



CONSERVATORIO  
DI COMO

unanno in  
**musica**22



28 maggio 2022, ore 21:00 | Chiesa di San Donnino, Como

# L'ARTE FIAMMINGA NELL'ITALIA DEL CINQUECENTO

In choro et organo: I Suoni della Cattedrale.  
VI Edizione

Musiche di P. De Monte

Solisti, coro e musicisti del «Concentus Vocum»  
Michelangelo Gabbrielli, *direttore*

**iconcerti**

# PROGRAMMA

## L'arte fiamminga nell'Italia del Cinquecento:

Philippe de Monte, Liber secundus sacrarum cantionum (Venezia, 1572)

Philippe de Monte, madrigali da Musica divina di XIX autori illustri (Anversa, 1588)

*Ne timeas Maria*  
*Quasi cedrus*

*Alma ben nata*  
*Da bei rami*  
*Quando da gl'occhi*

*Humiliatus sum*  
*Regnum mundi*

*La dolce vista*

*Adjutor meus*  
*Ad te Domine levavi*

*Ahi, chi mi romp'il sonno*  
*Poi ch'el mio largo pianto*  
*Timete Dominum*  
*Assumpta est Maria in caelo*

*Amorosi pensieri*  
*Anima, dove vai*  
*Tempr'homai l'ira*  
*Leggiadre ninfe*

*Laudate Dominum*

Coro Concentus Vocum

Solisti:

Valentina Ghirardani, *soprano*  
Vera Milani, *soprano*  
Stefani Nevosi, *soprano*  
Simonetta Bruzzone, *contralto*  
Angela Verallo, *contralto*  
Luciano Grassi, *tenore*  
Luigi Santos, *tenore*  
Mauro Canali, *basso*  
Fulvio Peletti, *basso*

Nicolò Gattoni, *clavicembalo*  
Franco Lazzari, *liuto*

Michelangelo Gabbrielli, *direttore*

## «In choro et organo». I Suoni della Cattedrale.

VI Edizione

Rientra nel corpus delle musiche custodite nell'Archivio musicale del Duomo di Como il Liber secundus sacrarum cantionum a cinque voci di Philippe de Monte pubblicato a Venezia nel 1572. La stampa qui custodita però non comprende tutti e cinque i libri-partite ma soltanto il libro-partite del solo Basso, peraltro mutilo di alcune carte. Non di meno la sua presenza in seno all'Archivio testimonia che questa raccolta veniva sicuramente eseguita dalla cappella musicale del Duomo nel corso degli ultimi tre decenni del Cinquecento almeno.

Philippe de Monte (1521 – 1603) è uno dei massimi musicisti del Cinquecento. Dopo essere stato attivo nelle Fiandre, sua terra d'origine, e avere avuto contatti con le corti d'Inghilterra e di Spagna, De Monte si trasferisce in Italia intorno al 1556 dove contribuisce alle musiche per il matrimonio fra Isabella de' Medici, figlia di Cosimo I, duca di Firenze e futuro granduca di Toscana, e Paolo Giordano Orsini. Da subito il musicista entra in contatto con circoli romani, napoletani e veneziani. Probabilmente De Monte, legato al cardinale Flavio Orsini, è al seguito di questi in occasione delle nozze fra Francesco I de' Medici, anch'egli figlio di Cosimo I, e Giovanna d'Austria, figlia dell'imperatore Massimiliano II, celebrate a Firenze alla fine del 1565 e i cui festeggiamenti durarono anche per i primi mesi dell'anno successivo (fra l'altro, nella lettera dedicatoria de Il pastor fido, del 1600, De Monte asserisce di essere stato, nel 1566, cantore al servizio di Ferdinando de' Medici, fratello e successore di Francesco).

Il periodo più fulgido per De Monte inizia dal 1568 quando è nominato maestro di cappella a Vienna alla corte imperiale di Massimiliano II. È in seno ai suoi compiti di maestro di cappella che De Monte ha modo di collaborare con Orlando di Lasso e Alessandro Striggio junior (l'occasione è il matrimonio di Carlo II, fratello dell'imperatore, con Maria di Baviera, celebrato nel 1571). I suoi rapporti con la corte imperiale mutarono però con l'avvento al trono di Rodolfo II; al contrario del padre il figlio di Massimiliano non mostrò infatti particolare interesse per la musica. Negli anni Ottanta del Cinquecento il musicista è legato alla corte di Praga dove entra in contatto con il cardinale Pietro Aldobrandini e con importanti musicisti, fra i quali Claudio Monteverdi. De Monte è quasi certamente un membro della Confraternitas Corporis Christi che raggruppa personaggi di spicco delle quattro nazioni presenti a corte (Germania, Italia, Spagna e Paesi Bassi). Fra gli allievi di De Monte figurano Giovanni Battista Dalla Gostena e Giovanni de Macque; la statura musicale di De Monte fu celebrata, fra gli altri, anche da Marc'Antonio Ingegneri, Stefano Felis e Tiburzio Massaino.

Sebbene la fama di Philippe de Monte sia legata al genere del madrigale – egli dette alle stampe ben 34 libri di madrigali, un numero incredibilmente alto di composizioni in questo ambito – egli affrontò anche il genere sacro, per il quale compose diverse messe e vari libri di mottetti. E proprio da una di queste raccolte, il Liber secundus sacrarum cantionum a cinque voci, sono tratti alcuni mottetti del concerto odierno. La selezione scelta, limitata nel numero, è però altamente significativa del tipo di scrittura e delle tecniche impiegate da De Monte in seno a questo specifico settore della musica sacra. La scrittura è sempre densamente contrappuntistica, il principio dell'imitazione fra le parti permea costantemente il fluire delle voci; esso però non copre mai la centralità della parola nella sua duplice componente, quella grammaticale e quella semantica. Il rapporto testo-musica è sempre strettissimo, spesso inscindibile e in perenne simbiosi: un'osservazione attenta di questi brani rivela come la configurazione melodica delle singole linee di ogni voce e le scelte ritmiche siano modellate sulla frase testuale, sulla gerarchia degli accenti interni alla frase, sull'evidenziazione delle parole-cardini della frase e del testo.

Si tratta di brani di ampio respiro (quasi tutti quelli presentati in questo concerto sono divisi in due parti; solo *Adiutor meus* e *Regnum tuum* si sviluppano in una sola parte). L'espressività dei testi è sapientemente colta da De Monte e da lui esaltata anche attraverso le scelte della modalità d'impianto dei vari brani. *Gravitas*, *laetitia*, *solemnitas*, sono registri retorici-espressivi che trovano puntuale rispondenza nei modi d'impianto. Come accade nella produzione sacra del maestro fiammingo l'adozione di eventuali *cantus*

firmi non è un tratto distintivo della sua arte. Fra i brani qui proposti solo *Ne timeas Maria* presenta all'inizio della prima pars e all'inizio della secunda pars segmenti del cantus firmus inerente all'originale melodia gregoriana (peraltro l'antifona gregoriana è nell'VIII modo, il mottetto nell'XI modo trasposto, quindi con impianto in FA), confinata peraltro nell'ambito di poche voci, mentre le altre contrappuntano questo motivo con un altro in funzione di "controsoggetto". Gli altri brani sviluppano segmenti melodici liberi, non vincolati a eventuali modelli di riferimento in canto gregoriano. E anche in questo si avverte la sensibilità di De Monte, musicista sicuramente più a suo agio nel repertorio madrigalistico. Eppure in lui l'attenzione al testo, il tipo di approccio e di risoluzione degli aspetti legati alla parola e alla sua espressività, sono affrontati esattamente con la stessa sensibilità. Talvolta, anzi, questi tratti sono maggiormente sbalzati nel repertorio sacro che in quello profano.

Il raffronto con i brani profani presentati questa sera è illuminante a questo proposito. Sono stati scelti i madrigali di De Monte presenti nella raccolta antologica *Musica divina* di XIX autori illustri a IIII. V. VI et VII. voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio (Anversa, 1588). Si tratta di composizioni – già apparse precedentemente in raccolte monografiche dell'autore – che si inseriscono in un'ampia silloge comprendente musiche di altri musicisti di spicco del secondo Cinquecento. Si è scelto di eseguire questi brani con varie tipologie di organico, secondo la prassi esecutiva del periodo, che prevedeva, al di là dell'esecuzione puramente e interamente vocale, anche la realizzazione per poche voci e strumento (o vari strumenti, anche di famiglie diverse) o per uno strumento polifonico (o per più strumenti di una stessa tipologia o di famiglie diverse); è il caso dei madrigali a quattro voci *Alma ben nata*, *Da bei rami* e *Quando da gl'occhi*, qui affidati alla sola spinetta, e *de La dolce vista*, a sei voci, eseguito in questa sede dal liuto; i brani *Ahi*, *chi mi rompe*, *Amorosi pensieri* e *Poi ch'el mio largo pianto*, tutti a cinque e a sei voci, sono eseguiti per una o più voci soliste e liuto, mentre i due madrigali a sette voci *Anima*, *dove vai* e *Temp'r'homai* sono realizzati da voci soliste, liuto e spinetta. Solo *Leggiadre ninfe*, a sei parti, viene eseguito per sole voci a cappella.

Tutti i brani profani sono stati trascritti da Alessio Benedetti il quale ha provveduto anche a realizzare l'intavolatura per solo strumento da tasto – in questo caso la spinetta; sono i brani segnalati sopra – esattamente secondo le tecniche impiegate a questo scopo nel Cinquecento. In particolare per la realizzazione dell'intavolatura per strumento da tasto Benedetti ha seguito fedelmente i dettami e le tecniche illustrati nel *Transilvano* di Girolamo Diruta, trattato edito in due parti da Giacomo e Alessandro Vincenti a Venezia, rispettivamente nel 1593 e nel 1622, specificamente concepito per la formazione a tutto tondo di un organista (i modi di redigere un brano polifonico in intavolatura per strumento da tasto sono riportati nella seconda parte del *Transilvano*, insieme a un'ampia silloge di brani tastieristici sia in intavolatura che in partitura). Il mottetto *Laudate Dominum* è stato anch'esso intavolato per organo, anche in questo caso seguendo gli insegnamenti di Diruta. L'intavolatura è stata realizzata da Leonardo Maria Bussola.

Franco Lazzari ha provveduto a redigere l'intavolatura del brano qui eseguito per solo liuto (*La dolce vista*), anch'egli tenendo conto delle tecniche del tempo per questo tipo di realizzazione, in particolare quelle trasmesse da Vincenzo Galilei, padre di Galileo Galilei, nel trattato *Fronimo* (Venezia, 1568, e successive edizioni), che accoglie in intavolatura per liuto molte composizioni polifoniche del Cinquecento, fra cui un madrigale dello stesso De Monte.

In questo modo il concerto odierno vuole essere una riproposizione ad ampio raggio sia di uno spaccato – comunque altamente significativo – di un'epoca e di un autore di altissimo profilo artistico quale Philippe de Monte, dall'altro dei modi, in sede di didattica e di pratica strumentale, con i quali venivano trasmesse parte delle composizioni vocali e strumentali del Rinascimento. Tutto questo a sua volta collocato nel contesto più ampio della realtà musicale del Duomo di Como nella seconda metà del Cinquecento, una realtà, come si vede, pienamente inserita nel grande circuito della musica sacra – e al livello più generale della vita musicale comasca, anche profana – dell'Europa del tempo.

## TESTI DEI MADRIGALI

Ahi, chi mi romp'il sonno, ahi, chi mi priva,  
misero, di quel ben ch'ogn'altra avanza,  
chi mi leva di man quella speranza  
ch'era, già lasso, pur condotta a riva?  
Era meco madonn'hor ch'io dormiva  
e sì dolce m'apparv'a la sembianza  
che di seco parlar preso baldanza,  
i miei chiusi pensier tutti li apriva.  
Di ch'ella mosso in guiderdon di questa  
tua fede, in premio di cotanto amore,  
eccomi, disse, a le tue voglie presta.  
Ahi, che mentre l'abbraccio e pien d'ardore  
la stringo, invid' il sole ratto mi desta,  
che ferendomi gl'occhi uccise il core.

Amorosi pensieri,  
lagrim'amare mie, piant'e sospiri,  
lacci fuoc'e martiri:  
mentre lieta mi porg'i raggi suoi  
la vag'e chiara luce  
non mi lasciat'un punto senza voi,  
ch'ancor che mille sian  
le gioie ch'io sento per lei  
nutrirm'in voi desio.

Anima, dove vai, dove mi lassi?  
Veggio ben ch'io ti lasci al vivo inferno,  
ma schivand' anzi temp'il foco eterno,  
segno del nostro sol la luce e i passi.  
Quando ritornerai, quando vedrassi  
Zeffiro discacciar il freddo verno,  
ahimé, che temo ch'el dolor interno  
non mi rinchiud'innanzi a pochi passi.  
Certo che di lasciarti assai mi spiace,  
ma il mio destino a seguir mi mena  
quel ben ch'ad ambi noi diletta e piace,  
pur che ti godi sua vista serena.  
Vattene lieta, e tu rimanti in pace,  
s'esser può pace ov'è perpetua pena.

Leggiadre ninfe e pargolett'amori  
che tra i colli di Marte v'ascondete,  
a l'allegrezza mia lieti correte  
spargendo ros'et odorati fiori;  
candidi cigni e voi saggi pastori  
al suon'al canto gl'anime accendete,

a Vener'et amor meco rendete  
di cos'ì bell'e grati etern'honori.  
Il dolci'e desiato frutt'ho colto,  
ho pur quel vago sol tenut'in braccio,  
ch'al maggior caldo fa fiorir le rose,  
cantand'in gaudio dove io son sepolto  
e l'allegrezze ch'io nel petto ascose,  
ch'io da me stesso god'amante e taccio.

Poi ch'el mio largo pianto,  
Amor, ti piace tanto,  
asciutti mai quest'occhi non vedrai  
fin che non venga fore,  
ohimé, per gl'occhi il core.

Tempr'homai l'ira: amor vinc'ogni cosa  
dov'ha sua forza viva.  
Anzi da lui deriva  
furor che spess'in me non ha ritegno,  
quand'un cor ard'e di giusti'ira è pregno.  
Anzi l'ir'è com'esca,  
ch'el suo fuoco rinfresca.  
Ahi, ch'io ne sent'in me verace segno  
de qual n'havrò di ciò prova palese:  
rendet'il cor che 'n me l'ira sospese,  
tolga per sempre amor nostre contese,  
né più n'adombr'il cor cura fallace,  
e sia per alma pace,  
spars'hogni sem'ond'il mal nostro scese.