



OPERA NETWORK
PUERI CANTORES DELLA BASILICA CATTEDRALE DI SARZANA
INCANTO ARMONICO
FESTIVAL
MARZO • NOVEMBRE 2018

direzione artistica
Alessandra Montali, Federico Bardazzi

Sabato 8 Settembre ore 21.00

- Chiesa di San Francesco, Sarzana

Beata Umiliana dei Cerchi

di e con **Silvia Bargellini**

Musiche di Hildegard Von Bingen

Ensemble San Felice

attori **Cristina Borgogni, Paolo Lorimer**

voci soliste **Lucia Focardi, Chiara Galioto,
Elisa Malatesti**

arpa, campane tibetane, shruti box
Elisa Malatesti

organo **Dimitri Betti**

flauti **Marco Di Manno**

flauti e percussioni **Ugo Galasso**

programma musicale e direzione
Federico Bardazzi



ENTE
CASSA DI RISPARMIO
DI FIRENZE

Programma musicale

O viridissima Virga

LECTIO I *L'Amore è l'unico senso della nostra vita*

ANTIPHONA *Nunc Gaudeant* **cum Ps. 87** *Fundamenta ejus*

ANTIPHONA *O Orzchis Ecclesia* **cum Ps. 94** *ad Invitatorium*

Saltarello II

ANTIPHONA *O Coruscans Lux Ecclesia* **cum Ps. 10** *In Domino confido*

LECTIO II *Io sono solo una piccola creatura*

Qui sunt hi *da Ordo Virtutum* / **Tu frondens floruisti**

LECTIO III *Senza l'amore non siamo nulla*

LAUDA *Alleluya, alto Re di gloria*

Beata Umiliana dei Cerchi *di Silvia Bargellini*

Beata Umiliana dei Cerchi (1219-1246) appartenente alla famiglia dei Cerchi (il padre era Uliviero dei Cerchi) Umiliana, sposa di un ricco tessitore (Bonaguisi) rimasta vedova, contrariamente ai voleri della famiglia abbraccia la regola francescana (diventando con la cognata Maria Ravenna una tra le prime terziarie) e si adopera per fare del bene ai poveri e bisognosi del suo quartiere: quello di Santa Croce.

Ebbe visioni ed estasi. Numerose erano le persone che le portavano visita considerandola una "santa vivente".

Morì il 19 maggio 1246 a ventisette anni. I suoi funerali furono caratterizzati dalla forte presenza e devozione popolare, che spontaneamente rivolgevano a lei preghiere e suppliche.

Fu sepolta nella francescana basilica di Santa Croce, prima in terra, poi dietro a una parete sotto la scala del pulpito, poi in una cappella nel chiostro.

Il reliquiario della Beata custodito nella Basilica consta anche di un importante busto bronzeo di Lorenzo Ghiberti.

Lo spettacolo che si sviluppa attraverso lo scambio epistolare delle due cognate: Umiliana e Maria Ravenna unite dalle testimonianze del padre confessore e guida spirituale, Michele degli Alberti, è stato commissionato, pensato e scritto appositamente per i frati francescani di Santa Croce.

Il testo originale è stato realizzato grazie ai documenti sulla sua vita tenendo presenti le biografie sulla Beata Umiliana; in particolare quelle della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e della Biblioteca Francescana della Basilica di Santa Croce.

Hildegard von Bingen – Brani musicali *di Federico Bardazzi*

Io scopo di questo spettacolo è quello di presentare la musica di Hildegard in relazione alla mistica francescana Beata Umiliana dei Cerchi, attraverso la sua parola e la sua musica, pervenutaci nella raccolta *Symphonia harmoniae caelestium revelationum*.

In particolare parola e musica vivono in questo spettacolo in una estatica e coinvolgente simbiosi attraverso l'alternanza tra parola e suono, il ricco commento musicale ai testi recitati, reso particolarmente efficace grazie alla disponibilità di un vasto dispiegamento di strumenti a fiato (cialamelle, flauti), ad arco (viella), a tastiera, organo portativo, a pizzico (arpa), a percussione (tamburelli, tamburi, campane, daf, campanelli, cimbali, ecc.).

Le scelte di interpretazione ritmica, prendendo come base il manoscritto *Riesenkodex* della Biblioteca di Wiesbaden (l'altro manoscritto principale quello di Dendermonde sono presenti solo alcuni dei brani proposti) 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 in cui si alterna anche la lingua italiana (ad es. *Umile Umiliana*). 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.

Abbiamo optato per la pronuncia tedeschizzante del latino ecclesiastico, utilizzato nella Germania del tardo medioevo. Tale indicazione è sostenuta da alcune autorevoli fonti quali “Aufführungs-praxis 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, la nostra proposta musicale 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”.

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?

Il vero punto nevralgico nella prassi esecutiva delle composizioni di 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 *Villarensen Kodex* e il *Wiesbadener Riesenkode*? 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? E 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 neumati. 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 esecuzione, intimamente radicata nell’estetica vocale del canto gregoriano da un lato, dall’altro profondamente debitrice alla semiologia gregoriana, aggiungere un contributo all’edificio delle interpretazioni della musica di Hildegard.

con il sostegno di



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

CONTATTI Festival

Mob. +39 349 3959020, +39 339 8362788

Email: amontali@alice.it, federicobardazzi@operanetwork.net, ass.incantoarmonico@gmail.com

www.operanetwork.net

www.facebook.com/Pueri-et-Juvenes-Cantores-della-Cattedrale-di-Sarzana

www.facebook.com/InCanto.armonico

