

perché la musica di Monteverdi *in primis* conteneva in sé una straordinaria tavolozza di «affetti», realizzava uno stupefacente affresco espressivo nel quale era racchiusa in sommo grado l'esperienza amorosa in tutte le sue più ricercate e raffinate espressioni. Le stesse potevano essere riprese e sublimate nell'esperienza religiosa.

L'operazione di Coppini, che ebbe l'avvallo dello stesso Monteverdi, è originale per più aspetti. Latinista raffinatissimo egli non si limitò a una sorta di travestimento spirituale di musiche profane preesistenti, una pratica peraltro ben nota fin dal Medioevo, ma andò molto più in profondità. Coppini infatti lasciò intatta la struttura, il carattere, e appunto l'«affetto» degli originali testi profani - spesso mantenendo addirittura le stesse parole - trasferendoli al sacro. Si potrebbe dire che egli lasciò intatto il calco espressivo e retorico originale. In questo modo una stessa situazione, una stessa espressività, trapassa con naturalezza dalla sfera profana a quella sacra. Ecco allora che nel *Terzo Libro della musica di Claudio Monteverdi* si trova la lode alla Vergine e a Dio, la sofferta contrizione, la contemplazione, la meditazione sulle sofferenze di Cristo, l'introspezione, la lode al creato visto quale immagine della bontà e grandezza di Dio, alcuni episodi della storia sacra. Si potrebbe dunque affermare che ogni brano costituisca un pannello sonoro di un ideale cammino religioso, l'equivalente musicale quindi delle cappelle dei Sacri Monti che proprio nella Lombardia dei due cugini cardinali Borromeo ebbero così ampio impulso.

Nel fare ciò Coppini, che si rivela essere non soltanto un cultore della musica ma un conoscitore ben più che superficiale dell'arte musicale, ricrea le originali raccolte monteverdiane, dal momento che, per il *Terzo Libro della musica*, dà una successione diversa degli stessi brani rispetto a quella dei *Libri Quarto* e *Quinto dei madrigali a cinque voci*. *Contrafactum* quindi non soltanto per quanto riguarda i testi ma anche lo stesso ordinamento dei libri originali, perché la trasformazione dal profano al sacro impone che questo ultimo viva di per sé secondo una logica e una struttura autonome.

In ultimo, fatto però significativo, tutti i libri di *contrafacta* di Coppini prevedono la «partitura» per l'organo (o più in generale per strumento da tastò). Ciò aveva un duplice scopo: quello di fornire le musiche di un continuo strumentale, in base ai mutati gusti del tempo, anche laddove i brani originali ne erano totalmente esclusi (fanno eccezione, per il *Terzo Libro della musica*, i primi tre brani che prevedono il basso continuo già nella versione profana) ma anche di dare all'esecutore alla tastiera un *exemplum* di compiutezza compositiva. Si tenga infatti presente che scopo della stesura in partitura per gli strumenti da tastò di musiche polifoniche, quindi il porre una sotto l'altra le singole parti di una composizione a più voci, significava prima di tutto lo studio della composizione e della modalità.

L'operazione di Coppini, dal profano al sacro, legittima, a mio modo di vedere, un'esecuzione eventualmente anche non a parti reali, quindi una esecuzione corale di queste musiche, ed è la scelta che è stata fatta, pur nella consapevolezza che l'esecuzione solistica rimane quella più pertinente. Nell'eseguire un'ampia silloge di questa raccolta si è però optato per tre tipi esecutivi: coro e organo, coro a cappella, soli e organo. La pratica esecutiva antica poteva però prevedere altri tipi esecutivi, secondo una libertà più ampia di quanto si pensi.

L'esecuzione di una parte significativa delle musiche del *Terzo Libro della musica* rientra nel 450° anniversario della nascita di Claudio Monteverdi. Di questa raccolta di *contrafacta* di Coppini sono sopravvissuti soltanto due libri-parte conservati nell'Archivio del Duomo di Como e un altro libro-parte conservato a Gand in Belgio. Le altre parti, compresa quella della partitura, sono andate distrutte durante gli indiscriminati bombardamenti alleati nella Seconda Guerra Mondiale, circostanza nella quale è andato distrutto anche il *Secondo Libro della musica*. Il lavoro di trascrizione è proceduto di pari passo con il lavoro di comparazione delle parti mancanti dei madrigali originali.

L'esecuzione si avvale - per la prima volta - dello splendido organo costruito, dietro un lavoro di accuratissima ricerca sulle fonti letterarie e iconografiche del Rinascimento e del primo Seicento, da Walter Chinaglia che per la realizzazione dello strumento ha unito le sue molteplici competenze. È la ricostruzione dell'organo che Monteverdi descrive per l'esecuzione di alcune sue musiche, organo che per la sua specificità fonica si collega alla peculiare tradizione dell'organo italiano. Lo strumento, interamente costituito da canne di legno e alimentato unicamente da due mantici, si fonde molto bene con le voci - sia come complesso corale che solistico - e ripropone in modo suggestivo e autentico un suono antico di grande fascino, forza e bellezza. Per conoscere il progetto e le fasi lavorative di questo strumento si rimanda al sito www.organa.it («Due organi per Monteverdi»).

Il concerto è il secondo appuntamento della rassegna «In choro et organo». I Suoni della Cattedrale, progetto volto alla valorizzazione del patrimonio musicale del Duomo di Como, nato da un progetto di Michelangelo Gabrielli e che vede la collaborazione fra il Duomo e il Conservatorio di Como.

Michelangelo Gabrielli



1567 - 1643 «L'anno di Monteverdi»



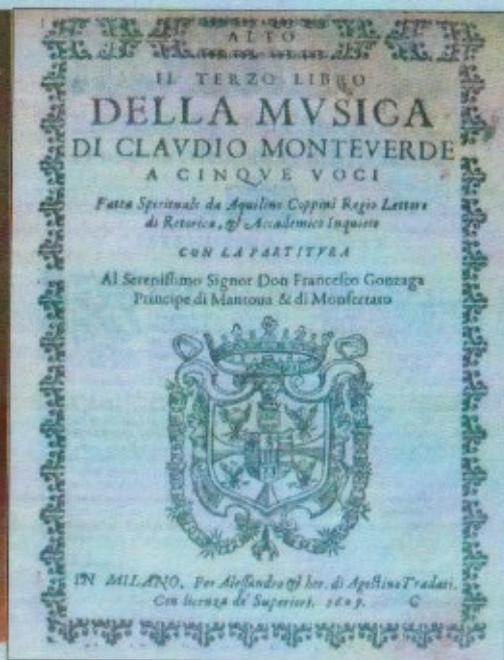
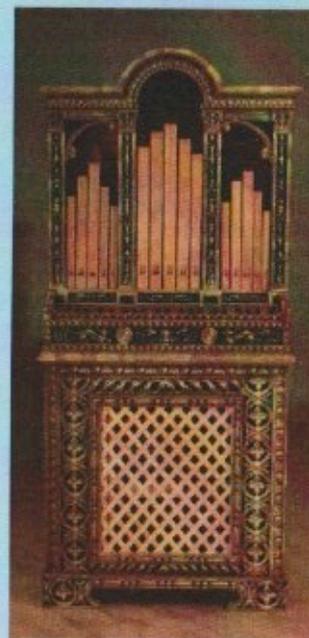
Cori in concerto



«IN CHORO ET ORGANO». I SUONI DELLA CATTEDRALE. II EDIZIONE

IL TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI. FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI REGIO LETTORE DI RETORICA, & ACCADEMICO INQUIETO. CON LA PARTITURA (MILANO, 1609)

CORI IN CONCERTO



Gruppo vocale «Concentus Vocum»
Direttore Michelangelo Gabrielli
Organista Marco Rossi

Venerdì 19 maggio 2017 - ore 21.00
Chiesa di San Giacomo, Como

Ingresso libero

IL TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI.
FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI REGIO LETTORE DI RETORICA,
& ACCADEMICO INQUIETO. CON LA PARTITURA (MILANO, 1609)

Gruppo vocale «Concentus Vocum»
Direttore Michelangelo Gabbrielli
Organista Marco Rossi

*Una es **
*Amem te **
Qui pietate tua
Jesu, dum te contemplor
Jesu, tu obis?
Luce serena
Plagas tuas
Tu vis a me abire
*Cantemus laeti **
Plorat amare
Anima quam dilexi
*O stellae coruscantes **
Ardebat igne
Domine Deus meus
*O gloriose martyr **
*Rutilante in nocte **
Qui laudes tuas

* Solisti

Lidia Basterretxea, Angela Verallo, soprani
Marta Fumagalli, contralto
Michelangelo Gabbrielli, tenore
Mauro Canali, Fulvio Peletti, bassi

Cantori

Soprani I Lidia Basterretxea, Marinella Boggia,
Marta Conti, Alessandra Rossitto
Soprani II Maria Grazia Cantaluppi, Lina Morstabilini, Stefania Nevosi,
Alessandra Olivieri, Cristina Pensotti, Grazia Santoriello,
Eleonora Volonterio
Contralti Milena Costa, Marta Fumagalli, Gaia Leoni,
Laura Tenti, Angela Verallo
Tenori Francesco Bussani, Ambrogio Cantaluppi, Antonio Pagani,
Luca Ratti, Danilo Santoriello, Matteo Straffi
Bassi Paolo Bogno, Mauro Canali, Andrea Graziano,
Fulvio Peletti, Alessandro Siconolfi

Alla fine del 1565 Carlo Borromeo rientrava nella diocesi milanese al termine dei lavori del Concilio di Trento (1545-1563) che, fra le altre direttive, aveva emanato una serie di rigide disposizioni riguardo alla musica liturgica. Fra i principali artefici delle nuove direttive in fatto di musica, fu solo con il suo rientro nella diocesi milanese che si cominciò a mettere in pratica i nuovi dettami riguardanti la musica. Il nuovo corso non fu tuttavia immediato né lineare. Ci vollero infatti diversi anni perché le norme conciliari in fatto di musica venissero recepite e perché tutto il vasto repertorio liturgico-musicale venisse aggiornato di conseguenza, sia quello riguardante il grande repertorio del canto monodico (che subì profonde, gravi ed arbitrarie trasformazioni) sia per quanto riguardava le nuove composizioni polifoniche sacre nelle quali veniva limitato l'uso del contrappunto a favore di una scrittura più lineare e fluida e semplice che mettesse maggiormente in risalto l'intelligibilità della parola e del testo sacri.

Anche Federico Borromeo, cugino di Carlo, seguendo le orme di questo ultimo, si adoperò per le riforme tridentine, sebbene la sua opera si svolgesse secondo caratteri e spinte propulsive diverse, dovendo anche affrontare continue tensioni di carattere giurisdizionale e di competenze con il governo spagnolo di Milano.

Al pari del cugino, Federico Borromeo capì quali potessero essere l'importanza e il ruolo della musica sacra, e devozionale in genere, per la veicolazione degli ideali controriformistici. In prima persona infatti si adoperò per procurare alla cappella del duomo di Milano i migliori musicisti disponibili al momento, eventualmente anche chiamandoli personalmente da fuori, come nel caso del pesarese Vincenzo Pellegrini. Federico aveva compreso l'importanza della musica fin da quando, giovane prelado a Roma, strinse rapporti di profonda amicizia con San Filippo Neri, a sua volta amico di musicisti, che molta parte aveva dato alla musica quale mezzo privilegiato di educazione civile, umana e religiosa dei giovani. Nel 1588, negli anni cioè nei quali il giovane Borromeo frequentava San Filippo Neri (dal 1586 al 1595) Francisco Soto de Langa dedicò proprio a Federico il suo *Terzo Libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci*. Detto per inciso, poco più tardi sarebbe stato lo stesso Neri a convincere il più che ricalcitante Federico ad assumere la guida della diocesi milanese.

Uomo colto e raffinato, nonché spinto da sincere motivazioni religiose, Federico Borromeo si circondò delle migliori menti del tempo. Fra questi Aquilino Coppini, docente di retorica all'Università di Pavia, a sua volta in stretto contatto con diversi musicisti, alcuni dei quali tramite altri colleghi. Fra questi musicisti un ruolo particolare lo ebbe Claudio Monteverdi. Coppini comprese immediatamente la portata espressiva, retorica e quindi il prorompente impatto della musica di Monteverdi, modellata sapientemente e genialmente su arditezze armoniche fino allora inusitate, su condotte contrappuntistiche sorprendenti che, per la prima volta, almeno con tale inaudita forza, andavano incontro a un connubio strettissimo e originalissimo fra testo e musica. Monteverdi, negli ultimissimi anni del Cinquecento, era stato colui che più di altri - che pure anche prima del Cremonese avevano cercato vie nuove di espressione musicale - aveva rovesciato la tradizionale gerarchia per la quale la musica aveva il predominio sulla parola, fosse questa data da un testo profano o sacro. Con Monteverdi si inaugurava di fatto una maniera nuova, nella quale, come lui stesso aveva affermato esplicitamente, la musica sarebbe stata «ancella dell'oratione», una nuova pratica, quindi, che, proprio perché concettualmente diversa rispetto alla tradizione perpetuata fino ad allora, si sarebbe dovuta chiamare «seconda pratica».

Nel 1607 Aquilino Coppini dava alle stampe un *Primo Libro della musica [...] fatta spirituale [...]* dedicandola proprio a Federico Borromeo. Si trattava di una raccolta di brani originariamente profani - di madrigali quindi - di Claudio Monteverdi e di altri autori coevi per i quali Coppini aveva apposto nuovi testi sacri, non propriamente liturgici ma devozionali. Il successo di questa raccolta, che ebbe qualche anno dopo una ristampa, si concretizzò l'anno successivo in un *Secondo Libro*, anche questo contenente brani di Monteverdi e di altri compositori, cui seguì nel 1609 un *Terzo Libro*, dedicato a Francesco IV Gonzaga duca di Mantova, contenente solo composizioni di Monteverdi. I brani di questa ultima raccolta sono tratti in massima parte dal *Quarto Libro dei madrigali a cinque voci* edito a Venezia nel 1603, più altri tre posti all'inizio, due dei quali tratti dal *Quinto Libro dei madrigali a cinque voci*, uscito a Venezia, nel 1605 e uno dal *Sesto Libro dei madrigali a cinque voci* pubblicato, sempre a Venezia, nel 1614.

Può sorprendere che, a dispetto delle direttive del Concilio di Trento, si prendessero delle originali composizioni profane - talvolta anche aventi testi esplicitamente erotici - per sottoporvi testi devozionali. Se però si considera l'attenzione che le direttive sulla musica sacra ponevano sulla resa «affettiva», cioè espressiva e retorica della parola, sulla umanizzazione della parola sacra e delle storie sacre contenute nelle Sacre Scritture, ci si rende conto che l'operazione di trasformazione degli originali testi, da profani a sacri, fatta da Coppini, andava incontro esattamente a questa esigenza, proprio