

**Cantar Lontano** *Marco Mencoboni*

music by **Claudio Monteverdi**

# Monteverdi Vespers

live recording





**Monteverdi Vespers**

*composizioni di*  
Claudio Monteverdi  
(1567 - 1643)

**Cantar Lontano**

*Marco Mencoboni*

**E Lucevan Le Stelle**

Records

<b>Disc 1</b>	1. Versiculum et Responsorium: <i>Deus in Adiutorium</i>	2'39"
	2. Antiphona: <i>Missus est Gabriel angelus</i>	0'20"
	3. Psalmus I: <i>Dixit Dominus</i>	7'26"
	4. Concerto: <i>Nigra sum</i>	3'15"
	5. Antiphona: <i>Benedicta es tu, Virgo Maria</i>	0'45"
	6. Psalmus II: <i>Laudate Pueri</i>	6'20"
	7. Concerto: <i>Pulchra es</i>	3'31"
	8. Antiphona: <i>Laeva ejus</i>	0'30"
	9. Psalmus III: <i>Laetatus sum</i>	6'55"
	10. Concerto: <i>Duo Seraphim</i>	5'03"
	11. Antiphona: <i>Virgo potens</i>	0'40"
	12. Psalmus IV: <i>Nisi Dominus</i>	4'03"
	13. Concerto: <i>Audi coelum</i>	7'24"
<b>Disc 2</b>	1. Antiphona: <i>Jam hiems transit</i>	0'42"
	2. Psalmus V: <i>Lauda Jerusalem</i>	3'53"
	3. Sonata sopra Sancta Maria	7'19"
	4. Hymnus: <i>Ave Maris Stella</i>	7'34"
	5. Antiphona ad Magnificat: <i>Beata Mater et intacta Virgo</i>	1'04"
	6. Magnificat: <i>Magnificat Anima mea/ Et exultavit/ Quia respexit/ Quia fecit/ Et misericordia/ Fecit potentiam/ Deposuit potentes/ Esurientes/ Suscepit Israel/ Sicut locutus/ Gloria Patri/ Sicut erat - Amen</i>	15'35"
	7. Antiphona ad Magnificat: <i>Beata Mater et intacta Virgo</i>	1'04"
	8. Oratio	1'18"
	9. Verso: <i>Benedicamus Domino</i>	1'54"

**Cantar Lontano**

Marco Mencoboni

**Complesso vocale**

Lia Serafini, Roberta Mameli,  
Francesca Lombardi *soprano*/  
Asia D'Arcangelo *voce bianca*/  
Elena Carzaniga *contralto*/  
Andrea Arrivabene, Iacopo Facchini  
*controtenore*/ Simone Sorini,  
Raffaele Giordani, Luca Dordolo,  
Gianpaolo Fagotto *tenore*/  
Mauro Borgioni, Marco Scavazza  
*baritono*/ Matteo Bellotto,  
Walter Testolin *basso*

**Complesso strumentale**

Doron David Sherwin, Josué  
Melendez, Andrea Inghisciano  
*cornetto*/ Marcello Gatti, Luigi  
Lupo *traversa*/ Isacco Colombo  
*pifaro e flauto a becco*/  
Stefano Vezzani *pifaro*/  
Ermes Giussani, Mauro Morini,  
Corrado Colliard, Valerio Mazzucconi  
*trombone*/ Christoph Timpe,

Maria Luisa Barbon *violino*/  
Sebastiano Airoldi *violino e viola*/  
Pietro Meldolesi *viola e flauto*  
*a becco*/ Monica Pelliciarì *viola*  
*tenore*/ Cristiano Contadin *violone*/  
Simone Vallerotonda, Maurizio  
Piantelli *tiorba*/ Umberto Forni  
*organo di ripieno*/ David Joseph  
Yacus *trombone principale*/  
Luigi Mangiocavallo *organo*

**Coro di ripieno**

Pamela Lucciarini, Eugenia Corrieri  
*soprano*/ Ruta Vosyliute *contralto*/  
Paolo Peroni *controtenore*/  
Matteo Mezzaro, Enea Sorini  
*tenore*/ Davide Benetti,  
Guglielmo Buonsanti *basso*

**Schola gregoriana**

Mauro Borgioni *primo cantore*  
*gregoriano*/ Massimo Altieri,  
Angelo De Poli, Martino Fedini,  
Matteo Milanato *cantore*  
*gregoriano*/ Marco Mencoboni  
*direttore e organo principale*

di Marco Mencoboni

*Io non faccio le mie cose a caso...*

(Claudio Monteverdi, Prefazione al Quinto Libro dei Madrigali)

Quando sono entrato nella chiesa di Santa Barbara un paio d'anni fa e ho rivolto lo sguardo verso l'alto, mi sono rivisto più giovane di vent'anni. In quello stesso luogo, seduto davanti alla tastiera di un clavicembalo, suonavo il continuo in un gruppo musicale: registravamo il Vespro di Claudio Monteverdi, era il 1987. Lavoravamo lungo la navata centrale, a terra, ma alzavo spesso gli occhi in alto, verso l'organo. Ero organista diplomato da un paio d'anni, quello strumento e il suo repertorio erano allora tutta la mia vita e di una cosa ero già sicuro: quella musica andava cantata e suonata da lassù, dalle cantorie, che anticamente venivano chiamate anche "cori" (*ad ecclesiarum Choros*, scrive Monteverdi). A Mantova, oltre al magnifico organo di Graziadio Antegnati – recentemente restaurato e che è stato il vero fondamento di tutto il nostro lavoro – sono fortunatamente accessibili tutte le cantorie, le stesse presenti al tempo di Claudio Monteverdi.

La restituzione di ogni opera musicale del passato pone una serie di questioni interpretative, che nel caso di una composizione complessa come il Vespro, si moltiplicano a dismisura. Nel corso degli ultimi decenni si sono create "consuetudini" esecutive più dettate dal gusto degli interpreti che da quanto scritto sulle carte antiche. Tale gusto si è spesso cristallizzato, divenendo per i moderni musicisti fonte autorevole a sua volta, fino a far sì che tante delle edizioni registrate in disco o presentate in concerto suonino un po' allo stesso modo.

Per la nostra esecuzione si è scelto dunque di far *tabula rasa*, basandoci solo sull'unica fonte antica esistente: la stampa del 1610 di Ricciardo Amadino, conservata integra presso il Civico Museo Bibliografico di Bologna (coll BB.12). Con un piccolo gruppo di cantori, abbiamo preso quelle parti come se nessuno le avesse mai eseguite e ascoltate, applicando un metodo elementare: leggere dalle parti originali, dove ogni cantore o strumentista può seguire, oggi come allora, solo la propria linea musicale. A volte trovavamo discordanza tra le parti e ci fermavamo a riflettere, per capire come mai alcuni libretti riportassero un segno e altri no (corone di fermata, discordanze di tempo, alterazioni). In questo modo decidevamo quali fossero errori o sviste del copista e quali le indicazioni del compositore. Accingendoci poi all'esecuzione vera e propria, l'abbiamo basata sulla fissità del tempo o battuta, dando per scontato cioè che – a parte i cambi di tempo espressamente scritti dal Monteverdi – la battuta, come era consuetudine dell'epoca, non avrebbe subito modifiche dall'inizio alla fine di ogni brano.

La recente tradizione esecutiva ci presenta tante letture che tendono ad adattare il movimento di ogni singola sezione alla comodità esecutiva dei musicisti; escamotage non proprio comuni all'epoca, quali continui *rallentando* ed *accelerando*, ci restituiscono dunque brani “a sezioni”. Questo tipo di approccio non trova così tanti punti d'appoggio nelle testimonianze dell'epoca; solo nel 1621 infatti Dario Castello introdurrà per la prima volta termini quali *Adagio* e *Allegro* all'interno di un brano musicale. Nasce così un “nuovo” modo di ottenere contrasto agogico all'interno di una composizione, quello che Castello stesso definirà come *stil moderno*. Anteporre al 1610 questo tipo di approccio, rischia di essere una forzatu-

ra. Non troviamo mai nel Vespro, per mano di Monteverdi, indicazioni quali *Adagio* o *Allegro*: la penna del compositore usa la durata delle note per raggiungere i suoi scopi.

L'idea di non frammentare i brani in sezioni, soprattutto i salmi, ha incontrato subito una certa ritrosia degli stessi musicisti che erano con me – era il giugno del 2008, nella chiesa di San Ciriaco ad Ancona, per il Festival Cantar Lontano. Mi trovavo a chiedere cose lontane dalle abitudini; leggevo diffidenza negli occhi dei miei colleghi; abbiamo passato ore a discutere, anziché cantare e suonare; tensioni che il far musica insieme ha poi per fortuna sciolto. Dopo quella prima esecuzione, basata in gran parte sull'istinto, ho avuto bisogno di passare ad un secondo livello di percezione, e ho cominciato a studiare il senso di quest'opera d'arte.

Già nella prima opera pubblicata di Monteverdi, le *Sacrae Cantionculae* del 1582 (il compositore aveva allora 15 anni), sono presenti tecniche compositive raffinate come le emiolie, usate anche in modo visualmente descrittivo. Nella seconda parte del mottetto *O magnum pietatis*, ad esempio, sopra le parole *terra tunc contremuit et sol obscuravit*, l'uso dell'emiolia indica acusticamente un cambio di accenti a simulare il terremoto e alla vista il buio, visto che nell'emiolia le note normalmente bianche venivano annerite. Si tratta di un linguaggio simbolico e descrittivo comunemente usato dai grandi pittori, scultori ed architetti, che potrebbe aver assunto nella musica del Monteverdi livelli elevatissimi. Alcuni spunti ci lascerebbero poi supporre che il compositore abbia guardato più ai testi originali in ebraico che alle traduzioni latine, non sempre puntuali, operate dalla Chiesa Cattolica.

Il poco spazio mi permette di accennare ad un paio di essi. Prendiamo il mottetto *Pulchra es* a due voci, il secondo mottetto del Vespro, che troviamo dopo il secondo salmo. Monteverdi introduce una sesquialtera minore sulle parole *me avolare fecerunt*. Considerata nel suo contesto e riferendosi alla frase latina presente nell'edizione monteverdiana, il testo descrive un amante che implora la sua amata di non guardarlo negli occhi, poiché questo gesto lo avrebbe fatto fuggire via (*avolare*): *Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt*. Il riferimento al testo porta facilmente gli interpreti ad imitare con l'esecuzione il senso di fuga, lo scappar via, imponendo alla sesquialtera un tempo rapido e accelerato, anche se la sesquialtera minore, nel contesto in cui la troviamo, non andrebbe eseguita veloce. Come mai?

Andando a leggere il testo ebraico del *Cantico dei Cantici* (Shir haShirim 6:4), troviamo per il nostro passo: *she em hirhivuni*, ossia “poiché essi mi turbano”, dove la parola che ci interessa è *hirhivuni*, con significato appunto di turbare, sconvolgere o, in un contesto così sensuale, eccitare. D'altro canto, *avolare* in latino non ha altro significato fuor del “volare via”, e una descrizione dell'eccitamento o del turbamento ha più effetto se il movimento delle note è lento piuttosto che veloce. La versione di mano cristiana, come spesso è accaduto nella traduzione delle Sacre Scritture, arriva a snaturare il significato del testo, quasi a voler nascondere ciò che sembrerebbe troppo esplicito e peccaminoso.

Ad oggi non sappiamo quale fosse la lettura e l'interpretazione delle Sacre Scritture ebraiche al tempo di Monteverdi a Mantova e Venezia, quali riflessioni facessero i rabbini dell'epoca, quale contaminazione era giunta al nostro compositore per mano dei musicisti ebrei che frequenta-

va e soprattutto se conoscesse l'ebraico; aspetti che sono a tutt'oggi da approfondire.

Proseguendo nello studio, ci si imbatte in un'infinita sequenza di possibili, meravigliose corrispondenze simboliche: il Salmo 122 ad esempio, il terzo del Vespro ed il primo dei quindici *Salmi ascensionali* o *Canti degli scalini*. Esso inizia con un'innovativa figurazione del basso, che sembrerebbe descrivere la gioia per l'ascensione verso il Tempio di Gerusalemme (*Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus*). All'incipit del primo emistichio del quarto versetto troviamo la parola *Illuc*. Per questa Monteverdi scrive ghirlande di note affidate prima ai soprani e poi a tutti i cantori insieme.

Mantenendo la battuta dell'inizio del brano – necessariamente *andante* se si vuole restituire un certo senso di gioia – le note si dovrebbero eseguire ad una velocità al limite delle possibilità umane. È quello che Monteverdi voleva? Per descrivere cosa?

*Illuc* è il luogo, *Sheshsham* in ebraico è lo stare lì, davanti alla luce di Dio, che per gli ebrei che salivano al Tempio di Gerusalemme era splendente davanti alla sua porta. Essere al cospetto di Dio è *Shekinah*. Dopo aver cantato lungo i gradini della scala, giunti alla porta del Tempio, si ballava e ci si inebriava anche con il vino, in un rituale di elevazione spirituale che ancora ritroviamo in alcune forme di festeggiamento tribale. Le figurazioni che Monteverdi scrive sono dunque l'esemplificazione in musica dello stordimento della *Shekinah*? Forse sì.

Che dire poi dei registri dell'organo richiesti dal compositore per l'esecuzione del Magnificat? Perché nel versetto *Fecit potentiam in brachio suo* viene richiesto l'uso a dir poco bizzarro del registro della voce

*umana*? Forse a voler indicare il tremore che incute la potenza del braccio dell'Onnipotente? È possibile, certo.

In questo lavoro si è cercato di non fare le “cose a caso”. Ogni nota di questa straordinaria composizione sembra parlare e raccontare al pari del testo che vuole servire. Lo spazio che concede il libretto di un CD è finito; ci sarebbe tanto da dire e da ridire. Ne parleremo quando avremo occasione di incontrarci. Per ora, lasciamo che la musica si racconti da sola e godiamo del dono che Claudio Monteverdi ci ha fatto.

di Licia Mari

*S'andò ad initiare vespro alle 21 et a tutti i salmi si cantò nell'organo et si fece concerto a Invitatorio et al Magnificat.*  
(4 dicembre 1572, Festa di Santa Barbara)

Così un anonimo sacerdote del Capitolo della Basilica Palatina descrive nel suo diario il Vespro solenne per la festa di Santa Barbara del 1572. Proprio in quell'anno si stanno terminando i lavori di ampliamento della chiesa che, consacrata dal cardinale Federico Gonzaga nel 1564, viene dotata di un ampio abside semicircolare (la cosiddetta “gionta”), cui segue la definitiva sistemazione dell'interno. Anche la cappella musicale, che il duca Guglielmo Gonzaga ha voluto, si sta sempre più consolidando intorno ad un perno fondamentale: l'organo costruito da Graziadio Antegnati nel 1565. Lo strumento, con le novità nelle sue caratteristiche tecniche (la principale è costituita dai tasti spezzati per una maggiore purezza dell'accordatura) e con le sue sonorità, diventa un elemento importante nelle celebrazioni, per accompagnare i cantanti, per “fare concerto” con altri strumenti, primi fra tutti cornetti e tromboni.

I fermenti innovativi dell'epoca trovano quindi anche a Santa Barbara un luogo fertile, dove i musicisti compongono, sperimentano, eseguono non solo per il duca e la sua corte. Infatti la chiesa palatina non è una cappella di palazzo per pochi privilegiati invitati, ma una basilica, grande, anche per la gente, che vi accorre numerosa proprio per ascoltare la musica. Personaggio singolare, il duca Guglielmo: accorto, appartato, forse scontroso, ma così desideroso di rapportarsi con i suoi sudditi, di dar loro non solo un esempio di magnificenza e di potere, ma anche di cultura, spi-

ritualità, arte. Una trama raffinata si scorge nel suo progetto: la chiesa si arricchisce di preziose reliquie di santi, venerati attraverso le celebrazioni, gli altari ad essi dedicati e il repertorio musicale, sia di canto fermo che di mottetti ed inni specificatamente composti. Per la liturgia (Ordinario e Proprio della messa, Ufficio) vengono compilati più di venti codici corali di canto fermo: tra essi merita attenzione il *Kyriale*, che diventa la base su cui compongono *Messe Mantovane*, secondo lo stile richiesto da Guglielmo stesso, grandi musicisti del tempo con cui il duca entra in contatto (come Giovanni Pierluigi da Palestrina o Giovanni Contino). Il papa approva la costituzione di un collegio canonico, presieduto da un abate, e concede numerosi privilegi, tra cui quello di utilizzare una liturgia propria, con Messale e Breviario, definitivamente sancita nel 1583.

In quel periodo si elaborano anche le *Costituzioni*, in cui si colgono la struttura propria di Santa Barbara, i compiti affidati ai membri del Capitolo e a tutti i soggetti coinvolti nelle celebrazioni (canonici, cappellani, cerimonieri, diaconi, chierici), la classificazione delle feste dell'anno liturgico. I riti sono descritti con estrema cura nel *Cerimoniale*, specificando sia i brani da cantare, che la suddivisione dei compiti nell'esecuzione.

La Basilica Palatina diventa un luogo speciale, dunque, in cui l'afflusso di popolo continua nel corso degli anni: sono vivide le parole di Aurelio Pomponazzo, che in una lettera del 5 dicembre 1580 descrive una basilica pienissima per la festa di Santa Barbara (celebrata il giorno prima), tanto che non si riesce ad entrare e si deve regolare, con i soldati, l'uscita della gente dalla città.

In questo vivace clima culturale, la cappella musicale di Santa Barbara diventa un punto di riferimento, che accoglie ottimi cantori e stru-

mentisti, a partire dai primi responsabili ufficiali: il maestro di cappella Giaches de Wert (il colto fiammingo stimato ben oltre i confini del ducato mantovano), l'organista Francesco Rovigo, entrambi attivi anche negli eventi musicali all'interno della corte gonzaghesca. Corte e basilica vivono infatti momenti intensi di scambi, interazioni, conflitti. Tutti i buoni musicisti sono coinvolti dall'una o dall'altra parte se l'occasione lo richiede: una cerimonia religiosa importante – ecco i nobili giapponesi che arrivano nel 1585 con alcuni padri Gesuiti e per l'occasione si eseguono i salmi polifonici di Gian Giacomo Gastoldi (collaboratore di Wert e poi suo successore); oppure una rappresentazione con musica in teatro – come dimenticare le diverse messe in scena del *Pastor fido* su testo di Battista Guarini, vero *cult* dell'epoca? Forse questi artisti sono anche un po' sfruttati, se prestiamo fede alle parole di Claudio Monteverdi, che più di una volta si lamenta per il trattamento che riceve, che non riesce mai a diventare maestro di cappella in Santa Barbara, ma che pare impossibile non vi abbia eseguito le sue straordinarie musiche.

L'importanza della cappella musicale palatina si può cogliere da una vicenda che interessa direttamente il grande musicista cremonese. Nel novembre 1608 il padre Baldassarre chiede al duca Vincenzo che, se proprio non vuole congedare il figlio – oberato di lavoro e con difficoltà di salute – con un aiuto per l'assunzione presso un'altra corte, almeno lo sollevi dai molteplici incarichi e lo lasci al posto, pur sempre di prestigio, di maestro per la musica sacra. In effetti, Gastoldi è già molto malato e sarebbe morto il 4 gennaio 1609, ma il duca ha ben altri progetti per Monteverdi: alla fine di novembre lo richiama a corte per occuparsi di nuove musiche teatrali e il compositore, con una lettera del 2 dicembre 1608, si lamenta

per la sua sistemazione a Mantova, con molto lavoro, scarsa paga e poca soddisfazione. Il posto ambito dall'insoddisfatto Claudio viene occupato, dopo un breve passaggio di Antonio Taroni, da un interessante musicista: Stefano Nascimbeni. Resta tuttora aperta così l'interpretazione del ruolo avuto da Monteverdi all'interno dell'attività musicale della basilica gonzagesca. Purtroppo non se ne sono trovate tracce nell'archivio documentario capitolare, ma, anche solo considerando la circolazione dei musicisti tra la corte e la chiesa, pare impossibile ritenere che la produzione di un artista di tale portata non sia stata eseguita anche a Santa Barbara, nelle celebrazioni più importanti. In effetti, proprio gli studi sulla sua musica hanno fatto emergere un legame con i riti della cappella palatina, e rafforzato l'ipotesi che la sua presenza sia stata rilevante in tutti gli ambienti della corte: nel celeberrimo *Vespro della Beata Vergine* (1610) alcune scelte testuali e stilistiche sono risultate in possibile relazione con la liturgia e la prassi mantovana, e il canto fermo utilizzato nell'inno *Ave Maris Stella* ha mostrato alcune significative concordanze con quello contenuto nel repertorio barbarino.

E proprio negli anni di Monteverdi (sia quelli mantovani fino al 1612 che quelli veneziani successivi, nei quali il rapporto con i Gonzaga non si spezza mai del tutto) Santa Barbara risuona di tantissima musica, con la quale i compositori elaborano le loro ricerche stilistiche, proponendo modi diversi nei rapporti tra voci e strumenti, continuando a "fare concerto" in uno spazio che, nato con un'acustica di pregio eccezionale, acquista sempre più valore.

Il suono e lo spazio: nuovi concetti estetici si stanno formando nell'Italia settentrionale con il XVII secolo, che valorizzano la ricerca tim-

brica, gli effetti sonori variabili grazie alla collocazione di cantanti e strumentisti in luoghi diversi della chiesa.

Se Venezia risplende con San Marco, Mantova possiede Santa Barbara, con i suoi luoghi diversi da cui eseguire musica: l'organo sulla cantoria *in cornu Epistulae*, di fronte alla quale è collocata una cantoria simile; l'abside e il suo coro; la cantoria grande sopra il portale d'ingresso. In tal modo possono venire esaltati non solo il canto solistico, i singoli strumenti, l'organo naturalmente con tutte le sfumature dei suoi registri, ma anche le ampie formazioni, la policoralità composta da voci e strumenti, che si espandono per la chiesa. Quanto scrive Maurizio Padoan sulla prassi dell'epoca è efficace anche per la basilica mantovana: *l'organizzazione spaziale della musica in più fonti di suono, le giustapposizioni timbriche, le accentuazioni dinamiche e il vario dispiegarsi dei "concerti" nei diversi momenti liturgici sono tali da realizzare esiti tanto solenni e fastosi quanto di forte coinvolgimento emozionale degli astanti.*

di Emanuela Vai

*Si per sua divotione come anche per commodo della Serenissima Eleonora Arciduchessa d'Austria sua consorte, e per il gusto ch'ambidue havevano d'assistere ogni giorno alle hore divine, per ragion di musica cantata Guglielmo Gonzaga diede principio alla sontuosa fabrica del Nobilissimo Tempio di Santa Barbara.*

Le vicende architettoniche e musicali della Basilica Palatina di Santa Barbara assumono un interesse del tutto particolare se si raffrontano le azioni e le situazioni che ne hanno caratterizzato l'evoluzione: attraverso tale analisi comparata è possibile restituire la “voce” della numerosa compagine di architetti, musicisti e in generale artisti che hanno collaborato alla realizzazione della cappella musicale di Santa Barbara, mediante uno sviluppo artistico compenetrato di architettura e musica.

La passione del duca Guglielmo per la musica e il suo peculiare intervento nella vita musicale di corte hanno indotto a pensare che la coeva progettazione e realizzazione di una “fabbrica” espressamente concepita per la musica, congiuntamente con la committenza di un apparato liturgico specifico, abbia avuto riscontri di carattere pratico: è evidente come le esigenze musicali abbiano spinto l'architettura ad offrire nuove risposte funzionali in termini costruttivi.

Le condizioni acustiche dello spazio ecclesiale, in un'ottica di fruibilità per le esibizioni musicali, dipendono da determinati fattori spaziali: la dimensione, la forma del luogo, la tipologia di materiali utilizzati per definirlo. In generale la struttura architettonica dell'edificio assume un ruolo di grande rilevanza in termini di prestazione acustica. La sua dimensione sonora si armonizza e si esalta nel rapporto con la forma: l'acustica è di-

rettamente proporzionale al volume e alla forma dell'edificio, la tipologia architettonica dipende dalle esigenze di ascolto, i materiali da costruzione influenzano il grado di assorbimento, e la musica è inscindibilmente correlata al tipo di riverberazione dell'ambiente e conseguentemente alle scelte costruttive. L'acustica dunque si pone come una conciliazione fra le due componenti progettuali: quella liturgico-musicale e quella architettonica.

Esclusivamente in una visione d'insieme si può tentare una lettura complessiva, riportando alla luce un'unità progettuale che sarebbe altrimenti perduta. Non si può analizzare la vita musicale della chiesa avulsa dal contesto, così come la totale comprensione dell'iter di progettazione architettonica ci è preclusa nella sua totalità se non si considerano le finalità funzionali di quel luogo.

Per indagare tali interrelazioni, sono state effettuate alcune misurazioni sui rilievi e sul modello virtuale della basilica, unitamente all'analisi della geometria e della simmetria dell'edificio. I risultati forniscono precise indicazioni sui caratteri sonori del volume: la qualità acustica si esprime in termini di *chiarezza e nitidezza* e, conseguentemente, di *comprensibilità del suono*. Tali parametri oggettivi caratterizzano la chiesa come volume predisposto all'ascolto della musica: la basilica si rivela come uno spazio perfettamente “dedicato” all'ascolto, rientrando nei parametri considerati ottimali per gli edifici ecclesiali.

Le soluzioni architettoniche adottate sembrano infatti delinearsi sulla base di questa necessità: la struttura della Basilica Palatina risponde perfettamente alle esigenze sonore, preconfigurandosi come un luogo capace di ospitare nuove esecuzioni musicali permeate da una teatralità in crescente evoluzione. La progettazione della “forma” architettonica ha

dunque perseguito un'acustica ottimale: la basilica si evidenzia come il contenitore architettonico al quale le opere musicali furono destinate, un edificio capace di accogliere esecuzioni liturgiche e trionfali sempre più mirate ad un effetto teatrale e spettacolare, in grado di convogliare i “fili sonori” verso l'assemblea degli uditori.

Non si può infatti pensare che tali condizioni acustiche e spaziali siano il frutto di mera casualità; fanno piuttosto supporre una precisa volontà di edificare un “tempio per la musica”, un luogo realizzato in modo da enfatizzare e contribuire alla massima espressione e alla migliore resa della musica.

Si può pertanto supporre che la “progettazione musicale” sia stata in gran parte coltivata in stretta correlazione con il “progetto architettonico” e con le caratteristiche spaziali degli ambienti destinati ad accogliere l'esecuzione. Spazio e Suono risultano in tal senso intrinsecamente inscindibili. La loro essenza si fonda nel reciproco legame e nel vicendevole e imprescindibile condizionamento.

La progettazione della basilica come “spazio sonoro” ha avuto dunque riscontri di carattere pratico rilevabili nell'organizzazione architettonica e nelle esplicitazioni dispositive all'interno dello spazio della “fabbrica”. L'impianto spaziale, con le cappelle laterali, le due lanterne e la “gionta” – ovvero “l'aggiunta” posteriore della porzione absidale – formano un unicum con l'esecuzione musicale proveniente dalle cantorie contrapposte, dal coro dei canonici e dalla loggia della controfacciata.

La modularità della Basilica Palatina inoltre contribuisce alla resa acustica, poiché la simmetria dell'impianto ecclesiale comporta un andamento delle riflessioni acustiche in grado di definire un ottimo avvolgimento fonico.

Ognuna delle suddette caratteristiche architettonico-spaziali trova piena affermazione esclusivamente in una visione artistica d'insieme, la quale permette di percepire ed “ascoltare” la struttura architettonica attraverso il linguaggio poliedrico del suono.

La perfetta acustica della Basilica Palatina di Santa Barbara si palesa nella totale armonia di “materia” e “aria”: uno spazio che “*risuona*” in un insieme di soluzioni architettoniche e composizioni musicali congiuntamente coeso nell'esecuzione, in modo da esaltare le potenzialità sonore che per quel determinato spazio sono state concepite proprio “per ragioni di musica”.



by Marco Mencoboni

I don't do my things at random...  
Claudio Monteverdi  
(Preface to the Fifth Book of Madrigals)

*When I entered the church of Santa Barbara a couple of years ago and looked up, I saw myself twenty years younger. In that same place, seated at the keyboard of a clavichord, I played the continuo for a music ensemble: it was 1987 and we were recording Claudio Monteverdi's Vespers. We were working in the main nave, at ground floor, but I often looked up, towards the organ. Having obtained my organ diploma a couple of years earlier, that instrument and its repertoire were my whole life and one thing I knew for sure already: that music should be sung and played from up there, from the chancels, which in the past used to be called "choirs" too (ad ecclesiarum Choros, wrote Monteverdi). Luckily in Mantua, besides Graziadio Antegnati's magnificent organ – recently restored and the true foundation of all our work – all the chancels are accessible, the same ones that were available in Claudio Monteverdi's time.*

*The rendition of any musical work of the past poses a series of interpretative issues, which increase exponentially in the case of a complex piece like the Vespers. The performing "habits" established in the course of the last decades are dictated by the taste of the performers more than by what was written on the ancient documents. Often that taste crystallised, becoming for modern musicians an authoritative source in their turn, up to the point that many of the editions recorded on disc or presented during concerts, sound more or less the same.*

*For our performance we chose to make tabula rasa, simply relying on the sole existing ancient source: the 1610 print by Ricciardo Amadino, kept intact in the Civico Museo Bibliografico in Bologna (coll BB.12). With a small group of singers, we took those parts as if nobody had ever performed and listened to them, applying an elementary system: reading from the original parts, where every singer, today as then, can follow only his own musical line. Occasionally we found discrepancies among the parts and we stopped to ponder, trying to understand why some libretti had certain signs and others didn't (fermate, time discrepancies, alterations). This way we decided which were mistakes or oversights by the copyists and which were the composer's indications. In preparing the actual performance, we based it on the fixity of time or beat, taking for granted that – apart from the changes of time expressly written by Monteverdi – the beat, as it was usual at the time, wouldn't change from the beginning to the end of the piece.*

*Recent performing practice presents many readings which tend to adapt the movement of each individual section to the performing convenience of the musicians; subterfuges which were not exactly common at the time, such as continuous rallentandi and accelerandi, result in musical pieces "in sections". This kind of approach doesn't find so many footholds in the testimonies of the time; as a matter of fact, only in 1621 did Dario Castello introduce for the first time terms such as Adagio and Allegro within a musical piece. This gave birth to a "new" way of obtaining agogic contrast within a composition, which Castello himself defined as modern style. Applying this kind of approach before 1610 risks being an anachronism. In the Vespers we never find indications like Adagio or*

*Allegro in the hand of Monteverdi: the pen of the composer uses the duration of the notes to fulfil his aim.*

*The idea of not fragmenting musical pieces in sections, especially the psalms, was met immediately with a certain reluctance by the musicians themselves who were with me – it was June 2008, in the church of San Ciriaco in Ancona, for the Cantar Lontano Festival. I found myself asking things of them that they were not used to; I read distrust in the eyes of my colleagues; we spent hours discussing, instead of singing and playing. Luckily, making music together ended up dissolving these tensions. After that first performance, based for the most part upon instinct, I needed to pass to a second level of perception, and I started studying the meaning of this work of art.*

*Already in the first work published by Monteverdi, the Sacrae Cantionculae, of the year 1582 (the composer was 15 then), we can find refined composition techniques such as hemiolias, used in a visually descriptive way too. In the second part of the motet O magnum pietatis, for instance, upon the words terra tunc contremuit et sol obscuravit, acoustically the use of the hemiola indicates a change of accents to simulate an earthquake; the sight perceives darkness, since in the hemiola, notes normally written in white were blackened – a symbolic and descriptive language commonly used by great painters, sculptors and architects, which might have reached very high levels in Monteverdi's music. Moreover, a few cues could let us suppose that the composer might have looked more at the original Hebrew texts than at the Latin translations, not always precise, produced by the Catholic Church. The limited space allows me to mention only a couple of them.*

*Let's take the motet Pulchra es for two voices, the second motet of the Vespers, which we find after the second psalm. Monteverdi introduces a minor sesquialtera on the words me avolare fecerunt. Considered within its context and referring to the Latin sentence present in the Monteverdi edition, the text describes a lover imploring his beloved not to look him in the eyes, because this would cause him to flee (avolare): Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt. The reference to the text easily brings the interpreters to imitate in their performance the sense of escaping, running away, thus imposing on the sesquialtera a rapid and accelerated tempo, even if in this context the minor sesquialtera should not be fast. Why is this?*

*If we read the Hebrew text of the Song of Songs (Shir haShirim 6:4), for our passage we find: she em hirhivuni, that is "because they perturb me", where the word we are interested in is hirhivuni, meaning to perturb, to upset or, in such a sensual context, to excite. On the other hand, the Latin avolare only means "to fly away", and a description of the excitement or the perturbation is more effective if the movement of the notes is slow rather than fast. The Christian version, as has often happened in the translation of the Holy Scriptures, distorts the meaning of the text, almost in an attempt to hide what might seem too explicit or sinful.*

*To this day we don't know which reading and interpretation of the Hebrew Scriptures was adopted in Mantua and Venice in Monteverdi's time, what feelings the rabbis had about this at the time, which corruption of the text had reached our composer through the Jewish musicians he mixed with, and most of all if he knew Hebrew: all these aspects still need to be investigated.*

*Continuing the study, we run into an endless sequence of possible, wonderful symbolic references: Psalm 122, for instance, the third of the Vespers and the first of the 15 Ascensional Psalms or Canti degli scalini (Songs of the Steps). It starts with an innovative figuration of the bass, which might appear to describe the joy of ascending to the Temple of Jerusalem (Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus). At the incipit of the first hemistich of the fourth verse we find the word Illuc. For it Monteverdi writes wreaths of notes entrusted first to the sopranos and then to all the singers. Keeping the beat of the beginning of the piece – necessarily andante if we want to convey a certain feeling of joy – the notes would have to be read as fast as humanly possible. Is this what Monteverdi wanted? To describe what?*

*Illuc is the place, Sheshsham in Hebrew means to stay there, in front of the light of God, which for the Jews climbing to the Temple of Jerusalem was shining in front of its door. Being in the presence of God is Shekinah. After having sung along the steps of the staircase and arrived at the door of the temple, they danced and became intoxicated with wine too, in a ritual of spiritual elevation that still can be found in certain forms of tribal celebration. Therefore, are the figurations written by Monteverdi the musical exemplification of the dizziness of the Shekinah? Perhaps yes.*

*What can we say then about the organ stops requested by the composer for the performance of the Magnificat? Why in the verse Fecit potentiam in brachio suo does he indicate the use – bizarre to say the least – of the register of the Voce umana? Perhaps he wanted to indicate the tremor induced by the power of the Omnipotent's arm? It is possible, certainly.*

*In this work we tried not to do “things at random”. Every note of this*

*extraordinary composition seems to speak and tell as much as the text it wants to serve. The space allowed by a CD booklet is limited; there would be so much to say and to object. We will talk about it when we have the opportunity to meet. For now, let's allow the music speak for itself and enjoy the gift Claudio Monteverdi gave us.*

by *Licia Mari*

Vespers started at 9 pm and all psalms were sung with the organ and instruments concertising at the Invitatorio and at the Magnificat.

*4 December 1572, Feast of Santa Barbara*

*Thus an anonymous priest of the Chapter of the Basilica Palatina described in his diary the solemn Vespers for the feast of Santa Barbara in 1572. That same year work on enlarging the church was about to be finished: the basilica, consecrated by Cardinal Federico Gonzaga in 1564, was endowed with a large semicircular apse (the so-called “gionta”); this was followed by the final rearrangement of the interior. Moreover, the musical chapel wanted by Duke Guglielmo Gonzaga was consolidating more and more around a fundamental pivot: the organ built by Graziadio Antegnati in 1565. The instrument, with its new technical features (the most important being split keys for higher purity of tuning) and with its sonorities, became an important element in celebrations, in accompanying singers and in concert with other instruments, primarily cornets and trombones.*

*The innovative ferments of the time found fertile ground in Santa Barbara, where musicians composed, experimented, performed not only for the duke and his court. Indeed the palatine church was not a palace chapel for few privileged guests, but a grand basilica meant also for the people, who came in great numbers just to listen to music. Duke Guglielmo was a singular character: shrewd, secluded, perhaps surly, yet eager to relate to his subjects, to give them not only an example of magnificence and power, but also of culture, spirituality, art. In his project we can discern a refined plot: the church was enriched by precious relics of saints, who were venerated with ceremonies, altars devoted to them and*

*musical repertoire, consisting of cantus firmus, but also of specifically-composed motets and hymns. For the liturgy (Ordinary and Proper of the Mass, Office), more than 20 choral codes of cantus firmus were compiled. Among them the Kyriale deserves special attention: it became the basis of the Messe Mantovane (Mantua Masses), composed in the style requested by Guglielmo himself from great musicians of the time with whom he came in contact (like Giovanni Pierluigi da Palestrina or Giovanni Contino). The pope approved the constitution of a canonical college presided over by an abbot and conceded many privileges, among them the use of a special liturgy, with Missal and Breviary, definitively confirmed in 1583. In that period the Costituzioni (Constitutions) were drawn up; through them we grasp the structure peculiar to Santa Barbara, the tasks entrusted to the members of the Chapter and to all the subjects involved with the celebrations (canonists, chaplains, masters of ceremonies, deacons, clerics), and the classification of the feasts of the liturgical year. The rites were described with utmost care in the Cerimoniale (Ceremonial), which specified both the pieces to be sung and the subdivision of tasks in the performance.*

*Therefore the Basilica Palatina became a special place, where the inflow of the populace continued to increase in the course of the years: with very vivid words, in a letter dated 5 December 1580, Aurelio Pomponazzo described the basilica as being very full for the feast of Santa Barbara (celebrated the day before), so much so that it was impossible to enter and the flow of people leaving town had to be regulated by soldiers.*

*In this lively cultural atmosphere, the musical chapel of Santa Barbara became a reference point; it welcomed excellent cantors and instrumen-*

*talists, starting from the first officials in charge: the maestro di cappella Giaches de Wert (the learned Flemish musician esteemed far beyond the borders of the dukedom of Mantua) and the organist Francesco Rovigo. Both were also active in the musical events held within the Gonzaga court. Indeed court and basilica lived through intense moments of exchanges, interactions, conflicts. All the good musicians were involved with one or the other if the occasion required it: an important religious ceremony (the polyphonic psalms by Gian Giacomo Gastoldi – Wert’s collaborator and later his successor – performed for Japanese nobles who arrived in 1585 with some Jesuit fathers); or a theatrical performance with music (how could one forget the mise-en-scènes of the Pastor fido, with text by Giovanni Battista Guarini, a real rage at the time?). Perhaps these artists were a little exploited too, if we are to believe Claudio Monteverdi, who more than once lamented the treatment he received and the fact that he never managed to become maestro di cappella in Santa Barbara, although it seems impossible that he never performed his extraordinary music there.*

*The importance of the palatine musical chapel can be grasped from an event involving the great musician from Cremona himself. In November 1608 his father Baldassarre asked Duke Vincenzo that, if he really did not want to discharge his son – overloaded with work and suffering from health problems – and help him to obtain employment at another court, he could at least relieve him of his manifold tasks and grant him the still prestigious position of maestro for sacred music. As a matter of fact, Gastoldi was very sick already and was to die on 4 January 1609. But the duke had other plans: at the end of November he summoned Monteverdi to court to entrust him with new theatre music and the composer, in a*

*letter dated 2 December 1608, lamented his accommodation in Mantua, with lots of work, low wages and little satisfaction. After a short period with Antonio Taroni, the post coveted by Monteverdi was occupied by an interesting musician: Stefano Nascimbeni. Hence the question of the role played by Monteverdi within the musical activity of the Gonzaga basilica still remains open. Unfortunately there is no trace of it in the documentary archive of the Chapter but, even considering the circulation of the musicians between court and church, it seems impossible to assume that, during the most important celebrations, the work of such an important artist would not have been performed at Santa Barbara as well. In fact, studies of his music reveal a bond with the rites of the palatine chapel which strengthens the hypothesis that his presence had been significant in every aspect of the court's life: some textual and stylistic choices of the very famous Vespro della Beata Vergine (1610) are possibly related to the Mantua liturgy and praxis, and the cantus firmus used in the hymn Ave Maris Stella has shown some significant concordance with the one in the Santa Barbara repertoire.*

*And exactly in the Monteverdi years (both the ones in Mantua until 1612 and the succeeding ones in Venice, during which the relationship with the Gonzagas was never totally severed), Santa Barbara resounded with much music, in which composers elaborated their stylistic research, seeking different ways of relating voices and instruments, continuing to "concertise" in a space that, born with exceptionally fine acoustics, acquired more and more value.*

*Sound and space: new aesthetic concepts were taking shape in Northern Italy in the XVII century, enhancing research into timbre and the*

*various sound effects obtained by placing singers and instrumentalists in different places within the church.*

*If Venice shines with San Marco, Mantua has Santa Barbara, with its different places in which music could be performed: the organ in the chancel in cornu Epistulae, in front of which there is a similar chancel; the apse and its choir; the great chancel above the entrance portal. This is a way of highlighting not only solo singers, individual instruments, obviously the organ with all the shades of its registers, but also large formations, the polychorality made of voices and instruments expanding in the church. What Maurizio Padoan wrote about the praxis of the time applies to the Mantua basilica as well: the spatial organisation of music in several sources of sound, the timbre juxtapositions, the dynamic accentuations and the manifold deployment of the “concerts” in the different liturgical moments are such as to achieve results that are solemn and sumptuous as well as strongly involving emotionally for the bystanders.*

by Emanuela Vai

For his own devotions as well as for the comfort of the Serene Archduchess Eleanor of Austria his consort, and for the pleasure they both took in attending every day at the divine hours, for reasons of sung music Guglielmo Gonzaga started the sumptuous building of the Nobilissimo Tempio di Santa Barbara.

*The architectural and musical history of the Basilica Palatina di Santa Barbara acquires special interest if we evaluate the actions and situations that characterised its evolution: through such a comparative analysis we can give “voice” again to the vast team of architects, musicians and artists in general who partook in the realisation of the “cappella musicale” of Santa Barbara, an artistic development where architecture was entwined with music.*

*Duke Guglielmo’s passion for music and his peculiar involvement with the court musical activities suggest that the coeval planning and realisation of a “fabbrica” (factory) expressly conceived for music, in conjunction with a specific liturgical apparatus, must have had a practical purpose: it is evident how musical requirements compelled architecture to offer new functional answers in constructive terms.*

*In order to use ecclesial space for musical performances, its acoustic conditions have to obey specific spatial factors: the dimension, the shape of the space, the kind of materials used to define it. In general, the architectonic structure of a building is paramount in terms of acoustic performance. Its sound dimension is harmonised and enhanced in its relationship with the shape: the acoustics are directly proportional to the volume and to the shape of the building; the type of architecture depends on*

*the listening requirements; the building materials influence the degree of absorption and music is indissolubly correlated to the kind of environmental reverberation and consequently to the building choices. Therefore the acoustics become a conciliation between two components of the project: the liturgical-musical and the architectonic ones.*

*A comprehensive reading can be attempted in an overall view only by bringing back to light a planning unity which would be lost otherwise. The musical life of the church cannot be analysed out of context and we cannot fully understand the architectural planning if we do not consider the functional purpose of the place.*

*To investigate such interrelations, surveys and the virtual model of the basilica were measured, while the geometry and the symmetry of the building were analysed. The results provide precise indications on the sound characters of the volume: the acoustic quality is expressed in terms of clearness and, consequently, of understandability of the sound. Such objective parameters characterise the church as a space predisposed to music-listening: the basilica reveals itself as a space perfectly “dedicated” to listening, falling within the parameters considered optimal for ecclesial buildings.*

*The adopted architectural solutions seem to have taken shape on the basis of this necessity: the structure of the Basilica Palatina responds perfectly to the sound requirements, being intended as a place able to host new musical performances of ever-increasing theatricality. Therefore the planning of the architectural “shape” pursued optimal acoustics: the basilica is the architectural container for which musical works were destined, a building capable of hosting liturgical and theatrical performances*

*more and more aimed at creating a spectacular effect, and able to convey the “sound threads” towards the audience.*

*Indeed it is unthinkable that such acoustic and spatial conditions are the fruit of mere casualness; rather, they let us suppose a precise will to build a “temple for music”, a place constructed so as to emphasise and contribute to the utmost expression and the best performance of music.*

*Therefore we can suppose that for the most part the “musical planning” was cultivated in close correlation with the “architectural project” and with the spatial characteristics of the areas destined to host the performances. In this respect, Space and Sound are intrinsically inseparable. Their essence lies in their mutual bond and in their reciprocal and unavoidable conditioning.*

*So the planning of the basilica as “**sound space**” finds practical confirmation in the architectonic organisation and in the allotment of space inside the “factory”. The spatial implant, with the lateral chapels, the two lanterns and the rear addition in the apse portion form a unicum with the music coming from the opposed chancels, from the choir of the canons and from the loggia of the counter-façade. The modularity of the Basilica Palatina also contributes to the acoustic, because the symmetry of the ecclesial structure causes a flow of the acoustic reflection which results in excellent surrounding sound.*

*Each of the above-mentioned architectural-spatial characteristics finds full affirmation exclusively in an overall artistic vision which allows us to perceive and “listen” to the architectonic structure through the many-sided language of sound.*

*The perfect acoustic of the Basilica Palatina di Santa Barbara is apparent in the total harmony of “matter” and “air”: a space that “**resounds**” in a mass of architectonic solutions and musical compositions jointly cohesive in performance, so as to optimise the sound potentials conceived for that space “**for reasons of music**”.*



**Claudio Monteverdi**

Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata. Opera a Claudio Monteverde nuper effecta ac Beatiss. Paulo V. Pont. Max. consecrata. - Venetiis, apud Ricciardum Amadinum. 1610.

Exemplaire conservé au Museo internazionale e biblioteca della musica de Bologne sous la cote Coll. BB 12



