

in vari luoghi della Messa. A solo titolo d'esempio si possono qui citare il motivo che caratterizza il «Kyrie» Il che ritorna, con minime variazioni nella melodia e con andamento ternario, in concomitanza con il «Qui tollis» del *Gloria*, con metro binario, nel «Crucifixus» e, quasi come citazione, nella parte del *Cantus* del «Confiteor» del *Credo*. Lo stesso motivo, nuovamente variato e ancora in metro ternario, informa il breve «Hosanna» del *Sanctus*.

Soprattutto però è l'ostinata ricorrenza di incisi e motivi forgiati sull'intervallo di quarta che intesse una sorta di filo rosso nell'arco di tutta la Messa: tale intervallo compare quasi ossessivamente su vari gradi e a varie altezze, per moto retto e contrario, riempito o meno, con figurazioni ritmiche anche molto diverse fra loro. Questa tecnica di variazione continua è particolarmente evidente nel *Credo*. L'incessante e sempre abile manipolazione, va comunque collocata nel contesto di un sentire e procedere tipicamente seicenteschi: si pensi ai cicli di variazioni su ostinati (passacaglia, ciaccona, diversi tipi di arie) e a un tipo di composizione in gran parte di tipo formulare che molto deve a modi performativi di carattere improvvisativo, anche là dove questi si cristallizzano in processi compositivi scritti.

Grancini immette nella costante scrittura a quattro parti vocali procedimenti propri della polioralità – si notino i frequenti, ravvicinati dialoghi fra coppie di voci o fra una parte e le altre, secondo la tecnica dialogica tipica della scrittura a più voci – accanto ad altri caratterizzanti lo stile concertato nei quali una parte sola procede sostenuta dal continuo, o due voci procedono a duetto o in dialogo fra loro, sempre sostenute dal continuo. Gli uni e gli altri alternantisi a zone costruite sulla classica tecnica dell'imitazione che Grancini padroneggia pienamente. La ricorrenza di motivi, la continua variazione di poche, semplici cellule, gli accostamenti di tecniche di generi e stili diversi, sono elementi impiegati da Grancini in modo oculato e altamente funzionale a seconda dei contenuti espressivi del testo. Il Milanese si pone così a pieno titolo fra i seguaci della «seconda pratica» monteverdiana.

Grande dinamismo strutturale sovrintende le antifone per le festività della Vergine. Qui emerge con forza l'incessante dialogo fra le parti, lo stile prevalentemente concertato, ma ugualmente l'imitazione ha una parte essenziale nella strutturazione generale di questi brani. La *varietas* dinamica è assicurata da calibrate alternanze di metri binari e ternari, più frequenti e in spazi temporali più ravvicinati rispetto a quanto accade nella Messa, ma, a differenza di essa, in queste composizioni il legame con la tradizione è assicurato da diverse citazioni gregoriane: tale l'inizio del *Salve regina*, che, ripreso dall'omonima antifona gregoriana, circola a turno fra le diverse parti del quartetto vocale. Questo *incipit* non vuole però essere tanto una citazione, quanto piuttosto il fondamento, il solenne e severo inizio di un divenire intenso, rigoroso ma al contempo pieno di espressività. L'*Ave regina caelorum* cela – più che citare – nel suo inizio, pure in imitazione fra le voci, l'originaria melodia gregoriana che nel momento stesso nel quale viene ripresa è però neutralizzata dal ravvicinato dialogo fra coppie di voci e nella subitanea tensione verso un polo cadenzale, secondo un sentire pienamente seicentesco. Infine l'*Alma redemptoris mater*, nel cui iniziale moto ascensionale delle voci – elegantissimo e quasi danzante – la melodia gregoriana estende l'esacordo originale che la caratterizza (DO, RE, MI, FA, SOL, LA) per coprire tutta la distanza d'ottava (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO): la modalità cede qui, anche con questo procedimento, il posto a una proto tonalità di Do Maggiore. Grancini fonde dunque la tradizione con nuove ricerche linguistiche ed espressive. Significativa anche la circostanza che il moto ascensionale delle voci abbia la sua controparte nel basso del continuo che si muove in senso contrario e con incidere di un andamento quasi di passacaglia (DO, SI, LA, SOL, LA, SOL, LA, SOL, FA, DO, FA, MI, RE, DO). Un inizio simile contraddistingue anche l'antifona *Regina caeli* nella quale emerge in particolare la vitalità ritmica unita a fine grazia melodica. Magnifici esempi della compresenza di linguaggi, stili e generi diversi, tutti da Grancini accolti e frequentati con altissimo artigianato.

Il *Ricercar sopra ut, re, mi fa, sol, fa* non fa parte della raccolta del *Giardino spirituale* ma si trova nel vol. VIII delle intavolature per organo del Fondo Giordano della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino ed è stato pubblicato dal compianto amico, collega e appassionato collaboratore del «Concentus Vocum» Marco Rossi. La struttura prima del linguaggio musicale antico, ossia l'esacordo, le sei *voce musicalis* che costituivano il punto di partenza degli studi musicali, è il soggetto sul quale si svolge tutta questa composizione organistica. Grancini si riallaccia qui a una lunga tradizione di ricercatori composti su questo soggetto con il quale molti organisti e compositori si cimentavano per esaurire nel processo compositivo tutte le possibilità da esso offerte e dimostrare così le proprie abilità tecniche.

Nello scrivere «Tanta vivacità d'ingegno, e possesso di virtù musicali [...] hebbe Michel Angelo Grancini» Piccinelli non solo manifestava la sua calda e lunga amicizia con il musicista milanese ma tracciava il veritiero ritratto delle doti artistiche di un maestro che ancora trasmette a noi moderni non poche emozioni, unitamente al senso della grandezza di quelle sue doti che lo resero meritatamente celebre fra i contemporanei.

MICHELANGELO GABBRIELLI

CON IL PATROCINIO DI



25
CONSERVATORIO
DI COMO

IL SEGNO DEL TEMPO
25 ANNI DI AUTONOMIA PER 25 MODI DI ESSERE CONSERVATORIO

IL CONSERVATORIO PER LA CITTÀ

IN CHORO ET ORGANO: I SUONI DELLA CATTEDRALE V EDIZIONE

UN MAESTRO DEL SEICENTO MUSICALE
MILANESE: MICHELANGELO GRANCINI

Il giardino spirituale de' varii fiori musicali
(Milano, 1655)

23 ottobre 2021 | ore 18:00

Chiesa di San Domnino, Como

Concentus Vocum

Nicolò Gattoni, *organo*
Franco Lazzari, *chitarrone*
Riccardo Marelli, *violoncello barocco*
Michelangelo Gabbrielli, *direttore*

per informazioni e prenotazioni: www.conservatoriocomo.it

PROGRAMMA

MICHELANGELO GRANCINI
(1605 - 1669)

DAL GIARDINO SPIRITUALE DE' VARI FIORI MUSICALI CONCERTATI A QUATRO VOCI
(MILANO, 1655)

Ricercar sopra ut, re, mi, fa, sol, la

Messa concertata à quatro:

- *Kyrie*
- *Gloria*

Regina caeli

Messa concertata à quatro:

- *Credo*

Salve regina

Messa concertata à quatro:

- *Sanctus*

Ave regina coelorum

Messa concertata à quatro:

- *Agnus Dei*

Alma redemptoris mater

CORO E SOLISTI DEL «CONCENTUS VOCUM» DEL CONSERVATORIO «G. VERDI» DI COMO

Roberta Riccardi soprano
Angela Verallo contralto
Fulvio Peletti tenore
Mauro Canali basso

Nicolò Gattoni organo
Franco Lazzari chitarrone
Riccardo Marelli violoncello barocco

Direttore Michelangelo Gabrielli

Tanta vivacità d'ingegno, e possesso di virtù musicali hebbe fino dagli anni più teneri Michel Angelo Grancini: che in età d'anni 17 essendo Organista del Paradiso incominciò a dar opera alle stampe. Crebbe con gli anni, ed il suo valore, e la fama del merito, poiché dopo d'esser stato Organista, ed anco Mastro [sic] di Capella nel Duomo; essendosi con lui, perché in sommo eccellente, dispensato il decreto di S. Carlo, che non ostante egli fosse coniugato, potesse sostenere quelle ragguardevoli cariche nella Metropolitana. Come soggettone, che non ha avuto pari, e forse non ne haverà, ne i concorsi: a tutti fu sempre mai preferito; ed in varie incidenze di sua professione eletto in Giudice, come di peritia a maraviglia pieno. Si trovano nel suo alle stampe. Messe, Salmi Motteti, Madrigali, Canzonette, &c opere 23.

Così descriveva brevemente ma con molta efficacia e cognizione di causa Filippo Picinelli, nell'Ateneo dei Letterati Milanesi (Milano, 1670), all'indomani della scomparsa di Michelangelo Grancini (1605-1669), le molteplici competenze musicali del Maestro milanese. Il suo magistero di organista, cominciato precocemente e che lo vide impegnato nelle più prestigiose chiese milanesi dal 1622 (diciassettenne, appunto, se non addirittura da prima, nella Chiesa di S. Maria del Paradiso) al 1650 (nel tempo: Chiesa del S. Sepolcro, Basilica di S. Ambrogio e, dal 1630, nel Duomo), proseguì poi come maestro di cappella del Duomo di Milano (dal 1650 al 1669). L'attività compositiva di Grancini, che rientrava del resto nei suoi specifici compiti di organista prima e di maestro di cappella poi, iniziò anch'essa prestissimo, dal momento che la sua op. 1, *Dell'Armonia ecclesiastica de' concerti*, una raccolta di composizioni liturgiche edite da Giorgio Rolla, risale al 1622, quando il compositore, stando alla testimonianza di Picinelli che aveva conosciuto bene Michelangelo, aveva l'età di diciassette anni. Questo giovanile e sorprendente *exordium* ricorda quello di due altri precoci ingegni musicali: Claudio Monteverdi, autore ad appena quindici anni della sua prima raccolta polifonica, a sedici della seconda e a diciassette della terza, e il primo incarico di organista, in seno alla prestigiosa Accademia della Morte di Ferrara, affidato al quattordicenne Girolamo Frescobaldi.

Come compositore Grancini fu attivo quasi esclusivamente in ambito sacro (esiste anche una sua raccolta di madrigali, purtroppo giunta mutila, ma che ugualmente rivela una notevole vena inventiva riguardo alle configurazioni melodiche e a una magistrale e suggestiva compenetrazione fra i testi e le musiche che li intonano, manifestando così una piena padronanza delle tecniche della retorica musicale), coprendo la sua opera tutti i generi liturgici della Messa e dell'Ufficio, e una considerevole mole di motteti; questi ultimi erano destinati prevalentemente alle numerose occasioni devozionali che proprio nella Milano dei due cardinali Borromeo, Carlo prima e successivamente Federico, trovavano i loro principali e più vitali impulsi.

Risale al 1655 la raccolta *Giardino spirituale de' vari fiori musicali, concertati à quatro voci* (op. XVI) pubblicata a Milano da Carlo Francesco Rolla nel 1655. Per la V Edizione della rassegna «*In choro et organo*». *I Suoni della Cattedrale*, manifestazione realizzata in collaborazione fra Duomo e Conservatorio di Como, si è scelto di eseguire la Messa e le antifone mariane del *Giardino spirituale*. L'Archivio del Duomo conserva di quest'opera soltanto le parti del Cantus, del Tenor e dell'Organo (continuo). L'esecuzione si avvale della prima edizione moderna curata da Marco Berrini e Luigi Leo, a sua volta basata sulla muta completa di libri-parte conservati nell'Archivio del Duomo di Milano. I libri-parte di Como riportano il nome del possessore, Francesco Spagnoli Rusca (1632 ca. - 1704), protagonista della stagione musicale comasca a cavallo fra Seicento e Settecento, fecondo autore di musica sacra e non solo. Ciò ci dice anche che le musiche di Grancini venivano evidentemente eseguite nel Duomo di Como anche negli anni successivi alla morte del Milanese, a riprova della vitalità delle sue musiche.

L'organico di tutti i brani del *Giardino spirituale* è a quattro voci (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) con il sostegno obbligato dell'organo in funzione di continuo. All'epoca di Grancini la prassi musicale liturgica del Duomo di Milano contemplava normalmente un organico a quattro voci e, riguardo agli strumenti, l'intervento del solo organo. Non si deve però pensare che, al di fuori della Metropolitana milanese, vigessero le medesime consuetudini: sia nella stessa Milano che in altre città lombarde il continuo poteva essere realizzato da altri strumenti, motivo per il quale anche per questo concerto, si è optato per una realizzazione congiunta organo-chitarrone-violoncello barocco.

La Messa si svolge nel III modo ecclesiastico. Si tratta quindi di un tipo espressivo arcaico e molto suggestivo, il modo forse più stuggente ma anche più affascinante dell'intero apparato modale. Se Grancini appare qui, riguardo all'aspetto linguistico generale, retrospettivo, dall'altro il peculiare impiego del materiale melodico, la continua ricerca – e felice realizzazione – di piani sonori e coloristici nuovi, in un incessante e caleidoscopico divenire di grande energia cinetica, denota una sensibilità tutt'altro che ancorata sterilmente al passato. La *varietas* delle linee melodiche e le straordinarie soluzioni armoniche sono forgiate su ricorrenze di specifiche cellule intervallari, sempre nuove ma sempre perfettamente riconoscibili. A queste si accompagnano motivi ripresi e variati, melodicamente e spesso ritmicamente,