



inventio^{et} pulchritudo

La fonte musica
Ars Nova

Diabolus in Musica
Perotino

Anonima Frottolisti
Ludus Danielis

Harmonia Cordis
Josquin

FESTIVAL
dell'ASCENSIONE
percorsi di musica antica

XI EDIZIONE

Milano

19/26 maggio • 2/9 giugno 2024

Basilica di San Calimero

L'undicesima edizione del Festival dell'Ascensione è un grande omaggio a suoni, forme, strumenti e scritture del lungo Medioevo europeo, che giunge alla fine del Quattrocento e a Josquin senza soluzione di continuità: perché se ne possano assaporare radici e cambiamenti, senso della tradizione e innovazioni, cogliendone il filo conduttore più che le separazioni, i nodi comuni delle identità più che le classificazioni di metodo.

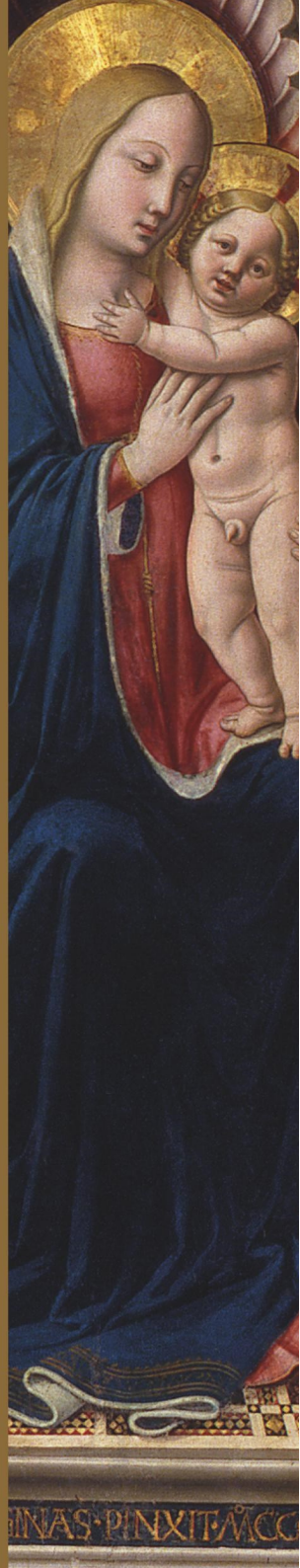
Settecento anni fa moriva Dante, e in quegli stessi anni nasceva l'*Ars Nova*. La nuova musica troverà poco dopo la strada per essere scritta e sarà *nova* prima di tutto per questo, per la sua scrittura: il Trecento si apre dunque come secolo di grande creatività musicale, e da questo tempo provengono i brani che formano il programma di **La fonte musicale**. Introducendo luoghi del viaggio ultraterreno dantesco in cui la musica risuona, ne ripercorrerà gli echi sonori, dai silenzi carichi di lamenti dell'Inferno ai concerti angelici del Paradiso.

Istantanea di inizio Duecento: questo potrebbe considerarsi ciò che è stato trascritto e riportato di una pratica, la polifonia, realizzata nelle sontuose liturgie di Parigi, a Notre-Dame. Pratica già variamente in uso lì e altrove, diventata oggetto di studio e speculazione in una città che stava già identificandosi come una capitale; forse due dei suoi cantori più bravi sono stati associati alle composizioni trasmesse, e per questo sono diventati simbolo di un capitolo enorme e sempre affascinante della storia della musica occidentale: Leoninus e Perotinus della Scuola di Notre-Dame, proposti dai musicisti di **Diabolus in Musica**, direttamente da Tours per la prima volta a Milano.

Il *Ludus Danielis* è il più antico dramma latino di cui sopravviva la musica, con un testo del 1130 e la notazione degli studenti di Beauvais di un secolo successiva. Scene, personaggi che si alternano, varietà ritmica e melodica, cori in conductus, forme musicali variegata, diversi strumenti: la vita del profeta Daniele è riportata in una sacra rappresentazione del tutto suggestiva e inaspettata. Ne renderanno suoni e scene i musicisti di **Anonima Frottolisti**, la visione della regista Lisa Nava e le impressioni luminose del light designer Claudio De Pace.

Concerto di chiusura: una messa ricostruita, forse da Josquin, forse da Petrucci per la pubblicazione; un organo gotico, realizzato da Walter Chinaglia su modello dello strumento dipinto nella *Pala d'altare della Trinità* (1480 ca.) di Hugo van der Goes; pizzichi e percussioni antiche; strumentisti eccezionali, un coro curioso e la visione sonora di un direttore che parte dalle testimonianze di ascolto del XV secolo e ne cerca traccia nelle fonti manoscritte musicali. Questo il concerto di **Harmonia Cordis** per il Festival dell'Ascensione 2024, con Peppe Frana ai pizzichi, Lorenzo D'Erasmus alle percussioni antiche, il giovane viellista Angelo Basile, Kersten Cottyn alla tastiera dell'organo gotico, sotto la guida di Salvatore Sciammetta.

Giuditta Comerchi, *direttore artistico*



DOMENICA 9 GIUGNO 2024

Basilica di San Calimero, Milano

DE BEATA VIRGINE: UNA MESSA DI JOSQUIN

Ensemble Vocale Harmonia Cordis

Giuditta Commerci, Stefania Commerci, Marco Favarsani,

Nancy Garcia Siurob, Nicoletta Ranieri, *cantus*

Caterina Denti, Simona Di Martino, Mitsuki Minagawa, *tenor II*

Antonietta Carta, Isabella Di Pietro, Matteo Magistrali, *altus*

Jason Mastropietro, Alessandro Mazzini, Lorenzo Paparazzo,

Manlio Tassella, Fabrizio Vaccari, *tenor I*

Roberto J Battista, Alberto Cavalli, Marco Ciavirella, *bassus*

Peppe Frana, pizzichi antichi - Lorenzo D'Erasmus, percussioni antiche

Angelo Basile, viella - Kersten Cottyn, organo gotico

Salvatore Sciammetta, direzione

La corte papale torna a Roma da Avignone nel 1377, ma non senza un importante souvenir del periodo francese: il folto numero di musicisti francesi locali, peraltro di provenienza franco-fiamminga, favorì la presenza della grandiosa e avanzata scuola polifonica del Nord e ne stimolò l'imitazione tra le corti.

Milano era già rifiorita nelle arti grazie al ducato di Francesco I Sforza (1401-1466), il quale consentì l'ingrandimento della Cappella del Duomo (che aveva 4 cantori), rinnovò vari organi di chiese milanesi e sostenne le spese per la costruzione di un organo nuovo in Duomo. Ma soprattutto fece educare al canto e al suono di vari strumenti il proprio figlio, Galeazzo.

Galeazzo Maria Sforza ha una certa confidenza con la cultura della Francia: lì si trova quando il padre viene assassinato, sposa la cognata del Re di Francia e chiede al miglior cantore della corte regale, Johannes Ockeghem, di inviargli a Milano i giovani più promettenti. Per questo, divenuto duca, ha il via libera per far rifiorire anche la propria Cappella privata, con nomi di noti fiamminghi quali Agricola, Compère, Weerbeke. Secondo alcuni storici, Josquin Desprez (1440-1521) sarebbe arrivato a Milano già in questi anni; di fatto il primo documento che ne attesta la possibilità di presenza è del 1484, una

lettera con cui un procuratore chiede che Josquin possa abitare a Milano come probabile futuro membro della cappella privata del cardinale Ascanio Sforza. Qui comincerà la sua carriera italiana, che lo vedrà alla Cappella Sistina di Roma e poi a Ferrara, prima di rientrare a Condé-sur-l'Escaut ed evitare la peste.

Nella polifonia di Josquin - come per brevità e confidenza gli storici chiamano questo grande polifonista fiammingo - convivono e sono chiaramente riconoscibili tanto i tratti stilistici precedenti la sua scrittura, quanto le innovazioni estetiche e di linguaggio che tuttora identificano la sua opera e i primordi del Rinascimento musicale. Ecco perché è possibile considerare la sua polifonia un concreto ponte che porta dall'ambito umanistico, ancora recante tracce della cultura medievale, a quello più puramente rinascimentale, a una nuova centralità della figura umana, all'uso della retorica per disegnare il discorso testuale, a ulteriori relazioni tra musica e testo.

Nessun'altra opera di Josquin è sopravvissuta in così tante fonti fino a oggi come la *Missa De beata Virgine* e con così tante attribuzioni al proprio autore. Che questa Messa godette di tanta popolarità, nonostante la sua straordinaria

ria lunghezza, è certamente dovuto alle sue qualità musicali tanto quanto alla sua adattabilità per ogni celebrazione in onore della Madonna. Il culto mariano innerva oltre la metà delle opere di Josquin e in generale della produzione polifonica sacra del XV secolo. È comunque rilevante che alla Vergine egli abbia destinato la sua unica messa a cinque voci, costruendola sui temi delle due messe in canto piano che venivano eseguite nelle principali feste e solennità mariane. Il *Kyrie* e il *Gloria* riprendono la Missa IX, detta "*cum iubilo*" a seguito della tropatura che ricevette all'inizio del secondo millennio (una sorta di parafrasi testuale sottoposta ai vocalizzi melodici: creatività poetica e tecnica mnemonica).

La melodia gregoriana del primo *Kyrie*, ovvero il *cantus prius facti* quale base melodica preesistente, è introdotta dalle voci acute ma poi scorre a imitazione in tutte le altre, in forma più o meno elaborata. Per questo facilmente si riconosce anche la melodia del *Christe*, nei due lunghi *bicinia* delle voci inferiori e superiori: il trattamento della melodia, data identica alle due voci a una quinta di distanza e sfasata di un tem-



po appena, ogni volta interrotta e sospesa, stabilisce un impressionante livello di tensione emotiva, intimista e forte. Dopo questa discesa *in interiore* del *Christe*, il terzo *Kyrie* si staglia ancora più grandioso, ricco di imitazioni, riprese in progressione, false cadenze e un contrappunto sempre più stretto che solo nelle ultime sette battute compone il coro delle voci nel suo insieme.

Per il *Gloria* Josquin mantiene lo stesso trattamento del *cantus* e la tessitura a quattro voci. Permane una scrittura continuamente varia e tipicamente sua, ricca di vuoti, parti a due, tre, sezioni intere in cui il contrappunto manca sempre di almeno una voce: si ritrovano nell'insie-

me solo in alcuni punti, in genere quelli testualmente più pregni di solennità. Da sottolineare, tra le tante tecniche di variazione, nello specifico intento retorico di *delectare*, l'uso di proporzioni di tipo ternario, che in tutta la Messa saranno utilizzate in modo significativo.

Vengono introdotti due testi esterni: un tropo medievale mariano allora molto noto, "*Spiritus et alme orphanorum paraclite*", e le ultime parole della sezione del *Qui tollis*, "*Maria gubernans / Jesu Christe*", sospese e in evidenza. Queste ultime introducono la parte finale, in tempo ternario: un finale contrappuntisticamente intricato che nasconde un gioco finissimo di incastri melodici in progressione, nell'*Amen* in particolare.

Dal *Credo* si cambia registro: la tessitura diventa a 5 voci; il *Credo* - nel programma sostituito da un mottetto - utilizza come *cantus* la melodia gregoriana del Credo I, mentre *Sanctus* e *Agnus* utilizzano i corrispettivi della Missa IV "*cunctipotens genitor Deus*", anch'essa usata in liturgia a quel tempo nelle festività mariane. Nel programma, il Credo viene sostituito da un mottetto di Josquin, *O bone et dulcis Domine Jesu*: un mottetto grandioso, che si pone giustamente *loco Credo*, a uso dei *motetti missales* dei colleghi fiamminghi al Castello sforzesco. Due pilastri sonori reggono l'apparato contrappuntistico realizzato da *cantus* e *altus*: due canti e testi alla base della devozione e della fede cristiana, *Pater noster* e *Ave Maria*, entrambi utilizzati come *tenor* nella melodia gregoriana più conosciuta. Ogni nota è data come fosse pietra di fondamenta, da non abbandonare mai, da porre alla base di qualunque costruzione che voglia restare salda.

Tante, dunque, le differenze tra le parti della messa: 4 e 5 voci, *cantus* tratto da Ordinari differenti e poi trasportato nella tessitura polifonica in modo differente, timbri diversi e modalità diverse, tecnica compositiva differenziata tra le sezioni, struttura polifonica differente. Tutto rivela nell'opera la mancanza di una specifica unità e fa pensare a un assemblaggio delle parti *a posteriori*, confermato dal ritrovamento in fonti separate di *Gloria* e *Credo*: è possibile che Josquin abbia scritto queste due parti e aggiunto le altre in un secondo momento; il musicista, umanista e storico Glareano (1488-1563) ne riporta comunque la composizione "ad extremam ver-

gen[s] aetatem", in tarda età, per cui si tratta quasi certamente di una delle ultime tre Messe scritte da Josquin. Nel terzo Libro dedicato alle sue Messe pubblicato da Petrucci nel 1514, questa è riportata in modo unitario.

Di questo prezioso ed elaboratissimo gioiello fiammingo, una cosa risulta chiara dalle fonti: il tactus si batte sulla breve o sulla semibreve, in una proporzione esplicita e matematica per cui l'una è il doppio dell'altra. Ciò che non è mai matematica è la risonanza di quel *tactus* e di voci e strumenti che lo colmeranno di suono.

Ma questa è la prossima storia.

STORIA DI UNA MESSA DI JOSQUIN

"Buonasera, Maestro Sciammetta. Sono Giuditta Comerci, direttore artistico dell'associazione Noema di Milano e dell'ensemble Harmonia Cordis. Ho avuto il suo numero da un caro amico comune, perché vorrei poter avere un confronto con lei sul percorso del mio gruppo ed eventualmente organizzare una lezione - la sua competenza in materia di musica antica la precede."

Dopo svariati messaggi, telefonate e confronti, si scoprono origini delle passioni, modalità di lavoro, certezze raggiunte o ancora ricercate, che qui di seguito sintetizziamo *'a guisa* dei migliori trattati rinascimentali e precedenti: in un dialogo.

Si ama ciò che si incontra e conosce. Caro Maestro, come si fa a conoscere una musica così lontana da noi?

Carissima Giuditta, la tua domanda è molto bella e chiara, ma riportandola alla mia vita suscita risposte complesse e articolate. Sono nato e cresciuto in un piccolo paesino nel quale la maggioranza degli abitanti praticava l'agricoltura, quindi meraviglioso per gli esempi e le scene di vita, per la natura, i colori e profumi, ma senza nessuno stimolo artistico. Anche nella mia famiglia la musica e l'arte non erano né praticate né ammirate. Come mi sono avvicinato a questa musica? Per caso, partendo da una viscerale attrazione fin da bambino per tutto ciò che sapeva di antico. Sono partito dalle chiese. Mi perdevvo ad ammirarle e a farmi trasportare lontano, indietro nel tempo, in un'epoca nella quale, in base alla mia fantasia e al mio sentire, io mi sentivo bene. Se capivo che una pietra, una colonna aveva attraversato tanti secoli, la accarezzavo,

incamerando emozioni che non sapevo neppure razionalizzare. Quindi per me è stato come risvegliare lentamente e istintivamente una luce interiore, vitale, seguendo una sorta di vibrazione più che un qualcosa di razionale.

A otto anni, per caso, a casa di un melomane che aiutava i bambini a fare i compiti, ascoltai la *Toccata dell'Orfeo* di Monteverdi e lì provai le stesse emozioni sopra descritte, con la discriminante che l'arte del suono me la sentivo calzare a pennello, la potevo gestire. A casa avevo un vecchio pianoforte, potevo fare musica. La volli studiare, prima chitarra, poi pianoforte. Mi iscrissi di nascosto da mio padre al Conservatorio: non voleva che questa passione divenisse totalizzante perché anelava ad avere un figlio medico. Le tensioni in famiglia, lo studio severissimo del pianoforte, la lettura dei primi trattati antichi all'età di 17 anni, scritti incomprensibili ma estremamente affascinanti. Dopo il diploma in pianoforte, l'illusione di studiare musica antica iscrivendomi al corso di Direzione di Coro presso il Conservatorio di Milano. Contemporaneamente la Composizione.

La svolta fu l'incontro con Diego Fratelli: le letture incomprensibili che mi portavo avanti da anni presero forma, le fonti cominciavano a svelare i loro segreti, con tutte le incredibili indicazioni utili a vivificare il meraviglioso contrappunto antico. Iniziai a fare musica antica con le voci, a cappella, come ti insegnano. Dopo i primi stupori, le prime soddisfazioni iniziai a capire che quella via era incompleta: affreschi, resoconti storici, la stessa musica suggeriva altro, in particolare l'uso degli strumenti. Da allora sto sperimentando ancora, in un cammino che penso non avrà mai fine.

Nuovamente le chiedo: come si fa a conoscere una musica così lontana da noi? Da cosa si parte per suonarla?

Occorre avere profonda fiducia in essa, trattarla come Musica e non come 'reperto archeologico', capirne l'essenza sonora scevra da sterili elucubrazioni. Occorre farla vivere, soprattutto ai giovani, prima di essere studiata nei suoi dettagli tecnici: un po' come si impara a parlare prima di conoscere le regole grammaticali.

Perché dico che bisogna avere fiducia? La mia sensazione è che essa venga spesso tolta nella

comune esperienza corale, soprattutto dei giovani, perché relegata in un ambito specialistico. Ma vogliamo considerare, ad esempio, il fascino ritmico della musica fiamminga? Negli ultimi anni ho sperimentato un progetto di mia invenzione, "Josquin Des Jeunes", culminato con l'esecuzione della Missa "Hercules Dux Ferrariae" alla 62^a edizione del Festival di Stresa, dove gli strumenti antichi dell'Ensemble Simonetta della Scuola Internazionale "Claudio Abbado" di Milano si sono uniti alle voci di ragazzi di età compresa tra gli 11 e i 25 anni. Non ho mai avuto un simile ritorno di entusiasmo, di stupore, di gioia da parte di giovani. Alcuni di loro si dedicheranno alla musica antica? Non posso saperlo, ma sono certo che Josquin ha lasciato un'impronta profonda e indelebile nelle loro vite ed è proprio da un 'innamoramento' che deve partire il lungo, tortuoso cammino di una vita.

Mi parli però anche del suo lavoro, del lavoro dei musicisti: da cosa si parte per suonarla?

Penso che sia una continua ricerca e un adattamento costante. Anche se probabilmente non riusciremo mai a ripristinare pienamente il modo originale di cantare e suonare, possiamo cercare di rendere con i nostri mezzi la bellezza di quella musica, che a me suona sempre attuale. Dopo l'incontro con Diego Fratelli, che mi ha aiutato a comprendere gli aspetti teorici sostanziali e mi ha fornito numerosi spunti di riflessione sul suono e sulle prassi esecutive, ho iniziato

a sperimentare sul campo, affiancando alla pratica svariate letture e l'osservazione di dipinti e affreschi che rappresentavano scene musicali, che nel tempo mi hanno persuaso dell'importanza dell'uso degli strumenti e di come essi potessero inserirsi efficacemente al fianco delle voci. Dal semplice raddoppio, sono passato a sperimentare orchestrazioni che sottolineavano il portato espressivo insito nella scrittura musicale, fino a cercare la collaborazione con strumentisti abili nell'improvvisazione. Ogni concerto è diventato un percorso di studio, una nuova porta aperta verso l'ignoto.

Come pensa il suono? Lo deduce dallo studio della musica? Le fonti raccontano?

Il suono delle voci è il cruccio più grande. Purtroppo, il coro misto o l'uso del falsetto rappresentano già un primo ostacolo verso la sonorità intuibile dalla musica stessa e descritta negli scritti dell'epoca. Inoltre, i gruppi musicali moderni, seppur eccelsi, non possono ripristinare il vissuto delle antiche cappelle, formate da cantori e strumentisti che condividevano quotidianamente il suono.

Un altro elemento discriminante è la nostra estetica, che ci porta lontano da quanto si coglie negli scritti dell'epoca, i quali descrivono un'energia e una presenza sonora alla quale non siamo per nulla propensi, soprattutto a causa della nostra concezione eterea e impalpabile della spiritualità. Pertanto, lavorare sulla pre-



*La Gerusalemme celeste e l'Inferno, affresco. Chiesa di San Fiorenzo, Bastia di Mondovì
Bonifacio Turrino (Della Torre), 1472 - Qui la parte superiore: Incoronazione della Vergine tra gli angeli festanti*

senza e sull'energia del suono, a prescindere dall'organico a disposizione, per me è una base fondamentale e imprescindibile; e non è questione di volume, di pressione, ma di qualità, di precisione, di intonazione e risonanza.

In realtà, il suono è un dato estremamente fisico e materiale, e la musica antica esalta enormemente questo aspetto. Essendo consapevole di ciò, l'interprete deve tendere a manifestare energia sonora, con un suono funzionale a tale scopo. Direi che è un dato oggettivo, che si misura attraverso la precisione di un'intonazione naturale in grado di avvolgere l'uditorio in una costante risonanza, colpendo il corpo prima della mente. A prescindere dagli organici a disposizione, l'indirizzo principale, a mio avviso, è quello di avvicinarsi a tale oggettività, senza cedere a presunti canoni estetici o a concettualismi filologici. Il pubblico deve essere sopraffatto da questo aspetto: il suono deve spegnere la ragione e trasportare oltre, verso ciò che non ci si aspetta. Una catarsi.

Quali indicazioni ha colto per fare questa Messa di Josquin?

Quando sono invitato a concertare e dirigere la musica del 1400, con gruppi che non sono miei, l'ostacolo più arduo da superare è abituare i musicisti alle indicazioni che derivano dalla decodificazione delle misure, mantenendo una battuta e una pulsazione costante. Con alcune misure si batte la Breve, con altre la Semibreve; con le proporzioni si utilizza la Zoppa, e con gli annerimenti l'effetto cambia ancora. Avere il coraggio di mantenere una pulsazione costante di riferimento in queste alternanze di indicazioni fa emergere diverse agogiche, con tempi lenti e tempi più mossi. Quindi, le prime indicazioni da cogliere sono proprio queste, in modo da rispettare la volontà del compositore.

Mi preme sempre valorizzare la genialità ritmica di queste

composizioni, che si manifesta anche enfatizzando i fraseggi di ogni singola parte. Un lavoro importante, a mio avviso, è segnalare dei modelli di articolazione che gli esecutori possono seguire o variare a piacimento, risvegliando così l'attitudine a dare un senso sempre più profondo a ogni linea melodica.

Un altro aspetto molto complesso, sul quale bisogna prendersi le proprie responsabilità, è la musica *ficta*, le alterazioni non scritte ma che si reputa giusto inserire. Questa Messa risulta essere molto complessa, soprattutto quando passa a cinque voci, sciogliendo il canone della parte del Tenor. In tal senso, ho fatto le mie scelte ben ragionate. Infine, non posso prescindere dagli strumenti. Questa volta il mio sogno, il mio "dipinto", aveva un punto focale: l'organo gotico di Walter Chinaglia.

Come esce dalla distanza creata dal coro misto?

È una domanda complessissima. Se posso, evito la formazione mista nel senso classico del

termine. In passato ho concertato Messe di Josquin con solo due voci e otto strumenti. Il problema principale è la voce di *Altus*, che non funziona se affidata ai contralti, poiché cantano nel registro grave una parte che dovrebbe essere "in alto", in tensione. L'*Altus* è una parte da tenori, a loro va attribuita. Nel caso in cui essa risultasse troppo acuta allora si lavorerebbe sulle corrette e adeguate trasposizioni perché, riallacciandomi alla questione del suono, esso acquista significato se le voci sono nel giusto rapporto di tensione, crescente dal *Basus* al *Superior*. Se la trasposizione è impossibile allora le voci si sostituiscono con gli strumenti. L'uso di strumenti è utile anche nel caso in cui mi trovo di fronte a un coro misto già formato, con i contralti nella parte incriminata: il raddoppio con uno strumento in tensione potrebbe risolvere il problema descritto.

Giuditta Comerci

Per l'inaugurazione di Santa Maria del Fiore a Firenze (1436) il musicista fiammingo GUILLAUME DUFAY compose uno dei suoi mottetti più famosi: *Nuper rosarum flores*. Ne fornisce una descrizione Giannozzo Manetti (1396-1459) scrittore, filologo e umanista italiano, importante esponente del primissimo Rinascimento letterario. È uno dei pochi testi umanistici che descrivono, anche se in modo generico, un'esecuzione di polifonia:

«Si udirono cantare voci così numerose e così varie, e tali sinfonie s'elevavano verso il cielo, che si sarebbe creduto di sentire un concerto d'angeli [...] Quando il canto cessava [...] si sentivano suonare gli strumenti in maniera [...] allegra e soave [...] Al momento dell'elevazione la basilica tutta intera risuonò di sinfonie così armoniose, accompagnate dal suono di diversi strumenti, che si sarebbe detto che il suono e il canto del paradiso fossero scesi dal cielo sulla terra.»

Giannozzo Manetti, *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae florentinae*, 1436

LODOVICO ZACCONI, *Pratica di musica*, libro I, carte 21v: "Il debito di quelli che reggono [il tactus] è di reggerlo chiaro, sicuro, senza paura, e senza veruna titubazione pigliando l'esempio dell'azione del polso o dal moto che fa il tempo dell'orologio[...] né mai a qual si voglia voce di cantore piegar si deve; perché il piegarsi alle voglie di questo e di quello per dargli tempo ch'empiano i canti di vaghezze, fa che l'armonie divenghino deboli e lente, e che i cantori si stanchino fuor di proposito odiando quella ritardanza e malgradita azione: e sebbene per vaghezza del cantare i cantori alle volte ritardano alquanto, egli non deve riguardar a quella ritardanza, ma attendere all'ufficio suo acciocchè i cantanti, vedendo la sicurezza del tatto, s'inanimiscino e prendino ardire: che s'egli vuole ritardar col tatto fin che il cantore abbia perfettamente informato le figure di suono, in ogni tatto converrà ritardare[...] Questo nol dico per altro, se non perché ci sono alcuni che lo somministrano sì lento e tardi, che fanno partir la voglia al cantante di cantare e d'aver a sdegno ritrovarsi in quell'azione[...] Il tatto deve essere schietto, chiaro e senza titubazione, dietro di cui sono obbligati andar i cantori e non esso dietro a cantori[...] Ogni cantore al tatto deve essere ubbidiente come figliolo al padre, o discepolo al maestro".

STRUMENTI IN CONCERTO

Un'osservazione analitica dell'iconografia, delle fonti musicali e dei pochissimi esemplari di strumenti sopravvissuti ci permette di osservare, nell'arco di tutto il XV secolo, un cambiamento diffuso delle caratteristiche organologiche dei principali strumenti musicali già in uso nel secolo precedente che, in generale, ha la funzione di adattarli all'interazione col repertorio polifonico nelle loro differenti funzioni.

Il **LIUTO** eurocolto del XV secolo si distacca ulteriormente dal suo progenitore arabo, il liuto a manico corto Oud, acquisendo la tastatura, il quinto coro e l'intervallo di terza maggiore in accordatura che connoteranno tutte le successive incarnazioni rinascimentali dello strumento, "mutazioni" volte a consentire l'esecuzione di polifonia intavolata e accompagnamenti accordali sullo strumento, originariamente più adatto alla monodia. Così, del chitarrino o quinterna è documentata la funzione di suonare diminuzioni sul registro acuto, spesso accompagnato dal liuto o altri cordofoni, come il salterio a percussione che, per ragioni simili, nel '400 sviluppa un sistema di doppi ponticelli che consente l'esecuzione di intervalli non diatonici.

Peppe Frana suona: Liuto di Giordano Ceccotti, ricostruzione dal dipinto "Trittico della Famiglia Sedano" di Gerard David (1495), conservato al Musée du Louvre a Parigi

Chitarrino di Giordano Ceccotti, ricostruzione dall'originale di Hans Ott (1450ca.), strumento conservato nel Castello di Wartburg a Eisenach in Germania



L'organo a canne è stato definito "specchio del suo tempo" per via della sua notevole evoluzione fonica, estetica e tecnologica, avvenuta sempre in sintonia con le conoscenze, la tecnologia e il gusto estetico dell'epoca di costruzione. In ciascuna epoca, esso rappresenta una chiave di lettura indispensabile per interpretarne il repertorio.

L'organo suonato questa sera è una ricostruzione di un organo da tavolo gotico (tardo medievale), raffigurato dettagliatamente in pala d'altare dipinta dal pittore fiammingo Hugo Van der Goes nel 1480.

La ricostruzione a partire dal dipinto si rende necessaria in quanto non si hanno tracce dell'ipotetico strumento originale; essa si basa su tecniche, materiali e attrezzi dell'epoca e richiede l'interpretazione quei dettagli che appaiono inaspettati, mentre i dettagli non visibili sono desunti da fonti coeve. Ne sono un esempio i mantici, di norma posti sul retro di strumenti di questo tipo, che deduciamo essere piuttosto piccoli perché non sporgono di lato e dunque non sono visibili. La tastiera invece, è stata invece ricostruita sul modello del coevo e originale clavicymbrium conservato al Royal College di Londra. I tasti sono in acero e ebano, imperniati in coda con pergamena. Le 40 canne sono di piombo (ca. 96% Pb + impurità), costruite arrotolando su un mandrino le lastre preventivamente martellate a mano e poi saldandole a stagno. Il tavolo su cui lo strumento poggia, i due sgabelli e il mobile stesso dell'organo sono in rovere massello. (Walter Chinaglia, costruttore)

Hugo van der Goes (1440 ca. - 1482)
Pala d'altare della Trinità, 1480 ca.

PROGRAMMA E TESTI

Alexander Agricola

(Gand 1457 circa – Valladolid 1506)

Gaudeamus

Introitus. Pro solemnitatibus et festis B.M.V.

Codex Segovia, Cattedrale di Segovia, Archivio Capitolare. XV sec. (trascr. S. Sciammetta)

Gaudeamus omnes in Domino,
diem festum celebrantes
sub honore Mariae Virginis:
de cuius solemnitate gaudent Angeli,
et collaudant Filium Dei.
Eructavit cor meum verbum bonum
Dico ego opera mea regi.

*Ralleghiamoci tutti nel Signore
celebrando il giorno di festa
in onore di Maria Vergine:
della cui solennità gioiscono gli Angeli
e lodano insieme il Figlio di Dio.
Liete parole mi sgorgano dal cuore:
io proclamo al re il mio poema.*

Josquin Desprez

(Piccardia, 1450 ca. - Condé-sur-l'Escaut, 1521)

MISSA DE BEATA VIRGINE

Missarum Liber Tertius, Petrucci, 1514, Fossombrone (trascr. S. Sciammetta)

Kyrie a 4 voci

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Signore, pietà. Cristo, pietà. Signore, pietà.



Josquin Desprez, *Missa De Beata Virgine* - Kyrie. Christe

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana

MS Cappella Sistina 45, folios 1v-2r

Gloria a 4 voci

Glória in excélsis Deo
et in terra pax homínibus bonæ voluntátis.
Laudámus te, benedicimus te,
adorámus te, glorificámus te, grátias ágimus tibi
propter magnam glóriam tuam,
Dómine Deus, Rex cæléstis,
Deus Pater omnípotens.
Dómine Fili Unigénite, Jesu Christe.
Spiritus et alme orphanorum paraclite.
Dómine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Primogenitus Marie, virginis matris.
Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis;
qui tollis peccáta mundi,
súscipe deprecatiónem nostram,
ad Marie gloriam.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserére nobis.
Quóniam tu solus Sanctus.
Mariam sanctificans.
Tu solus Dóminus.
Mariam gubernans.
Tu solus Altíssimus,
Mariam coronans. Jesu Christe.
Cum Sancto Spírиту, in glória Dei Patris. Amen.

*Gloria a Dio nell'alto dei cieli
e pace in terra agli uomini di buona volontà.
Noi ti lodiamo, ti benediciamo,
ti adoriamo, ti glorifichiamo, ti rendiamo grazie
per la tua gloria immensa,
Signore Dio, Re del cielo,
Dio Padre onnipotente.
Signore, Figlio unigenito, Gesù Cristo,
Spirito e difensore benevolo degli orfani.
Signore Dio, Agnello di Dio, Figlio del Padre.
Primogenito della vergine madre, Maria.
Tu che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi;
tu che togli i peccati del mondo,
accogli la nostra supplica,
a gloria di Maria.
Tu che siedi alla destra del Padre,
abbi pietà di noi.
Perché tu solo il Santo,
(che) santifichi Maria
Tu solo il Signore,
(che) guidi Maria.
Tu solo l'Altissimo,
(che) incoroni Maria. Gesù Cristo.
Con lo Spirito Santo, nella gloria di Dio Padre. Amen.*

Collinetto

Das Buxheimer Tabulaturbuch (1460/70 ca.)
organo

Josquin Desprez

O bone et dulcis Domine Jesu

Loco Credo. Mottetto a 4 voci - doppio cantus firmus
Mottetti C, Petrucci, 1504, Venezia (trascr. S. Sciammetta)

O bone et dulcis Domine Jesu, credo firmiter et indubitanter, quidquid sacrosancta credit ecclesia, deprecor tuam pietatem et clementiam: fac me vivere et mori in tua fide. Confiteor enim coram maiestate tua et sanctis angelis tuis, quod servus tuus sum, et quidquid mihi accidat tuus sum fidelis.

Tenor

Pater Noster qui es in cælis: sanctificétur nomen tuum; advéniat regnum tuum; fiat volúntas tua, sicut in cælo, et in terra. Panem nostrum cotidianum da nobis hódie; et dimitte nobis débita nostra, sicut et nos dimittimus debitóribus nostris; et ne nos indúcas in tentatiónem; sed líbera nos a malo. Amen.

O buono e dolce Signore Gesù, credo fermamente e indubitabilmente in tutto ciò che la sacrosanta Chiesa professa, imploro la tua pietà e clemenza: fa' ch'io viva e muoia nella tua fede. Davanti alla tua maestà e alla santità degli angeli confesso di essere il tuo servo, e prometto di esserti fedele sempre.

Bassus

Ave Maria,
gratia plena,
Dominus tecum.
Benedicta tu in mulieribus.
Amen

Constantia

Canzone. Intavolatura a due voci
Codex Faenza, folio 41v-42r

Josquin Desprez
Sanctus. Benedictus a 5 voci

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

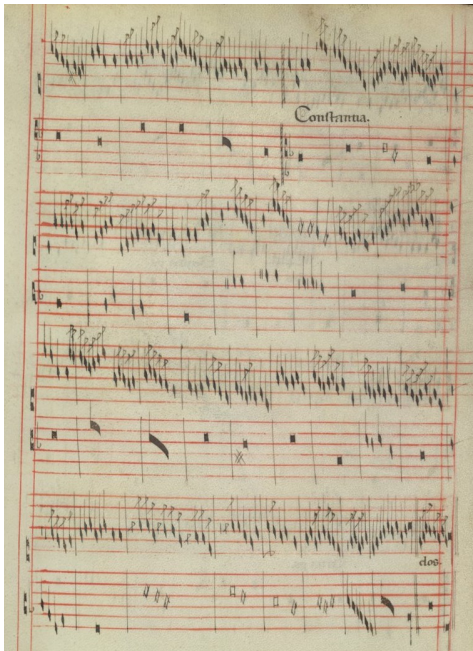
*Santo Santo Santo il Signore Dio dell'universo.
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.
Osanna nell'alto dei cieli.
Benedetto colui che viene nel nome del Signore.
Osanna nell'alto dei cieli.*

Bianche flour
Canzone. Intavolatura a due voci. Codex Faenza, folio 56v-57r

Josquin Desprez
Agnus Dei a 5 voci

Agnus Dei qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

*Agnello di Dio che togli i peccati del mondo: abbi pietà
di noi. Agnello di Dio che togli i peccati del mondo:
dona a noi la pace.*



Constantia. Canzone.
Intavolatura a due voci.
Codex Faenza, folio 41v

ASCOLTA IL PODCAST INTRODUTTIVO
a cura di Laura Mazzagufò
Voce Sara Fantini

*La musica: Josquin Desprez,
Kyrie. Missa De beata Virgine
Cantum Mensurable, 2021*



ENSEMBLE VOCALE HARMONIA CORDIS

Nasce nel 2008 per la comune passione dei suoi membri per la musica corale, prediligendo il repertorio polifonico rinascimentale e curando con interesse lo studio del canto gregoriano e ambrosiano. Il gruppo ha come motivazione principale l'approfondimento dei linguaggi musicali dei diversi autori affrontati; sotto la direzione di Giuditta Commerci, opera la scelta del repertorio seguendo precisi indirizzi di studio, che consentano a ciascun membro di acquisire consapevolezza delle differenze di tessuto armonico, di trattamento del testo, di esposizione del contrappunto vocale, dei rapporti tra testo e musica in differenti scuole e periodi. Ha collaborato con ensemble strumentali e solisti quali: Alessio Corti (organo e cembalo), Gianluca Capuano (direzione), Walter Testolin (direzione), Stefano Rattini (organo), l'ensemble di flauti dolci "Ex ligno voces", l'ensemble di alta cappella "Alta Musicae" (fiati rinascimentali), l'"Ensemble Hornpipe", il "Quoniam Ensemble" (fagotti rinascimentali), solisti dei "Cantori Gregoriani" (Giorgio Merli e Francesco Spadari), il quartetto "Liuti da Milano". È ospite fisso del Festival dell'Ascensione di Milano, diretto, nelle diverse edizioni, da Gianluca Capuano e Jacopo Facchini (Schein, Schütz, Buxtehude), Michele Pasotti (Josquin Desprez), Paolo Da Col (Morales, Guerrero, Victoria), Walter Testolin (Palestrina), Vladimiro Vagnetti (Weerbeke). L'Ensemble, legato al servizio liturgico, canta una volta al mese durante la Messa domenicale vespertina nella Basilica di San Calimero e diverse liturgie solenni nella Chiesa di S. Maria Segreta a Milano, proponendo brani ambrosiani e polifonici adeguati ai testi e tempi liturgici.

PEPPE FRANA - pizzichi

Appassionatosi in giovane età al rock d'oltreoceano e oltremarica, diventa presto l'incubo dei migliori insegnanti di chitarra elettrica del circondario. Ventenne viene folgorato dall'interesse per le musiche modali extraeuropee attraverso la musica di Ross Daly e intraprende lo studio dell'oud turco e di altri cordofoni a plectro durante frequenti viaggi in Grecia e in Turchia, dove frequenta alcuni tra i più rinomati maestri: Yurdal Tokcan, Omer Erdogdular, Murat Aydemir, Daud Khan Sadozai, Ross Daly stesso. Dall'incontro con i membri dell'Ensemble Micrologus scaturisce l'interesse per la musica del medioevo europeo e per il liuto a plectro, di cui diventa presto uno dei più apprezzati solisti e insegnanti, specializzandosi nel repertorio trecentesco italiano. Dal 2013 al 2015 studia liuto medievale presso la Schola Cantorum Basilensis sotto la guida di Crawford Young, inaugurando la

sua prima esperienza di studio musicale accademico. È laureato con lode in filosofia presso l'Istituto Universitario "L'Orientale" di Napoli. Collabora stabilmente con molteplici artisti e progetti musicali nell'ambito della musica antica, orientale ed extracolta e svolge una florida attività concertistica in tutto il mondo. Ricordiamo tra le sue collaborazioni: Ensemble Micrologus, Ross Daly, Vinicio Capossela, Angelo Branduardi, Ensemble Calixtinus, Fratelli Mancuso, Radiodervish, Patrizia Bovi, Françoise Atlan, Gerard Zucchetto.

Si è esibito in festival internazionali quali Wiener Kozerthaus, Ravenna Festival, Ravello Festival, Utrecht Early Music Festival, AMUZ Antwerp, MA-festival Brugge, Musikkitalo Helsinki, Festival Pietà Dei Turchini Napoli, Festival de Toroella de Montgrí, Abbaye de Fontfroide, Houdetsi Festival, Festival dei due Mondi, Accademia Chigiana di Siena, Festival d'Ile de France etc.

È il direttore artistico di Labyrinth Italia.

LORENZO D'ERASMO - percussioni

Nasce nel 1993 a Milano. Studia Strumenti a Percussione sotto la guida di Andrea Pestalozza al Conservatorio "G. Verdi" di Milano e presso la Hochschule di Friburgo in Brisgovia con Bernhard Wulff.

Fin dalla giovane età si interessa alla musica del '900 e contemporanea, collaborando con vari ensemble come MDI ensemble, Sentieri selvaggi e Divertimento Ensemble; partecipando a diversi festival e stagioni musicali contemporanei in Italia e all'estero, quali: MITO, Biennale di Venezia, Milanomusica Festival.

Dal 2017 comincia lo studio approfondito dei tamburi a cornice e affini con maestri quali: Andrea Piccioni, Murat Coşkun, Elias Habib e altri. Lo studio e l'interesse di tali strumenti lo porta ad approfondire diversi repertori e contesti tradizionali di riferimento, iniziando ad approfondire il repertorio Turco/Arabo, Mediterraneo fino ad arrivare a un studio approfondito del repertorio e l'interpretazione della musica antica frequentando il corso di Master di "Musica d'Insieme Medioevale" con Claudia Caffagni presso la Scuola Civica di Musica "Claudio Abbado" di Milano con una tesi su "Le percussioni nel periodo medioevale" con il massimo dei voti e menzione.

In questo ambito ha collaborato con diversi gruppi come: Le Haulz et le Bas, Ensemble La Reverdie, Ensemble di Musica Medievale e Orchestra Barocca della Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado" di Milano, Musica Antiqua Latina e altri.

Dal 2021 è docente di percussioni e musica d'insieme presso la Scuola Mohole di Milano.

ANGELO BASILE - *viella*

Nato a Potenza nel 2000, inizia lo studio del violino all'età di 9 anni. Durante il liceo musicale a Potenza, è anche allievo nella classe di violino di Aldo Matassa presso il Conservatorio "Gesualdo da Venosa" di Potenza. Diventa allievo di violino barocco di Andrea Rognoni presso l'Istituto di musica antica della Civica scuola di musica Claudio Abbado e nel 2022 consegue il Diploma Accademico di I Livello (laurea triennale) col massimo dei voti con una tesi dal sulle danze barocche per violino nel regno di Napoli. Attualmente frequenta il biennio in musica d'insieme medievale sotto la guida di Claudia Caffagni presso il medesimo istituto.

È vincitore di numerosi concorsi di musica, in qualità di solista e in musica da camera. Ha collaborato e collabora con varie orchestre sinfoniche, tra cui l'Orchestra ICO dei 131 Comuni (2023) e l'Orchestra ICO della Magna Grecia; membro della JuniOrchestra Young dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2017-19), ha avuto l'opportunità di suonare con numerosi maestri di fama internazionale quali il duo Igudesman e Joo, Salvatore Accardo, Mario Brunello.

Dal 2020 fa parte dell'orchestra barocca della Civica Scuola di musica Claudio Abbado (Milano), per la quale ha ricoperto anche il ruolo di primo violino di spalla, e dell'Ensemble di Musica Medievale come viellista e cantore. Con i due gruppi si è esibito al castello Sforzesco di Milano sotto la direzione di maestri di fama internazionale (gruppo barocco: Stefano Montanari, Vanni Moretto, Antonio Frigé, Paolo Rizzi, Luca Giardini, Luca Colombo, Susanne Scholz) e in diversi contesti d'eccellenza; tra i più recenti: la fondazione Levi (Venezia), Stresa Festival, Grandezze e Meraviglie, Cantar di Pietre.

KERSTEN COTTYN - *organo*

Kersten Cottyn (Belgio) è un'organista e clavicembalista specializzata in musica antica, con un interesse specifico per l'esecuzione di musica d'insieme. Kersten ha collaborato con artisti come Currende Consort, Hildebrandt Consort, Göteborg Baroque, Erik Van Nevel, Liuwe Tamminga, Lene Langballe, Anna Maria Friman Henriksen, Samuel Johansson, Göteborg Symfoniker e sir John Elliott Gardiner.

Come artista, le piace esplorare mondi e suoni musicali diversi. Il suo interesse per la musica folk, jazz ed elettronica la porta a esperimenti creativi con il suo collettivo "Cypress Sounds".

Kersten ha insegnato organo, clavicembalo e musica antica nelle accademie musicali in Belgio ed è stata guest professor alla School of Arts di Ghent. Attualmente lavora come organista nella

chiesa di Valla sull'isola di Tjörn (Svezia), ed è anche direttrice della Lilla Festivalen, sezione della Göteborgs International Organ Academy.

SALVATORE SCIAMMETTA - *direzione*

Si diploma in Pianoforte sotto la guida di Folco Perriño, continuando successivamente gli studi di Composizione con Angelo Bellisario e Irlando Danieli.

Presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano ha conseguito il diploma in Musica Corale e Direzione di Coro con il massimo dei voti, lode e menzione speciale. Contemporaneamente ha seguito i corsi di Musica antica – Prassi esecutiva della Polifonia Medievale e Rinascimentale presso l'Accademia Internazionale di Milano, sotto la guida di Diego Fratelli, con il quale ottiene inoltre, al Conservatorio "T. Schipa" di Lecce, il diploma di II livello in Polifonia antica, con il massimo dei voti e la lode.

Dal 2000 al 2008, ha studiato il Metodo Funzionale della voce con Monica Scifo e Johanna Rhomert Landzettell.

Come Maestro del coro in As.li.co, si è esibito presso i teatri: Arcimboldi di Milano, Ponchielli di Cremona, Grande di Brescia, Sociale di Como, Coccia di Novara, Fraschini di Pavia e Chiabrera di Savona.

Ha pubblicato diversi articoli sulla rivista La Cartellina e tre volumi per la casa editrice Libroforte Fine Music Books, diretta da Vittorio Ghielmi.

Suona l'organo portativo, strumento con il quale svolge attività concertistica nel gruppo Euphrosine, da lui fondato nel 2013.

Dal 2004 al 2006, ha tenuto i corsi di Prassi esecutive rinascimentali – Lettura cantata delle fonti originali presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Nel 2018 è stato invitato dalla Fondazione Guido d'Arezzo – Centro Studi Guidoniani, al 66° Concorso Polifonico Internazionale come relatore al convegno dal titolo "Dal segno al suono".

Si dedica con passione alla formazione dei giovani, come docente in ruolo di Teoria, Analisi e Composizione, ma soprattutto come direttore di coro. Di recente, con il Coro giovanile Desmòs, si è esibito alla 62ª edizione dello Stresa Festival con la Missa "Hercules Dux Ferrariæ" di Josquin Desprez.

Tutti, nel ducato di Brabante, conoscevano le canzoni della mistica Hadewijch e delle sue imitatrici o ispirate seguaci, come la pseudo-Hadewijch di cui nulla si sa, se non che fu poetessa raffinata e visionaria rimatrice.

Tutti, dicevamo. E anche Josquin, con ogni probabilità, entrò in contatto con questa mistica della parola in cui l'assenza diventa essenza. E si veste di materia senza appesantirsi mai.

Josquin Desprez era ben consapevole del profondo e stretto legame tra l'amore e la divinità, tra la mistica dell'abbandono e quella del gioioso congiungimento con Dio. E porta a Milano questa sua tagliente, incantevole visione musicale dell'essenza e dell'amore assente, che va ricercato lì dove il cuore percepisce – ancor prima dell'orecchio – un vuoto che sgretola ogni difesa. L'assenza, e l'essenza, di un amore totale, infinito, misericordioso, e al contempo nudo e povero, radi-cale.

La distanza incolmabile tra il mondo e il creatore lascia l'anima nel languore e nel desiderio di una sempre più perfetta unione, facendole trovare bellezza e struggente devozione anche nel distacco. Anche nel riconoscimento di un oggettivo limite che sa di imperfezione e di umanità: perché è nella carne che Dio manifesta il suo amore, ed è nell'imperfezione dell'uomo che acquista senso il sacrificio divino. Emozioni, sentimenti ed emozioni che non sono però disincarnati: al contrario, respirano al ritmo del mondo e delle sue materiche presenze.

Scriveva la pseudo-Hadewijch:

*Quelli che nell'alta conoscenza
Del nudo Amore
Senza parole
Profondamente affondano,
Trovano la loro mancanza
Sempre più grande.
Un annuncio sempre nuovo
Essi trovano
Nell'oscura luce,
D'alto pregio
Senza modo
In una lontana vicinanza.*

Josquin Desprez arriva a Milano, presso la corte sforzesca, con la sua pirotecnica mistica dell'assenza che si fa essenza musicale raffinata, che si fa suono di carne e parola di luce, e incontra (probabilmente) lo sguardo di chi questa essenza la trasferisce dal suono al movimento: Domenico da Piacenza, celebre coreografo della corte sforzesca, che proprio a Milano (pare) compone il suo trattato "Dela arte di ballare et danzare".

L'anelito a un amore che affronta il vuoto delle vertiginose armonie dell'essere, per colmare di significato il suono, incrocia il desiderio di cristallizzare il movimento per caricare ogni gesto di potenza mnemonica: Josquin Desprez e Domenico da Piacenza, in carne e ossa o in spirito, intrecciano la loro visione in quell'opificio di splendore che fu la corte sforzesca e si confrontano sui motivi fondamentali dell'arte, ovvero "misura, memoria, agilità, maniera, misura del terreno e "fantasmata", come scrive Domenico. Fantasmata: immagini, evocazioni che scavano abissi di distanza tra il desiderio dell'uomo e la bellezza percepita grazie all'arte. Pause, momenti di tensione, frammenti musicali o accenni di movimento che vibrano di una forza dirompente.

Il fiammingo scopre a Milano che la danza è un'operazione condotta sulla memoria, e vena la sua musica di passaggi tesi che non sono mai semplici distese di suoni, ma che si caricano di energia dinamica. L'essenza della danza e della musica non è più il movimento, scrive Giorgio Agamben, ma il tempo.

Un tremito leggero, un'esitazione impercettibile, una pausa carica di memoria: Milano diventa per Josquin Desprez il luogo in cui lo sguardo dell'altro diventa rivelazione, abisso, tensione carica di un significato che oggi risuona per noi come un monito. Come un avvertimento. Come un invito: solo la vita, l'amore, l'arte vincono la pietrificazione dell'anima. Solo ciò che è animato dalla memoria varca le soglie del tempo, e giunge fino a noi "senza modo, in una lontana vicinanza".

Alberto Cavalli

La bellezza cura il mondo.
Perché il mondo se ne prenda cura.

SOSTIENI L'ASSOCIAZIONE NOEMA

Amiamo la bellezza, perché ferisce.

Amiamo la bellezza perché apre dentro di noi finestre sconosciute rivelandoci un mondo intero.

Perché allargando lo spirito,
l'essere umano comprende di poter
"abitare la possibilità", come scrive Emily Dickinson.

COSA PUOI FARE?

Diventa socio o entra a far parte dei sostenitori di Noema.
Ogni contributo può fare la differenza, per questo
abbiamo previsto diverse possibilità per rispondere
alle esigenze di tutti.

Scopri come sostenerci su
www.associazionenoema.it

o inquadra il codice QR





FESTIVAL dell'ASCENSIONE 2024

percorsi di musica antica

DOMENICA
19 MAGGIO
ORE 20:30

DanteNova.
Musica dalla Divina Commedia
La fonte musica
Michele Pasotti, liuto e direzione

DOMENICA
26 MAGGIO
ORE 20:30

Le Chant des Cathédrales.
Parigi: Scuola di Notre-Dame tra Leonino e Perotino
Diabolus in Musica
Nicolas Sansarlat, viella e direzione

DOMENICA
2 GIUGNO
ORE 20:30

Ludus Danielis.
L'opera di inizio millennio
Anonima Frottolisti
Lisa Nava, regia – Claudio De Pace, light design

DOMENICA
9 GIUGNO
ORE 20:30

De beata Virgine.
Una messa di Josquin
Ensemble Vocale Harmonia Cordis
Salvatore Sciammetta, direzione
Peppe Frana, pizzichi – Lorenzo D'Erasmus, percussioni antiche
Angelo Basile, viella – Kersten Cottyn, organo gotico

Biglietti e abbonamenti su www.associazionenoema.it e www.ticketmaster.it

Biglietto intero € 12 – ridotto € 9 (+ comm.)

Omaggio under 18 e accompagnatori disabili, Soci Sostenitori e Benemeriti

Basilica di San Calimero: via San Calimero 9/11, Milano (MM3 Crocetta/Missori, MM1 Duomo)

Informazioni: +39 347 066 0724 | info.associazionenoema@gmail.com |   

Direttore artistico: Giuditta Comerçi

si ringrazia

organizzato da

in collaborazione con

con il sostegno di

L'IMMAGINE

Alunno (Niccolò di Liberatore)
Madonna in trono col Bambino,
angeli e santi (Polittico di Cagli), 1461
Pinacoteca di Brera, Milano



Pinacoteca di Brera
Biblioteca Nazionale Braidense

NOEMA

Associazione
per lo studio
e la promozione
della cultura musicale



FONDAZIONE
COLOGNI
MESTIERI D'ARTE

Fondazione
CARIPLO

