardo Lospalluti *direttore*

Mauro Squillante *solista*

www.digressionemusic.it



The copyright in this sound recording is owned by Digressionemusic srl. All rights of the work produced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of the recorded work prohibited. © & © 2016 DIGRESSIONE MUSIC srl · Via Dante Alighieri 41 70056 Molfetta (Italia) · Direttore Artistico Girolamo Samarelli · www.digressionemusic.it

