

Programma

Arsala ʾllah (tradizione maronita)

O Sapientia (canto gregoriano)

Jean Hanelle (ca. 1380 - ca. 1436)
O Sapientia incarnata / Nos demoramur (Ms Torino J. II.9)

Bithleem estimazu (tradizione greco-bizantina)

O Clavis David (canto gregoriano)

Jean Hanelle
O Clavis David aurea / Quis igitur aperiet (Ms Torino J. II.9)

O Oriens (canto gregoriano)

Jean Hanelle
Lucis eterne splendor / Veni splendor mirabilis (Ms Torino J. II.9)

I parthenos simeron (tradizione greco-bizantina)

O rex gentium (canto gregoriano)

Jean Hanelle
O rex virtutum gloria / Quis possit digne exprimere
(Ms Torino J. II.9)

Alyawma youlado mina lbatoul (tradizione arabo-bizantina)

O Emanuel (canto gregoriano)

Jean Hanelle
O Emanuel rex noster / Magne virtutum conditor
(Ms Torino J. II.9)

Simeron ghennate ek Parthenou (tradizione greco-bizantina)

Hodie Christus natus est (canto gregoriano)

Jean Hanelle
Hodie puer nascitur / Homo mortalis firmiter
(Ms Torino J. II.9)



Scarica dal sito
i testi cantati



Graindelavoix

Graindelavoix è il nome scelto da un gruppo multidisciplinare di Anversa, affascinato dalle potenzialità della voce, dalla genesi dei repertori vocali e dalle relazioni che essi intrecciano con la corporeità degli affetti, storia e territorio. Fondato nei primi anni 2000 dall'antropologo ed etnomusicologo Björn Schmelzer, il gruppo inizia subito a esibirsi in pubblico, e la prima incisione della *Missa Caput di Ockeghem*, pubblicata da Glossa nel 2006, lo proietta immediatamente sulla scena internazionale. Ogni nuovo progetto scaturisce da un gesto musicale concreto, un repertorio o un'opera che unisce in sé sia la complessa stratificazione del tempo che gli aspetti operativi della pratica musicale. Con Graindelavoix, Schmelzer ha sviluppato una sorta di "musicologia affettiva in azione": ogni performance del gruppo è evocazione e attivazione di forze virtuali, e nasce da un complesso lavoro sulle tracce sopravvissute, punto di partenza della ricerca. Una partitura, una notazione o un'iscrizione diventano così parti indistinguibili di un'immagine musicale in movimento, che non è mai indipendente. Graindelavoix cerca di attivare e incarnare la

notazione in quella che è una lettura attiva in senso medievale. Il passato non è una solida realtà da cui siamo separati, ma un insieme continuo di stratificazioni e contro-correnti oscillanti che continuano a vivere nei nostri corpi: quasi in una "tettonica del tempo", con nuove eruzioni e collisioni che occorrono in tempi e luoghi geografici in continuo cambiamento. Questi sintomi costituiscono una base di partenza per cercare di spingere il pubblico a costruire una propria memoria dei significati. I performer di Graindelavoix provengono da tradizioni diverse e dai più svariati background artistici, ma, lungi dall'essere livellata durante la performance, tanta eterogeneità viene piuttosto rimarcata a fondo. Forti di una solida fama come pionieri di un approccio completamente nuovo ad antichi repertori, gli artisti di Graindelavoix vanno ben oltre una visione "da museo" o storicamente informata, proponendo interpretazioni audaci e spesso controverse, frutto di collaborazioni internazionali o residenze, e attestate da spettacoli e incisioni discografiche. Tra i riconoscimenti ottenuti, l'ambitissimo premio Edison, due Klara Music Awards, il Caecilia Prize della Belgian Music Press e quelli di diverse riviste musicali internazionali tra cui «Classica Répertoire», «Pizzicato» e «Scherzo». Risale al 2011

la collaborazione con la compagnia Rosas della coreografa Anne Teresa De Keersmaecker per la produzione *Cesena*, presentata in anteprima nel cortile d'onore del Palazzo dei Papi di Avignone. Graindelavoix firma anche progetti multimediali e interdisciplinari, come i film *Ossuaires* e *Muntagna Nera*, che segna il ritorno del celebre gruppo blues delle miniere di carbone del Limburgo (CD EMI/Warner), o *Trabe Dich Thierlein*, performance teatrale sulla polifonia tedesca del primo XVI secolo, presentata al Weimar Kunstfest nel 2014. Sempre del 2014 è l'installazione sonora contemporanea *Maastricht Cryptonomies* nella Basilica Servatius di Maastricht, con le improvvisazioni dei musicisti Manuel Mota e Margarida Garcia. Tra i Festival in cui il gruppo si è esibito: Zomer Van Antwerpen, Roma Antwerpen, Festival Laus Polyphoniae, Moussem Festival, Behoud de Begeerte, Berliner Festspiele, Brooklyn Academy of Music (New York), Alkantara Festival e Gulbenkian Foundation Lisbona, Early Music Festival Utrecht, Roots Festival di Jaroslaw e Wratislavia Cantans di Wroclaw, Festival Alte Musik Regensburg, Kunstfest Weimar Ruhrtriennale, Festival de Saintes, Radio France, Festival di Avignone, Concertgebouw Amsterdam, De Doelen a Rotterdam, Bozar Brussels e molti altri. Dal 2015, Graindelavoix è in residenza presso la Fondation Royaumont, fuori Parigi, dove organizza concerti e master class. Graindelavoix ha il sostegno della Comunità fiamminga.



© Holger Schneider

Björn Schmelzer

Studioso di antropologia e musicologia e artista multimediale autodidatta, è il fondatore e direttore di Graindelavoix. Nel corso di lunghi soggiorni di ricerca, Schmelzer si è formato principalmente nell'area mediterranea (Sardegna, Sicilia, Spagna, Portogallo, Marocco), specializzandosi nel repertorio vocale e nella pratica performativa, e studiando a lungo le diverse tradizioni vocali medievali, la loro sopravvivenza in epoche successive, gli stili ornamentali e la logica della conoscenza operativa. La combinazione di questo lavoro con le intuizioni antropologiche, storiche, di geografia umana ed etnomusicologia di Schmelzer ha prodotto varie pubblicazioni e concerti. Spesso invitato con l'incarico di direttore o docente, Björn Schmelzer ha al suo attivo numerosi saggi, articoli su riviste letterarie e specializzate, pubblicazioni accademiche e corposi libretti di cd. Al momento sta lavorando a un libro sulle pratiche vocali, frutto di dieci anni di esperienza con Graindelavoix. Con il suo ensemble ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti, tra cui quello al "Giovane musicista dell'anno" della Belgian Music Press.

Nel 2011, Schmelzer è stato il primo a ricoprire il titolo di "Creative Fellow in Musicology", nuova collaborazione tra il Festival di Musica Antica di Utrecht e il Centro Studi Umanistici dell'Università di Utrecht. Schmelzer realizza inoltre film e documentari, spesso collegati ai progetti di Graindelavoix. Come drammaturgo e regista, ha curato, tra gli altri, *Cesena* con Anne Teresa de Keersmaecker, *Muntagna Nera* con Filip Jordens e Jan Van Outryve, *Ossuaires* con Koen Broos e Wim Scheytjens, e *Trabe Dich Thierlein* con Margarida Garcia, Koen Broos e David Hernandez. Più recentemente ha progettato installazioni audiovisive e interdisciplinari con Koen Broos e Margarida Garcia in "The Hospital of Undersized Gestures".

RAVENNA FESTIVAL
2018

Vespri Ciprioti

Basilica di San Vitale
17 giugno, ore 21.30

Il canto ritrovato della cetra

VESPRI CIPRIOTI

Graindelavoix

Anne-Kathryn Olsen, Razek-François Bitar, Andrés Miravete, Albert Riera, Marius Peterson, Adrian Sirbu, Tomàs Maxé, Bart Meynckens and Jean-Christophe Brizard

direttore **Björn Schmelzer**

musiche di **Jean Hanelle**
e della tradizione cipriota



Jean Hanelle - Vespri ciprioti

Intervista a Björn Schmelzer, di Anne-Kathryn Olsen

Chi era Jean Hanelle, e perché non se ne è mai sentito parlare?

Quando, all’inizio del xx secolo, fu rinvenuto il codice J.II.9 di Torino, si pensò raccogliesse opere anonime, probabilmente attribuibili a compositori del Nord della Francia in servizio a inizio xv secolo presso la corte reale di Cipro, governata dalla casata dei Lusignano. Il codice è una vasta raccolta di mottetti liturgici dell’*ars subtilior*, varie parti di diverse messe, due messe complete in canto gregoriano, e varie composizioni francesi. Quasi cento anni dopo la scoperta, il musicologo Karl Kügle suggerì che probabilmente le 334 composizioni contenute nel codice J.II.9 di Torino erano attribuibili a un unico autore: Jean Hanelle, musicista professionista col titolo di *petit-vicaire* presso la cattedrale di Cambrai, trasferitosi nel 1411 a Cipro, dove rimase per più di 20 anni come maestro di cappella alla corte francese dei Lusignano. La mole del lavoro di Hanelle quasi non ha precedenti, e mette in ombra contemporanei più famosi come Landini, Machaut e Dufay. Dalla ricerca di Karl Kügle si può dunque concludere quanto segue:⁽¹⁾

- Il codice di Torino contiene l’opera scelta che un unico compositore compose in un lasso di tempo piuttosto breve.
- L’edizione fu curata dal compositore stesso, che lavorò alla trascrizione assieme ad altri amanuensi italiani, probabilmente di Brescia, responsabili della copia dei testi. Il manoscritto era stato inizialmente predisposto per il bresciano Pedro Avogadro, che però, per questioni ideologiche, non lo ricevette mai. Lasciata Cipro nel 1434, Hanelle lavorò al manoscritto tra il 1434 e il 1436.

- L’edizione del portfolio di Hanelle, che riflette simbolicamente l’esclusivo repertorio di *ars subtilior* della corte di Cipro, dove si seguiva il rito del Santo Sepolcro, si richiama forse a una Gerusalemme intesa come il paradiso perduto del Cristianesimo, ed era destinata a una chiesa o confraternita che intendeva condividere il rito e il repertorio in auge presso la corte dei Lusignano a Cipro.

- Il “nomade” manoscritto non mostra tracce d’utilizzo, il che ne sottolinea la sua natura anacronistica; in questo senso, la sua esatta relazione con i repertori “originali” in uso a Cipro — ovvero la manipolazione o contestualizzazione dei brani da parte di Hanelle — è sconosciuta. Il manoscritto è dunque un “corpo estraneo” sia fisicamente che idealmente, sia per il suo tempo che oggi. E, in quanto tale, ci schiude una storia musicale ancora tutta in divenire...

Ma allora perché questa identificazione non è stata percepita come una scoperta importante?

Bella domanda, e la risposta per molti versi indica l’esistenza di una falla nella musicologia occidentale moderna. L’attribuzione di questo enorme volume di opere a un unico compositore, Jean

Hanelle, avrebbe dovuto costituire un evento importante per la musicologia. Nel campo dell’arte medievale, una simile scoperta farebbe molto scalpore. Pare invece che i musicologi siano stati più colpiti dalla quantità che dalla qualità della produzione di Hanelle. La mole delle composizioni in un periodo di tempo tanto limitato è stata usata come parametro per misurarne la qualità.

Scrivendo dei mottetti nel 1992,⁽²⁾ Margaret Bent affermava: **gran parte dei mottetti è costruita su uno schema standard, e dà un’impressione di omogeneità. Ci sono poche invenzioni originali, sia nel testo che nella musica, e solo pochissime composizioni non mostrano i segni della produzione di massa. Questo fa pensare che siano state composte tutte in un breve lasso di tempo.**

Da cui Daniel Leech-Wilkinson conclude:⁽²⁾ **una raccolta come questa si spiega solo se il compositore, come chi ha un qualsiasi lavoro a tempo pieno, è costretto a produrre una gran quantità di musica in tempi relativamente brevi, per esempio per completare un manoscritto. Magari un manoscritto che non doveva includere nulla di già esistente, in cui tutto doveva essere composto in esclusiva, e di recente. E quindi, sembra che ci troviamo di fronte a un compositore che scrive su ordinazione per un committente felice di comprare “un tanto al metro”. [...] L’esigenza di produrre molta musica in tempi brevi fu soddisfatta grazie a un approccio compositivo basato sul modello formulaico mostrato dagli esempi, un metodo assolutamente adatto in tali circostanze. Ovviamente, era improbabile che ne risultassero dei capolavori; molto più probabile, invece, che ne scaturisse musica adeguata ma poco ispirata, apprezzabile per coerenza di stile piuttosto che per idee sorprendenti o eccezionali. Esattamente quel che abbiamo qui. [...] [La musica] non è male, solo che [per la maggior parte] è poco esaltante.**

Tutto ciò dice molto. Non si farebbe molta fatica a trovare un “approccio basato su un modello formulaico” anche in molte composizioni di Dufay, per esempio, per non parlare del valore di un tale parametro nella musica tardo-medievale. Una simile argomentazione riguardo alla “qualità, che, in tempi stretti, può risultare buona ma mai eccellente” si trova nel saggio di Shai Burstyn,⁽²⁾ con lo stesso tipo di argomentazione estetica con cui Umberto Eco spiegava la “noia” della produzione di massa:

discutendo gli atteggiamenti estetici del Medioevo, Umberto Eco richiama l’attenzione verso un “genere di conoscenza intellettuale che produce un tipo di piacere disinteressato”. Egli afferma che “l’esperienza estetica non implica il possesso di un oggetto, ma la sua contemplazione, l’osservazione delle sue proporzioni, integrità e chiarezza”. Questo principio estetico, centrale nel Medioevo, mantiene un ruolo significativo nella musica del Rinascimento, e deve essere considerato una componente importante della concezione e percezione della Messa ciclica come entità musicale unificata.

Questo tipo di argomentazione si rifà alla teoria estetica modernista nel tentativo di legittimare la nostra scarsa

comprensione di questa musica. Per Burstyn, l’incapacità di apprezzare la musica viene accettata grazie alla “tipica” estetica medievale della distanza e dell’astrazione. La questione è ambigua, e deriva non da approcci pratici alla musica, ma da generali teorie della bellezza tipiche della Scolastica. Ed è questa la situazione in cui ci troviamo: la musica viene giudicata o in base alle moderne categorie di apprezzamento musicale, o attraverso un’estetica astratta pseudo-modernista che ha radici nella filosofia medievale. Per uscire da una simile situazione, è necessaria un’interpretazione completamente diversa e magari più chiara dei repertori medievali. Oggi è difficile capire quale fosse il rapporto che legava strutture matematiche astratte a un’esecuzione emotiva ed empatica, che Worringer, uno dei grandi pensatori del “gotico”, chiamava *Einführung*.⁽³⁾ Uno dei concetti chiave per questo è quel che mi piace chiamare “esegesi performativa”: una riabilitazione dell’approccio empatico all’opera d’arte e il potenziale di quel che Alfred Gell definiva “agency” (l’agire nell’arte).⁽⁴⁾

Perché, dei 334 lavori del Codice, ha scelto le antifone “O”?
I mottetti costituiscono un ciclo liturgico, il più esteso tra quelli nel manoscritto, che Richard Hoppin una volta definì “Oratorio natalizio ante litteram”.⁽⁵⁾ Sono versioni tropate delle antifone, e non solo hanno molte più parole rispetto al testo originale, ma contengono anche un secondo testo, cantato simultaneamente dalla seconda voce. Iniziano tutti con la lettera “O”, e tutti accompagnavano il Magnificat nella messa vespertina dell’ultima settimana di Avvento, dal 16 al 24 dicembre. Tradizionalmente erano cantati su una stessa melodia in canto gregoriano, ma il compositore li rielaborò ricavandone mottetti a quattro voci in cui la linea del *tenor* non è costruita sul canto fermo originale, ma è forse riferita a un nuovo canto fermo di cui non ci è giunta traccia. Oltre al *tenor* e *contratenor*, ci sono altre due voci, un *duplum* e un *triplum*. La voce più alta esegue più o meno il testo originale, ma molto tropato, a commento delle aggiunte poetiche ed esegetiche a forma di inno in rima. Anche la seconda voce è un testo tropato, una sorta di commento al commento. I due testi sono eseguiti assieme, accompagnati dalle due voci più basse che fanno da sfondo, profondo e costante, alle voci alte.

Sembra un paesaggio sonoro molto denso. Qual è il significato di questi testi stratificati, e come può l’ascoltatore distinguerli e capirli?

Il modo più semplice per iniziare ad acclimatarsi al paesaggio sonoro dei mottetti è seguire sul libretto sia il testo latino che la sua traduzione. Fu stranissimo, per me, rendermi conto che i due testi cantati assieme restano facilmente e chiaramente distinguibili durante l’ascolto. Pur fondendosi (e confondendosi), essi si fanno spazio a vicenda, creando una sorta di terzo significato non svelato, un significato su cui rimuginare... Il mio

suggerimento per l’ascoltatore è di leggere entrambi i testi prima, in modo da chiarirne grossomodo il significato, e poi ascoltare. Mi ci è voluto parecchio tempo per capire che la posizione del testo nel manoscritto non era casuale, ma accuratamente organizzata e funzionale a un resa sonora equilibrata con vari punti di riposo e di continuità. I tropi ampliano il significato del testo dell’antifona originale, e l’ascolto dei due testi cantati in simultanea è un’esperienza allucinatoria, in quanto crea un significato impossibile da afferrare o comprendere. Questo è il concetto di *figurae* nell’arte esegetica della “tropatura”: esse alterano il significato delle parole note e memorizzate, che, in un certo senso, si discostano e cominciano a riempirsi di *enargeia*... È un processo analogo al modo in cui i pittori italiani dell’epoca, come Beato Angelico, influenzati dalla Scolastica domenicana, rendevano visibile l’invisibile.⁽⁶⁾

In che modo il compositore riesce a organizzare il tutto facendo sì che funzioni per l’ascoltatore?

È qui che emerge il virtuosismo del compositore, e direi che è qui che ascoltatore ed esecutore si trovano allo stesso livello: se l’esecutore comprende, e quindi riesce a esprimere la sua comprensione, anche l’ascoltatore comprenderà. Il compositore ci offre una struttura solida, che fa da cornice al continuum dei due testi simultanei. E inoltre frammenta i due testi in una serie di unità più piccole e comprensibili (*figurae*), che dovrebbero essere immediatamente intelleggibili da parte dell’ascoltatore. Le *figurae* sono collegate tra loro in modo continuo e simultaneo, e creano stratificazioni di significato in perenne mutamento. Nel manoscritto di Torino, il testo è posto esattamente sotto le note, per cui mi pare evidente che fu lo stesso compositore a supervisionarne la produzione. Le *figurae* hanno un’unità di suoni e pause, punti di sospensione, che fa spazio al testo dell’altra voce. È l’esecutore che mette in gioco questo lavoro esegetico articolando le *figurae*, formulando gli aspetti sequenziali e mnemonici della formula isoritmica, creando e integrando le cadenze con l’aiuto di *musica ficta*, e strutturando il movimento dandogli suspense emotiva, carica, dinamicità. Sia per l’esecutore che per l’ascoltatore, “capire” significa “essere emozionanti, essere emozionati”.

Può spiegarci perché ha inserito tra i mottetti di Hanelle il canto bizantino e maronita?

Negli anni 1440, un’icona (pseudo-)bizantina dipinta da uno sconosciuto artista italiano del xiv secolo approdò a Cambrai, nella cui cattedrale fu venerata come icona originale della Madonna dipinta da San Luca, esercitando enorme influenza sui pittori fiamminghi. Mi piace l’idea che un compositore di Cambrai lavorasse nella Cipro bizantina e producesse un repertorio che, nel fulgore della sua “autenticità” medio-orientale, era connesso alla Gerusalemme perduta dei Cristiani e alla sua aura di esotismo. Intercalando i mottetti di Hanelle con canti maroniti

e bizantini si crea un contesto virtuale pieno di associazioni e risonanze. In un tale contesto, possiamo anche sottolineare l’importante funzione liturgica dei mottetti, e offrirne degli equivalenti secondo la tradizione bizantina. È un modo diverso di lavorare con i materiali del passato, che consiste nel prendere sul serio ciò che convive o sussiste *nelle* e *tra* le culture.

Per scegliere i canti bizantini, ho collaborato a lungo con Adrian Sirbu, un cantore bizantino e una delle colonne portanti di *Graindelavoix*: oltre a due *tropari* più brevi, abbiamo aggiunto il noto *doxasticon* del settimo secolo, *Simeron gennatai ek Parthenou*, l’equivalente perfetto di *Hodie puer nascitur o* dell’arabo-bizantino *Alyama youladou*.

E il canto gregoriano originale?

Tutti i mottetti tropati sono preceduti dalla semplice melodia in canto gregoriano che avrebbe potuto essere eseguita prima del Magnificat. Ho lottato a lungo con l’idea di dare un contesto liturgico a questi mottetti, che, essendo in modi diversi, rendono impossibile la combinazione con le antifone tradizionali in canto gregoriano di cui condividono melodia e modi. La versione in canto gregoriano che abbiamo finalmente costruito deriva dal *tenor* dei mottetti. Sono grato a Marcel Pérès, che mi ha suggerito questa idea dopo il debutto alla Fondazione Royaumont. La cosa è ragionevole: il manoscritto di Torino contiene due cicli di messe appena composti in canto gregoriano, e sarebbe stato logico che le antifone “O” fossero cantate nella versione che appare nel *tenor*. Sarebbe interessante sapere se gli intervalli spesso ampi e insoliti di questo canto gregoriano sono collegati alla sua funzione di *tenor*, o piuttosto a intenzioni stilistiche ad imitazione del rito del Santo Sepolcro o di quello gallicano, in cui questi salti non sono rari (si pensi alla strana melodia gallicana *Caput*, utilizzata nello stesso periodo come *cantus firmus*). Di conseguenza abbiamo aggiunto il testo anche alle voci più basse.

(tratta dal libretto del cd *Cypriot Vespers* di Graindelavoix, Glossa, 2016, traduzione di Roberta Marchelli)

Riferimenti bibliografici
(1) Karl Kügle, <i>Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9</i> , «Journal of American Musicological Society», 65, 2012.
(2) Karl Kügle, <i>The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino</i> , in <i>Report of the International Musicological Congress</i> , Paphos 20-25 marzo 1992, ed. by Ursula Günther and Ludwig Finscher, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler, 1995 (Musicological Studies and Documents 45).
(3) Wilhem Worringer, <i>Abstraction and Empathy, a contribution to the psychology of style</i> , New York, 1953.
(4) Alfred Gell, <i>Art and Agency. An Anthropological Theory</i> , Oxford, Clarendon Press, 1998.
(5) Richard H. Hoppin, <i>A Fifteenth-Century ‘Christmas Oratorio’</i> , in <i>Essays on Music in honor of Archibald Thompson Davison by his Associates</i> , Cambridge, Massachusetts, 1957.
(6) George Didi-Huberman, <i>Beato Angelico. Figure del dissimile</i> , Milano, Leonardo, 1991.