

Jean-Henry D'Anglebert
Pièces de clavessin en manuscrits
Paola Erdas / Arcana A337

Un piccolo volume in formato oblungo conservato alla Bibliotheque Nationale de France sotto la segnatura "Fonds du Conservatoire Rés. 89ter". Il manoscritto contiene brani di vari autori: d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin, Lully, Marais, Pinel, Ennemond e Denis Gaultier, Mezeangeau, Richard. E' dagli anni '70 del secolo scorso che questo prezioso manoscritto è stato con ragionevole certezza attribuito alla mano di Jean-Henry d'Anglebert, diventando a pieno titolo una delle fonti più rappresentative della musica del XVII secolo. Un unicum, mancando altri manoscritti autografi dei tastieristi francesi del XVII secolo, mentre le sole altre fonti autografe dell'epoca sono quelle di Tomkins, Froberger e Poglietti: abbiamo quindi finora un manoscritto per ogni scuola nazionale.

Il volume non è stato fermo nel tempo: oltre alla mano di d'Anglebert sono presenti anche altre quattro grafie diverse, attribuibili quasi certamente a periodi successivi. La scrittura di d'Anglebert è elegante, curata, l'opera di un uomo molto colto e raffinato, amante del bel tratto. Un quaderno privato, una raccolta che riunisce le musiche più amate, il repertorio più studiato, quello che meglio rappresenta una personale visione dell'estetica musicale, che diventa per noi un'occasione per guardare (come attraverso una serratura...) nelle stanze di d'Anglebert per scoprire cosa amava suonare.

Dei 48 brani riconducibili alla grafia di d'Anglebert 20 sono di d'Anglebert stesso e di questi la maggior parte (13) è presente nella sua opera a stampa, le *Pieces de clavecin* apparse nel 1689 a Parigi a cura dell'autore. Grande risalto è dato anche a composizioni del suo maestro, creatore dello nuovo stile tastieristico francese, Jacques Champion de Chambonnières. Si tratta di pezzi già presenti in altre fonti, ma qui leggermente riveduti e arricchiti da *double* (versione variata del brano) di mano di d'Anglebert. Si può affermare con ragionevole certezza che le *Pieces Manuscrites* siano precedenti l'edizione a stampa, databili presumibilmente alla fine degli anni '70 del Seicento: alcuni brani in comune alle due raccolte presentano infatti nel manoscritto una scrittura più "rudimentale" rispetto all'opera pubblicata.

A mio parere tuttavia è con le trascrizioni dal liuto che d'Anglebert raggiunge le massime vette: non solo per la maestria della traduzione dal linguaggio di un altro strumento, ma anche per la padronanza dello stile cembalistico, che sfrutta in tutta la sua gamma espressiva. Le *Pieces* hanno una doppia importanza musicale: se da un lato affermano con chiarezza lo stile francese per clavicembalo cominciato con Chambonnières, dall'altra sono la chiave di volta del passaggio tra i due strumenti principi del Grand Siècle, il liuto e il clavicembalo. I due strumenti sono strettamente correlati e, nella seconda metà del XVII secolo, il loro repertorio si mescola, si interseca, nel tramonto dell'uno si confonde l'alba dell'altro. Una continuità di stile, lampante in d'Anglebert ma anche in Louis Couperin e in Froberger.

E' oltremodo interessante vedere come nelle Pieces i liutisti trascritti sono della generazione precedente a quella dell'autore, se non di due generazioni prima. Testimonianza questa dell'attualità, del permanere di un repertorio che evidentemente godeva ancora di notevole diffusione e della stima del pubblico. Ennemond Gaultier, detto Le Vieux per distinguerlo da suo cugino Denis di 28 anni più giovane, è il compositore più rappresentativo e più rappresentato (dopo d'Anglebert) della raccolta. Considerato unanimemente come il massimo esponente della scuola liutistica di Francia ha lasciato un'impronta indelebile sullo stile dei suoi successori e con ciò intendo non solo i liutisti ma anche, come si evince dal manoscritto, dei clavicembalisti. L'unico brano di Rene Mezangeau, maestro di Ennemond Gaultier, rivela già quella profondità espressiva che genererà le straordinarie opere dell'allievo, che gli dedicherà un magnifico Tombeau, del quale abbiamo una versione destinata anche al cembalo nelle Pièces de Luth en Musique avec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin (Paris, 1680) di Perrine.

Come spiegare le connessioni tra il liuto e il cembalo in Francia, come capire quanto lo stile nascente dello strumento "nuovo" ha attinto dal "vecchio", come entrare in questo mondo privato che vede coesistere per un breve periodo due strumenti a pizzico così diversi ma al contempo così simili? Parlare della morte del liuto a favore del cembalo perchè quest'ultimo è capace di suonare più forte sarebbe commettere un errore a danno di tutti e due gli strumenti!

E' come affermare che il pianoforte soppiantò il clavicembalo perchè capace di fare il piano e il forte, o, peggio ancora, perchè era uno strumento "migliore". E' piuttosto come chiudere una finestra per aprirne un'altra su un diverso panorama, entrambi ricchi di complessità e provvisti di una loro completezza. E' della nostra posizione di contemporanei amanti della storia il privilegio di aggirarci per questa casa e aprire lo sguardo ora su questo ora su quel paesaggio. Un privilegio questo che non può essere esercitato senza il dovuto amore e rispetto.

Il liuto ha il suo apogeo durante il regno di Louis XIII, uomo dal carattere introverso, appassionato suonatore di liuto egli stesso, che regnò in anni difficili vivendo spesso nell'ombra della sua terribile madre e del suo ancor più implacabile consigliere Richelieu. In quegli anni il semplice fatto di suonare il liuto divenne simbolo di evoluzione sociale, l'applicarsi a questo strumento fatto di infinite sfumature, con una musica che riesce miracolosamente a coniugare delicatezza e passione estrema, significava entrare in un mondo estetico e al tempo stesso politicamente accettabile. Il carattere del Re e le sue preferenze musicali dettavano legge, il suo essere al tempo stesso introverso e fiero si riflettevano inevitabilmente sull'ambiente musicale.

Il figlio di Louis XIII cambiò radicalmente questo stile: per carattere e per ragioni politiche modificò l'essenza della corte e, di conseguenza, della musica. Non si trattò di una rivoluzione radicale e penosa ma piuttosto un sottile ma fermo virare verso quello spirito grandioso e ricco di sfarzo che il Re incarnò al punto da essere soprannominato Roi Soleil. La reazione di Louis alle tragiche esperienze della Fronda fu di "imbrigliare" la nobiltà in una vita di corte tanto sfarzosa quanto spietata nella sua rigidissima etichetta, che produsse un nuovo vento nella vita musicale con l'affermazione dell'uomo che musicalmente incarnava questo concetto: Jean-Baptiste Lully. L'Opera francese, quindi, le scene, il balletto, la grandiosità fatta musica. L'intimo mondo del liuto sopravvive ma perde via via importanza, non è più

dominante, diventa l'altra faccia del regno, la sua voce più raffinata, il ritratto contro l'allegoria agiografica. Il clavicembalo si affaccia in questo nuovo mondo e si afferma, mi piace pensare così, perchè riesce ad incarnare tutti e due questi mondi: lo sfarzo e la raffinatezza. Un cosa il cembalo riesce a fare meglio del liuto: riprodurre le opere, le arie più famose, le ouvertures sontuose; una possibilità allettante per il nobile ma anche per il borghese che non sempre riusciva ad assistere di persona alle strabilianti mises en scène di Lully.

Nelle Pieces Manuscrites troviamo tutti e due gli aspetti di questo nuovo regno: le trascrizioni dalle opere dell'amico Lully e le trascrizioni dai liutisti insieme al nuovo stile proprio del cembalo. Ho volutamente tralasciato le trascrizioni dalle opere per prediligere l'aspetto più inesplorato, che vorrei definire più personale e anche più interessante dal punto di vista stilistico.

La Chaconne in do maggiore di d'Anglebert è forse il brano che meglio illustra questa rete di connessioni tra il cembalo e il liuto: è originale per cembalo, ma sembra per liuto ancor più delle composizioni per liuto stesso!

La tecnica di trascrizione delle Pieces è assolutamente perfetta, adatta allo strumento tutte le nuances del liuto e non toglie niente dello spirito originario. Quando d'Anglebert interviene pesantemente sulla tessitura sonora lo fa sempre con uno scopo musicale, non è mai uno stravolgimento fine a sè stesso. Infatti, mentre al cembalo infittendo il tessuto armonico si ottiene un suono più corposo, più "forte", sul liuto accade l'opposto. Sfruttando questo principio d'Anglebert gioca con le voci creando, scrivendo nella musica una dinamica precisa, fissando sulla carta quella che era l'interpretazione dell'epoca. Per i casi poi in cui la trascrizione si discosta molto dall'originale, bisogna ricordare che ai nostri tempi certe musiche sono sopravvissute in versioni non autografe ma opera di copisti e quindi resta il dubbio che d'Anglebert abbia potuto attingere ad una fonte differente a noi sconosciuta.

Il manoscritto inizia come il CD con un piccolissimo e perfetto prélude non mesuré notato alla maniera di Louis Couperin, e cioè con tutti i valori uguali - a differenza di quello che d'Anglebert farà nell'edizione a stampa. L'Allemande che segue continua il discorso in uno stile elegantissimo e lontano dallo sfarzo. Sfarzo ed eloquenza si trovano invece nelle Courantes di Chambonnieres. L'intervento del suo allievo è interessante: la tessitura armonica è decisamente migliorata, e la mano sinistra acquista una dignità assente nella stesura dell'autore. I doubles arricchiscono ulteriormente i brani. All'affetto che evidentemente lo legava al suo maestro si affianca la stima per il collega Louis Couperin del quale riporta una monumentale Allemande seguita da un Double ancora più impressionante. La scelta di un unico brano così imponente per dimensioni e per densità musicale rivela il gusto di d'Anglebert anche per forme architettonicamente complesse. Un unico brano della raccolta sfugge all'esatta attribuzione: si tratta della Sarabande (con un double di d'Anglebert) di Richard. L'ipotesi più accreditata è che sia di Etienne Richard, organista e compositore coevo di d'Anglebert ma si può anche pensare che possa essere un altro omaggio ai liutisti: un François Richard padre e un François Richard figlio erano entrambi liutisti attivi alla corte del Re. Il brano che chiude il CD è una straordinaria Sarabande di Marin Marais. Questo brano non corrisponde ad alcun brano per viola da gamba pubblicato all'epoca dall'autore. Nè sembra essere una trascrizione operistica, dato che d'Anglebert cita sempre la provenienza della musica di scena. La scrittura, ricca e completa dal punto di vista tastieristico,

potrebbe far pensare ad un altro unicum, il solo brano scritto da Marais per clavicembalo. Ma per quanto affascinante si tratta naturalmente solo di un'ipotesi.

Quasi maniacale nella sua ricerca del dettaglio, Jean-Henry d'Anglebert è stato talvolta identificato come autore contorto, eccessivamente preciso. Ma la sua magnifica precisione di scrittura, cui si accompagna la sua preziosa ed esaustiva tavola degli abbellimenti, si inserisce semmai in quella tradizione di cura per il più piccolo particolare e per ogni più minuta variante di espressione e fraseggio che dalla Francia del Seicento arriva fino a Debussy. Non "graziosa" forma di ricamo fine a se stessa ma profonda e intensa visione musicale, della quale l'abbellimento è parte integrante, non scindibile dal discorso estetico-musicale.

Un ultimo appunto sul suono. Il maestro Chambonnieres era famoso per il suo "jeu coulant" il "suono fluido" che inteneriva il cuore. Una linea di pensiero che d'Anglebert evidentemente raccoglie, a giudicare dalle legature e dalla condotta delle parti che portano naturalmente ad un suono legato e intenso. E' questa una visione del tocco nella quale io mi riconosco profondamente, una tecnica che si espande dall'applicazione della velocità alla ricerca della bellezza del timbro.

Lo studio del suono al clavicembalo è essenziale sempre ma, se possibile, è ancora più indispensabile in questa musica, scritta e pensata per estrarre dal suo pizzico meccanico tutta l'anima possibile. Non così evidentemente modulabile come nel liuto, il suono del clavicembalo ha però la possibilità di colori e sfumature di articolazioni (e nelle articolazioni comprendo naturalmente anche il legato) che rendono sensibile e umanissimo il suono di questa meravigliosa macchina.

Questa ricerca sonora è stata sicuramente agevolata dal clavicembalo usato in questa registrazione, un originale di Louis Denis datato 1658 e messo a disposizione dal suo attuale proprietario M.François Badoud. Il Denis ha un suono ideale per la musica di d'Anglebert: un suono sontuosamente francese ma con ancora traccia di una certa brillantezza italiana, che permette il "suono fluido" alla perfezione mantenendo però il dettaglio delle parti e dell'ornamentazione.

Paola Erdas, estate 2006.

IL CLAVICEMBALO LOUIS DENIS 1658

Restaurato da Reinhard von Nagel (2004-05)

E' nel 1658 – anno di nascita di Purcell ; quella magica metà del secolo XVII che vedrà nascere la musica di Froberger e di Louis Couperin – che Louis Denis (1635-1711) appone la sua firma alla sanguigna sotto la tavola armonica questo strumento : fatto da Louis Denis, a Parigi, 1658, con le tre stelle a cinque punte disposte in triangolo, marchio proprio a diversi membri della famiglia Denis.

Louis Denis è uno dei numerosi costruttori di clavicembali della dinastia dei Denis, attiva per cinque generazioni dalla fine del XVI sino all'inizio del XVIII secolo. Questo Louis è un Denis della terza generazione. Ma la tavola armonica presenta un rosone in legno intagliato e dorato con le iniziali BS. Possiamo ragionevolmente congetturare che si tratti delle

iniziali di un altro costruttore, Benoît Stehlin, poiché un inventario del 15 luglio 1774 riporta, sotto la sua morte, la presenza nel suo atelier d'un clavicembalo Denis : « Item, un clavicembalo in pessimo stato, senza saltarelli nè corde, fatto a Parigi da Louis Denis ». Può darsi che lo strumento di Denis si trovasse nell'atelier per essere riparato, e che il rosone BS sia servito a rimpiazzare l'originale. Può anche darsi che a quell'epoca siano state decorate le eclisse, con un motivo floreale del tutto simile a quello del celebre Benoît Stehlin del 17??, conservato alla Smithsonian Institution, Washington DC.

La decorazione del coperchio e del frontalino rappresenterebbe un episodio della Gerusalemme liberata (Tasso, canto XIV, 1581) : Carlo ed Ubaldo partiti alla ricerca di Rinaldo, prigioniero di Armida, incontrano un vecchio mago che li mette in guardia contro le tentazioni dell'amore. Il paesaggio è ispirato alla valle del Tevere.

Lo strumento ci è pervenuto in buono stato, con una tavola armonica eccezionalmente ben conservata. Questa tavola, decorata con il bel motivo floreale originale, contiene un elemento pittorico apparentemente unico : un maggiolino. La presenza di questo insetto xilofago, erratico, rumoroso, su una tavola armonica è straordinaria ; ed apotropaica : si scaccia il male con il male !

Il basamento è senza alcun dubbio degli inizi del '900. Prima del restauro le due tastiere (50 tasti GG/BB-c''' ; ottava corta ; accoppiamento a cassetto) erano così disposte : I-8'+8' ; II-4'. Anche se una tale disposizione, per quanto rara, è accertata all'epoca, il nuovo proprietario, d'accordo con il restauratore, ha voluto ritrovare la disposizione più tradizionale : I-8'+4' ; II: 8'. Le tastiere non erano quelle originali, e la loro fattura non conforme a quella di Denis o di Stehlin ; lo stesso per i saltarelli. Il tutto è stato, quindi, sostituito con tastiere e saltarelli copiati su quelli di Louis Denis 1677 (Cité de la musique, Parigi). I saltarelli sono impennati in penna naturale.

Quanto all'incordatura, anch'essa di data più recente, essa è stata rifatta secondo la tabella d'incordatura di Corrette (XVIII secolo). Il diapason è situato attorno ai 392 Hz, come doveva essere all'origine se si tiene conto della lunghezza della sezione vibrante della corda di do³. Le caviglie, d'epoca, sono nella posizione, cromatica, originale, come sono originali i registri in cuoio e le guide.

Questo strumento Louis Denis 1658, oltre che per la sua bellezza sonora è di un eccezionale interesse organologico in quanto è uno dei più antichi clavicembali francesi, se non il più antico, che sia giunto sino a noi con tutti gli elementi « sonori » della cassa nelle loro condizioni originali : fasce, tavola armonica, ponticello del somiere, ponticelli, somiere e fondo.

Lo strumento è costruito alla fiamminga, il fondo è, cioè, amovibile,

inchiodato alla cassa quando lo strumento è terminato ; è quindi possibile accedere facilmente all'interno, cosa impossibile con un clavicembalo di fattura italiana. Ponticelli e ponticello del somiere, in noce, sono « all'italiana », e non sono mai stati nè spostati nè allungati : il ponticello della tavola armonica termina senza parte aggiunta nei gravi, come il Louis Denis 1677.

François Badoud

Traduzione di Ferruccio F. Nuzzo

Fonti : R. von Nagel; J.-P Brosse; A. de Andrès

© ARCANA 2006