



ENSEMBLE SAN FELICE
XXV STAGIONE CONCERTISTICA 2017

In canto Gregoriano
Incontri Internazionali di Firenze (XIV anno)

24 Settembre - 1 Novembre 2017
direzione artistica Enzo Ventroni, Federico Bardazzi

una produzione
Opera Network Firenze
Ensemble San Felice

Pieve di Santo Stefano a Campoli, Mercatale in Val di Pesa
sabato 30 settembre ore 18

Basilica di San Miniato al Monte, Firenze
domenica 1 ottobre ore 16

HILDEGARD von BINGEN
La Sibilla del Reno

ENSEMBLE SAN FELICE

voce recitante Cristina Borgogni

voci Chiara Galioto, Elisa Malatesti

viella Federico Bardazzi

flauti Marco Di Manno

arpa, klagenspiele, campane tibetane, shruti box Elisa Malatesti

direzione **Federico Bardazzi**

PROGRAMMA

Ad Matutinum in I Nocturno

ANTIPHONA O Orzchis Ecclesia (IV)

PSALMUS 94 AD INVITATORIUM Venite, exultemus Domino

I ANTIPHONA O coruscans lux (IV)

PSALMUS 10 In Domino confido

II ANTIPHONA O rubor sanguinis (I)

PSALMUS 1 Beatus vir

III ANTIPHONA Nunc Gaudeant (VI)

PSALMUS 86 Fundamenta ejus

VERSICULUM Diffusa est gratia in labiis tuis

LECTIO I *De Libro divinorum operum*

RESPONSORIUM I O Nobilissima viriditas (VI)

LECTIO II *De Libro divinorum operum*

RESPONSORIUM II O vos imitatores (VI)

LECTIO III *De Libro divinorum operum*

RESPONSORIUM III O viridissima Virga 64 (VI)

ORATIO Deus, qui beatam Hildegardem Virginem

a cura di Federico Bardazzi

1098 - 1105 Hildegard nasce a Bermersheim, nel territorio della sede vescovile di Magonza (Meinz), in una famiglia della piccola nobiltà. Le visioni che avrebbero segnato il suo destino hanno inizio fin dall'età di 5 anni.

1106 - 1135 Viene introdotta alla vita monastica nel monastero benedettino di Disibodenberg e viene affidata alle cure di Jutta, giovane monaca "reclusa" che si prende cura della sua formazione culturale e spirituale. Hildegard soffre fin dall'infanzia di gravi disturbi, oggi identificati come "emicrania classica". La malattia, che accentua il carattere di debolezza sottinteso nella concezione medievale della natura femminile, fornisce in realtà a Hildegard una modalità appropriata di intervento nel suo tempo, perché - come la sua "incultura" - anche la debolezza fisica non solo non era considerata d'ostacolo al ruolo profetico, ma anzi poteva offrirne una potente convalida.

Durante questi anni solo Jutta è a conoscenza delle sue visioni, che Hildegard impara a tenere generalmente nascoste, in quanto queste, come i sogni, non erano sempre considerate un segno positivo, poiché si temeva che ciò che veniva percepito in maniera immediata e incontrollata dalla coscienza potesse derivare da una suggestione demoniaca.

1136 - 1152 Alla morte di Jutta ne eredita la funzione di *Magistra sponsarum Christi*.

Il nuovo ruolo di badessa e la raggiunta maturità le danno il coraggio di rendere manifesta l'esperienza visionaria, si confida perciò con il monaco Wolmar e, dietro suo consiglio, inizia ad annotare il contenuto delle *revelationes*. Sarà lo stesso Wolmar ad assisterla per tutta la vita, per permetterle di liberare la necessità di comunicare le proprie intuizioni. Ciò produce in lei, già da questo periodo, una sempre crescente e profonda consapevolezza della propria peculiare vocazione.

Al lavoro di scrittura partecipa anche una giovane monaca, Riccarda von Stade; fra le due si stabilirà un rapporto di grande fiducia e amicizia.

La sua fama di badessa attrae al monastero di Disibodenberg numerose giovani di famiglie aristocratiche. La necessità di fare spazio ad una comunità sempre più numerosa le suggerisce, come ordinatole in una visione, di fondare il monastero di St. Rupertsberg, dove si trasferisce con un gruppo di 18 monache. Viene sostenuta in questo progetto, in un primo tempo osteggiato da alcune personalità ecclesiastiche, dalla marchesa von Stade, madre di Riccarda.

Dopo alcuni anni Riccarda viene obbligata, nonostante la volontà contraria di Hildegard, ad assumere l'incarico di badessa a Bassum, dove muore prematuramente poco tempo dopo, nel 1152.

1153 - 1178 L'attività di Hildegard, prima concentrata all'interno del monastero, comincia a rivolgersi anche all'esterno. Sono molto numerosi gli scambi epistolari con eminenti personalità del tempo, quali i Papi Eugenio III (1148 - 53), Anastasio IV (1153 - 54), Alessandro III (1173), Bernardo di Chiaravalle e perfino l'imperatore Federico Barbarossa.

Questo proiettarsi al di fuori del monastero si realizza, a partire da questi anni, anche attraverso frequenti e sempre più intensi viaggi, durante i quali raggiunge, fra gli altri, i Monasteri di Werde nella Ruhr, le importanti sedi vescovili di Treviri e Colonia, l'Abbazia cistercense di Eberbach. Questi soggiorni sono caratterizzati da un'intensa attività di predicazione, fatto assolutamente eccezionale per una donna.

Nel 1173 muore il monaco Wolmar, fidato collaboratore delle tre opere profetiche: *Liber Scivias*, *Liber vitae meritorum*, *Liber divinorum operum*. Quest'ultima fatica sarà completata dunque con l'aiuto di Goffredo, monaco dell'Abbazia di Disibodenberg, il quale sarà anche, successivamente, il primo biografo di Hildegard.

1179 Muore il 17 settembre dopo aver predetto alle sue monache la prossima fine che le era stata rivelata "da Dio nello Spirito della profezia". Secondo le testimonianze dell'epoca la sua morte è accompagnata da segni celesti, di luminosità e carattere simili a molte immagini delle *revelationes*.

Hildegard von Bingen - La "Sibilla del Reno" di Federico Bardazzi

Il tentativo di questo programma è quello di presentare la figura di Hildegard attraverso la sua musica, pervenutaci nella raccolta *Symphonia harmoniae caelestium revelationum*, partendo però dal suo carisma profetico, il cui punto focale è il *Liber divinorum operum*, opera ultima della santa, suddiviso in dieci visioni, precedute da un prologo e chiuse da un epilogo. Alcune delle parti più salienti di questo eccelso *excursus universalis* sono state suddivise nelle tre letture del *I Notturmo del Mattutino del Comune delle Vergini* che viene qui ricostruito integralmente e riproposto nella sua completezza liturgica: le antifone di Hildegard fanno infatti da cornice al salmo invitatorio e ai tre salmi previsti per questa sezione dell'Ufficio delle ore, mentre, dopo il versetto, i tre responsori, sempre della mano di Hildegard, commentano le letture. La conclusione è affidata all'orazione del proprio *In Memoria Sanctae Hildegardis Virginis* che viene celebrata dalla Chiesa il 17 settembre.

In questo modo viene a configurarsi una Hildegard a due voci, strumento e specchio riverberante delle *revelationes* divine, attraverso il suono sia della parola declamata che della parola cantata. La *schola* femminile ha la funzione di idealizzare il numeroso popolo di imitatrici della santa. Proprio loro furono le prime destinatarie delle sue profezie teologiche e musicali, sparse nei monasteri da lei frequentati, guidati e fondati, i cui rami sono vivi ancora oggi. La solista della *schola* interpreta una figura ideale di *celebrante*, perno necessario dello svolgimento liturgico.

Le cadenze dei toni salmodici non sono esattamente quelle del gregoriano classico, infatti sono state tratte in parte da quelle indicate dalla stessa Hildegard in calce ad alcune antifone (ad es. la cadenza finale del IV tono), mentre altre sono state trascritte dall'Antifonario Graz 28 proveniente da un monastero di cistercensi, monaci di origine benedettina, come Hildegard, che erano tenuti in somma considerazione negli ambienti spirituali e politici dell'epoca.

Le scelte di interpretazione ritmica, prendendo come base il manoscritto *Riesenkodex* della Biblioteca di Wiesbaden (nell'altro manoscritto principale quello di Dendermonde sono presenti solo 4 dei brani proposti: *O Pulchrae facies*, *O vos inimitatores*, *O nobilissima viriditas* e *Nunc gaudeant*), sono state mirate a valorizzare l'andamento non mensurale e fluido del testo, sottolineando espressivamente, rispetto a questa "semplice" scorrevolezza generale, alcuni elementi verbo-melodici in relazione alla modalità, alle relative corde più importanti e alle note strutturali.

Per quanto riguarda la modalità è interessante constatare come vengano ad assottigliarsi le differenze fra il modo autentico e il suo relativo plagale, spesso in virtù di un'ampliamento dell'*ambitus*, verso il registro acuto, tipico della mano hildegardiana. Altro procedimento riconoscibile dell'autrice è quello di scrivere alcune composizioni su altezze diverse da quelle previste dalla modalità d'impianto, questo perché, ad esempio, alcuni brani di IV modo, come *Nunc gaudeant*, prevederebbero altrimenti il mi bem. in un periodo in cui l'unica alterazione transitoria utilizzata è il si bem. Ecco perciò che, in questo e in altri casi, si rende necessaria la trasposizione alla quinta sopra.

Per meglio spiegare questi aspetti è però necessario comprendere come il materiale musicale utilizzato da Hildegard sia principalmente formato da un insieme di formule che si presentano in alcuni casi spostate in diversi registri e pure in diversi modi. L'arte del compositore quindi è molto differente, come principio, rispetto a quella dei secoli successivi. Così come avviene, per certi aspetti, anche nel repertorio del canto gregoriano classico, la caratterizzazione di un brano consiste soprattutto nella scelta delle formule e nel loro accostamento "retorico - espressivo". Questo processo vivifica il suono plasmandolo in simbiosi con la parola, vero elemento fondante semantico, fonetico e talvolta perfino "figurativo" per mezzo di madrigalismi *ante litteram*. Le cellule verbo-melodiche, così sviluppate, possono assumere in tal modo diverse conformazioni, attraverso infinite varianti, fino a giungere a sostanziali trasformazioni della propria identità. Il risultato finale che deriva da tutto questo complesso procedimento è quello di un'assoluta unicità, nel suo insieme, di ogni composizione.

I sublimi testi delle composizioni musicali sono anch'essi frutto della sensibilità della santa e raggiungono, in uno stile semplice ma profondo, carico di emozione e di lirica plasticità, vertici di contemplazione teologica paragonabili a quelli delle sue opere profetiche. Ciò conferisce a questi brani, sebbene scritti principalmente per un uso comunitario, un sapore più intimo e soggettivo, come si nota nel virtuosismo di alcuni passaggi melodici e melismatici, i quali offrono lo spunto per una esecuzione solistica delle *Antiphonae*, normalmente affidate in questo contesto liturgico alla *schola*.

Il contributo degli strumenti trova le sue ragioni storiche nelle cronache dell'epoca, che ci narrano la stessa Hildegard salmodiare accompagnandosi alla cetra e al salterio, mentre nell'antifona *O coruscans lux* il bordone vocale non ha solo la funzione di creare un colore sonoro, ma si pone in dialogo con la voce solista, riverberando e amplificando alcuni aspetti testuali secondo alcuni procedimenti utilizzati nel medioevo per espandere il testo originale, quali la ripetizione di sillabe (ad es. *O coruscans lux, lux, lux...* oppure *alta persona, na, na...*), o l'inserimento di brevi frasi stereotipe (ad es. *Fuge, fuge et veni in palatium regis*). Questa prassi è ancora attuale, con alcune differenze, nei brani solistici del repertorio della Chiesa armena e nella *nawba* araba. Proprio dal mondo islamico, attraverso la dominazione della penisola iberica, questa partecipazione corale alla melodia solistica si diffuse successivamente in tutta l'Europa, dove gradualmente confluì nel più sviluppato *cantus firmus* delle prime esperienze contrappuntistiche.

La scelta della *symphonia*, in relazione alla declamazione delle letture, è invece tesa a riproporre quella funzione che ebbe storicamente questo strumento, come principe sostegno dialogico della narrazione. In questo modo le *Lectiones*, tutte con la stessa struttura quadripartita, assumono fisionomie riconducibili a dei veri e propri brani musicali.

Abbiamo optato per la pronuncia tedeschizzante del latino ecclesiastico, utilizzato nella Germania del tardo medioevo. Tale indicazione è sostenuta da alcune autorevoli fonti quali "Aufführungspraxis Vokalmusik" di Vera Scherr.

Il titolo del programma vuole sottolineare un'altra significativa caratteristica presente, fra gli altri, in uno dei brani più affascinanti fra quelli proposti, quello di apertura, che presenta nel testo l'originalità dell'inserimento di alcune parole di un linguaggio mistico e anche un po' misterioso che si potrebbe definire inventato dalla stessa santa, dove per esempio *orzchis* sta per *immensa*. Questo fatto è ancor più interessante se si considera che Hildegard non ha mai permesso al monaco Wolmar di modificare alcuna delle parole che ella gli dettava, al fine di poter trasmettere le proprie visioni nella maniera più fedele possibile, anche se lo stile latino di cui ella era capace non era in alcuni casi del tutto adeguato. Viene a determinarsi così un linguaggio individuale e soggettivo, quasi il solo capace di estrinsecare la oggettività suprema di Dio e di descriverla attraverso la parola.

Concludendo, il nostro concerto vuole proporsi come un possibile contributo alla conoscenza e alla valorizzazione, ancora troppo esigua nel nostro paese, della straordinaria figura di Hildegard, prima donna del mondo occidentale ad essere riconosciuta come punto di riferimento spirituale e culturale già durante la sua lunga vita, trascorsa in una infaticabile attività teologica, scientifica, esegetica e musicale. Il carattere profetico che permea tutte le sue opere, divenute capisaldi della nostra cultura, le valse da parte dei cronisti coevi l'appellativo di "Sibilla del Reno".

A proposito della prassi esecutiva nell'occasione dell'incisione di un vespro di Johannes Berchmans Göschl traduzione Cristina Ramazzini

Le composizioni vocali di santa Hildegard von Bingen pongono problemi di non facile soluzione in merito alla loro prassi esecutiva. Questo appare evidente anche agli occhi di chi non è uno specialista a un ascolto comparato delle numerose incisioni disponibili, spesso radicalmente differenti in termini di presentazione e di interpretazione.

Una delle difficoltà riguarda direttamente la questione della destinazione e dell'utilizzo dei brani. Infatti, per quanto appaia assodato che la maggior parte di essi furono concepiti e composti per le celebrazioni liturgiche, solo con difficoltà è possibile formulare ipotesi più circostanziate sulle rispettive destinazioni e sul contesto di esecuzione. Resterà così del tutto irrisolta la questione se i canti intitolati "Hymnus" fossero riservati esclusivamente alla liturgia delle ore, e anche l'interrogativo su quale fosse la destinazione liturgica dei brani intitolati "Sequenz". Sussistono

inoltre dei dubbi in relazione all'impiego liturgico delle antifone, che presentano una struttura musicale a tratti estremamente ricca. Certo la formula cadenzale del tono salmodico di area germanica, aggiunta in conclusione, instaura per alcune di esse una relazione con la salmodia. Ma in considerazione del disequilibrio stilistico e musicale tra antifona e salmo, che è in questi casi evidente, una esecuzione nel contesto della liturgia delle ore appare comunque non priva di difficoltà. E come risolvere la questione delle antifone alla cui conclusione non è presente alcuna formula cadenzale? Almeno i responsori si possono collocare liturgicamente in modo chiaro, poiché la loro struttura compositiva rimanda inequivocabilmente a quella dei *responsoria prolixa* del mattutino, l'ora dell'ufficio recitata durante la notte. Anche questi presentano tuttavia un singolare ampliamento della forma musicale, e non si adattano in modo ottimale alla cornice liturgica di un mattutino.

Ma, al di là di tutti gli interrogativi sulla loro destinazione e collocazione nella liturgia, era allettante il pensiero di restituire all'ascolto alcune delle composizioni di Hildegard in un contesto liturgico. A questo fine si è prestata la cornice di un vespro, costituito essenzialmente dai seguenti elementi strutturali: salmodia introdotta da antifone, lettura con responsorio conclusivo, inno, e infine il Magnificat introdotto da un'antifona. In questo modo si richiede all'ascoltatore di tenere in conto la disomogeneità musicale e stilistica di alcune parti, come salmodia e antifone o lettura intonata e responsorio, come precedentemente detto. Il contesto di una vera ricostruzione liturgica permette però di ricreare quel *continuum* spirituale che la dimensione interiore e mistica propria dei brani di Hildegard ispira, e rende possibile, o meglio facilita a chi ascolta il raggiungimento di questo livello di maggiore profondità. Senza un simile approccio spirituale alla musica di Hildegard, che è testimonianza di una sublime esperienza mistica, anche l'accesso a una più profonda comprensione della sua unicità artistica sarebbe impossibile.

Il vero punto nevralgico nella prassi esecutiva delle composizioni di santa Hildegard von Bingen è però la questione della loro struttura ritmica. Questo è in primo luogo evidente dal fatto che pressoché tutti i testi introduttivi delle numerose incisioni evitano un approfondimento in questo senso. L'impressione è poi rafforzata dalla resa acustica delle registrazioni, nelle quali si manifestano scelte interpretative tra loro diametralmente opposte.

Si contrappongono in effetti un equalismo relativamente rigido e un mensuralismo ricco di sfumature e con momenti di estremo virtuosismo vocale. A favore della prima ipotesi, maggiormente radicata nella tradizione monastica, depongono una precisa oggettività, linearità e chiarezza dell'espressione, mentre la seconda si avvale spesso di prestazioni vocali di buono o eccellente livello tecnico, oltre che di una notevole varietà e vivacità del discorso musicale. Ma tutte e due le ipotesi paiono travisare le intenzioni dell'autrice, per quanto la prima, con il suo costante rifiuto di una resa virtuosistica, possa in apparenza rendere maggiore giustizia alla dimensione spirituale che pervade le opere di Hildegard e al contesto nel quale esse furono create. La questione interpretativa dei canti di Hildegard si riassume infine nella domanda: cosa e quanto permettono di affermare, in relazione alla struttura ritmica, le due fonti principali, il *Villarenseser Kodex* e il *Wiesbadener Riesenkodex*? Una risposta onesta dovrà essere questa: ben poco. Ma questo poco già permette di accantonare la posizione di un inflessibile equalismo. È vero che, a causa della notazione puramente diastematica dei manoscritti, non è possibile determinare dalla forma dei neumi se una esecuzione ritmicamente differenziata fosse effettivamente significata e praticata. Ma in tutti e due i manoscritti sono presenti anche segni specifici come quilismi e note liquescenti, oltre a un sistema di raggruppamento dei neumi niente affatto arbitrario, ma applicato in modo logico e coerente; tutti elementi che lasciano intendere come una resa in termini di equalismo sia inadeguata. Tale congettura trova poi una precisa conferma quando si confrontano quei passaggi con l'ausilio dell'analisi modale.

Se quindi si può escludere come decisamente improbabile il modello interpretativo equalistico, si pone ora la domanda, in quale relazione siano tra loro i valori musicali da differenziare metricamente e ritmicamente. La soluzione del mensuralismo e di un conseguente virtuosismo vocale non è convincente. A prescindere dal dato che esistono infinite varietà di mensuralismo, come la discografia dedicata al *corpus* hildegardiano evidenzia, la posizione mensuralistica contraddice sia l'essenza profonda di questi canti sia il contesto dal quale essi sono scaturiti.

L'essenza profonda della musica di Hildegard, come già sottolineato, coincide con la sua dimensione spirituale. Essa testimonia in effetti una intensa esperienza contemplativa, e esprime un legame interiore e autenticamente mistico con la Trinità e con il suo modo di operare nel mondo e nell'anima degli uomini. Anche solo l'intimità di una simile esperienza del divino, che emerge dagli scritti della poetessa Hildegard, rende inaccettabile l'idea che la compositrice Hildegard abbia previsto un modello di interpretazione dei suoi brani che pone l'accento sul

virtuosismo. Sincero misticismo e virtuosismo sono profondamente estranei l'uno all'altro, si escludono a vicenda.

Che questo possa corrispondere perfettamente alla musica di Hildegard lo conferma, non in ultimo luogo, il contesto complessivo della sua esistenza. Hildegard era una religiosa, badessa di un monastero benedettino. I suoi canti erano in buona parte destinati al suo stesso convento, che certamente poteva contare su una preparazione musicale superiore alla media, a giudicare dalle difficoltà tecniche presenti nei brani, ma che d'altra parte non raggiungeva sicuramente il livello di un ensemble di professionisti di oggi. Affermare il contrario e sostenere una concezione virtuosistica delle composizioni di Hildegard contrasta con una valutazione realistica della situazione interna di un convento, di allora come di oggi.

Da questa prospettiva le composizioni di Hildegard mostrano un legame strettissimo con la liturgia, e questo indipendentemente dall'interrogativo, in quale contesto e in quale misura esse vi trovassero effettivamente spazio. Ma la lingua musicale della liturgia, che anche nel convento di santa Hildegard era conosciuta e quotidianamente praticata, e nella quale tutti si sentivano a proprio agio, era quella del canto gregoriano.

La musica di Hildegard deve essere certamente considerata una fioritura tardiva del canto gregoriano, che senz'altro ne oltrepassa i confini sotto molti aspetti, e che pure è pervasa e animata fino all'ultima nota della sua stessa forza spirituale.

Detto questo, una soluzione del problema interpretativo di questa musica, specie in relazione alla struttura ritmica, che sia solida e verificata da ogni punto di vista non è imminente né si può presumibilmente attendere per il futuro, poiché le fonti non offrono risposte sufficienti e anche il confronto con la musica coeva del XII secolo non ha prodotto risultati di rilievo. Ma non significherebbe almeno un importante passo avanti verso la verità storica, se a fondamento della prassi esecutiva della musica di Hildegard fossero messi quei criteri formali che si applicano al canto gregoriano, considerato come il contesto appropriato di queste composizioni? È quale interpretazione potrebbe essere più prossima alla verità e più autentica, nel vero senso della parola, di quella delle religiose del convento di santa Hildegard, che si accostano alla musica della loro madre fondatrice con questo spirito e con l'intelligenza interpretativa che deriva loro da una pratica quotidiana del canto gregoriano?

Allo stato attuale della semiologia gregoriana, equalismo e mensuralismo sono da scartare come modelli di interpretazione del canto gregoriano dell'età d'oro (dal VIII al X/XI secolo). Esso vanta una ricchissima tavolozza ritmica, con differenze non misurabili in termini di proporzioni esatte e una infinita varietà di sfumature dell'espressione musicale, come mostrano i più antichi manoscritti neumatici. Questo testimonia che è la parola la vera fonte e il fondamento stesso del canto, e che gli esecutori tenevano in considerazione le esigenze specifiche di ogni singolo testo con occhi nuovi e con acuta sensibilità. Determinare fino a che punto le sottili variazioni ritmiche del gregoriano delle origini fossero ancora in uso all'epoca di Hildegard è impossibile. E neppure la nostra conoscenza attuale può provare alcuna indicazione definitiva in modo da stabilire criteri precisi di interpretazione ritmica dei canti di Hildegard, che siano fedeli alle intenzioni della santa. Risulta problematico anche attestare la loro notazione all'epoca della composizione di questi canti e della loro più antica copia manoscritta. E neppure la nostra conoscenza attuale può provare alcuna indicazione definitiva in modo da stabilire criteri precisi di interpretazione ritmica dei canti di Hildegard, che siano fedeli alle intenzioni della santa. Ma in ogni caso una esecuzione basata su una profonda conoscenza del canto gregoriano dell'età d'oro, frutto di una pratica quotidiana, sarà in grado di rispettare l'anima di questa musica. Possa questa incisione, intimamente radicata nell'estetica vocale del canto gregoriano da un lato, dall'altro profondamente debitrice alla semiologia gregoriana, aggiungere la sua pietra all'edificio delle interpretazioni della musica di Hildegard.



REGIONE
TOSCANA



*Presidente Carla Zanin
Direttore Artistico Paolo Belloci
Direttore Musicale Federico Bardazzi*



+39 339 8362788
info@ensemblsanfelice.com
www.ensemblsanfelice.com
www.operanetwork.net