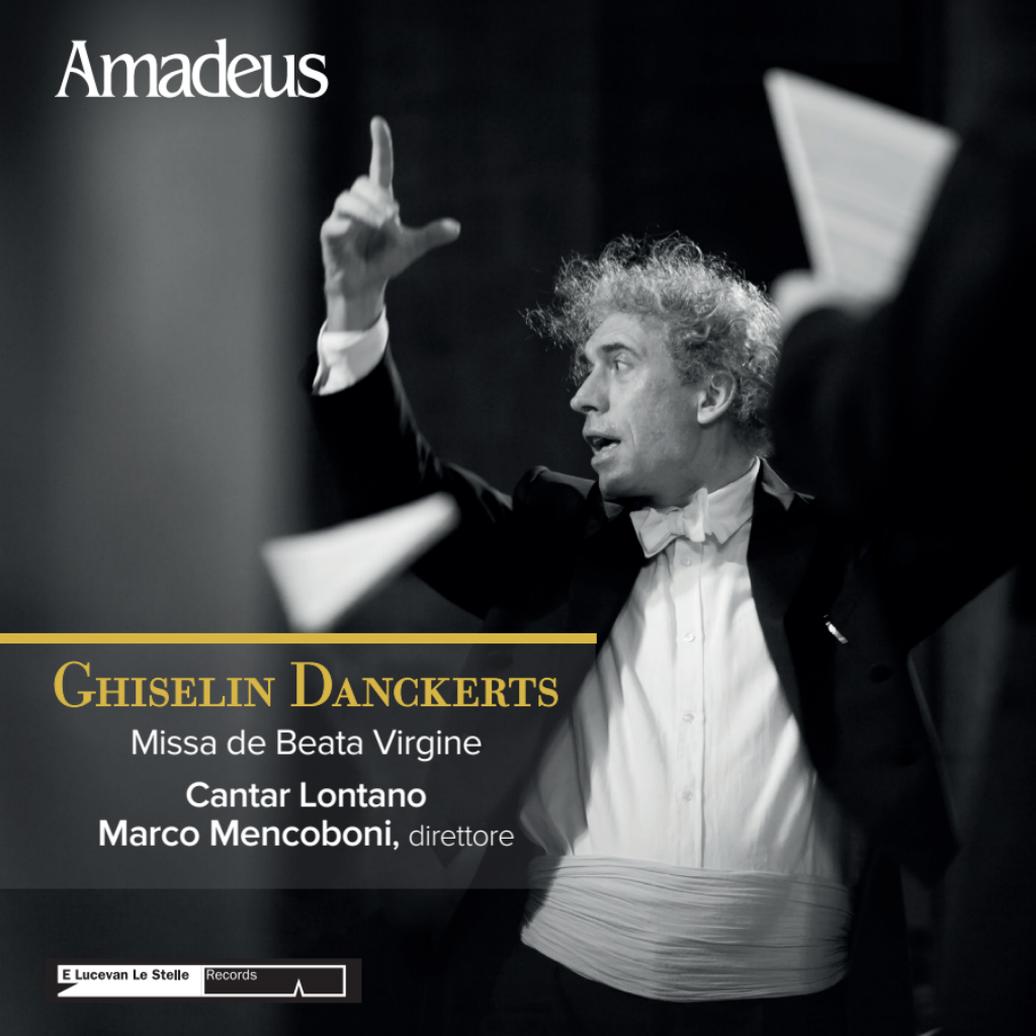


Amadeus



GHISELIN DANCKERTS

Missa de Beata Virgine

Cantar Lontano

Marco Mencoboni, direttore

GHISELIN DANCKERTS

(Tholen, Paesi Bassi, 1510 – Roma, 1567)

Missa de Beata Virgine a 5 (6) voci

(Prima esecuzione moderna)

- 1 *Introitus. Gaudeamus omnes in Domino (7:32)*
 - 2 Kyrie (5:33)
 - 3 Gloria (7:14)
- 4 *Alleluia. Assumpta est Maria (6:22)*
 - 5 Credo (8:25)
- 6 *Offertorium. Felix namque es (3:30)*
 - 7 Sanctus (5:50)
 - 8 Agnus Dei (5:60)
- 8 *Post Communio. Beata viscera Mariae Virginis (1:10)*

Cantar Lontano

Alessandro Carmignani e Andrea Arrivabene, *controtenenori*
Maurizio Dalena, Fabio Funari, Giuseppe Maletto e Olivier Marcaud, *tenori*
Mauro Borgioni e Marco Scavazza, *baritoni*
Davide Benetti e Walter Testolin, *bassi*
Gavino Murgia, *contra*

Marco Mencoboni, direttore

Il progetto di restituzione della *Missa de Beata Virgine* di Ghiselin Danckerts ha avuto origine nel 2009 in occasione della prima esecuzione in epoca moderna all'interno del cartellone del Cantar Lontano Festival, nelle Marche. Il progetto è stato poi ripreso dal festival Laus Polyphoniae di Anversa e dall'Oude Muziek Festival di Utrecht. L'incisione discografica qui presentata è stata prodotta dalla E lucevan le stelle Records di Pesaro ed è stata resa possibile grazie al sostegno della Regione Marche, della Provincia di Ancona e del Comune di Pesaro che nel 2015 ha dato origine a un gemellaggio artistico con Amuz, Festival van Vlaanderen di Anversa finalizzato al recupero e alla diffusione del repertorio vocale del Rinascimento.

DANCKERTS

Missa de Beata Virgine

di Marco Mencoboni

Nella liturgia cattolica il canto dell'Introito accompagna l'ingresso del sacerdote all'altare per celebrare la Messa. Come ci racconta Adriano Banchieri nella sua *Cartella Musicale* del 1614, a Roma gli introiti, come accadeva per gran parte del canto polifonico, si improvvisavano. Banchieri ci illustra uno schema di grande semplicità, che consisteva nel porre il *canto fermo* – e cioè la melodia gregoriana al basso – sovrapponendo la stessa linea a se stessa a intervalli diversi. Si otteneva così una piramide di musica già perfettamente eufonica e funzionante, all'interno della quale i soprani

e tenori erano liberi di improvvisare facendo attenzione a rispettare nelle loro tirate ascendenti e discendenti la regola del *moto contrario*. Il fine era certamente catturare l'attenzione dei presenti grazie a una massa sonora impressionante che avrebbe dato inizio al rito.

Nell'*Introitus «Gaudeamus»* □ della *Missa de Beata Virgine* Giselin Danckerts sembra voler scrivere per esteso ciò che mai nessun compositore avrebbe mai pensato di scrivere, poiché tutto si può scrivere tranne ciò che si sta per improvvisare: il *contrappunto alla mente*. Osservando il manoscritto, che come prassi consolidata riporta in due pagine le cinque parti separate della polifonia, si individuano chiaramente i tratti descritti dal Banchieri, sebbene in questo caso tutte le parti, comprese quelle più acute, si rincorrono in sfrenate imitazioni dall'inizio alla fine del brano. «*Eructavit cor meum*» è la delicata frase gregoriana che anticipa il *da capo* dell'intero brano, dove in questa registrazione è stato aggiunto al basso una linea di sedici piedi nella modalità vocale che gli antichi chiamavano *rustic*.

Subito dopo l'antifona di *Introitus* viene intonato in polifonia quello che è tradizionalmente il primo brano scritto di ogni messa polifonica, il *Kyrie* [2]. Il *cantus firmus* viene qui posto secondo la tradizione al *tenor*, posizione che mantiene per tutta la durata del brano. Nella nostra esecuzione abbiamo scelto di eseguire la prima e l'ultima parte in modalità "corale", dove una stessa linea viene cantata da più voci contemporaneamente, mentre per il *Christe* sono solo cinque le persone a cantare, una per linea, concedendo dunque all'ascolto quel momento di maggior intimità che la partitura stessa sembra richiedere. Il secondo *Kyrie* introduce quasi a sorpresa un arcaico gioco di poliritmia basato sul numero tre, quelle che oggi chiameremmo terzine e che gli antichi mettevano in evidenza annerendo delle note, segno di uno sfasamento ritmico che andava a inserirsi perfettamente nell'incastro polifonico scandito dal ritmo binario (e cioè con movimento di *tactus* a due). La fine del brano viene annunciata da una dissonanza di sesto grado preceduta dal segno bemolle che definisce senza ombra di dubbio, inserendo un momento di

massima tensione, il termine del brano cantato.

Il *Gloria in excelsis Deo* [3] è una lode a Cristo, acclamato come Signore, Agnello di Dio, Figlio del Padre, invocato perché abbia misericordia del suo popolo. Anche in questo caso il *cantus firmus* viene mantenuto al tenore ed è la base sulla quale si sviluppa un continuo pulsare ritmico su *tactus* di breve. Si vuole esprimere attraverso una scansione ritmica incessante la forza e la grandezza del Figlio del Padre. Solo nella sezione "tropata" del brano, dove si aggiunge cioè una porzione di testo nuovo su quello canonico della messa – «*Primogenitus Mariae Virginis qui tollis peccata mundi miserere nobis*» – la scrittura sembra allargarsi, come si volesse aggiungere significato con la solennità che deriva da una scansione più lenta delle parole, in una sezione che si conclude in omoritmia quando a tutti i cantori è chiesto di declamare le parole «*Jesu Christe*». Nella sezione conclusiva del brano, introdotta dalle parole «*Cum sancto spiritu*», ritroviamo le sezioni poliritmiche già ascoltate nel secondo *Kyrie*, dove il ritmo in tre si scontra mira-

bilmente con quello in due, una frazione o relazione cara ai matematici come *sesquialtera*.

L'Alleluia [4] è il brano più sorprendente dell'intera Messa. Parlando della musica vocale della metà del XVI secolo, dobbiamo distinguere tra la musica che era "eseguita" e quella che era "scritta". Nel manoscritto troviamo brani come questo che venivano normalmente improvvisati e che Danckerts ha scritto per esteso. Questo *Alleluia* è assolutamente stupefacente e ricalca le testimonianze dell'epoca su come si improvvisava alla mente su un canto fermo posto al basso. Se si eccettuano i contrappunti di Francesco de Layolle del 1529, non sembrano esistere altri esempi del genere; per questo la musica di Danckerts è un unicum prezioso e anche qui il compositore riesce a riprodurre quel velo di caos armonico e contrappuntistico che contraddiceva questo modo di far musica. Dalla complessità della scrittura vengono in mente Silvestro Ganassi e Aurelio Virgiliano e si capisce che Danckerts scriveva per un entourage di grandissimo livello: Costanzo Festa, Cristóbal De Morales, Vicente Lusitano

cantavano insieme a lui. Tutta la prima parte è contraddistinta da una scansione metrica in tre (tempo perfetto) con *cantus firmus* al basso, sul quale si muovono le altre quattro parti perfettamente indipendenti e scritte in *prolazione*. Questa maniera arcaica di scrivere musica negli anni 70 del Cinquecento era già desueta anche per i musicisti bravi che non riuscivano più a leggere le parti antiche. Nella sezione «*Assumpta est Maria*» lo schema si capovolge e il canto fermo viene affidato alle parti acute in unisono, mentre i due tenori sviluppano un mirabile contrappunto in *bicinium*. «*Benedicunt Dominum*» è l'ultimo fragoroso capitolo di questo straordinario brano, che ci riporta a testimonianze molto discordanti che descrivono le diverse sonorità che potevano contraddistinguere l'esecuzione di questa musica: dallo stridore assordante capace di far tremare le vetrate della chiesa («*quasi chori fenestras rumpere vellent cantando vel saltem movere*»), al modo sublime e delicato dei cori angelici. Il Credo [5] è il canto della professione di fede, contemporaneamente il più articolato e il più lungo dell'intera Messa. La

scrittura di Danckerts passa da cinque a sei voci, ed essendo originariamente scritto “all’alta”, e cioè in una tessitura più alta di quella nella quale sarebbe stata cantata (tanto da costringere l’autore a scrivere in chiavi diverse da quelle usate negli altri brani), è stato da noi eseguito trasportato alla quarta bassa, uniformandolo così alla tessitura dell’intera composizione (l’aggiunta è una seconda voce di basso). Il pulsare del brano, suddiviso in due parti, distribuisce a differenza dei pezzi sin qui ascoltati il *cantus firmus* tra le varie voci, ma è il secondo soprano a mantenere costantemente linee di note lunghe per tutto il brano, come una sorte di *lux* che proviene dall’alto (in alto si sa ci sono gli Angeli) mentre tutte le altre linee realizzano giochi di fitta imitazione ritmica e contrappuntistica. Il risultato all’ascolto è un continuo spostamento dell’asse di accentuazione (in due) per una continua introduzione di accenti in sincope. Le parole più importanti come *ex patre, filius, genitus, descendit*, vengono sempre sottolineate con la sapiente distribuzione del testo, che assume anche toni crudi nel susseguirsi rapido della

parola *crucifixus*. Durante tutta la prima parte bisogna tuttavia aspettare le parole *et homo factus est* per poter ascoltare per la prima volta il movimento omoritmico di tutte la parti (tutti cantano le stesse parole su note dello stesso valore), come se il compositore volesse dirci: ecco queste parole non vi devono sfuggire. Il successivo *et resurrexit* che inizia quasi delicatamente a due parti, sembra pensato come un crescendo continuo, facendo tesoro di una straordinaria distribuzione ritmica delle parti. Nel finale troviamo ancora dei passi di note annerite e dunque il gioco poliritmico tra i numeri due e tre. (la contrapposizione di duine e terzine, direbbero i moderni insegnanti di solfeggio).

Nella liturgia cattolica l’Offertorio rappresenta il primo momento della seconda parte della Santa Messa, durante il quale il sacerdote depona sull’altare il pane e il vino per il sacrificio. L’offertorio *Felix namque* ☩ di Danckerts, in coerenza con il *Gaudeamus* e l’*Alleluia*, pone il *cantus firmus* al basso, che si muove a valori lunghi e con un segno di tempo tagliato che, come spesso accade nella musi-

ca del rinascimento, è diverso da quello delle altre voci, che riportano un tempo C non tagliato. Per dirlo alla moderna è come se, eseguendo la stessa pagina di una sinfonia i contrabbassi leggessero in quattro quarti ed i violini in due. Questa differente pulsazione delle parti, il basso che si muove con un *tactus* di breve e le altre parti che cantano con un *tactus* di semibreve, incide sull'effetto sonoro complessivo che è impressionante. Il volume di suono è dettato anche dallo spingersi in acuto delle voci intermedie, sostenute dalle voci di basso che cantano in *ligatura* fino a dieci note sulla stessa vocale. Ritroviamo qui il caos armonico tipico dello stile improvvisativo, che in questo brano sfrutta al massimo la lunghezza delle note più che il movimento delle parti. Dopo il passo in sesquialtera sopra il testo «*Quia ex te ortus est sol iustitiae*», in cui praticamente tutte le parti si muovono in ritmo ternario quasi a voler sottolineare il momento di festa dell'Offertorio, Danckerts introduce nella partitura dei segni di tempo che all'epoca in pochi erano in grado di decifrare, perfettamente il linea con la sua

caratteristica di uomo della tradizione, forte delle sue conoscenze e timoroso degli sviluppi che la musica si apprestava a inseguire nell'immediato futuro.

Dopo aver analizzato fin qui lo stile compositivo di questo straordinario compositore, l'ascoltatore è in grado di individuare da solo gli aspetti salienti questa meravigliosa scrittura polifonica che accompagnava le Messe cantate del Papa nella Roma di metà XVI secolo. Il *Sanctus* [7] viene intonato in maniera quasi accordale, organistica; le consonanti sibilanti della prima parola sembrano carezze disegnate con la voce, le note lunghe delle diverse linee si sovrappongono creando dissonanze che si risolvono per poi tornare a urtarsi appena possibile. Il «*Pleni sunt coeli*» ci presenta un mondo opposto, fatto di imitazioni dove le voci si inseguono di continuo e poi l'*Osanna* omoritmico, con la parola scandita da tutti i cantori insieme. Nel *Benedictus* la scrittura diventa quasi trasparente forse per lasciare spazio alla parola «*Mariae filius*», affidata dal tenore. L'*Agnus Dei* [8], come il *Credo*, è scritto "all'alta" e prevede la ripetizione della prima pagina («*Agnus*

secundum supra primum», scrive il compositore), per questo abbiamo eseguito il secondo *Agnus* con una voce per linea, mentre nel terzo *Agnus Dei* ritroviamo l'aggiunta della sesta voce perfettamente in linea con la prassi dell'epoca. La voce aggiunta è un basso secondo che metterà fine al brano con una figurazione di minime e semiminime ascendenti.

Ecco infine la preghiera dopo la Comunione (*Post communio*), dove il *tactus* viene pensato alla *longa* 9, questo per conferire un movimento spedito al brano, che nel manoscritto originale è contenuto in tre sole righe per voce. Ritroviamo qui lo stile improvvisativo su *cantus firmus* che i nostri lettori/ascoltatori hanno imparato a conoscere in alcune sezioni di questa Messa. Il *Beata viscera* è un testo usato nel rito romano in tutti i periodi dell'anno tranne che in Avvento; «*Beato il grembo della Vergine Maria che ha portato il figlio del Padre eterno*», recita il testo. Il ritmo fortemente scandito e la brevità della composizione fanno pensare a una frase scolpita nel marmo di una stele, semplice ma categorica, senza bisogno di speculazioni.

P.S.: Ogni singola nota registrata in questa incisione è stata scritta da Giselin Danckerts, comprese le intonazioni gregoriane. Intendo ringraziare il Prof. Arnaldo Morelli per la fiducia e per aver condiviso con me la sua straordinaria scoperta, il Prof. Diego Fratelli per la pazienza e i continui insegnamenti, il M^o Salvatore Sciammetta per aver studiato a fondo questa musica e aver realizzato la trascrizione e l'edizione su cui abbiamo lavorato, tutti i miei colleghi per l'amore della musica. Nessuna nota o variazione al testo è stata aggiunta, per questo abbiamo deciso di non registrare alla fine l'*Ite missa est* gregoriana; sarebbero state le uniche note non contenute nel manoscritto. Però possiamo dirlo ora: *Ita missa est - Deo Gratias*.

CANTAR LONTANO

Eredita il lavoro di quasi dieci anni compiuto dal complesso Sacro & Profano. Grazie a questo gruppo di professionisti e al lavoro di ricerca di Marco Mencoboni, si è riscoperto un repertorio fino a pochi anni fa del tutto inesplorato. È composto da cantanti e strumentisti che hanno con passione accettato di misurarsi con musiche e prassi in prima esecuzione moderna, contribuendo a mettere a fuoco un profilo importante della nostra passata cultura musicale. Di prima importanza il lavoro fatto sulla prassi della diminuzione vocale nella musica del primo Seicento, che vede la sua pratica realizzazione nelle interpretazioni dei madrigali di Barbarino e nei mottetti di Pietro Pace e poi lo studio e della prassi vocale del “Cantar lontano”, nata nelle Marche all’inizio del ‘600 utilizzando cantori e musicisti disposti nello spazio e nascosti alla vista del pubblico per l’esecuzione della polifonia.

Impegnato regolarmente nella resti-

tuzione di imponenti opere vocali, al complesso Cantar Lontano dobbiamo la prima esecuzione in epoca moderna di numerosi capolavori tra i quali la *Missa Ducalis* di Costanzo Porta, il *Vespro per Federico Borromeo* di Ignazio Donati, i *Salmi a più cori* di Lodovico da Viadana, la *Missa de beata Vergine* di Ghiselin Danckerts, oratori di Antonio Draghi e Bernardo Pasquini, fino alla prima esecuzione in epoca moderna dell’opera vocale di Diego Ortiz.

L’incisione discografica del *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi realizzato con la tecnica del Cantar Lontano nella Basilica Palatina di Santa Barbara di Mantova (www.elucevanlestelle.com) ha ottenuto una lunga serie di riconoscimenti e il maestro Pier Luigi Pizzi ne ha realizzato una straordinaria esecuzione in costume che ha inaugurato lo Sferisterio Opera Festival del 2010.

MARCO MENCOBONI

Nato nel 1961 a Macerata, ha iniziato gli studi presso il Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro nel 1974, studiando organo e composizione organistica nella classe di Umberto Pineschi e terminando gli studi con il diploma nel 1985 presso il Conservatorio Martini di Bologna. Si è poi trasferito ad Amsterdam, dove allo Sweelinck Conservatorium è stato allievo di Ton Koopman e Gustav Leonhardt, con il quale ha terminato gli studi nel 1989. Contemporaneamente ha studiato basso continuo e musica da camera con Jesper B. Christensen alla Schola Cantorum di Basilea. Fin da giovanissimo si è dedicato al concertismo come solista, continuista, ma anche come direttore di diversi complessi e nel 1993 si è diretto verso la musica vocale fondando il complesso vocale Sacro & Profano.

Dal 1999 è direttore del festival internazionale Cantar Lontano, che si tiene nelle Marche; contemporaneamente ha fondato l'omonimo complesso con il quale è presente nei maggiori festival interna-

zionali che si dedicano alla riscoperta del repertorio antico. I suoi dischi, molti dei quali dedicati alla riscoperta del patrimonio musicale marchigiano, sono distribuiti in tutto il mondo e contribuiscono alla definizione di aspetti sconosciuti della musica del nostro passato. Per la prestigiosa rivista FMR ha scritto racconti di fantasia intorno alla musica e la scrittura si è poi trasferita nel cinema che lo ha visto protagonista e sceneggiatore del film *Un canto lontano*, premiato alla Mostra del Cinema di Venezia nel settembre del 2008; il suo racconto *Ad Vesperas* è stato registrato nelle varie lingue da Toni Servillo, Olivia Williams, Luis Miguel Cintra.

È membro del consiglio di amministrazione del Rema, l'associazione europea dei festival di musica antica. Nel 2014 ha iniziato una collaborazione con il Comune di Pesaro ed è autore e produttore di un progetto chiamato Rossini in Sorsi, finalizzato alla promozione e diffusione della musica di Gioachino Rossini in Italia e nel Mondo.

Il suo lavoro discografico è disponibile su www.elucevanlestelle.com.

Amadeus

n. 306 (05/2015)

Periodico registrato al Tribunale di Milano 186/19-03-1990

© 2015 **Paragon EDIZIONI** s.r.l.

© 2015 E lucevan le stelle Records

Direttore responsabile **Gaetano Santangelo**

Redazione **Andrea Milanese**

Grafica **Dario Codognato**

Impaginazione **Riccardo Santangelo**

Registrazione **28-31 giugno 2009, Chiesa di San Marco, Castelbellino (AN),
Chiesa di Santa Maria Maddalena, Pesaro (PU)**

Progetto originale **Arnaldo Morelli**

Produzione **Cantar Lontano Festival**, in collaborazione con **Laus Polyphoniae Anversa
e Festival Oude Muziek Utrecht**

Diretto da **Marco Mencoboni** per **E lucevan le stelle Records, Pesaro**

Trascrizione ed edizione dai manoscritti **Salvatore Sciammetta**

Mastering **Stefano Cappelli, Creative Mastering, Forlì**

Si ringraziano: Giulia Eugenia, Costanza Cecilia, Carlo, Daniele, Cristian, Giorgio
per il trasporto verso le cose belle.

In copertina **Marco Mencoboni** (foto di Lorenzo Franzi - www.lorenzofranzi.com)

N.B.: È possibile scaricare questo booklet in formato digitale
all'indirizzo www.amadeusonline.net/books/201505.pdf

GHISELIN DANCKERTS

(Tholen, Paesi Bassi, 1510 – Roma, 1567)

Missa de Beata Virgine a 5 (6) voci

(Prima esecuzione moderna)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | <i>Introitus.</i> Gaudeamus omnes in Domino | 7:32 |
| 2 | Kyrie | 5:33 |
| 3 | Gloria | 7:14 |
| 4 | <i>Alleluia.</i> Assumpta est Maria | 6:22 |
| 5 | Credo | 8:25 |
| 6 | Offertorium. Felix namque es | 3:30 |
| 7 | Sanctus | 5:50 |
| 8 | Agnus Dei | 5:56 |
| 9 | <i>Post Communio.</i> Beata viscera Mariae Virginis | 1:10 |

Cantar Lontano

Alessandro Carmignani e Andrea Arrivabene, *controtenori*

Maurizio Dalena, Fabio Funari,

Giuseppe Maletto e Olivier Marcaud, *tenori*

Mauro Borgioni e Marco Scavazza, *baritoni*

Davide Benetti e Walter Testolin, *bassi*

Gavino Murgia, *contra*

Marco Mencoboni, direttore

E Lucevan Le Stelle Records

