
Torino
Chiesa dello Spirito Santo

Cantica Symphonia
Giuseppe Maletto direttore

Domenica 13.IX.09
ore 11

Dufay

Un progetto di



Milano



Comune
di Milano

Realizzato da

Fondazione
per le Attività Musicali
Torino

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Con il sostegno di



RegioneLombardia

I Partner del Festival



partner istituzionale



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINO

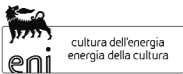
INTESA  SANPAOLO



Gruppo Fondiaria Sai



COMPAGNIA
di San Paolo



Sponsor



Sponsor tecnici

LA STAMPA
media partner

CORRIERE DELLA SERA
media partner



media partner TV

LIFEGATE[®]
people planet profit
eco partner



partner culturale



MITO è un Festival a Impatto Zero.
Aderendo al progetto di LifeGate,
le emissioni di CO₂ sono state compensate
con la creazione di nuove foreste
nel Parco del Ticino e in Costa Rica.

Guillaume Dufay

(1397 ca-1474)

Messa *L'homme armé*

L'homme armé (strumentale)

Kyrie

Gloria

O beate Sebastiane, mottetto a 3 voci

Credo

O proles Yspanie, O sidus Yspanie, mottetto a 4 voci

Sanctus

Anima mea liquefacta est (strumentale)

Agnus Dei

Salve Regina, mottetto a 4 voci

Supremum est mortalibus bonum, mottetto isoritmico a 3 voci

Cantica Symphonia

Laura Fabris, soprano

Giuseppe Maletto, Fabio Furnari, tenori

Mauro Borgioni, baritono

Guido Magnano, organo

Marta Graziolino, arpa

Svetlana Fomina, viella e salterio

Efix Puleo, viella

Mauro Morini, trombone

Giuseppe Maletto, direttore

Se desiderate commentare questo concerto, potete farlo sul sito www.sistemamusica.it o su blog.mitosettembremusica.it

O beate Sebastiane

O beate Sebastiane,
Magna est fides tua:
Intercede pro nobis
Ad Dominum Jesum Christum
Ut a peste epidemie
Et morbo liberamur.
Amen

O beato Sebastiano,
grande è la tua fede:
intercedi per noi
davanti al Signore Gesù Cristo
affinché siamo liberati dal contagio
dell'epidemia e dalla malattia.
Amen

*O proles Yspanie
O sidus Yspanie*

CANTUS E TENOR

O proles Yspanie,
Pavor infidelium,
Nova lux Italie,
Nobile depositum
Urbis Paduane,
Fer, Antoni, gratie
Christi patrocinium,
Ne pro lapsis venie
Tempus breve creditum
Defluat inane.
Amen

O figlio della Spagna,
terrore degli infedeli,
nuova luce d'Italia,
nobile dono
della città di Padova,
o Antonio, assumi la difesa
della grazia di Cristo,
perché non scivoli via
senza frutto il breve tempo del perdono
concesso per i peccatori.
Amen

CONTRATENOR I E II

O sidus Yspanie,
Gemma paupertatis,
Antoni pars Scythiae [Cynthiae?],
Forma puritatis,
In lumen Italie,
Doctor veritatis,
Ut sol nitens Padue
Signum claritatis!
Amen

O stella di Spagna,
gemma di povertà,
o Antonio, pari alla luna,
modello di purezza
per la luce dell'Italia,
dottore di verità,
segno di splendore
che come un sole illumini Padova!
Amen

Salve Regina

Salve, Regina, mater misericordiae:
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
In hac lacrimarum valle.
Eia ergo, Advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos
Ad nos converte.
Et Jesum,
Benedictum fructum ventris tui,
Nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia,
O dulcis Virgo Maria.

Salve Regina, madre di misericordia,
vita, dolcezza e speranza nostra, salve.
A te ricorriamo, esuli figli di Eva.
A te sospiriamo, gementi e piangenti
in questa valle di lacrime.
Orsù dunque, Avvocata nostra,
rivolgiti a noi
gli occhi tuoi misericordiosi.
E mostraci, dopo questo esilio,
Gesù, il frutto benedetto
del tuo seno.
O clemente, o pia,
o dolce Vergine Maria.

Supremum est mortalibus bonum

Supremum est mortalibus bonum
Pax, optimum summi dei donum.
Pace vero legum prestantia
Viget atque recti constantia;
Pace dies solutus et letus,
Nocte somnus trahitur quietus;
Pax docuit virginem ornare
Auro comam crinesque nodare;
Pace rivi psallentes et aves
Patent leti collesque suaves
Pace dives pervadit viator,
Tutus arva incolit arator.

O sancta pax, diu expectata,
Mortalibus tam dulcis, tam grata,
Sis eterna, firma, sine fraude,
Fidem tecum semper esse gaude.
Et qui nobis, o pax, te dedere
Possideant regnum sine fine:
Sit noster hic pontifex eternus
Eugenius et rex Sigismundus!
Amen

Per i mortali il bene supremo è
la pace, il più bel dono del sommo Dio.
In pace vigono la forza delle leggi
e la saldezza della giustizia;
in pace il giorno è lieto e libero
[da affanni,
di notte il sonno trascorre tranquillo;
la pace ha insegnato alla fanciulla
a ornare la chioma d'oro
[e intrecciare i capelli;
In pace ruscelli e uccelli cantano lieti
e si aprono soavi i colli.
In pace ricco procede il viaggiatore,
e sicuro coltiva i campi il contadino.

O santa pace, a lungo attesa,
tanto dolce e gradita ai mortali,
sii eterna, solida, senza inganno,
gioisci di aver sempre con te la fede.
E coloro che, o pace, ti diedero a noi
conservino il regno senza fine:
vivano per sempre il nostro papa
Eugenio e il re Sigismondo!
Amen

Non si può non rimanere colpiti dal numero di messe (oltre 40) che usano la melodia dell'*homme armé* come *cantus firmus*, dal 1450 circa fino ai tempi di Costanzo Festa e di Palestrina. In realtà, almeno per le generazioni di musicisti che vanno da Dufay a Josquin, non sembra appropriato parlare semplicemente di “popolarità” di questo tema: si direbbe, a tutti gli effetti, che la composizione di almeno una messa sull'*homme armé* fosse un passaggio inevitabile nella carriera di ogni polifonista continentale.

Poiché la datazione delle prime messe sopra l'*homme armé* è nota solo con l'approssimazione di una ventina d'anni circa, non è stato finora possibile agli studiosi determinare quale sia stata la prima. Sicuramente Dufay è il compositore più anziano ad aver scritto una messa su questo *tenor* e l'indiscussa posizione di preminenza di cui godeva intorno al 1450 fra i compositori europei, fa ritenere molto plausibile che proprio lui sia stato l'iniziatore di questo vero e proprio “genere”. Ma nell'opinione di diversi musicologi altri due compositori, più giovani ma di grande prestigio ai loro tempi, gli contendono il primato cronologico: Ockeghem e Busnois. Questo, tuttavia, non è l'unico punto interrogativo tuttora aperto nella storia dell'*homme armé*: l'origine stessa di questa melodia, nonché il suo significato, sono ancora oggetto di innumerevoli ipotesi, nessuna delle quali appare definitiva.

La più antica versione completa (testo e melodia) della *chanson* si legge nel manoscritto VI E 40 della Biblioteca Nazionale di Napoli, che contiene un intero ciclo di sei messe, tutte basate su questo tema, di autore anonimo (dai più identificato con Antoine Busnois). Il testo dice:

*L'homme, l'homme, l'homme armé,
l'homme armé, doit-on douter.*

*On a fait partout crier
que chascun se viegne armer
d'un haubregon de fer.*

*L'homme, l'homme, l'homme armé,
l'homme armé, doit-on douter.*

L'uomo, l'uomo, l'uomo armato,
l'uomo armato, lo si deve temere.

S'è fatto ovunque gridare
che ciascun venga ad armarsi
d'un usbergo di ferro.

L'uomo, l'uomo, l'uomo armato,
l'uomo armato, lo si deve temere.

La frase dal significato più chiaro è quella centrale: il richiamo a presentarsi per indossare un usbergo di ferro. Ma chi è l'uomo armato di cui si parla all'inizio e alla fine? È un guerriero sconosciuto che si avvicina e che potrebbe essere un nemico? Come ci ricorda Lewis Lockwood, tra il 1440 e il 1450 furono introdotte in Francia alcune significative innovazioni in campo militare. Il reclutamento, fino ad allora affidato ai nobili che allestivano vere e proprie “milizie personali”, fu riorganizzato su base nazionale e regolato da editti regi; guarnigioni stabili furono assegnate alle città, a spese dei cittadini, e ad esse si aggiunsero milizie non professionali, i *francs-archiers*, formate da borghesi ai quali era fatto obbligo (in cambio della franchigia dalle tasse) di dotarsi di un elmo d'acciaio e di una *brigandine*, un'armatura leggera (e di basso costo) formata da piastre metalliche rivettate all'interno di un corsetto di cuoio o di stoffa. Il monologo del *Franc-Archier de Baignollet*, di autore anonimo, ci dà un'idea della considerazione piuttosto bassa di cui godevano questi militari improvvisati. Molto simile alla *brigandine* era l'*haubergeon* o *haubregon*: quest'ultimo era corazzato con una maglia di anelli di ferro, anziché con piastre, ma l'uso dei due termini era talora sovrapponibile. Se leggiamo in questa chiave il testo dell'*homme armé*, è difficile non cogliere un tono ironico nell'espressione “*doibt-on douter*”, che potrebbe essere intesa in senso interrogativo e riferirsi non all'arrivo di un guerriero misterioso, ma all'affidabilità del borghese frettolosamente rivestito di un'armatura. Nel canone della *Quarta messa* del manoscritto di Napoli, costruita sul frammento “*on a fait partout crier que chascun se viegne armer*”, si fa esplicito riferimento alla buccina, la tromba militare: anche il tropo del *Kyrie* della stessa messa è imperniato sulla parola *tuba*. Nel testo della *chanson*, però, non si parla affatto di trombe: verrebbe quindi da pensare che sia la melodia a imitare un

segnale di tromba. Il problema è che una tromba naturale non potrebbe eseguire quella sequenza di note (sol-sol-fa-fa-sol-sol-re), quindi è da escludere che la frase sia la citazione letterale di un segnale di chiamata in uso all'epoca. Tuttavia, un segnale basato sulla ripetizione di una quarta discendente (che qui troviamo sulle parole *crier e armer*) era tipico della tromba, tanto che su di esso (sol-sol-re-sol-re) Dufay costruì il celebre *Gloria ad modum tubae*: forse era sufficiente la citazione della quarta discendente, in quel contesto, per richiamare l'immagine della tromba?

Tornando all'identità dell'*homme armé*, sulla base del solo testo si potrebbe anche ritenere verosimile un'interpretazione ironica. Si noti però che della *chanson* originale non possediamo alcuna fonte diretta: solo le citazioni presenti in altre composizioni.

Melodia e testo dell'*homme armé*, con qualche variante, si ritrovano pure nel *tenor* e nel *contratenor* della *chanson* “*Il sera pour vous combatu*”, generalmente attribuita a Robert Morton. Il testo della voce superiore della *chanson* celebra (in chiave ironica, si direbbe) l'imminente partenza di Simon le Breton, cantore e canonico di Cambrai, per la guerra contro il “*doubté Turcq*”: la nuova crociata per la quale tutta l'Europa si stava armando (o, più esattamente, fingeva di armarsi) dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453. Proprio la *chanson* “*Il sera pour vous combatu*”, secondo molti studiosi, gioca un ruolo chiave per la comprensione dell'enorme diffusione della melodia dell'*homme armé* come tema nelle composizioni polifoniche sacre. Il riferimento al “temibile Turco” propone infatti una spiegazione suggestiva e plausibile: la melodia dell'*homme armé* sarebbe in realtà l'emblema della crociata per la riconquista di Costantinopoli.

La prospettiva della crociata, evocata dal Duca di Borgogna Filippo III fin dal 1454 e che fu in seguito febbrilmente propugnata da papa Pio II, affiora in mille modi nei documenti dell'epoca – dalle parole esplicite dei giuramenti, alle allusioni cifrate in numerose opere d'arte – eppure restò a tutti gli effetti sulla carta. La “crociata fantasma”, qualcuno l'ha definita: ed è lecito sospettare che tutti quei proclami solenni, quei riferimenti disseminati ovunque avessero lo scopo di assorbire il violento impatto psicologico della caduta di Costantinopoli, più che quello di concretizzarsi in una guerra che per buona parte di quei sovrani si sarebbe risolta, in ogni caso, in un danno economico.

Richard Taruskin e Alejandro Planchart, per collocare l'*homme armé* nel contesto politico dell'epoca, si appoggiano al testo di “*Il sera pour vous combatu*”, giungendo per vie diverse a negarne l'attribuzione a Morton e ad assegnare la paternità di quella *chanson*, rispettivamente, a Busnois e a Dufay. Questi ed altri studiosi osservano inoltre che il numero di battute della melodia dell'*homme armé*, almeno in alcune versioni, risulta uguale a 31: ciò renderebbe inverosimile un'origine popolare, mentre corrisponde esattamente al numero dei cavalieri dell'Ordine del Toson d'Oro, creato da Filippo III di Borgogna. Le cronache narrano che un “uomo armato” era sistematicamente presente alle cerimonie di quell'Ordine, con significato araldico-simbolico.

In quegli anni, peraltro, anche in circostanze diverse uomini in armatura (a volte lo stesso sacerdote officiante) figuravano presso l'altare, nel corso dell'ufficio liturgico, a simboleggiare la “difesa della fede”. In una messa di Johannes Regis – anteriore al 1462, quindi una delle più antiche su questo *tenor* – alla melodia dell'*homme armé* sono accostati i testi e le melodie dell'antifona *Dum sacrum mysterium* e di altri brani della liturgia di San Michele Arcangelo, con l'evidente intenzione di celebrare quest'ultimo, raffigurato sempre in armatura nell'iconografia sacra, come il “guerriero celeste” per antonomasia. Maria Caraci e Agostino Magro hanno invece associato la prima comparsa dell'*homme armé* nella liturgia a una solenne cerimonia dedicata a San Martino di Tours nel 1454.

Dunque, fin dalle prime apparizioni nella polifonia sacra, l'identità dell'*homme armé* appare lontanissima da quella del semplice borghese accorso al richiamo per armarsi alla bell'e meglio contro un imprecisato nemico. Tanto lontana, che alcuni studiosi ne hanno tratto la convinzione che già primitivamente il testo dell'*homme*

armé celasse le allusioni e i riferimenti simbolici che emergono nel suo utilizzo posteriore.

A noi piace invece immaginare – senza alcuna pretesa di scientificità – che le due identità coesistano. Possiamo figurarci una *metamorfofi* del nostro personaggio, nato come caricatura e divenuto il simbolo del guerriero cristiano, forse l'*avatar* dello stesso Carlo il Temerario?

Per la mentalità odierna, una *metamorfofi* del genere sembrerebbe inverosimile. Nella nostra cultura la transizione va tipicamente nel senso opposto: un simbolo “alto” può diventare oggetto di parodia e “dissacrazione”. Ben diverso è il meccanismo che opera nella mentalità tardomedievale. Un oggetto, per quanto umile e perfino ridicolo, può assurgere al ruolo di simbolo “alto” e addirittura sacro, attraverso un processo di nobilitazione tipico, ad esempio, dell’araldica. D’altra parte, se si leggono le cronache delle cerimonie più cariche di simbologie (si prenda ad esempio il “banchetto del fagiano” di Filippo III di Borgogna) ci si rende conto che le figure dell’allegoria e della caricatura erano talmente adiacenti da rendere a volte difficile, per noi, distinguerle. Certo è che, una volta compiuta la transizione, essa era irreversibile: il simbolo nobilitato apparteneva ormai alla sfera “alta” e sarebbe stato inaccettabile tentare di ricondurlo al suo contesto di origine. Similmente, una melodia profana poteva essere impiegata per intonare un testo sacro, ma sarebbe stato blasfemo sostituire il testo di un canto liturgico con una parodia profana.

La nobilitazione di un simbolo è percepita non come attribuzione, ma come rivelazione di un significato, spesso attraverso un’operazione puramente testuale (si veda la parodia che ne farà Rabelais, *Gargantua*, IX).

L’anonimo compositore delle sei messe di Napoli, ad esempio, suggerisce un itinerario del tutto particolare nell’evoluzione dell’identità del nostro misterioso protagonista, in cui le simbologie del Toson d’Oro e della crociata sono ingredienti possibili, ma non indispensabili. Nei canoni delle sei messe di Napoli, le trasformazioni musicali (trasposizione, inversione, moto retrogrado) che devono essere applicate alla melodia dell’*homme armé* per ottenere le parti di *tenor* di ciascuna messa, sono descritte, in forma enigmatica, come i movimenti dell’“uomo armato” su un immaginario campo di battaglia. Questi canoni sono scritti in esametri latini e, nel canone della sesta e ultima messa, l’autore traduce l’associazione dei due termini *uomo* e *armi*, nel contesto di un canto, nella citazione diretta dell’*incipit* dell’*Eneide*: *Arma virumque cano*. Basterebbe questo ad operare la *metamorfofi* e la nobilitazione del simbolo: l’*homme armé* si rivela, con questo solo passaggio, un eroe epico.

La messa di Dufay, quand’anche non fosse la prima scritta su quel *tenor*, è sicuramente una delle più antiche. In rapporto alla messa *Se la face ay pale*, che fu scritta quando Dufay era alla corte dei Savoia (fra il 1450 e il 1458, anno in cui tornò definitivamente a Cambrai), la messa sull’*homme armé* presenta una maggiore complessità polifonica e mensurale (che culmina nella sezione *Genitum, non factum* del *Credo*, in cui ogni voce segue un metro ritmico differente) e alcuni artifici inediti, come l’esposizione del *tenor* per moto retrogrado nell’ultimo *Agnus Dei*. Questi elementi stilistici non si ritrovano nelle grandi messe del periodo di Cambrai; è quindi difficile stabilire se la messa sull’*homme armé* appartenga a quest’ultimo periodo, o al precedente. Sembra quasi di percepire la consapevolezza, da parte del musicista, che confrontarsi con il *tenor* dell’*homme armé* imponeva la ricerca di una scrittura polifonica peculiare; o forse la struttura complessiva della composizione, come in molte altre opere di Dufay, cela un disegno nascosto.

David Fallows nota che in questa messa la melodia del *tenor*, almeno fino alla fine del *Gloria*, è così fittamente intrecciata con le altre voci da risultare difficilmente identificabile all’ascolto. Come nota lo stesso Fallows, tuttavia, questo effetto dipende in modo cruciale dalle scelte esecutive, in particolare dal fatto che la messa sia eseguita con sole voci – come forse si usava a Cambrai, per quanto possiamo inferire dall’organico risultante dagli archivi della cattedrale – oppure anche con stru-

menti, come sarebbe potuto avvenire alla corte dei Savoia, dove un organista e un trombettista erano membri stabili della cappella.

Quest'opera propone quindi molteplici piani e chiavi di lettura, prestandosi così ad approcci interpretativi anche molto diversi fra loro: e questa caratteristica, comune ai maggiori capolavori musicali di ogni epoca, ci sembra piena espressione dell'ingegno vasto e multiforme di Guillaume Dufay.

Guido Magnano

L'ensemble vocale e strumentale **Cantica Symphonia** è nato nel 1995 per iniziativa di Giuseppe Maletto e Svetlana Fomina; sin dalla sua fondazione si dedica al repertorio polifonico compreso tra la seconda metà del XIV e l'inizio del XVI secolo ed è diventato col tempo uno tra i più apprezzati interpreti in tale ambito. Le esecuzioni del gruppo sono il risultato di un approfondito lavoro di analisi condotto sulla base delle fonti originali, con una ricerca particolarmente attenta a sviluppare un'interazione fra voci e strumenti totalmente finalizzata a far emergere tutta la ricchezza strutturale ed espressiva presente nel brano eseguito.

Da sempre fulcro della sua attività sono lo studio e l'esecuzione del repertorio di Guillaume Dufay, primo musicista "moderno" che ha guidato la musica europea nel complesso passaggio tra Medioevo e Rinascimento. Dal 2005 Cantica Symphonia incide in esclusiva per la prestigiosa etichetta Glossa di Madrid, con la quale ha pubblicato una serie di tre cd dedicati a Dufay, tutti premiati con il Diapason d'Or. Il primo volume, realizzato in collaborazione con l'Università di Torino, si intitola *Quadrivium* ed è dedicato ai mottetti del grande musicista fiammingo. *Quadrivium* ha ricevuto il prestigioso Diapason d'Or 2005 e il Prix Choc di «Le Monde de la Musique». Nel 2000 ha inciso un cd per la collana *Tesori del Piemonte* della Opus III contenente brani dell'ars nova francese tratti dal Codice di Ivrea. In precedenza Cantica Symphonia ha realizzato, con la collaborazione di Kees Boeke in qualità di direttore ospite, una serie di cd pubblicati da Stradivarius dedicati ai mottetti di Costanzo Festa e a composizioni sacre di Guillaume Dufay, accolti con entusiasmo dalla critica.

Lo stesso caloroso consenso di pubblico e critica è stato ottenuto nei numerosi concerti in Italia, Francia, Belgio, Olanda, Svizzera, Estonia e Slovenia, nonché nelle partecipazioni ai prestigiosi *Rencontres de Musique Médiévale du Thoronet*, al Festival van Vlaanderen di Bruges e Anversa, ai Tage Alter Musik di Regensburg, ai Concerts des Billetes di Parigi, a MITO SettembreMusica e all'Unione Musicale di Torino. I compositori Filippo Del Corno, Carlo Galante e Yakov Gubanov hanno scritto dei brani per Cantica Symphonia, che recentemente ha avuto l'onore di esibirsi nella Cappella Sistina.

Giuseppe Maletto svolge un'intensa attività concertistica come cantante dedicandosi prevalentemente alla polifonia e alla musica di Claudio Monteverdi. La Venexiana, La Petite Bande, Hespèrion XXI, Ensemble Gilles Binchois, Concerto Italiano, Mala Punica, sono alcuni tra i prestigiosi gruppi con cui ha collaborato, con numerose tournée in Europa, Stati Uniti, Israele, Giappone e Argentina.

Dal 1990 partecipa alle produzioni musicali della Radio della Svizzera italiana sotto la direzione di Diego Fasolis. Ha inciso più di 60 cd, alcuni dei quali hanno ricevuto premi prestigiosi, come Deutscher Schallplattenpreis, Prix Cecilia, Diapason, Premio Cini e Grammophone Award. Da anni si dedica alla direzione di gruppi vocali: come direttore del gruppo Cantica Symphonia, oltre al repertorio medievale e rinascimentale, si segnalano le esecuzioni del *Vespro della Beata Vergine* e della *Missa In Illo Tempore* di Monteverdi, *Jephthè* di Carissimi, *Odi* e *Anthem* di Purcell e le Cantate BWV 4 e 182 di Bach.

Ha insegnato alla Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo, al Corso Internazionale di Musica Antica di Polizzi Generosa e ha tenuto inoltre un seminario di interpretazione monteverdiana presso il Conservatorio di Novosibirsk.