

EDGARDO CARDUCCI

**TRATTATO DI COMPOSIZIONE
E
STUDIO DELLE FORME MUSICALI**

Volume II

Roma, 1972

PROPRIETA' EREDI DELL'AUTORE

© *Copyright 1972 by Ewa Taddej - Roma*

EDIZIONI DE SANTIS

Roma, 1972

TERZA PARTE
LA MUSICA VOCALE

CAPITOLO I

LA LIRICA DA CAMERA

PRINCIPI GENERALI - Dai suoi lontani primordi, anteriori al mondo storico, la musica si alimenta alla vita interiore. La fonte prima, il piu' ricco e principale deposito di stimoli all'invenzione musicale, e' l'anima dell'uomo: l'anima dell'uomo con le sfumature e le infinite mescolanze di sentimenti che suscita lo sviluppo della vita individuale e associata: dal sentimento religioso a quello della stirpe, da quello elementare della protezione dell'io a quello sublime della santita' del sacrificio.

Percio' la musica e' anzitutto espressione di realta' invisibile, ossia della vita dell'anima.

Un'altra non meno ricca e feconda moltitudine di stimoli l'arte musicale trova nel mondo fisico, negli innumerevoli aspetti delle cose e degli esseri visibili, strade, colline, foreste, valli, monti, case, giardini, citta', fiumi, oceani, cieli e nubi e sole e tempeste, albe e tramonti e il firmamento con i suoi

" mucchi di stelle, grappoli di mondi,
" nebbie di cosmi "

e tutto cio' che vive negli sterminati regni della pietra, della pianta e delle creature semoventi.

Solo l'anima dell'artista (non sempre la sua mente) sa quali delle sue musiche non sarebbero mai sbocciate in lui senza quei dati stimoli, del mondo sensibile da lui contemplate.

E v'e' una speciale categoria di stimoli che possono avere grande influenza sulle facolta' del musicista: la categoria formata dalle opere d'arte. A contatto con le creazioni dell'architettura, della scultura, della pittura, o della danza o della poesia ed oggi anche della cinematografia, il musicista puo' riceverne innumerevoli e non sempre enucleabili suggestioni e attrazioni, inviti vaghi o imperiosi e orientamenti e bagliori, che solcano o sfiorano o accendono la sua coscienza e la sua fantasia.

Appunto su una di queste classi di stimoli estetici, sulle opere della parola elevata a poesia dall'afflato della fantasia creatrice, vogliamo portare la nostra attenzione per farci un'idea dei rapporti in cui essa (la parola) viene a trovarsi quando si riveste di armonie, di melodie e di timbri, ossia quando e' riespressa dall'arte dei suoni, che, per quanto sorella, e' pur sempre un'altra arte.

* * *

Tutte le arti s'identificano nella essenza prima e nel fine supremo, mentre differiscono nel mezzo della loro manifestazione. Rapporti di vario tipo possono intercorrere tra due o piu' arti: collaborazione alterna o sincrona (liturgia; teatro); permutazione (traduzioni); influenza reciproca; affinita' generica; al-

lusione voluta; ricordo o riminescenza; ed altri. Singolare e intimo fra tutti il rapporto tra parola e musica, quando cioè le parole sono cantate.

Anzitutto, in questo caso, l'unione è facilitata dal fatto che tanto il poema quanto la sua riespressione musicale si servono dello stesso organo fisico - la voce umana. Nelle parole di una strofa poetica (anche senza versificazione) v'è armonia, un'armonia sottile, una musica nel senso metaforico del termine, un canto che irradia vibrazioni spirituali e interpreta misteriose regioni dell'anima. Anche le parole, come la musica, costruiscono una forma, e la costruiscono nel tempo. La frase verbale scaturisce come quella musicale da accenti e da relazioni di accenti, che si sommano e si equilibrano negli eterni schemi binari o ternari e nelle loro combinazioni. Anche le parole evocano molte cose che non dicono apertamente, hanno un intenso e largo potere allusivo. Inoltre il musicista non si sarebbe avvicinato a quel dato testo senza simpatia e senza una interiore categorica avvertenza della *realta'* del rapporto fra le due arti.

Pero, viste le concordanze, vediamo anche le divergenze.

Il poeta non può sovrapporre parole. Ha melodie ma non contromelodie e tanto meno polifonie. Ha ritmi ma non poliritmi, metri ma non polimetria sincrona. Egli opera essenzialmente nella successione. Ignora quello specialissimo fenomeno di organizzazione del suono, che è la tonalità; ne s'impiccia di scale modali o di combinazioni di sistemi armonici. Il suo canto s'affida alla voce parlata (o alla sua evocazione mnemonica attraverso la lettura silenziosa), mentre il musicista ha a disposizione strumenti, orchestre e cori e, in ognuno di questi mezzi, svariate colorazioni, registri, possibilità di deformazione, incalcolabili risorse di associazione. La voce parlata modula nell'ambito, più o meno, di una 5^a. Ignora le geometriche corrispondenze di suoni riprodotti a intervalli di una, due, tre ottave sopra o sotto. La voce parlata può dare il forte e il piano, gridare e sussurrare, ma non può darli insieme, uno come accompagnamento dell'altro. Può svolgere un tema, ma non farne udire due o tre contemporaneamente. Il suo modo di svolgimento non sa nulla dei procedimenti per i quali da un segmento tematico si ricavano imitazioni incastrate, né di artifici come la retrogradazione o il moto contrario.

Ma non è tutto qui. Se le arti coincidessero non solo nell'essenza ma anche nell'intima sostanza dei loro linguaggi, sarebbero facili molti avvicinamenti e traduzioni e scambi ed equivalenze, che invece, all'atto pratico, risultano ardue o disperate quando si tenta di riesprimere in un'arte il messaggio di una altra. E la causa ne è che la materia non è mai puramente materia. Melodia, contromelodia, ritmo e poliritmo, timbro, intensità di suono, costruzione, forma, ecc. non sono soltanto ordinamenti e risultanze di materia fonica, sono anche significati di quella stessa materia, valori del suono, ossia spirito.

Ne segue che valori diversi, e per essi spiriti diversi, ineriscono fin dall'inizio ai prodotti della poesia e della musica. Fin dall'inizio: cioè appena oltrepassata quella regione globale in cui tutte le arti incubano, per così dire, nel grembo della loro primordiale essenza ed appena questa primordiale essenza vuole concretarsi in forma sensibile, e per far questo, da fantasma vago che ora incomincia a diventare quella certa opera, quel certo tema ed anche quella certa materia.

Partendo da una stessa stazione i binari delle arti corrono in sensi diversi. Ognuna prende coscienza di sé e insieme del proprio binario: del proprio valore universale e del proprio limite materiale; dell'immenso contenuto possibile e dell'inevitabile esperienza tecnica con cui bisogna fare i conti per superarla.

Il compositore che si applica a musicare un bellissimo sonetto, opera in realtà su un binario, su una direttrice spirituale e tecnica, linguistica e ideale, diversa da quella su cui opera il poeta. L'orientamento dell'uno non coincide con quello dell'altro. Due lingue, due mondi.

Quella perfetta armonia, quel fragile e meraviglioso equilibrio di parole e d'immagini, di suoni e di ritmi, che forma la bellezza del sonetto, che cosa diventa quando il sonetto viene musicato? *Sussiste tale e quale* nella forma musicale? O fa corpo con essa senza sciogliervisi? O vi resta accanto come una linea accanto alla sua parallela?

Ebbene, lo specifico equilibrio di quel sonetto che è stato messo in musica, *quell'*equilibrio è alterato, anzi distrutto proprio dalla musica, da quel che la musica porta di irriducibilmente suo, di irriducibilmente diverso dalla poesia, tonalità, poliritmi, timbri, armonia, come detto qui sopra.

Se, supponiamo, nella musica composta su quel dato sonetto, io debbo percepire un certo rapporto tonale fra un accordo e il suo centro tonico latente, come posso trasferirmi *contemporaneamente* in un altro equilibrio dove non esistevano né accordi né centro tonico? Se qui la musica mi colpisce con una alterazione cromatica o con una modulazione enarmonica, come potrò nello stesso istante distogliermene per godere, invece, di una espressione estranea e al cromatismo e al diatonismo? Sto gustando un riuscito ed efficace accompagnamento del pianoforte; come volete che apprezzi in piena misura quel puro fascino di sillabe creato senza nessuna idea di pianoforte?

Ma - voi dite - non si può tener dietro a una cosa e all'altra?

Si può, purché le due cose, le due espressioni siano di grado diverso: principale una, secondaria l'altra. Ma quando due valori egualmente importanti, decisivi, essenziali ciascuno nel suo ordine, si sovrappongono, è inevitabile che uno di essi sovrasti. Nel caso supposto, la musica occupa il campo più potentemente del testo poetico, perché dispone di mezzi più suggestivi, più immediatamente emotivi, più forti e più numerosi.

Equilibrio altro non è che forma. Diciamo quindi che la forma musicale, per la natura stessa dei suoi mezzi soppianta, altera e con ciò distrugge la forma speciale del testo poetico.

Ma - direte ancora - la musica non deve *aderire* quanto più può al testo? E se tale aderenza è d'obbligo, non impedisce essa la suddetta distruzione della forma verbale?

E Monteverdi non ha detto che la musica dev'essere ancella della parola?

Per aderenza s'intende di solito coincidenza di accenti e di pause logiche, rilievo degli accenti verbali (tonici ed espressivi, logici e fraseologici) nella frase musicale; immediata e diretta plasmazione di questa sulla frase parlata. E noi dobbiamo rispondere che questa aderenza è tanto maggiore quanto meno c'è musica: come nei recitativi salmodici e nel *recitativo secco*.

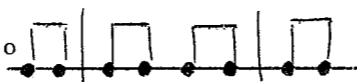
Un testo destinato a questo tipo di recitativo semplice, molto usato nel melodramma del primo ottocento (quando non è sostituito dal parlato assoluto, come nel *Freischütz* e nel *Fidelio*), ha per principale oggetto il farsi capire subito: non espone sintesi di stati d'animo ma azioni (presenti, recenti o passate); tralasciando le forme metriche della lirica, assume quelle più adatte all'immediata comprensione della parola. E la parola risulterà tanto più chiara e comprensibile quanto più il declamato musicale rinunzierà allo sviluppo dei suoni (melismi, armonie ecc.). La forma del testo verbale subirà così in grado minimo l'influenza di quei valori musicali (tonali, ritmici, melodici ecc.) che possono perturbarla e che in questo caso si riducono a semplici accenni.

Nella lettura corale della salmodia, i piccoli germi melodici che affiorano nelle cadenze senza svilupparsi, lasciano emergere quegli speciali parallelismi di pensiero e d'immagini che caratterizzano la poesia ebraica. Il che non si ottiene più se il salmo è musicato in modo da affidare, alla musica, al coro, ai solisti e all'orchestra, un'ampia ed estesa interpretazione dei suoi motivi spirituali.

Se, in quest'ultimo caso, la musica raggiungerà una stretta aderenza ai contenuti spirituali del salmo, che riesprimerà con la completa associazione dei suoi propri elementi, sarà, di rimbalzo, offuscato (quindi distrutto quanto alla piena e immediata evidenza poetica) l'effetto del parallelismo particolare al testo.

C'è un'aderenza che soffoca, o limita, la musica (ed è bene che sia così quando giova), ed un'altra che, liberando la musica, altera profondamente la forma, il ritmo, l'equilibrio, l'effetto speciale del testo poetico.

Nelle musiche composte da Rossini, da Pergolesi, dai due Scarlatti e dal Palestrina (*Stabat mater*), che ne è del ritmo bisillabo tetico



che informa il testo dal primo all'ultimo verso? Chi, ascoltando quelle musiche, si lascia andare all'incanto della mesta persistenza di quel ritmo nel testo latino? Per ritrovarla in tutto il suo effetto estetico (e se non è in tutto il suo effetto, l'effetto parziale equivale a quello distrutto) non bisogna forse distogliere dalla forma musicale per rileggere, magari in silenzio, le flebili strofe del poeta medievale?

Quando la musica si avvale della sua facoltà di dire simultaneamente due cose opposte, come nel lied di Schumann *Ich grolle nicht*, dove la voce proclama indifferenza ed oblio, la musica invece piange e dolora mettendo a nudo l'animo piagato, - questa straordinaria espressione duplice, che porta in luce quel che il testo aveva lasciato in latenza, non farà dimenticare l'effetto raggiunto dal solo testo, la sua voluta discrezione?

Specialmente contenuti religiosi, testi sacri o mistici si prestano alla rappresentazione in strutture puramente musicali. Valgano per tutti i lunghi melismi della parola *Allelujah*, la quale, senza altra struttura che la successione delle sue quattro sillabe, profuse l'estasi nei prolungamenti melodici dell'ultima vocale, tanto elaborati che ne nacquero speciali composizioni a se' stanti (le "sequenze").

Testi brevi, concisi, densi di significato, come quelli biblici, sono quanto mai favorevoli all'elaborazione in forme musicali completamente indipendenti da quella verbale (salvo, s'intende, il rispetto delle articolazioni logiche, punteggi, virgole, ecc.).

I librettisti del Settecento e dell'Ottocento ebbero l'accortezza di fornire ai compositori testi brevi, telegrafici potremmo dire, per le arie e in generale per le fasi liriche dell'opera, in maniera da lasciare all'invenzione melodica un libero corso, affinché la "vena" musicale sgorgasse tanto più copiosa quanto meno impacciata dalla preoccupazione dell'aderenza ad una raffinata forma poetica.

Casta diva che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel.

La più bella melodia degli italiani ha spiegato il suo volo su questa grama quarantina. Ha potuto non essere che se' stessa, pura come un filo di diamante o come un respiro celeste, forse proprio perché quasi non c'era una forma poetica da tramutare in note, c'era solo una generica indicazione, una sommaria "situazione": carta bianca al musicista, con quel tanto scrittovi sopra che era assolutamente obbligatorio per dare alla voce umana delle sillabe da pronunciare.

È ben noto che, in tali casi di forma musicale appena legata a un'elementare struttura verbale, non nuoce, anzi giova, la ripetizione di parole, anche quan-

do, senza la musica, la ripetizione sarebbe ridicola. Ciò avviene appunto perché alla forma verbale si è sostituita quella musicale tanto vantaggiosamente, da poter bistrattare la prima senza farcene accorgere. Altra dimensione spirituale; altra zona emotiva; altra durata; altri valori.

Ma se si dovesse musicare un sonetto del Petrarca o un canto del Leopardi? una lirica del Pascoli o di D'Annunzio?

La questione rimane la stessa. Quell'equilibrio di sillabe, di ritmi e di immagini, quell'incanto di cose dette e pur taciute, quell'impasto di saggezza e di senso, di verità e di canto, d'infinito e di materia, di pensiero e di colore, verrebbe modificato (che è quanto dire spezzato) da un altro equilibrio, che la musica creerebbe con i propri valori di forma e di espressione. Due perfezioni non possono coesistere: l'una elide l'altra.

Dicendo che la elide, non dico però che la annulla. L'equilibrio modificato e spezzato, non è ridotto all'inesistente. Le parole del poema musicato sussistono nella voce che le canta: nella forma musicale esse mantengono il ricordo della forma verbale: sono la traccia, il residuo mnemonico dell'equilibrio che la musica ha infranto.

* * *

Da questo rapporto, di una forma come ricordo in un'altra che si viene svolgendo, deriva alla parola un fascino particolare, non riproducibile in alcun altro connubio di mezzi estetici; e se ne sprigiona una seduzione che la parola pura non conosceva.

Invischiata nei valori tonali, timbrici o politimbrici, ritmici o poliritmici della musica, la parola prende un nuovo volto; la sua accentuazione si associa a un sistema fraseologico ricco di corrispondenze e simmetrie; entra in una respirazione più marcata e dilatata, s'irroria di riflessi armonici, si prolunga in vibrazioni imprevedute, si completa e si approfondisce in una espressione molteplice che la assorbe e la rigenera, l'amplifica e la rinnova, la scandaglia e l'illumina. Ha perduto quanto allo spirito della poesia e all'integrità dell'originale sua forma, ma ha acquistato quanto a potere magico, e molto più di quanto regnava sovrana, e' diventata anch'essa un tutto.

La musica non uccide il poema, lo ricrea. Quel che ha vulnerato lo ricompone.

Ed anche qui è vero che per creare bisogna distruggere.

* * *

Abbiamo già distinto lirico da drammatico nel senso che l'effusione d'uno stato d'animo contrassegna una composizione lirica, mentre un graduato passaggio attraverso stati d'animo diversi caratterizza una composizione drammatica.

Mentre il processo di un'opera drammatica può paragonarsi a una curva, l'espressione lirica potrebbe paragonarsi ad una superficie: ma non piatta, né piana, né ferma. Anche una superficie può muoversi, presentare alture e culmini, soste e corse. Così in una lirica di suoni, lirico non coincide con statico. Nel suo saggio sul *Drama musicale* (nella rivista *Il Pianoforte*, 1924) G. Rossi-Doria sostenne che lirico si contrappone a drammatico come l'implicito all'esplicito. Esprimere un momento lirico significa esprimere "una sintesi di tutto quel particolare divenire dal quale esso momento è determinato"; in tale sintesi quel divenire "non è uniforme, ma vario e balenante"; e vi si determina "una specie di gravitazione di ogni nuova formazione psichica intorno ad una sola, che egli [il compositore] sente come centro". Lo stesso accade in poesia. Nell'*Infinito* del Leopardi "l'intensità della sensazione d'infinito fu così forte da attrar-

re alla sua propria sfera ogni altra sensazione" e assunse un valore di totalità, che sarebbe errato prendere per staticità.

Il sentire, invece, come più immediato il carattere causale e motore di un dato fatto, determina il dramma e provoca la tendenza a non arrestarsi, "a vivere esplicitamente il senso del perseguire una finale risoluzione", dalla quale poi ogni momento potrà essere rievocato e ricompreso come fase lirica, come accade nel finale del *Tristano* (Rossi-Doria, op. cit.).

* * *

Il suddetto significato della parola "lirica" conviene anche al genere di musica di cui ora vogliamo trattare, ma bisogna completarlo e precisarlo con una delimitazione stilistica, la quale escluda quel certo che di retorico, quei grandi slanci, quei violenti effetti, quelle estreme tensioni e quei vivissimi colori che si adattano piuttosto al genere teatrale.

Cio' è incluso nella specificazione *da camera*, che denota, come naturalmente desiderabile per questa lirica, ambiente raccolto, intimità di stile, delicatezza di atmosfere musicali, selezione di mezzi esecutivi, squisitezze di testi poetici, e tutto questo anche quando il luogo sia una grande sala. Quando un circolo di uditori si raccolse sulla pubblica piazza, o quando in una via solitaria passava un menestrello cantando le sue canzoni, o un fiorito giardino ospitò gentiluomini, musicisti e damigelle, i caratteri di questo genere di musica furono sempre diversi, per sobrietà e finezza, da quelli delle grandiose polifonie destinate al culto o delle sontuose feste musicali allestite negli spettacoli.

Soggettiva, la lirica: che vuol confidarsi con gioia di estetica comunicazione, ed esclude certe passioni della vita collettiva, meglio esprimibili in un ardente inno corale; e così pure esclude l'estasi santificata cui è degna sede la chiesa e uditorio l'assemblea dei fedeli... Ma si badi, non diciamo che nella lirica da camera non possano vibrare temi di eterna verità e riflessi della vita associata ed essenze di quella pura umanità nella quale tutti riconosciamo qualcosa di noi stessi: in una parola contenuti universali. Soltanto, diverso è il modo di porgerli, di accennarli e di svolgerli nella lirica musicale, dal modo che si addice al Melodramma, all'Oratorio, alla Polifonia liturgica, o all'arte sinfonica. Dai Trovatori a De Falla: attraverso i madrigalisti del Trecento e del Cinquecento, i monodisti del Seicento, i lirici del Settecento, i romantici e i postromantici, gli impressionisti e gli ultimi contemporanei, questa sterminata produzione si ordina in strutture svariate, che possiamo riassumere in alcuni tipi fondamentali. Vi è infatti anzitutto la forma monostrofica; poi la forma innica o di canzone ossia *lied*: strofa musicale ripetuta con o senza varianti musicali ma con cambiamento di parole. Poi le forme binarie, da suddividersi in sequenziale primo tipo (AABB), sequenziale secondo tipo (ABAB), e *lied* bipartito, in cui la prima sezione si ripete e la seconda sviluppa la prima (AA X). Le forme ternarie comprendono la ternaria semplice (ABC), l'aria con da capo (ABA), l'aria con ripresa variata (ABA'), la ballata medievale (con riprese e distinzioni interne). Si aggiungano le forme di rondo (ABACA) con o senza varianti delle riprese. Ed ancora: forma di mottetto, donde la ricchissima fioritura madrigalesca del XV e XVI secolo; discorso declamativo continuo nei due tipi sillabico e melodico, corrispondenti l'uno al recitativo usato anche oggi nel cosiddetto "declamato", e l'altro alla melopea dei Seicentisti italiani; la forma di racconto (la "ballata" degli ottocentisti tedeschi) plasmata sulla riespressione musicale di un testo narrativo; e infine, le mescolanze di tutte le precedenti forme, in libere associazioni e fusioni, che aprono larghissimo campo alla fantasia del compositore. Non si creda quest'ultima possibilità esclusiva dei moderni: in Schubert troviamo *lieder* come *Die junge Nonne*, composto nella forma AAA'B.

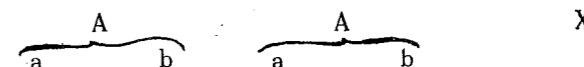
E poiché le strutture non sono che l'ordinamento del pensiero, se portiamo la nostra attenzione sul pensiero musicale nel suo formarsi dovremmo fare un'altra importante distinzione nella lirica da camera, poiché dipendono da un diverso processo compositivo le melodie create *cantando* e quelle ottenute *scrivendo*: quelle, voglio dire, che in una linea predominante condensano lo sgorgo essenziale del pensiero (trovatori; romantici; Settecentisti) e dove, pertanto, prevalgono le simmetrie del fraseggio e del periodo; e quelle invece che per successive segmentazioni, rifrante in tutte le voci, si costruiscono poco a poco in una dimensione essenzialmente molteplice e con la tecnica del contrappunto, (che in una prima epoca da prevalenza al *tenor*, e, in seguito, alla voce superiore) come nel madrigale, senza obbligo di regolari simmetrie fraseologiche (le quali, pur non e-

scelse, non dirigono il discorso).

Considerando poi, anziché le strutture, il mezzo fonico, distinguiamo due grandi categorie: 1) polifonica, suddivisa in primitiva e classica (rondelli, cacce, madrigali a 2 voci, ballate appartengono alla prima suddivisione; madrigali a 4 o a 5 voci, nelle loro diverse forme, appartengono alla seconda suddivisione); 2) monodica, nel duplice senso di melodia a solo (talvolta duplicata da uno strumento ad arco o da esso accompagnata in forme rudimentali) e di melodia accompagnata: quest'ultima, a sua volta, suddivisa secondo che l'accompagnamento sia affidato ad uno strumento polifono, come il pianoforte, a un gruppo di strumenti o all'orchestra. Inoltre nel campo della melodia accompagnata vi sono liriche a due voci, o a più di due, che non per questo si debbono considerare polifoniche se le voci armonizzano la melodia posta nella più alta (tuttavia anche in questo caso si possono avere tracce di polifonia, imitazioni e brevi contrappunti).

Quando c'è il coro, e' per esprimere qualcosa di individuale, qualcosa che ha commosso lo io a contatto con un più profondo se' stesso. Il coretto di un madrigale non è meno soggettivo né meno sobrio di una melodia solistica. Né meno umano. Del resto, perché la voce dell'io più intimo non potrebbe essere molteplice, quando l'anima dell'uomo racchiude una simultaneità, sia pur confusa, di pensieri e di immagini, paragonabile più ad una polifonia che non al lucido filo dell'idea ragionata?

IL LIED BIPARTITO - L'invenzione melodica di un trovatore o di un troviero, si ordina generalmente, nel XII secolo, in una struttura monodica, che consta di una frase ripetuta, suddivisa in due semifrase dette "distinzioni", cui segue una elaborazione più o meno libera del contenuto della frase principale. Questo schema.



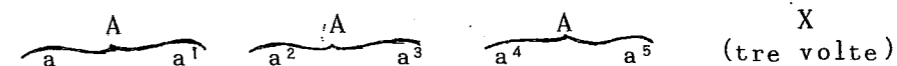
consente numerose varianti: ad esempio, la frase iniziale può includere più di due "distinzioni" (abc abc X); una "distinzione" può ripetersi immediatamente (aab aab X); ma è soprattutto in X che il compositore mostra la sua ingegnoseria.

Nel canto di Jaufré Rudel "Languan li jour son lonc" (*Das Musikwerk, Troubadours* ecc., a cura del Gennrich; n. 12) dopo le due prime frasi, tenute, e direi compresse, nel tetracordo inferiore, la sezione di sviluppo distende l'arco melodico, un po' timido, ma con senso catartico, e senza aver toccato un alto vertice degrada lenta, ripiegata su se' stessa, per chiudersi con una ripresa della 2ª "distinzione". È un ritratto morale, il simbolo di un'aspirazione che non si realizza...

La ripresa parziale della frase principale, come appunto qui sopra notato, non è affatto un'eccezione. Si vedano, nella medesima collezione, la melodia di Guiot de Provins a pag. 25 e a pag. 26 quella di Gui II, nella quale ultima son riprese solo poche note.

Tornada è la replica della sezione di sviluppo, come nel canto di Jaufré Rudel, o di un suo segmento finale.

Al n° 12 della stessa raccolta (Raimon de Miraval) la prima sezione include tre coppie di "distinzioni", che variano il tipo proposto dalla prima. La sezione di sviluppo, con la quale la melodia sale al registro acuto e colma l'ambito di 8ª, approfondisce il carattere ornamentale indicato, o meglio accennato, dal primo inciso. Lo schema è:

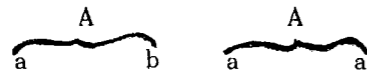


Al n. 14 si legge una *Canson redonda et encadenada de motz ed de son*, del grande trovatore di lingua d'oc Guiraud Riquier. Si tratta di una forma ricercata, con rime melodiche corrispondenti alle rime verbali e con uno studiato incastro di tutte le strofe nella parte centrale del componimento. Bastera' qui osservare che alla rima in *ens* corrisponde il gruppo melodico: *sol-fa-mi-fa* (*val ni sens*), alla rima in *ire* la formula: *re-mi-fa* (*desdi:re*) (con una eccezione per l'inciso *c*, che pero' termina anch'esso con *mi-fa*); i versi rimati in *ans* e quelli in *aire* avvicendano le rime melodiche *si^b-la-sol*; *si^b-la-sol-la-sol-fa*; infine l'ultimo verso di X riprende la rima *mi-fa* per preparare quelle, consimili, della replica di A.

Una melodia estremamente concisa si legge, sempre nella medesima raccolta, al n° 25 della 2ª Parte (Gilbert de Berneville): le "distinzioni" della frase iniziale si riducono ad una; il tutto e' completo in 5 incisi:



Rara la soppressione della sezione di sviluppo. Ve n'e' un esempio nella melodia "Por qui me bait mes maris?" (in P. Aubry, *Troubadours et Trouvères*, Alcan, pag. 44): questa melodia semplicissima raggiunge un perfetto equilibrio nella simmetria e bellezza delle frasi, di cui la seconde piu' lunga. Il suo schema e'



Per una completa cognizione delle forme melodiche usate dai cantori di lingua d'oc e d'oïl, rimando al capitolo XI del libro di Théodore Gérold, la *Musique au Moyen Age*, non essendomi possibile svolgere qui una cosi' svariata materia.

* * *

L'arte musicale aveva cantato le eterne e supreme realta'; aveva attinto i temi ispiratori all'immenso dramma cristico; aveva plasmato le sue forme su quelle della preghiera, ed assorta nella liturgia se ne era fatta non gia' ancilla ma collaboratrice indispensabile. Cio' era durato mille anni.

Ecco ora che, uscendo, ancor cinta d'incensi, fuori dai portali delle cattedrali e guardando all'intorno e rimirando un Universo non piu' raffigurato in simboli, ma vivente e palpitante, la musica compie una scoperta, grande anche se ovvia: e cioe': non soltanto i libri sacri, non soltanto le vite e leggende di santi, non soltanto i misteri celebrati nelle cerimonie liturgiche sono fonti di preghiera, ma ogni cosa puo' esserlo, poiche' su ogni cosa c'e' uno sfioramento divino, tutto e' *mirum*, prodigioso, dal ruscello all'arbusto, dal primo al secondo crepuscolo, dal filo d'erba alle costellazioni, tutto e' impregnato di mistero, tutto e' degno di estatica contemplazione, tutto e' soffuso di una bellezza che oltrepassa l'oggetto fisico e lascia trasparire le sue ragioni invisibili: tutto e' sacro.

* * *

Questo sentimento sacrale, e' anche una meravigliosa *kalenda maja*, un inno della vita a una dolce stagione non delimitata dal calendario e che puo' oltrepassare gl'inverni e la vecchiezza. Dal sentimento della sacralita' delle cose e del mondo consegue la percezione di una *primavera dello spirito*, di cui quella fisica e' figura terrena e quadro propizio. In tal sentimento e percezione le melodie dei trovatori svincolavano la musica dall'altare senza perdere la nostalgia del sacro. Esse sono la voce di una rivelazione, che come tutte le rivelazioni, densa di contenuti, inebbria chi ne vive.

LA BALLATA MONODICA - Negli armoniosi componimenti che dalla musica e danza, unite alla poesia, ebbero nome di *ballate*, e in cui l'ingegnosa della versificazione si congiunge allo splendore delle immagini, si distinguono un primo gruppo di versi, chiamato "ripresa", poi altri due gruppi eguali nella struttura metrica, detti 1° e 2° "piede", a cui segue un terzo gruppo, la "volta", di struttura metrica eguale a quello del gruppo iniziale. L'ultimo verso della "ripresa" rima con l'ultimo della "volta", e l'ultimo del 2° "piede" col 1° della "volta".

Dal lato letterario la ballata e' detta "grande" se la ripresa ha quattro versi (1), "mezzana" se ne ha tre, "minore" se ne ha due (2); "vestita", o "riplicata", quando ha, piu' stanze, le quali seguono la medesima "abitudine", ossia struttura metrica della prima. La versificazione e' in endecasillabi, e settenari.

Quanto alla musica, la sezione iniziale e' eseguita dal solista e ripetuta dal coro, come anche la "volta", che ha la stessa melodia; ai due "piedi" corrispondono due frasi melodiche del solista, delle quali la seconda ripete la prima con o senza variante.

A		B		A	
Ripresa		1° piede	2° piede	Volta	Ripresa
solista	coro	solista	solista	solista	coro
a	a	b	b	a	a
			b'		

Di solito e' scritta la melodia della ripresa (a) seguita da quella del primo piede (b): le ripetizioni per gli altri versi non sono notate.

"Teoricamente la *ripresa* avrebbe dovuto essere ripetuta tra le strofe e alla fine, ma molto probabilmente, nella pratica era omessa". (Prefazione di Nino Pirrotta al volume *The Music of XIV century, Italy*, Amsterdam, Institute of Musicology, 1954).

Si leggano in questa pubblicazione i numeri da 34 a 38.

(1) "Ballata, io vo' che tu ritrovi Amore", di Dante (*Vita nuova*, XII).

(2) "O vaghe montanine pastorelle" del Sacchetti.

LA BALLATA A DUE O PIU' VOCI - Ballate polifone di Landino, Magister Franciscus de Florentia caecus, (XIV secolo), si leggono in Wolf (*Geschichte Mensur. Notation*, 3° vol. n° 51), in Riemann (antologia citata, I, n° 5), in Schering (antologia citata, n° 23), in Davison & Apel (Antology n° 53): quest'ultima, sul seguente testo, che rettifichiamo qua e la' nell'ortografia:

Amor che al tuo soggetto omai dai lena, Sotto tuo giogo vivo senza pena.	(Ripresa)
Et cosi' vo' contento sempre stare, Poiche' m'hai fatto servo a questa dea,	(1° piede)
Che a molte cose si puo' uguagliare: Tal la produsse chi tutto potea.	(2° piede)
Perche' tutta virtu' in lei si crea, O felice chi leghi a tal catena!	(volta)
Amor ecc.	(Ripresa)

La voce superiore, la' dove scende al tetracordo inferiore, ricorda vagamente, non senza fascino sacro, i Tractus gregoriani di 2° modo, e gli abbondanti melismi ne accentuano il sentimento malinconico. Le altre due voci hanno analogo carattere, ma e' probabile che potessero essere affidate piuttosto a strumenti.

Come si sa, la sostituzione di alcune voci mediante strumenti ad arco o a fiato, era una conseguenza del grande cambiamento di gusto che andava operandosi sulla fine del Cinquecento. L'interpretazione dello Schering, che trascrive per voce accompagnata da tre viole un madrigale spirituale di Cipriano De Rore, e' perfettamente sostenibile sia dal lato storico che da quello estetico.

Un'altra ballata di Landino fu pubblicata dal Ludwig (*Zeitschrift für MV.*, V, 1922, pag. 459).

* * *

IL MADRIGALE PRIMITIVO - Nella poesia italiana il madrigale (1) ha soggetto campestre, idillico e amoroso, esposto non in modi popolari ma con raffinatezza ed eleganza di concetti e di suoni. "Osservo" giustamente il Dolce in-

(1) Etimologia incerta: *matricalis* o *mandrialis*?

"torno ai madrigali del Petrarca" che in tutti vi pose o erbe o acque o cose che "a ville e solitari luoghi si appartengono". E questa osservazione, soggiunge Carducci (vedi *Musica e Poesia*, in Opere vol. VIII) puo' estendersi alla grandissima parte dei madrigali del Trecento" (1).

Il fondamentale schema ternario da' luogo, nel testo, a varie combinazioni di rime, tra le quali:

con 5 endecasillabi:	a	bb	cc	
con 8 endecasillabi:	aba	abc	dd	
con 10 endecasillabi:	aba	ccb	de	de

Benche' ve ne siano esempi anche nei trecentisti, la mescolanza di endecasillabi e settenari fu usata, per il madrigale, piu' spesso dal Cinquecento in poi.

Per la musica, alla quale il madrigale fu legato fin dall'origine, riporta mo quanto ne scrive il Pirrotta, nella Prefazione al volume *The Music of fourteenth century. Italy*: "I testi dei madrigali sono generalmente formati da due o tre terzine, seguite da un ritornello finale di uno o due versi. La musica e' divisa in due sezioni, di cui la prima, piu' lunga, corrisponde alle terzine e si ripete secondo il numero delle terzine stesse; la seconda sezione forma il ritornello di chiusa ed e' percio' cantata solo dopo l'ultima ripetizione della sezione precedente. Siccome il ritornello ha due versi, la musica che corrisponde al 1° sara' ripetuta col 2° verso. In qualche madrigale la musica della prima sezione non si limita alla sola 1ª terzina ma e' composta per intero per tutte le 3 terzine: in tal caso anche il ritornello ha una sezione musicale distinta (per il 2° verso)".

Per apprezzare questo genere di lirica musicale, fresca dopo seicento anni, bisogna confrontarla con i tipi della polifonia *antiqua*, quelli specialmente dove ogni voce deve seguire un suo speciale modulo ritmico. Nei madrigali italiani non v'e' traccia di qualsiasi cosa che possa appesantire o offuscare la serena trasparenza dell'invenzione melodica. E quanta varietá di ritmi in una stessa voce! Le due linee procedono talvolta nota contro nota, talvolta con agili arabeschi sostenuti da disegni piu' semplici, talvolta sillabizzando, talvolta con una preziosa ricerca dell'espressione, nel prolungamento estatico delle vocali per esempio, con note tenute alle cadenze e con delizioso, ingenuo balbettamento qua e la'.

E quel che piu' e' da ammirare, e' la spiritualita'. Qui l'amor profano non differisce dal sacro; e la lode alla donna potrebbe esser rivolta, con le stesse note, a una santa, a Maria, a un'apparizione sovranaturale fra lembi d'Empireo.

Come si rileva dal bellissimo madrigale di Giovanni da Cascia "Nascoso el viso stava fra le fronde" (Davison & Apel, I, n° 50; Schering, n. 22; Pirrotta, n. 9) questa forma diverrebbe modernissima con qualche sfioramento bitonale o qualche lieve cromatismo, e, naturalmente, con vocalizzazioni meno estese.

IL MADRIGALE POLIFONICO - Il madrigale a 4 o a 5 voci, nel secolo XVI, e' una derivazione del mottetto. Del mottetto infatti conserva la successione di episodi diversi, ma non li trae da una melodia liturgica o comunque preesistente;

(1) G. Federzoni: *Dei versi e dei metri italiani*. Zanichelli, 1912.

del mottetto anche mantiene il contrappunto imitativo, piu' volentieri, pero' alternato all'omioritmia quando pure non prevalga quest'ultima.

In questa forma si musicarono non soltanto veri e propri madrigali, ma anche sonetti, strofe di canzone ed altri componimenti poetici: cosi' che il termine madrigale, in musica polifonica, non coincide con quello letterario ed e' enormemente piu' largo.

Si aggiunga che su versi italiani si compose molta musica madrigalistica fuori d'Italia.

Il dettaglio descrittivo, la sottolineatura di parole o d'immagini, il colpo reso dal cromatismo o dalla modulazione, conferiscono all'arte dei madrigalisti un *distacco* molto minore di quello raggiunto dalla polifonia religiosa, e cio' per un messaggio piu' comprensibile e meno sublime, che tuttavia non parla soltanto di pene d'amore o di gioie d'amore ma anche ha per oggetto riflessioni morali, meditazioni sulla natura, descrizioni di battaglie, ascoltazione delle voci naturali o di animali, *silouettes* (per es. del beone), caricature di ebrei, beffe alle donne credule inneggiamenti al buon tempo che fugge, concettismi, ecc.

E non parliamo del madrigale drammatico, preannuncio del melodramma.

J. Arcadelt: "Il bianco e dolce cigno" (in Squire, *Select Madrigals* ecc., Breitkopf, 2° volume). La morte del cigno non e' che lo spunto per un contrappasso di concetti, cioe': a differenza del cigno, che muore cantando ma sconlosato, io muoio piagendo ma lieto. Il credente riconosce nella morte la grande liberatrice; e la musica, nella sua mistica concentrazione, vuol farci sentire qualcosa dell'ardente fede di chi si proscioglie con gioia dagli umani ceppi, pur nella sofferenza del trapasso. L'omofonia delle quattro voci e' lacerata, direi tra fitta, dalle imitazioni ("di mille morti al di' sarei contento") per salire a preghiera con lo stile della polifonia severa.

Si rimarrebbe davvero sorpresi (se non ci si fosse fin troppo abituati) a leggere nel Nef (*Histoire de la Musique*, Payot 1925; traduzione dal tedesco a cura di Y. Rokseth e prefazione di A. Pirro: dunque, alta classe!) che questo madrigale "scorre con un moto cosi' dolce, che si crede vedere un cigno che descrive i suoi cerchi" (sull'acqua, perdinci). Quante sciocchezze si scrivono senza aver letta la musica! (Che se fosse stata letta, il caso sarebbe ancor piu' grave!!) L'ispirato scrittore non sospetta che il soggetto del madrigale non e' il cigno ma l'uomo, e si e' immaginato lui una descrizione di cerchi, di cui non v'e' assolutamente nessun sintomo espressivo nella musica. Inoltre restiamo allibiti pensando che il cigno, quando muore, si mette a ruotare sull'acqua.

Lo stesso testo fu musicato da Orazio Vecchi. Nel confronto con quello di Arcadelt, risulta meno concentrato, piu' vario ma meno efficace, meno penetrante benché piu' ricco.

Luca Marenzio: "Scaldava il sol" (in Squire, cit., vol. 2°). E' un madrigale descrittivo. "Gli augei, le fiere, ogn'uom s'asconde e tace. Sol la cicala non si sente in pace". Da *Gli augei a la cicala* il complesso diminuisce da cinque a una voce, il ritmo s'acqueta: resta una nota sola, quindi poco a poco riprende rianimando tutto il coro.

Gesualdo da Venosa: "Dolcissima mia vita". (Shering, *Geschicht* ecc.). Altro esempio dell'uso di tutte le risorse per un linguaggio ardito e pur meditato. Improvvisi ritmi incalzanti alternano con altri sostenuti, la vocalizzazione contrasta con la declamazione recitativa; spunti melodici dell'avvenire ("sia per finir"), intervalli cromatici (dalla 1ª alla 2ª battuta), esclamazioni corali isolate da pause ("Ahi", pag. 180), linee cromatiche avviate a un vertice dolente, pedale finale convergono nello scopo, ripeto, di un'arte nuova.

Bartolomeo Fiorentino: "Questo mostrarsi lieta a tutte l'ore" (*Das Musikw. Meherstimmige Lied*). Evidente il dorico ecclesiastico, specialmente nelle cadenze (batt. 5 e penultima). Equilibrio di polifonia e cantilena. La composizione e' chiaramente per contralti, tenori 1^o e 2^o e bassi.

(Fondamentale sui madrigali italiani lo studio di A. Einstein, *The Italian Madrigal*, New Jersey, 1949, in 3 volumi).

Thomas Morley: "I will no more come to thee" (in Squire, cit., vol. I). Forma classica, impostata sulla varietá degli episodi e sull'imitazione. Nel primo episodio l'insistenza del tema rinsalda la decisione presa ("Non voglio piu' venire da te, che mi schernisci quando ti faccio la corte"). Il secondo episodio mette in caricatura, delicatamente, la bella insensibile col suo "ahi ahi ahi" schizzinoso. Segue il piangente attacco del terzo episodio, chiuso da fredda cadenza. Su questa s'innesta l'esclamazione che da' avvio al quarto episodio ("di' cosa ti spinge a rattristare colui che t'ama"), il quale indugia con sincopi e con ritmo meno movimentato, quasi a tentare una conciliazione: ma con esso contrasta la concitata e bella varietá dell'ultima parte, foriera di rinnovata guerra sentimentale.

Si veda anche, nella stessa raccolta, il madrigale di Wilbye, "Down in a valley", caratterizzato dalle progressioni armoniche e dalla larga costruzione.

Nei tedeschi la forma e' piu' antica quando la melodia, e con essa la zona di attrazione, lo *Schwerpunkt*, sta al tenore, come gia' nei Corali. Si veda "Es wurb ein's Königs Sohn", di Jobst vom Brant (1556), pubblicato in *Das Musikwerke, Das deutsche Chorlied*, che possiamo definire madrigale psicologico. Volontá (con secuti di 5 entrate), saldezza e costanza (passi omioritmici), solitudine (2 voci), crescente affermazione di se' (da 2 a 5 voci successivamente associate al tema), terminano con l'umorismo della tenuta finale al soprano, come per dirci che tanto travaglio non servi' a un bel niente, perche' il figlio del re, fattosi soldato per sette anni a causa d'amore, non riusci' a conquistare l'oggetto del suo sacrificio.

Nella medesima raccolta: Regnart, "Mich wird nach dir herzlich Begier", a 5 voci. La "zona di attrazione" e' al soprano, e la "libera forma liederistica", come dice il commentatore, non e' altro che il madrigale, erede del mottetto e del corale in campo profano.

Ancora nella stessa raccolta troviamo una singolare pagina, "Wunder bin ich", di Knöfel, che inizia in polifonia severa, prosegue in omofonia ornata e termina in sillabismo corale. Il commentatore spiega che vi e' anche una strana contaminazione di moduli preesistenti.

* * *

IL LIED POLIFONICO A STROFE RIPETUTE - La ripetizione di una strofa musicale con cambiamento delle parole di eguale struttura metrica, e' forma tra le piu' antiche, che troviamo negl'inni della Chiesa latina, nella liturgia greco-bizantina, nei trovatori, nel "minnesang", nei laudisti, nei rondeaux a piu' voci, nonche' nel lied polifonico, pel quale ultimo si legga in esempio quello di Hans Leo Hassler (*Musikwerke, Das deutsche Chorlied*).

* * *

IL LIED BIPARTITO CON RITORNELLO E RIPRESA - Quella stessa forma fondamentale A A' X, che fu usata dai "cantori d'amore", di lingua d'oc e d'oïl si este-

se, oltre che alla musica protestante, alla polifonia profana come tipo di canzone con frase iniziale e sua replica, formanti il così detto *Stollen*, ed altra frase melodica chiamata *Abgesang*, sviluppo della melodia, sua effusione e conclusione.

Quando, nel 3° Atto dei *Maestri Cantori*, Hans Sachs istruisce l'ispirato ma non altrettanto esperto Walter, lo aiuta appunto a ordinare la sua invenzione lirica in quella forma: perciò, dopo la prima strofa musicale e poetica, composta di getto, egli ne chiede una seconda che abbia la stessa melodia e la stessa versificazione, e, poi, una terza strofa

“ simile allo *Stollen*, ma non eguale,
“ ricca di rime proprie e di frasi musicali”:

l'*Abgesang*, infatti, che pur emanando dalla precedente melodia, ne modifica il fraseggio e la linea (secondo il fondamentale principio del mutare nel conservare).

- Chi ha fatto queste regole? - domanda Walter.

La risposta non poteva essere più bella, né più giusta. Anche le regole - dice in sostanza il saggio Hans, e per lui Riccardo Wagner - hanno una vitalità che si rinnova nell'eterna riviviscenza della storia e della bellezza: perché, all'origine, non furono aride e arbitrarie imposizioni ma forma, cioè musica obbediente alle sue interne e necessarie leggi, prima fra tutte lo sgorgo dall'animo commosso, e, come tali, esse furono emanazioni di quanto di più nobile s'agita nell'uomo: onde gli antichi musici, inventori di tali forme, con esse

“ si crearono un'immagine,
“ affinché rimanesse a loro,
“ dell'amor giovanile,
“ un ricordo caldo, luminoso
“ ed in cui la primavera ancor si conoscesse.”

* * *

Di Hans Sachs (1494-1576), autore di oltre quattromila canti, possiamo leggere (nell'antologia dello Schering, n. 78) un lied bipartito: *Silberweise*, ossia “modo d'argento”: modo nel senso di melodia legata a un modulo conosciuto: il titolo è bizzarro per noi, ma non deve sorprenderci presso gli epigoni degli antichi *Meistersinger*, la cui dottrina poetico-musicale amava fregiarsi di termini strani e ricercati.

Il testo di questo canto è bilingue: latino e tedesco. Si nota lo sviluppo della seconda sezione (12 incisi contro i 4 della prima).

Della stessa epoca sono i lieder seguenti:

“ *Es jagt ein Jäger geschwinde*”, di L. Senfl, a quattro voci (in Riemann, *Musikgeschichte im B n. 39*): primeggia il tenore, le altre voci procedono con imitazioni libere.

“ *Entlaubet ist der Walde*”, di Othmayr (in *Das Musikwerke: Das Chorlied*). Cadono le foglie nel bosco, sopraggiunge ormai l'inverno, come nello sfortunato amante la vecchiezza... Forse l'autore ha cercato un colore scialbo evitando il rilievo melodico d'una o d'altra voce; alcuni segmenti s'inarcano come in un ultimo anelito. È un'arte matura.

* * *

LA CORALITA' STRUMENTALE DEI FRANCESI - Che le onomatopée guerresche o ornitologiche delle canzoni polifoniche di Janequin mandassero in visibilio bei soldatoni e paggi melensi, al tempo di Francesco I, è fuor di dubbio, ed è documentato l'entusiasmo provocato dalle più commemorative di tali musiche (gli uomini di lettere, forse, avranno arricciato il naso, mormorando: “ *Qu'est que c'est que ça?*”) Ad ogni modo il mezzo usato in esse, l'onomatopée, non deve apparire soltanto puerilità all'osservatore del XX secolo. C'è in queste *chansons* un'indicazione da ritenere: per la prima volta ci troviamo dinanzi ad una concezione del coro totalmente diversa da quella normale: un coro che rinuncia alla pura, cantabile e, aggiungiamo, sacra vocalità, onde fino allora s'era alimentata la polifonia europea; e che fa quel che può per colorarsi con timbri più appropriati agli strumenti che alle uole umane e per compiacersi di temi ritmici, che introducono nella musica corale una nuova tavolozza. L'indicazione da ritenere, pertanto è in attivo. Tre secoli dopo Janequin, musicisti d'avanguardia esplorarono altre più ardite possibilità strumentali della massa vocale, come Milhaud nell'*Orestide* e Schoenberg nel *De profundis*.

Le musiche di Janequin si leggono in Expert, *Maîtres musiciens de la Renaissance*, vol. 7°.

* * *

L'ARIA SOLISTICA INGLESE - In nessun altro autore inglese ho trovato un lirismo così intenso e personale quanto in John Dowland (1562-1626). Le sue composizioni chiamate “ *Arie*” appartengono, già sulla fine del Cinquecento, alla linea che sarà poi della canzone strofica moderna, e cioè anche se a più voci. In realtà si tratta di monodia accompagnata: è la voce superiore a condurre e determinare il fraseggio (di tipo quadrato o vicino a questo), mentre le altre armonizzano la melodia, che tale può dirsi nel senso monodico ed espressivo della parola. Non stupisce quindi che la melodia ossia la voce superiore, nell'edizione originale, sia notata, sulla pagina sinistra, con accompagnamento di liuto, il quale altro non dà che la riduzione delle voci collocate nella pagina di destra, in modo che la stessa composizione potesse eseguirsi nell'una e nell'altra maniera (e fra le due preferiamo la prima, canto e liuto, deplorando che le trascrizioni per pianoforte non siano sempre fedeli alla musicalissima realizzazione liutistica dell'autore. Si ricorra al vol. VI dei *Monumenta Polyphoniae Britannicae*, di recente pubblicazione).

È un lirismo, questo di Dowland, alla cui potenza espressiva non nuoce il raffinato eclettismo italianeggiante e perfino händeliano avanti lettera, con la grave dignità dei salti di 5^a o di 4^a, la latina spontaneità degli arpeggi melodici

desires still the false light to purge in constancy
(Daphne was not so chaste, (Praise blindness, eyes,
Dowland) Dowland)

con una eminente modernità per l'assoluta chiarezza del fraseggio, legato alla più salda base tonale pur nel continuo modulare della polifonia; e con forza evocativa irresistibile (senza banali onomatopée o facili descrizioni sonore), di

cui ecco uno fra i cento esempi: (*Weep you no more, Dowland*)

Non si può - suppongo - non esser colpiti da questo brano in cui l'efficacissimo effetto di *addormentamento* è raggiunto con i mezzi più normali del linguaggio polifonico, mentre la voce superiore canta senza interrompersi fino a che si estingue con le altre nel ritmo incerto della sospensiva cadenza finale.

Ma quel che più emerge dalla musica di questo grande lirico è il sentimento cupo, il sapore di pianto, rialzato da una maestria che ritroveremo solo nei settecentisti. Ascoltate questo inizio:

(*White as lilies*) M. Brit. VI, n. 28, pag. 43. (*Dowland*)

White as li-lies was her face when she smiled she - be - quiled; Quit-ting faith with

LA MELOPEA DECLAMATIVA DEI SEICENTISTI ITALIANI - Fra i rivolgimenti della storia musicale, almeno due prendono aspetto di capovolgimento, tanto fu completa la caduta dei vecchi mezzi e radicale l'adozione dei nuovi. Tale appare, nel suo insieme, l'evasione dal sistema tonale avvenuta nel presente secolo. Tale anche il trapasso di linguaggio, d'abitudine tecnica e di concezione delle mete, che, maturando sulla fine del Cinquecento, si risolse rapidamente nella prima parte del Seicento con la monodia accompagnata dei fiorentini, per culminare ben presto nel Monteverdi.

All'uomo collettivo della polifonia sacra si sostituiva ora la persona singola, rappresentata dal solista; alla contemplazione delle eterne realtà, la confessione delle passioni terrene; al complesso corale, il solo accompagnato dal cembalo e da altri strumenti; al contrappunto imitativo, basato sull'*antecedente*

e sul *conseguente*, l'armonizzazione omofona del *basso continuo*; alla parità delle voci contrappuntate, la priorità di una; al poliritmo, l'unimetria (dove la nostra grafia per battute); alla forma mottettistica, che procedeva per episodi tematici giustapposti, il discorso declamativo continuo, incurante di temi; alla tradizionale ripetibilità delle parole, il diretto plasmarsi della melopea sul periodo verbale; alle residue atmosfere modali, i due modi moderni sempre più nettamente cadenzati; all'autonomia delle voci umane, la loro collaborazione con gli strumenti, i quali sviluppano in breve tempo una nuova entità che diverrà formidabile, l'orchestra.

Questa considerazione riassuntiva è però, nello stesso tempo, unilaterale per quanto riguarda la lirica da camera dei Seicentisti italiani, poiché fin dall'inizio essa si presenta con forme varie. Vi ricorre infatti il tipo qui sopra accennato, quello "stile recitativo", quel "recitar cantando" che tiene il mezzo tra il parlare e il cantare, secondo l'estetica dei suoi creatori; ma vi s'incontrano anche, presso i medesimi autori, altri orientamenti. Così nelle *Varie musiche* di Jacopo Peri, del 1609, abbiamo canti a strofe ripetute tre e quattro volte, con interne simmetrie e corrispondenze d'incisi, che prevarranno più tardi, quando la melodia preferirà sempre di più il fraseggio a periodi chiusi, di cui John Dowland è assertore già sul declino del Cinquecento.

Il vero stile monodico, infatti, nella sua forma pura, esclude ripetizioni di disegni melodici (se non siano per "eco" e vuole una ideazione sempre rinnovata di spunti espressivi, come ad esempio in "Care mie selve", di autore anonimo, pubblicato dallo Jeppesen (*La Flora*, vol. III). Invece la costante ricorrenza di uno o due schemi ritmici, nei segmenti o incisi componenti la melodia, caratterizza il futuro tipo che si stilizzerà nella quadratura. E di questo tipo appunto troviamo modelli schematici e non privi di piacevolezza (una piacevolezza diversa da quella del nobilissimo incedere della melopea drammatica) in Jacopo Peri: "Al fonte, al prato" (Jeppesen, cit., vol. II), in Giulio Caccini: "Udite, amanti", o "Fere selvagge", o "Occhi immortali" (idem, idem, vol. I) e più nettamente ancora in Andrea Falconieri: "Occhietti amati" (idem, idem, vol. III) per non citare che questi autori della medesima raccolta.

In queste composizioni l'accompagnamento è armonico-omofono: ad ogni nota, o gruppo di note, della melodia, corrisponde un accordo sul basso continuo (viola da gamba o cembalo). Ma Peri adopera anche un basso più agile, cantabile, che nasce dallo spunto della melodia vocale: come nel leggiadro "Un di' soletto" (Jeppesen, II).

Immaginiamo ora che il basso proceda a strofe ripetute (A A'A) e la melodia con varianti nella ripetizione (A'A'A'). È quello che vediamo in "Come sete importuni" del Carissimi (Jeppesen, I).

Di grazioso effetto la variazione strumentale dopo la melodia quadrata: "Accorta lusinghiera", di F. Celestani (Jeppesen, I).

Una concentrazione disperata, degna di un grande tragico, domina quella composita di Marco Da Gagliano, in stile di melopea declamativa, che incomincia "Valli profonde, al sol nemiche" (in Jeppesen, *La Flora*, I). L'espressione s'intensifica rapidamente nell'imprecazione che diventa maledizione; rocce e serpenti son chiamati ad assistervi, ed ogni cosa è commentata in maniera quasi visiva, senza con ciò attenuare o contaminare l'elevatezza della qualità lirica.

Di Rontani ricordiamo "Se bel rio, se bell'auretta" (*Arie antiche*, Parisotti, II), momento musicale di un'ideale, eterna Arcadia, svolto e concluso in due sole frasi melodiose, lucide come raggi, nella mediterranea classicità del Fa maggiore. E di Giovabatt. da Gagliano, un delizioso periodare in due frasi di 3 incisi ognuna (Jeppesen, II).

Mentre da questa ricca musicalità dei seicentisti prende vita la grande *aria* ternaria, con Cavalli, nel suo campo preferito - il teatro-, noi troviamo nella lirica da camera la cantata, gruppo di recitativi alternati a brevi arie: i recitativi, derivanti dalla melopea declamativa, le arie dalla fraseologia simmetrica. Tale tipo di cantata è completo in Alessandro Stradella, del quale si legge (Jeppesen, I) un modello del genere: "Ombre, voi che celate".

Una compositrice, Barbara Strozzi, dà saggio d'una forma che si potrebbe chiamare libera. La sua bella pagina "Spesso per entro al petto" (Jeppesen, III) ha una impostazione larga di aria su basso strumentale, che talvolta imita la linea vocale; una seconda sezione ("talor mi sento") si avvicina di più alla melopea recitativa; il pezzo si chiude, in maniera inattesa, attaccando, si direbbe, un'aria d'opera del Settecento, che termina dopo i primi incisi, con disinvoltura arguzia di parole e grazia signorilissima nella melodia. Per una volta diamo atto alle rappresentanti del sesso gentile, di non essere delusi se una di loro affronto' il cimento del comporre. La scelta dei mezzi raggiunge una felice sottigliezza: notiamo l'estensione vocalizzata di quell'"o" che, così esagerato, sembra esitare fra una cosa e l'altra ("o martire o diletto"). Che l'autrice scelga senz'altro il diletto!

ARIE DEI SETTECENTISTI ITALIANI - In "Selve amiche", del Caldara, le battute introduttive sembrano un esercizio d'Armonia elementare; ma quanta concentrazione, e quanto efficaci i disegni melismatici, che vanno iscrivendo nell'aere l'afflizione dell'amante.

"Come raggio di sol", dello stesso autore, è una *similitudine in musica*: nel testo poetico, e così nella melodia, ognuno dei due termini della similitudine si suddivide in due immagini contrastanti, cui la musica dà risalto in perfetta simmetria:

1° termine della similitudine:

"Come raggio di sol mite e sereno
"sopra placidi flutti si riposa,
"mentre del mare nel profondo seno
"sta la tempesta ascosa;

1ª strofa musicale:

frase riposata e mesta;
agitazione e crescendo;

2° termine:

"Così riso talor gaio e pacato
"di contento, di gioia un labbro
 infiora,
"mentre nel suo segreto il cor
 piagato
"s'angoscia e si martora"

2ª strofa:

frase riposata e mesta;
agitazione crescendo;
chiusa con cadenza simmetrica a
quella della 1ª strofa

Da un'intuizione estremamente acuta dello stato di accettazione silenziosa, credo che il Caldara traesse questa squisita e modernissima lirica, documento dell'amaro tacere, del ringoiare il pianto, che ci reca una pungente testimonianza di umanità attraverso una prodigiosa finezza formale ed espressiva.

Il soggetto favorito di questa lirica è, naturalmente, il sentimento amoroso. Tuttavia, specialmente nel modo minore, questo sentimento si è espresso con tale delicatezza e purezza di linee, di armonie, di atmosfere, che più di

una volta potremmo chiederci se il canto s'ispira a una donna mortale o se si tratta di musica sacra nel gusto dell'epoca. Si rilegga a tal riguardo "Amarilli" del Caccini, dove sono adoperati stilemi di origine polifonica.

Anche per l'aria "Vergin tutto amor", del Durante, ci si potrebbe chiedere quale sostanziale discriminazione vi sia dal dato tecnico, fra lo stile religioso e quello profano. Il basso melodico e le "progressioni" li troviamo presso tutti gli autori come mezzi normali di intensificazione espressiva. Quanto al modo minore, i lirici del Settecento gli affidano le più delicate sfumature dell'anima, servendosi di esso non nel senso divenuto poi volgare, cioè per un contrapposto al maggiore, ma come ambiente armonico adatto a racchiudere squisite vibrazioni della sensibilità e capace di rifrangere nell'ascoltatore la più fine essenza dei sentimenti e delle cose trasfigurate in suoni.

Questa intima religiosità è confermata da Bononcini nell'aria "La speranza i cuori affida"; per dirci che la speranza è un'eterna consolatrice, sceglie la tonalità *cupa di fa minore* e adopera forme contrappuntistiche austere, il caso particolare assurge a più ampio significato e nel breve cerchio del momento lirico si racchiude un sentimento dell'umana debolezza, che, per quanto sfiorata dalla luce, stende il suo velo di mestizia e di dubbio.

Tali, ed altre, preziose notazioni della dolente esperienza che ci affratella, riscattano almeno in parte le manierate e troppo ripetute dichiarazioni amorose, nell'artificiale visione arcadica, riecheggiata con eccessiva compiacenza dalla lirica musicale del XVIII secolo.

Ho considerato sempre la grande aria di Vivaldi "Un certo non so che" uno dei più sorprendenti modelli di espressione musicale immediatamente plasmata sul testo. La melodia del 1° verso porta, con l'appoggiatura, un'armonia che evoca (associazione mnemonica, s'intende, non antecedente storico) il primo accordo del *Tristano*:

(Vivaldi,
Aria: "un certo
non so che")

un certo non so che

La linea che sale crescendo, per toni e semitoni, traccia in maniera grafica, oltre che uditiva, la ferita che "giunge e passa il cor". Vi si contrappone la ripetuta oscillazione del semitono fa-mi, corrispondente alla incerta percezione spirituale di cui parla il testo. Ma nel replicarsi, tale oscillazione, alla 5ª superiore, si trasforma in angosciosa salita melodica: con la quale, la musica dice il *contrario* di quello che dice il testo (espressione simultanea ed opposta, di cui abbiamo esempi celebri nei romantici): il testo afferma "dolor non è", mentre la musica fa sentire che è proprio autentico dolore. Poi, come penitente dell'involontaria confessione, la linea melodica si ripiega in una rapida formula cadenzale (fa#-sol-mi), velata di un'ombra che si propaga al cembalo.

Gli stessi versi sono ripetuti con altra musica. E' un'altra colorazione dello stesso pensiero; e vi prevale il senso interrogativo.

Quando poi si affaccia la domanda decisiva ("Se questo fosse amor?"), la melodia, dopo un istante di sospensione, si ritrae spaventata, con sonorità ed accordi di 6^a aumentata (quella stessa dell'inizio). Ma di nuovo rimane sospesa nell'incertezza, come chi dicesse: Cosa fare se fosse vero?

Il genio di Vivaldi sopravviverebbe in queste due pagine se non ci fossero le tante opere strumentali che attestano il suo amore per la *musica pura*.

"Affanni del pensier", di Händel, col suo ritmo di "siciliana lenta", comprova, fra tante cose l'influenza italiana di cui parla lo Jeppesen nella prefazione a *La Flora*.

Volentieri rendiamo omaggio al talento compositivo di una donna regale, Maria di Baviera: in una raccolta di arie antiche a cura di A. Fuchs (Bresda, Coll. Litolff) e' pubblicata un'aria di lei: "Prendi l'ultimo addio": aria molto vicina alle predilezioni melodrammatiche del primo Ottocento. L'influenza italiana e' risentita dall'autrice senza affettazioni e attraverso un innegabile impulso lirico. L'attacco della seconda parte ("Rammentati, ben mio") ha una solennità che potrebbe derivare dall'oratorio per conformità di stilemi con Händel e col Porpora, del quale la compositrice fu allieva.

* * *

Nei Settecentisti e' evidente un procedimento che sarà perfezionato nel secolo seguente: il testo poetico suggerisce un'immagine, che il musicista tramuta in *immagini di note*, ossia in un tema, in uno spunto *col quale comporrà l'accompagnamento*. A volte poi egli ricorre a due immagini: una per la 1^a parte, una altra per la 2^a parte, se la forma e' ternaria.

Accanto alle atmosfere cupe o languide dell'età precedente, appaiono nel XVIII secolo quelle caricaturali o comiche. Ma dovunque dignità, maniera larga, signorilità grandiosa. Solo nel genere buffo s'indulge ai modi plebei, per deriderli.

Si afferma sempre più la forma ternaria chiusa, in cui la sezione mediana approfondisce il sentimento della prima, e la replica viene ornata di variazioni estemporanee, che sappiamo non essere state sempre di buon gusto e aver concesso troppo al virtuosismo dei cantanti. Se la replica della prima parte e' fatta due o più volte, si ha l'Aria-rondo', regina delle forme sul palcoscenico.

IL LIED ROMANTICO - La parola lied prende ora il significato più ampio, includente gli svariati schemi in cui si ordina la palpitante ideazione lirica. A non considerare che la produzione liederistica di Schubert sotto questo aspetto, cioè quanto alle strutture strofiche (punto di vista non esclusivamente esterno, se si tien presente che la strofa nasce dalla frase, questa dall'inciso e l'inciso dall'esclamazione musicale, elemento germinale della musica del romanticismo) ci accorgiamo che vi si trovano tutte le forme liriche usate anche dopo di lui fino a Strauss e a Fauré, e quelle anteriori esclusi il mottetto e il discorso continuo di tipo melopea.

Per uno studio non troppo superficiale del lied romantico gioverà esaminare anche le introduzioni strumentali, che possono presentare un contenuto indipendente, o determinare un'atmosfera armonica, o anticipare la melodia vocale; le chiuse, in forma di semplici cadenze o di espansioni o di piccoli brani descrittivi; gli scambi e sostituzioni tra voce e strumento, l'uno a continuazione

dell'altra; il contributo del recitativo, momentaneo o esteso; la modulazione (importantissima in Schubert) in rapporto diretto col testo poetico e come funzione del discorso tonale; i colori tonali; la tecnica pianistica; l'uso dell'elemento popolare stilizzato. Argomenti che richiederebbero un intero volume.

Resti poi il basilare concetto tecnico-artistico: la parte strumentale, commentata alla parte vocale, procede da un'immagine fornita dal testo poetico, ripetuta ed elaborata dal musicista come sfondo al canto, con eminente valore allusivo: mentre la parte vocale esprime il contenuto globale del testo, in forma effusiva e con la fraseologia di tipo fondamentalmente quadrato: così che i due diversi mezzi, nello strumento e nella voce, il canto e il suo commento, si associano come due espressioni di diversa radice espressiva, coincidenti nel medesimo scopo, che e' *ricreare musicalmente il testo poetico*.

E nelle immagini del commento, innumerevoli forme e voci dell'Universo prendono movimento e vita di suoni: animali, alberi, steli, fiori, castelli, terrazze, mulini, colline, montagne, pianure, valli, boschi, torrenti, fontane, echi e lamenti, singulti e risa, fremiti del vento, fruscio di piogge, urli di tempesta, battiti di cuori, pulsazioni di vite che si spengono, cimiteri e culle, spade cozzanti, murmure di fronde, ondulazione marina, veli eterei, fuochi fatui, ruggiti di mostri, latrar di cani, starnazzare di cornacchie, sospiri d'usignolo, squilli di caccia, rintocchi per l'agonia, biacchichi di preci, fosforescenze di inferno, luminosità d'angeli....

Ma bisogna afferrare, per quanto possibile, gl'imponderabili. Allato all'universo sensibile c'è l'oceano della psiche. Quello si proietta negli stilemi del commento strumentale, questo nella linea vocale. Uno studio dei più interessanti si potrebbe fare sulle immagini musicali informanti il commento strumentale nell'arte del Lied, da Loewe a Riccardo Strauss; vi si vedrebbe, in sede comparativa, come, per esempio, due autori sentono lo stesso stimolo poetico, come Brahms e Wolf reagiscono a uno stimolo che sollecita anche Beethoven o Schubert... Tanto per dire: quale enorme differenza tra la rosa cantata da Schubert (*Heidenröslein*), la rosa cantata da Brahms (*Sapphische Ode*), la rosa cantata da Fauré (*La rose*).

* * *

Ognuno può osservare come l'immagine evocata dalle parole giovi a precisare e comprendere quella riflessa nei suoni, e come quest'ultima, senza l'altra, conserverebbe un valore allusivo più vago. Gretchen sta tessendo; il murmure dell'accompagnamento, mano destra, riflette quello della spola; nello stesso tempo i battiti sommessi, mano sinistra, corrispondono a un affanno dell'anima. Ma se non ci fossero le parole? Se l'autore avesse composto per violino e pianoforte e non sapessimo nulla del testo di Goethe?

In questo caso delle due l'una:

o il testo di Goethe avrebbe funzionato, a nostra insaputa, da stimolo determinante, e l'immagine musicale si riferirebbe all'immagine tenuta segreta dal compositore;

oppure il musicista non si sarebbe riferito a nessun testo poetico, ma non per questo gli sarebbe mancato un *perché* musicalmente determinante e preciso, cioè il bisogno di evocare, con un lieve e prolungato mormorio, puntellato di soffocati battiti, *tutti quei movimenti che nel creato hanno analogia con tale forma musicale, e che di tale musica sono il contenuto allusivo*. Tutti quei movimenti: *ma nessuno in particolare*. Donde segue che (sempre in mancanza del testo poetico) Tizio preferirà interpretare la musica stessa come lontano soffiare di vento; Caio invece come roteare di veli in danza; Sempronio poi come (guarda caso) ronzio di una spola. Tizio, Caio e Sempronio avrebbero ragione in quanto

la loro interpretazione e' inclusa in quelle note, e torto in quanto non vi e' inclusa come unica.

Se pero' si tratta del lied sul testo di Goethe, allora Sempronio ha nettamente ragione, ed e' il testo a dargliela. E tuttavia Tizio e Caio, anche in questo caso, non hanno completamente torto; perche':

quell dato movimento di note, che nel lied di Schubert su testo di Goethe si presenta come chiaramente allusivo alla spola ronzante, conserva, accanto al significato precisato dalle parole, *anche gli altri significati possibili in sola musica*, danza di veli, soffio lontano del vento e cento altri, nessuno di questi prevalendo o emergendo in maniera decisiva e tutti fondendosi in quell'indistinto che costituisce il fascino dell'allusione musicale: la quale, ripeto, anche quando e' illuminata dalle parole, resta *molteplice* per la natura stessa del suo no.

Il suono e' sempre un tutto.

In suono non e' *indistinto* se non dal punto di vista *del pensiero ragionante*, che circoscrive l'oggetto sensibile e lo definisce in parole.

Un'espressione musicale e' sempre molteplice.

E a guardar meglio, si vede che l'allusione e' data da almeno uno dei quattro elementi costitutivi del discorso musicale (melos, ritmo, timbro, intensita'). Almeno uno di questi, infatti, si presenta (nel caso di musica allusiva) in somiglianza all'oggetto sensibile che si vuole evocare. Per es., nel n.2 del *Viaggio d'inverno, La banderuola (Die Wetterfahne)*, l'allusione e' data dal melos - ritmo: il disegno melico riflette il girellare della banderuola nell'aria. Aggiungiamo subito che questa somiglianza dei suoni con l'oggetto fisico *non basta all'opera d'arte*. L'artista grande esprime, contemporaneamente alla somiglianza con l'oggetto fisico, *il sentimento che a lui ne viene*, e solo a questa condizione l'allusione e' musica. Non e' la stessa cosa che l'banderuola sia contemplata da persona allegra o da qualcuno che ha il pianto in gola, o da un altro che (come nell'esempio) nasconde a se' stesso la gravita' della propria ferita ma non si sottrae all'angoscia dell'allontanamento.

Al n.14 del ciclo di lieder *La bella molinara* e' sostanzialmente il ritmo metrico a delineare il personaggio. L'accentuazione del $\frac{6}{8}$ ad ogni tempo forte e la semplicita' della figura ritmica predominante rendono bene il ruvido passo del cacciatore e il suo carattere alieno dalle complicazioni psicologiche dello sfortunato rivale. Non basta pero'; la tonalita', il fraseggio, il colorito, la sonorita' completano il personaggio come musica e come sentimento formato in suoni.

Lo studio dei lieder di Schubert e' interessantissimo sotto questo aspetto, ma il principio ora accennato e' generale e include tutti gli autori di musiche allusive, dai compositori di Cantate anteriori a Bach fino a Strawinsky. L'osservazione di mille casi ci condurrà al medesimo punto base: l'oggetto fisico (indicato dalla parola) agisce sul musicista come stimolo determinante un'immagine musicale, la quale o affiora per un momento, come negli autori contemporanei, per cedere il posto ad altre, o, come nei romantici, informa l'intero accompagnamento; in pari tempo il sentimento, comunicato al musicista dal testo nel suo insieme, si tramuta in stato d'animo musicale, che genera la melodia.

Capito il principio generale, il lettore potra' riscontrarne da se' le infinite applicazioni anche fuori della lirica da camera; nella musica da teatro per esempio. In taluni temi-conduttori delle opere di Wagner potra' chiaramente vedere che l'efficacia allusiva dipende dall'emergenza di almeno uno dei quattro componenti del discorso, quasi sempre dai due primi, dal melos con le sue tre dimensioni o dal ritmo con le sue tre funzioni, determinanti, come dicevamo, una somiglianza con l'oggetto. In altri temi-conduttori la somiglianza e' piu' larvata; e l'oggetto, lungi dal mondo fisico, appartiene il piu' delle volte a quel-

lo invisibile. Talora il preciso elemento della somiglianza sfugge o sembra sfuggire. Per esempio nel "tema dello sguardo" del *Tristano*. (Questo tema, tuttavia, e' da connettere al pretema, il semitono generatore dell'opera). Ma ci basti qui avere orientato lo studioso. Di Wagner e dei temi-conduttori diro' piu' oltre.

* * *

Respinto dalla realta', il romantico si rifugia in una contorealta' tutta sua, in un paese di sogno, suo possesso e suo tesoro, ma anche suo tormento, onde sempre piu' sara' alimentata la ferita ch'egli porta nell'anima. Respinto dalla realta', egli volto' per sempre le spalle a quel mondo che lo deluse; e va, per lunghe, interminabili strade... Dove menano queste?

Secondo le creature e i destini: alla Grecia fulgida di classica luce; tra le brume dei mari nordici; verso foreste tropicali; sulle montagne dello Harz; alla magica Arabia o alla Sicilia fertile di pomi d'oro...

"Mignon, la fanciulla italiana rapita e condotta in Germania rievoca l'Italia. Non ce ne da' una descrizione, ma un'intuizione, una visione a grandi linee, che non corrispondono a questa o a quella regione, ma esprimono, idealizzato e sinteticamente, quello che per l'anima nordica e' il *paesaggio italiano*" (1).

In tre strofe variate H.Wolf canta la *Sensucht* di quest'anima piagata. Il languore nostalgico informa gli intervalli cromatici della parte vocale. Uno struggente anelito ispira l'esclamazione del commento la' dove il tempo $\frac{3}{4}$ si muta in $\frac{9}{8}$ mentre il somnesso battito del sincopato, che sostiene l'inizio, cambia in ansimante ritmo di terzine. A queste succedera' un ritmo piu' incalzante e piu' angoscioso, un *voler andare* ("Dahin! dahin!) con cui l'immagine musicale si completa. Quando il testo accenna ad antiche regioni paurose, un lungo tremolo drammatico, modulato su diversi accordi, investe il pianoforte come una orchestra d'archi, fino a che piu' intenso e piu' lacerante risorge il canto esclamativo della *Sensucht*, che poi si estinguerà in un gemito...

La stessa persona ideale sollecitò l'estro di Schubert con le stesse parole, ed anche con altre: "Solo chi conosce lo struggente desiderio, sa quel ch'io soffro" (*Lied der Mignon*). Qui la melodia incomincia nello strumento, come un soffio d'anima chiusa, un soffio di quel "desiderio che distrugge" (come si potrebbe tradurre la parola *Sensucht*). Per un tratto sembra che l'autore non voglia dar rilievo a nessuna speciale immagine di suoni, per lasciar effondere nella voce, e distendervisi, il soffio melodico che s'era iniziato sulla tastiera... Ma la fanciulla prova una vertigine, vacilla, sta per svenire... Il ritmo e' affannoso e come sperduto, la voce ha preso forma di recitativo... Poi la pagina semplice e potente ci riconduce al soffio donde era nata...

Anche Schumann, Liszt, ed altri furono attratti dalla nostalgica fanciulla geothiana. Nel lied *Mignon* di Beethoven troviamo il modello di quello del Wolf, ora ricordato: il quale ultimo, se non tenne presente nella memoria consapevole tale modello, lo ritrovo' molto probabilmente nelle radici incoscie dell'idea-zione. Anche in Beethoven la parola "Dahin! dahin!" suscita un ritmo di cammino, come chi dicesse "Su, andiamo piu' presto!". La trovata del tremolo orchestrale e' preformata dall'arpeggio fittò della mano sinistra: se fosse ancora piu' fitto, avremmo il tremolo.

(1) *Le piu' belle Liriche della Letteratura tedesca*, versione di G. V. Amoretti. Sansoni, 1948.

Quello però che Beethoven ha infuso di schiettamente suo in questa pagina, è questo, che la sua *Sensucht* è temperata dalla chiarezza del diatonismo semplice, sano, più affermativo che sospirato e intimamente forte anziché languido. Il vero romantico non è così.

Nel vero romantico, anche quando la sua espressione si riveste di una magra bonomia, anche quando tutto sembra risolto nello scoppietto gioioso di un ritmo, come in *Abschied* di Schubert, di un ritmo felice di se stesso e da cui null'altro trapela, a guardar bene c'è qualcosa ancora, tra le righe, tra le note: quella melodia è troppo spensierata per esser sincera, la bonomia continuata diventa serietà e nella serietà s'indovina una sofferenza celata... L'addio che il Viandante pronuncia con senso eterno, il congedo da persone amate e da luoghi carissimi e il primo momento del lungo vagabondaggio (materiale o spirituale) che terminerà nella tomba. Nel suddetto lied di Schubert il rumore del trotto fornisce l'immagine sonora: il commento vi aderisce con cura e senza interruzione. Il cavallo porta via il cavaliere. Addio, e non si parli più del passato: non c'è più che il trotto col suo picchiar di zoccoli. Ma perché quelle note tenute col diminuendo, note che muoiono in gola, o con crescendo-diminuendo, tentativo mancato di godere del suono tenuto, e proprio con la parola "addio"? E perché quelle modulazioni dell'ultima strofa, che sfiorano le atmosfere del Fa minore, del La minore, del Re minore?...

Anche questo cavallo correrà verso la casa della Morte, e il diatonismo è qui piuttosto una maschera... Il vero diatonismo, tutt'uno con l'animo forte, è nel lied composto da Beethoven su parole italiane del Carpani: "In questa tomba oscura". Altro che tomba! È una tomba che lascia passare la voce del morto, e questa voce è di rimprovero, di condanna, di giudizio eterno, di coscienza che non si è piegata come pote' piegarsi la carne debole: voce dantesca... Il tremolo drammatico sferra per dare adeguato sfondo alla condanna. Niente terzine o ondulazioni o ritmi di commento! L'immagine è una sola: lo sdegno! Lo sdegno di un Beethoven! che frema in un lungo tremolo, sorto da una tomba!... E si dirà ancora che Beethoven è "il primo dei romantici"!!

* * *

La "scapigliatura" descritta dalle biografie di Schubert è smentita dalla sua musica, dalla mancanza di percezione primaverile del mondo, ossia di giovinezza. L'intimo e costante atteggiamento di serietà, che denuncia l'uomo cresciuto senza vera giovinezza, giace nel fondo dell'ideazione liederistica di Schubert, raccolta nel vigoroso diatonismo beethoveniano, che risulta qui un poco "inamidato" o ingenuamente conformista. Anche quando canta di una rosellina e di un ragazzetto, vi pare che il suo canto sorrida? Confrontate con qualcuno dei pezzi dell'*Album für die Jugend* di Schumann. Qui il fanciullo calato nella sua stessa visione magica, la "silhouette" disegnata senza immedesimazione spirituale.

La lirica di Schubert ha luce, indubbiamente; ma non quella del maggio. V'è in essa un attrito della debolezza con la forza. Forza, nella sicura ossatura tonale e cadenzale: una forza di tipo classico; forza nella dignitosa compostezza del discorso, nella delineazione precisa del canto e nel suo netto fraseggio, nell'equilibrato respiro del periodo, nella giustezza del colorito tonale, nella magistrale efficacia degli elementi allusivi e nella magnifica unità del lied nel complesso dei suoi mezzi espressivi. E tuttavia dall'esclamazione iniziale si svolge il sospiro del viandante inchiodato alla contemplazione di una ubiquità per cui egli è là ed altrove, nella lontananza dell'astrale e nella carezza

della propria ferita e soprattutto nel disfacimento profondo, nella *Sensucht*. Il modo maggiore di Schubert è sempre classicamente costruito, logicamente completo, ma anche, talvolta, nostalgico, autunnale (vedi *Lindenbaum*; la sezione finale di *Der Wanderer*). Così pure se il fraseggio e la struttura strofica hanno ragione nella sana forza del canto popolare, - per una specie di sovrasenso, sussistente accanto al senso letterale senza menomazione di quest'ultimo esprimono anche, in Schubert, un limite.

V'era in Schubert un talento drammatico di primo ordine: quel tipo di talento drammatico che unifica persone, situazioni, parole, azioni nell'espressione delle forze che tutto ciò dominano e trascinano.

Confrontiamo la celebre Ballata *Erkönig*, musicata da Schubert sul testo di Goethe, con quella composta, sullo stesso testo, da Carl Loewe. È nelle regole del genere una perfetta aderenza descrittiva della musica alla narrazione (la Ballata romantica è infatti quasi sempre narrativa, benché questa di Goethe si concentri sulle parole che i tre personaggi si scambiano), aderenza che si sostituisce a qualsiasi schema strofico prestabilito o consueto. La musica quindi prende forma di discorso continuo e mutevole, poiché deve riflettere di volta in volta, con opportuni cambiamenti di ritmo, di armonie, di moduli melodici, le immagini, le visioni, le sensazioni e le "passioni" trasmesse dal testo poetico.

Loewe mantiene sino alla fine la riuscitissima caratterizzazione musicale dei personaggi: del padre cioè, mediante replica delle formule cadenzali; del bimbo, con un breve e lamentoso recitativo intonato su due o tre note, e solo l'ultima volta a intervalli più grandi; della Morte, in contrasto con i due precedenti, mediante stilemi melodici di danza in modo maggiore: un maggiore livido, una eleganza macabra.

Schubert mette in primo piano assoluto il martellato di 8^e, galoppo sfrenato nel vento e nel buio, che non si ferma se non alla fatale cadenza di recitativo, la quale chiude senza epilogo la narrazione. Loewe, dopo la sospensione della penultima parola, chiude con alcuni accordi funebri su tremolo dei bassi. Schubert non ammette altra "coda" che il silenzio: l'orrore muto: il tragico nella sua essenza più potente. Il cui effetto viene a centuplicare quello ottenuto col mantenere senza interruzione il ritmo strumentale che tutto unifica, domina, tra volge, per annullarsi di colpo in una pausa eterna!

CICLI DI LIEDER - L'ideazione lirica dei romantici non si appaga del lied isolato. Più lieder successivi e concatenati formeranno un ciclo e nareranno una vicenda, un dramma, i cui momenti, partendo da una situazione iniziale che ha in sé i germi della sua estrema risoluzione, giungono, per gradi, a questa risoluzione, formando nell'insieme una collana di fasi effusive paragonabile a una Opera senza recitativi e con una sola voce commentata dal pianoforte.

Voi domandate quale unità, oltre quella del soggetto, avrà la musica in tal caso.

Il ciclo musicato da Schubert su un poemetto del Müller, *Die schöne Müllerin*, "La bella molinara", svolge la storia di un garzone mugnaio trafitto da un infelice amore. Il poeta distende questa elegia drammatica in 20 liriche, modulando le tinte e variando i ritmi dalla bonomia del primo lied alla dolcezza triste della nenia finale, attraverso gli entusiasmi, le illusioni, le pene, le disperazioni e le remissioni del suo personaggio. Ma la vera unità è data dal musicista.

È solo con la musica che il ruscello, al quale il giovane disingannato confida i suoi sentimenti, diventa il generatore delle immagini di accompagnamento ossia di commento, dalle quali, non meno che dalle parole e dalle melodie, i lie

der acquistano diverso carattere e colore pur nella fondamentale vibrazione acqua. Il ruscello: mormorio querulo e gaio nel 1° lied; leggermente inquieto nel 2°, agitato nel 3°, nel 4° di nuovo lieto (ma, come poco prima, e' letizia bugiarda); nel 5°, é gonfio di dolore represso; nel 6°, enigmatico, nel 7° impetuoso, nell'8°, placido per dare sfondo a un canto augurale; piagente nel 10°, nell'11° esultante, aime', di troppa gioia; nel 14°, contaminato dalla ruvida figura del rivale; nel 19° immoto in ascolto d'una mesta cantilena; infine nell'ultimo, il ruscello, sempre il ruscello, divenuto eterno cullio, lunga ninna nanna nel grembo della sonnolenza infinita: il ruscello, eco della vita che volge alla morte, riflesso e interprete del dramma risolto in melodie e in armonie: quello stesso ruscello che saltellava accanto al mulino e che ha seguito il povero viandante fino al mare.

L'altro ciclo dello stesso autore, *Winterreise*, il "Viaggio d'inverno", si innesta su posizioni fra le piu' tipiche del romanticismo tedesco, con l'ingenua illusione egocentrica per la quale il protagonista crede che tutti guardino lui e per la spontanea facolta' melodica onde egli, divenuto Viandante, *Wanderer*, effonde canzoni, i *lieder del viandante*, *Wanderlieder*, come fa il "perdigiorno" di Eichendorf. Secondo l'ispirazione del momento e del luogo saranno inni alla natura o dialoghi con gli uccelli, consensi al mistero dell'aurora o preghiere alla notte, variazioni sul corno del postiglione o improvvisazioni sui colori del tramonto e, piu' spesso, sull'implacabile nostalgia di tutto quello che ci lasciamo alle spalle e contemporaneamente di quel che dalla lontananza ci attira: le due nostalgie del romantico: canzoni di addio e di ricordo, di saluto eterno e di supplica umile, poiche' urge e comanda ora l'una or l'altra nostalgia, ora la *Heimweh* ed ora la *Farnweh*.

In altri termini il viandante, volontario camminatore che se ne va per il mondo col suo dispiacere sempre piu' pesante, e' per tradizione cantore e poeta, e la collana di *lieder* sara' la forma musicale del suo viaggiare sulle strade anonime della stanchezza.

Ebbene, non saprei dare un piu' evidente esempio dell'unita' che una serie di *lieder* puo' ricavare dall'elemento germinale del romanticismo stesso: dall'*appoggiatura*. Volle il musicista riprodurre, nella sfera della sua arte, quello che il poeta aveva cercato nella sua: avvicinarsi il piu' possibile alle fonti native del romanticismo tedesco? Comunque, vi riuscì proprio in quanto trovò il valore nuovo, costruttivo e unificante, dell'*appoggiatura*. Perche' e' appunto l'*appoggiatura*, l'esclamazione musicale, a suscitare dal 1° al 24° lied i sospiri, i gemiti, i gridi soffocati o liberi, le immagini della banderuola sulla casa del villaggio, della tempesta, del ramoscello di tiglio, del fuoco vagante e delle altre forme evocate: e si placera' solo nei grandi accordi del bianco *Albergo* ove si riposa in eterno:

Sehr langsam

(Schubert, Winterreise)

Là', piu' niente appoggiature: là' il dramma si chiude.... No, c'e' un epilogo. Un vecchio barcollante, che passa girando la manovella del suo organetto;

Stivas langsam

(Schubert, Winterreise)

il piattino gli resta vuoto, nessuno bada a lui e i cani brontolano intorno; egli continua a girare la manovella dell'organetto. Quel vecchio.... e' il giovane di altri tempi, le cui canzoni sono andate a finire nel monotono e rauco motivo ripetuto dallo strumento del sonatore ambulante.... come l'esclamazione della giovinezza distorta e insecchita.... Quel vecchio e' piu' morto dei morti, e il suo inverno e' il piu' triste!

* * *

Chi non conosce il ciclo *Dichterliebe*, "Amore di poeta", di Schumann, sul testo di Heine? Ma forse non tutti hanno osservato che ognuno di questi *lieder* simmetrizza con gli altri nel momentaneo corrugamento e nella dolente intensificazione espressiva che tutti presentano a un certo punto, verso la meta' o verso la chiusa; come conchiglie che a un dato momento schiudono le valve per assaporare la pura e acre salsedine, questi canti a un certo punto lasciano sentire quel che avevano celato, la sanguinante ferita dell'anima.

E come, dopo l'ultima scena di un dramma, un postludio orchestrale potra' sollevarlo a piu' alto grado di bellezza in una catarsi superante il dolore e la morte, così l'ultima pagina del ciclo, mirabile postludio pianistico, trascende ogni disinganno nella liberazione luminosa dell'arte. Ma anche questa catarsi si chiude in un sospiro che ne ripiega il volo e ne limita il raggio: in un sospiro, in una *appoggiatura* che riassume ancora una volta il significato dell'opera, la quale si inizio' da un altro sospiro nel suo arabesco intriso di fragranza e di tepore primaverile. Così dunque, nel concetto dell'autore, la piu' bella delle consolazioni, la poesia, il dono creativo, reclina il capo, come colomba rattristata dalla solitudine, poiche' egli getto' nell'abisso il fardello delle sue illusioni, tra cui l'amore:

" E cerco dodici giganti
 " piu' forti del forte Cristoforo
 " nel duomo di Colonia sul Reno.
 " Debbono sollevare il feretro
 " e sprofondarlo nel mare,
 " che a si gran feretro
 " conviene una grande tomba.
 " Si vuol sapere perche' il feretro
 " e' tanto grande e pesante?
 " Ho sommerso anche il mio amore
 " e il mio dolore la' dentro".

E pur tuttavia (ed e' questo il motivo immortale dell'opera) la musica nel postludio finale dice l'eterna sopravvivenza ideale del dolore e dell'amore, che

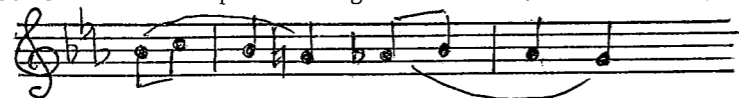
nessun abisso nell'Universo puo' inghiottire!

L'altro conosciutissimo ciclo di lieder di Schumann, *Frauenliebe und leben*, "Amore e vita di donna", su versi di Von Chamisso, porterebbe una prova di piu' a favore della nostra tesi sull'importanza dell'esclamazione musicale nell'ideazione dei romantici, se volessimo armarci di argomenti dimostrativi: perche' questo ciclo e' tutto una variazione del sospiro esclamativo: sospiro dell'amore nascente, poi dell'amore nuziale, quindi dell'amore inebbricante, che brucia e colma, disseta e pacifica, infine dell'amore trafitto, ottenebrato, impietrito dalla sventura. Il sospiro e' qui presentimento, effusione, forma del mondo interiore, gemito della maternita' generante, lamento della maternita' desolata, eco della felicita' svanita; plasma le frasi della melodia, avvia il controcanto dei commenti, si tramuta nelle cose visibili, si estingue nella lontananza dei propri riflessi....

E poiche' nulla e' piu' utile dello studio comparativo, si confrontino i sud detti cicli di lieder con i *Sei canti* di Beethoven *all'Amica lontana* ("An die ferne Geliebte"). La differenza di mezzi in funzione di una diversa anzi opposta posizione spirituale, salta agli occhi. L'appoggiatura appare qui quel che e' nei classici, un potenziamento della nota reale, un abbellimento melodico affinche' la nota di risoluzione risulti piu' piacevole e piu' armoniosa la momentanea sostituzione: non elemento costruttivo come nei romantici. Nel musicare il testo di questi lieder con lo slancio piu' sincero, Beethoven aderiva alla situazione contraria a quella del *Wanderer*: anziche' morire di lontananza, esaltava la capacita' di fiducia e d'amore rinnovato proprio dalla lontananza:

"Quando
 "tu canti quello che ho cantato....
 "allora svanisce
 "la lontananza che ci divide,
 "e ad un cuore amante giunge
 "cio' che un cuore amante consacra".

E c'e' un ottimismo tutto suo nello spunto wagneriano della melodia



che si esalta e vince diatonicamente.

(Beethoven, *An die ferne Geliebte*)

Schumann in un filo di suoni sottili musicalizza un raggio di sole nascente, un lembo d'azzurro o un rametto flessibile (*Der Nussbaum*). Freschezza virginea, trasparenza aurorale (*Im wunderschönen Monat Mai*) sono toni spontanei dell'anima sua, corde congenite dalla sua arpa spirituale. E c'e' in lui un incantesimo di tinte trascoloranti, uno sfioramento edenico, in cui s'innesta la sua meravigliosa intuizione del fanciullo e della Natura. La sua melodia e' piu' flessuosa di quella di Schubert, piu' arabescata anche pel contagio della nuova sensibilita' pianistica; le sue atmosfere tendono allo sfumato (carattere che si accentuava in Brahms).

Non s'inaridisce in lui, fra i piu' alti motivi dello spirito, la lode della donna. Sotto questo aspetto egli prende posto accanto a Beethoven e a Wagner e a tutti coloro che, prima e dopo di questi maestri, ammisero volentieri nella donna e celebrarono di lei quello che non sempre la realta' porge ma che piu' di una volta onoro' il genere umano: l'amicizia, la fedelta', la calma potenza di au-

silio, la silenziosa collaborazione, la fiducia e la speranza che possono superare ogni distacco, anche l'ultimo. Dignita' del focolare, santita' della sposa e della patria, sono, da questi pochi, esaltate ed affermate non solo come ampliamenti dell'amicizia piu' gentile, ma come coessenze eterne del bene, del giusto, dell'ottimo. V'e' in Schumann, sotto questo riguardo, un'anima di trovatore. Nulla uguaglia la purezza luminosa di quel La maggiore, anima di fanciulla divenuta armonia, splendore mite di fiori nella primavera della vita, che domina il 2° canto di *Dichterliebe*; e nulla si puo' paragonare all'ardore casto del *Lied der Brant*, in cui l'ansia del ritmo arpeggiante e' frenata dalla serenita' tradizionale del Sol maggiore, e i due caratteri - Eusebio e Florestano, tenerezza e tumulto, languore nostalgico e anelito di vita pulsante - si equilibrano mirabilmente nella melodia vocale come in un bacio senza carne, in una carezza immateriale.

Dopo il martirio della realta' trafiggente, cinta di lividi veli e di funebri canti, cosa resta?... Ce lo dice il breve postludio del ciclo di lieder *Frauenliebe und Leben*: resta - proclama dolcemente la musica - resta la purezza, la donna di un solo uomo, la sua verita', fra le divine idee....

* * *

E la terra degli uomini non e' sempre inospite landa. Esiste l'aurea Notte, mistico regno delle forze che ci prosciogliono dai ceppi del contingente. Il simbolo ha valore universale, sorgendo da un'esigenza che matura non soltanto nella posizione romantica ma in ogni anima la quale avverta che la carne e' limite e che la morte lo supera. "La morte e' la fresca Notte, la vita l'afoso Giorno", canta Heine. A questa luce la contemplazione musicale ha senso di meraviglioso preludio a quel placido *requiem* che spegnera' il travaglio della polvere soffrente. Non e' l'Amore e Morte dei romantici puri, di Leopardi o dell'Adagio della Sonata di Brahms op.5. E' l'Amore e Morte del *Tristano* di Wagner: l'amore che e' morte in quanto la morte scopre un infinito amore vivente.

Nella lirica di poeti come Heine o Novalis, l'irrimediabile piccolezza dell'effimero e la sconcertante grandezza dell'eterno si placano nell'armoniosa vigenza della poesia, assumente a supremo simbolo del definitivo la Notte. Un lied di Wagner su parole di Matilde Wesendonck, "Träume", anticipa nell'ideazione melodica e nell'atmosfera il grande Inno alla Notte del 2° Atto del *Tristano*, che e' la massima sublimazione musicale di quell'affrancamento dello spirito a cui la poesia da' forma plasmandosi sull'incanto silenzioso, sulla infinita vastita', sulla divina luminescenza della Notte.

* * *

In Brahms gli accompagnamenti prediligono ritmi con spostamento metrico, o di metro effettivamente diverso da quello scritto (come il $\frac{6}{8}$ scritto in $\frac{3}{4}$) e combinazioni poliritmiche ($\frac{6}{4}$ insieme col $\frac{2}{2}$) e arpeggi dilatati nella penombra del registro semigrave del pianoforte. Un esempio della impareggiabile finezza della parte strumentale, da cui anzi nasce l'ideazione principale, e' la lirica su versi di Mörike, *An eine Wolsharfe*. Un alito di vento ha sfiorato le corde di un'arpa eoliana, ne ha suscitato vibrazioni che si tramutano in armonie, da cui fiorisce, come loro naturale sublimazione, l'effusione melodica. Questa, si concreta in tre linee sincrone: nella voce umana, nella mano destra del commento (contromelodia) e nel ritmo arpeggiato della sinistra. Nell'impostazione delle prime battute, la musica sembra uscire da un pianto che l'abbia preceduta; il

canto che se ne svolge, invece, e' gravato di profumi, di colori, di carezze e delle armonie delle parole stesse.

Altra caratteristica di alcuni lieder di Brahms: il sincopato nella calma. In *Sapphische Ode* l'alambiccato parallelismo del testo si scioglie completamente nella catarsi della strofa musicale.

Riuscitissimo il tipo di lied dialogato, come *Liebestreu*:

“ - Sommergi, sommergi il tuo dolore, figlia mia, nel fondo del mare!

- Una pietra resta in fondo alle acque, ma il mio dolore tende all'altezza.

- La distrugge l'amore che porti in cuore, bimba mia!

- Se un fiore muore quando lo si spezza, non cosi' rapidamente si estingue l'amore fedele.

- Fedelta', fedelta': parola che il vento disperde.

- Madre, anche la roccia si scheggia nel vento: ma la mia fedelta' resiste”.

La fatale indistruttibilita' dell'amore e' concepita come una forza cupa, simile all'abisso marino: il commento sottolinea questa somiglianza, sviluppando proprio con le ultime parole della fanciulla, il motivo onduloso che accompagna le prime parole della madre incredula.

Osservate ancora, in *O wüsst'ich doch den Weg zurück* (“O potessi tornare alla via”), come l'esclamazione si distende negli arpeggi ascendenti e discendenti con squisite armonie, e contemporaneamente, dopo essersi raccolta nelle prime note della parte vocale, si effonde negli ampi arpeggi di questa.

Ho gia' accennato all'umorismo di H. Wolf. In questo autore la parte vocale comincia ad abbandonare talvolta il respiro fraseggiato della melodia cantabile e s'avvicina al tipo declamativo, che prevarra' dopo di lui. Aggiungiamo che, nella pratica, questo tipo di melodia recitativa moderna si compone, di solito, dopo il commento strumentale. Per conseguenza l'afflato lirico si concentra in quest'ultimo.

Anche il continuo, inquieto modulare, come pure l'iniziare un lied in una tonalita' diversa da quella finale, sono indizi del maturare dell'evoluzione, che in breve volger di tempo portera' a un altro genere di lirica da camera. In questa tecnica modulante Wolf ha assimilato Strauss: assimilazione non disgiunta da talune affinita' interiori, che spiegano anche il gusto dell'ironia. In *Nimmer-satte Liebe* (“Amore insaziabile”), ogni inciso modula, pur restando il discorso saldamente innestato sulla tonica principale. Esso e' ancora di origine esclamativa; ma alla fine, le note accentate per sottolineare la spiritosa considerazione su Salomone, e la breve interruzione prima di *verliebt*, danno un sapore tipicamente wolfiano al classico cadenzamento in tre accordi (IV-V-I), che chiude la melodia. La quale e', si, melodia, ma con una abbondanza di grandi intervalli, con una irrequietezza e spezzatura di ritmi, che poco conservano del tipo tradizionale.

* * *

I grandi maestri del lied non scrissero solo per canto e pianoforte. Schubert compose per coro maschile musiche su testi di Goethe, di Schöber, di Matthi son, di Herder e di altri; per contralto e coro femminile, *Ständchen* su parole di Grillparzer; per tre voci, *Bardgesang*, testo da Ossian; il *Mailied*, a due voci, fu da lui trascritto per due cori virili.

Sei lieder di Schumann per voci maschili (op. 33), pubblicati da Clara Schumann, contengono quello intitolato *Die Lotosblume*, che l'autore musico' anche per una voce e pianoforte. Le squisite alterazioni, le fragranti modulazioni enarmiche, le 3^e cullanti, qualche raddoppio lineare all'8^a, la lenta omoritmia, tut

to conferisce a questo canto corale una voluttuosa estasi. Un moderato *accelerando* verso la fine esprime il risveglio del fiore nella luce della luna sua amante: “per lei esso svela il suo quieto viso, per lei sfavilla e splende”. Alla ripresa, appena accennata, si sostituisce una libera continuazione, che rende piu' evanescente la forma.

Anche Brahms scrisse lieder per piccolo coro, fra i quali ricordiamo i *Cinque canti* op. 104, su testo di Groth, quelli su testo di Fed. Spee. Di questi ultimi quello intitolato *In stiller Nacht* deriva, per la prima meta', da una canzone religiosa, che a sua volta si connette alla melodia di un corale sul *Misere re*; il resto e' d'invenzione personale. Cio' si spiega ricordando che l'*usignolo caparbio*, di Spee (Colonia 1649), cui appartengono le strofe musicate da Brahms, ha per sottotitolo *Lamento dell'agonia di Cristo nel giardino degli ulivi*, e che pero' Brahms compose la sua musica come canto popolare. Questo doppio volto di tale composizione giustifica lo strano contrasto fra l'estrema tristezza significata dalle parole e la dolce melodia lirica che aleggia sul dolore e che, verso la fine, ha senso di consolazione raggiunta. Lo spirito del lied prevale in misura evidente, nella seconda strofa, dove, mentre il testo parla di fiere selvagge che si lamentano, il canto procede nella piacevolezza delle sue curve tenere ed eleganti. Bisogna godere la melodia per se' stessa e riceverne l'affettuosita' gentile, lasciando al poeta il valore di un punto di partenza che la musica ha deviato nel piu' puro carattere liederistico, ingenuo e raffinato nello stesso tempo.

L'esempio di questi maestri e' da ritenere. Non si vede infatti perche' la lirica da camera dovrebbe esclusivamente ricorrere a una voce solista accompagnata dal pianoforte. Accettando il solista, esso puo' esser commentato da un quartetto d'archi, da un complesso di strumenti a fiato, da un'organo, da una o da due arpe, da un gruppo di Onde Martenot, per non parlare dell'intera orchestra, per la quale sono da studiare i modelli ben noti di Wagner (*Cinque canti*), di Mahler (*Canti della terra*), di Ravel (*Shéhérazade*).

* * *

Termineremo questo rapido sguardo al Lied romantico e post-romantico, aprendo qualche pagina di Faure'.

La signorilissima sobrieta' e finezza di G. Faure' si apprezzano ancor piu' se confrontate con le produzioni dell'accademismo lirico-musicale in Francia (per esempio: *La caravane* di E. Chausson).

Senza parlare di capolavori, e senza compilare statistiche di pregi difficilmente misurabili, non crediamo potersi negare che nelle tre pagine di *Les berceaux* sia concentrata una intensita' di valori emotivi poche volte raggiunta dall'autore stesso. Nel medesimo tempo questa, come alcune altre liriche di Faure', nulla aggiunge di palesemente nuovo, dal lato tecnico, all'arte del Lied gia' ampiamente svolta dai tedeschi, e ripete la sostanziale formazione dell'accompagnamento come commento derivato da un'immagine presa nel testo poetico, mentre la parte vocale concentra lo stato emotivo, ossia il sentimento globale che tale testo suscita nel compositore. Eppure, sul binario tradizionale, quanta spontanea raffinatezza, e quale felicissimo innesto della modalita' sulla vecchia tonalita' con un profumo, che si sente per la prima volta nella lirica da camera, ma proprio in *Les berceaux* questo profumo modale non c'e'. Non importa affatto. La pagina e' perfetta e personale nella qualita' dell'espressione, nel sentimento sofferto fino a farlo soffrire all'uditore. Inavvisi si allontanano, sospinti dai motori e dalle onde: e quanto piu' si allontanano, tanto piu' li trattiene un'altra forza, la forza degli affetti che contrasta con quella del mare e delle macchine: la forza delle culle. E questa forza, attrazione della riva dove restano

le madri, questa forza, irresistibile *si sente nella musica*, non solo quando c'è il crescendo, ma in tutta la parabola del discorso melodico, sorretto dall'ondulato lamento delle due linee del pianoforte. Alla chiusa, le culle prendono luce di tombe. Le cadenze funebri piacquero molto a Fauré. Lasciamo questo suo canto con animo trafitto; il mare che porta via i naviganti assurge a simbolo delle umane sorti.

Chi, al ridestarsi da un sogno, non ha sperimentato il continuare delle sue vibrazioni e della commozione provata? Consimili vibrazioni informano la parte strumentale di *Après un rêve*. La tonalità di re minore perde, dopo poche battute, quel tanto di massenetiano che palesava forse nelle prime. Nessun virtuosismo di commentatore può raggiungere il significato delle terzine vocalizzate che, qua' e là, espandono la declamazione. Il potere miracoloso della musica, si afferma soprattutto nei momenti in cui essa prende colore opposto a quello suggerito dalle parole: per esempio: "vers la lumière": armonia scura e greve.

In *Clair de lune* l'arabesco della mano destra e quello della voce s'intrecciano, intrisi di *modo eolico*, con fraseggio indipendente. Il ritmo acefalo della mano sinistra non ha nulla di affannoso, anzi è reso aereo dalla pausa. Il funebre diventa serenata; l'elegiaco, danza. Non è possibile scindere il potere suggestivo della musica da quello quasi magico delle parole, che tentarono con successo, anche Debussy. In *Le secret*, che è in modo lidio, il si $\frac{1}{2}$ della voce alterna col si \flat dello strumento; non mancano modulazioni di tipo tradizionale come il minore sostituito dal maggiore (batt. 13) e perfino la 7^a diminuita con risoluzione naturale ("ce que j'ai dit au jour"). Un'intima sofferenza placata nella tersa luce del fa maggiore-ipermaggiore.

Ad ogni modo senza questa percezione dell'uso discreto e sapiente delle antiche scale ed atmosfere, non è assolutamente possibile gustare la lirica di questo musicista intimo e appartato. In pieno rigoglio impressionistico egli si rinchiuse in una solitudine di suoni, che gli permise di essere se stesso. L'essenziale della sua posizione è forse quel suo reagire alla vita delle cose e degli esseri coll'esprimere, in mezzi estremamente selezionati, il destino transeunte. Egli canta di cose belle che palpitano e svaniscono, ci consolano e dilagano.

NUOVE VIE - In chiunque tra noi, musicisti occidentali, accostava per la prima volta i *Canti e danze della Morte*, di Mussorgsky, fu profonda la sensazione di ascoltare una voce nuova nel campo della lirica da camera. E coloro che già conoscevano il *Boris*, ritrovavano intatta, nella voluta selezione dei mezzi, l'inconfondibile personalità dell'autore, soprattutto con la sua facoltà di astenersi "dall'aggiungere al soggetto il commento di emozioni personali dell'artista: quelle che ha potuto provare l'essere evocato sono le sole che egli vuole cogliere direttamente con un partito preso di espressione realistica". Questa giusta osservazione del Calvocoressi si applica, senza dubbio, anche alla musica drammatica di Mussorgsky, e tuttavia si è sorpresi di trovare nel breve spazio d'una "melodia" da camera (anche se più estesa del solito) le prove di quella acutissima e poco comune facoltà, che caratterizza essenzialmente il musicista di teatro; per cui avviene che queste liriche, come tutte le altre del grande compositore russo, possiedano una forza di evocazione e di suggestione visiva, ed una tensione emotiva, che portano nella musica da camera un elemento preponderante nel melodramma; nello stesso tempo però, la scelta dei mezzi, l'accuratezza e la sobrietà, la rifinitura e l'attenzione al dettaglio, intonano perfettamente queste musiche nel raccoglimento di un uditorio di buon gusto e di fine cultura musicale.

Si rinnova il miracolo della molteplicità fusa in una somma nuova, della eterogeneità giunta all'unità perfetta, della semplicità come effetto superiore della ricchezza. Quadratura irregolare con incisi di 3 battute o semifrasi di 5, stilemi e ritmi di danza e di canto popolare profondamente assimilato e intimamente ricercato; canto lirico e recitativo; stroficità del Lied e varietà mutevole della ballata; aderenza al testo e svolgimento indipendente, in maniera che la forma sia evidente ma non schematizzabile, e spesso anche effusa in onde largamente simmetriche; sentimento e gesto musicale; colori tonali finissimi e sfioramento modale, armonizzazione elementare e dotta, di volta in volta, ma sempre penetrante ed appropriata, tutto concorre nella sintesi di *quella* musica, ed è ovvio che questo non basterebbe senza l'amore, che immerge l'anima del compositore nel soggetto, fino all'oblio di sé, fino all'identità.

Inoltre: dopo 200 anni di lirica erotica e di dichiarazioni sentimentali, ecco per la prima volta una musica da camera che s'ispira ad altri valori. Un povero contadino chiude gli occhi; la neve ha steso per lui l'immensa candida coltre; ma la Morte suscita un ultimo miraggio: l'estate soleggiata, le messi, l'azzurro... Un fanciullo morente: una madre che supplica invano... Una giovane dormiente: la sua bellezza esaltata da un cantore soprannaturale, che non tarda a ghermirla per sempre... Un campo di battaglia: vinti e vincitori immobili al suolo, spettacolo prelibato per Colei che è la sola vincitrice: le loro ossa non si leveranno, mai più orgogliose sotto il cielo, penserà Lei a pestarvi sopra tanta terra... E la musica che canta il miraggio estivo, ne dice anche l'illusione: è una musica pallida, malata, evoca non il sole ma un lembo di luce debole....

E la Morte che veglia il fanciullo, l'addormenta con un motivo abbreviato di ninna-nanna: "Do, do, l'enfant do"....

Lo Spettro che canta la serenata, s'accompagna certo su uno strumento a plectro: le cui risonanze, trasfigurate dalla tastiera, prendono un colore macabro..

L'intervallo finale, cantato dalla voce sola, dal fa centrale al fa acuto, con sosta sull'ultima nota, fa vedere la mano adunca che si stende....

E tutte queste evocazioni son frammiste di ritmi danzanti, dei quali il più tremendo è l'ultimo, quello della Vincitrice che pesta la terra....

Altrove, altri soggetti ancora. Caricature (*L'orgoglioso; il classico; il gungno*); ritratti morali (*Il mascalzoncello; L'orfanello*); la giornata del bambino (*La Chambre d'Enfants*, sulla quale non basterebbero dieci pagine di commento analitico). La lirica da camera ha trovato una nuova musa: l'umana realtà, la verità d'ogni giorno, la solitudine e la miseria, la precarietà dell'effimero, l'inutilità della vanagloria....

Più vicina agli spiriti del romanticismo ma non per ciò meno personale, la lirica *sul fiume* (ultima nel gruppo compreso sotto il titolo *Senza sole*) ha questo di speciale, che l'attrazione insistente, magnetica d'un punto fisso, oscillante nell'acqua, informa il pedale di dominante, diversamente ma continuamente ondulato. La creatura che guarda quel punto ne è soggiogata. "Eccomi al tuo richiamo", son le sue ultime parole.... Dopo, non resta che l'ombra del tuffo silenzioso, un'impronta acqua slargata nella 7^a di dominante senza risoluzione, con la quale termina il pezzo... Quante piacevoli armonie e squisitezze, di disegno su quel pedale, senza che il centro di gravità lo lasci o chela suggestione ne sia attutita per qualche momento. Perché è proprio nel pedale che risiede l'espressione di questa straordinaria composizione.

Dalla quale è spontaneo passare al ricordo di altre due celebri pagine basate sulla fissità: la Sonata op. 27 2^a, di Beethoven, e *l'Après midi d'un faune*. Ma nella Sonata detta "Chiaro di luna", più che un punto è femmo l'infinito, mentre si ripete l'ondulazione delle terzine; e nel poema sinfonico debussiano il punto fisso, determinato dalla breve circolazione del tema, si cinge di vibrazioni paniche

e s'immerge nel gran tutto, per riaffiorarne e risormergervisi con eterna ed al terna vicenda. Nel musicista russo l'attrazione e' piu' precisa: viene da un fiume, da uno di quegli immensi fiumi, vasti come la morte. I sette diesis alla chiave, a loro volta alterati di continuo durante il discorso; la tessitura grave della parte vocale; il colorito denso e ombrato; gli accordi lentamente succhiati dalla dominante (batt. 16-17 e simili), non fanno che servire al predominio espressivo del tragico pedale, e forse piu' che ogni altra cosa lo serve la sonorita' costantemente mantenuta nel pianissimo (proprio come nel *Chiaro di luna*).

Alcune liriche poi possiedono in grado eccezionale quel carattere improvvisativo che, in varia misura, e' sparso un po' in tutte e che particolarmente risalta la' dove, come nella *Elegia* (5^a nel gruppo *Senza sole*), la scelta dei mezzi (tremoli, lunga striscia cromatica, ottave esclamative ed isolate, tremolante biancore lunare, lembi di commossa melodia) dipende non gia' dalle movenze di una narrazione, ma dalla libera reazione dell'estro musicale sollecitato dalla forza emotiva del testo ancor piu' che dalle sue indicazioni visive.

* * *

Con Debussy si afferma e prevale il nuovo principio informatore della lirica contemporanea: *l'atmosfera e' forma*. Riprese di temi e simmetrie del fraseggio melodico, schemi ternari o binari possono delinearsi nel discorso ma non lo costruiscono piu': esso s'inquadra in un'altra dimensione musicale, una dimensione imponderabile rispetto a quella attuata nella stroficita' e nel respiro peridale dei romantici e dei loro epigoni; una dimensione che non consente uno schema morfologico. E che l'atmosfera possa elevarsi a forma non deve sorprendere: anche la macchia suppone un contorno, il lento spandersi di un olio profumato segue una legge naturale e *si delimita* su una superficie.

La prima innovazione fu la scelta dei testi.

Anche quando ricordano un'ora d'amore, e' con senso di appagamento profondo e senza nessunissima prospettiva di viaggi o di cimiteri: con un sentimento di vita naturale, che non ha piu' niente di romantico. Una filiazione dai romantici si riconosce in qualche impostazione esclamativa ("C'est l'exstase langoureuse"); ma l'appoggiatura non predomina (osservate, poco dopo, il secondo spunto, molto personale: "sous la ramure").

Nell'esaltare la belta' d'una chioma femminile, il musicista la vede come un miracolo chiuso, una forma indipendente, e molto piu' che un'onda di desiderio passa nella sua musica un'onda di stupefazione ancestrale. Lo spirito resta immobilizzato nella meraviglia del meriggio alto. Il discorso musicale si sprema dall'intervallo di 2^a maggiore con un potere che ci riduce prigionieri del fascino cosmico, senza giubilo e senza pena... Se egli canta di due antiche amanti, o del luore della luna, o di un giardino ove mormorano fontane, lo fa mettendo l'accento non sulla costruzione melodica ma sull'intensita' dell'atmosfera. Atmosfera, che sembra ritagliata da un'altra piu' vasta e piu' confusa, dall'atmosfera della psiche perduta nella sonnolenza dell'inconscio. Ogni lirica si puo' paragonare a una barca immota su un grande lago.

Bisogna pero' aggiungere che in quest'arte varia e complessa, la linea melodica ha grande valore, benché non minor valore vi prendano le armonie, e ancor piu' delle armonie le loro latenze, lo sfumare di una nota nell'altra, i prolungamenti invisibili degli accordi, le loro risonanze velate, le loro lente estinzioni. Ognuna delle armonie e' come una molecola della grande atmosfera, tuttavia esse non possono dissociarsi, benché a volte si abbia l'impressione che ognuna tenda a prendersi un punto coronato.

Forma *precisa*, dove e' precisione appunto questa mancanza della delineaione a cui eravamo abituati prima; forma *definita*, determinata, determinatissima perche' direttamente proporzionata al suo oggetto; forma in cui si concreta e si risolve senza residuo l'intuizione di se stessa. Non e' lecito misurare la "definitezza" di tale forma con un metro estraneo. Appliciamo forse alle sinfonie di Beethoven l'estetica del canto gregoriano?

* * *

Dopo la degenerazione di un romanticismo divenuto facilone e salottiero, e di contro a un germanesimo musicale scaduto ad accademismo, l'Italia senti' la urgenza d'una musica nuova e libera; e fra coloro che meglio contribuirono a tale rinnovamento, una quarantina d'anni or sono, s'impose il Pizzetti. La sua produzione, rimasta, per cosi' dire, ferma sulle sue posizioni polemiche ed estetiche, formulate fin dall'inizio, e' appunto per questo assai rappresentativa del periodo e dell'autore. Non va dimenticato che per i compositori della "giovane scuola" (oggi canuti, e taluno di essi al di la' delle porte eterne) Debussy fu non gia' un modello da imitare ma l'indice di un'arte superiore, che illuminò il loro apprezzabilissimo e spesso felice sforzo per liberarsi dalle formule e dai gusti che tutti applaudivano e tutti subivano.

La lirica da camera di Pizzetti, come quella dei suoi confratelli, si distingue anzitutto per la nobilta' dei testi. Un giovane musicista di quell'epoca, Castelnuovo-Tedesco, musicava l'*Infinito* di Leopardi, il livello culturale di questi compositori era superiore a quello dei loro predecessori. Essi attinsero alla letteratura italiana con l'anelito ad una forma di lirica elevata e vibrante di umanita'. E Pizzetti che aveva gia' musicato la *Fedra* di D'Annunzio, a questo poeta eminentemente musicale si avvicino' ancora per una delle piu' suggestive pagine uscite dalla sua penna: *I pastori*.

Lo spunto melodico modale, i lunghi pedali che sostengono la melodia ingrandita, lo statico tremolo, le atmosfere diatoniche e spaziate, ricreano musicalmente, con mezzi moderni ed eletti, la poesia dell'autunno incipiente, o della caldura morente. E' il tempo in cui l'anima si rinserra nella nostalgia dei colori che annunciano le prime piogge blande. Un desiderio di raccoglimento e d'intimita' tien dietro alla sonnolenza abbagliata dell'agosto: condizione favorevole ad una espressione musicale profondamente sentita, e propizia alla musica da camera.

La classica stroficita' del testo poteva suggerire una forma musicale a strofe variate. Il compositore non ha preso questa via. Egli si e' giovato, invece, del nuovo principio assimilato dai musicisti d'avanguardia, che cioe' anche l'atmosfera e' forma, perche' anche l'atmosfera e' onda, e come un'onda non puo' oltrepassare il proprio limite di espansione, cosi' un'atmosfera musicale avra' un margine estremo ed una coerenza di contenuto. Che poi l'atmosfera possa o debba combinarsi con elementi strutturali di origine classica, cio' sara' da vedersi caso per caso: pregiudiziali teoriche, ad ogni modo, non ve ne sono.

L'ondulazione pendolare creata da Debussy non e' assente da questa musica; ma non ne costituisce la legge. Dove affiora in primo piano, rivela non solo un frammento del tema melodico principale che la include, ma sprigiona un sentimento diverso dallo spirito detto impressionistico; ed inoltre il sentimento dominante, dalla prima all'ultima nota, e' strettamente connesso allo svolgimento del tema, anziche', come in Debussy, al pretema.

“O voce di colui che primamente
 “conosce il tremolar della marina!”

L'intensificata ma trasparentissima vibrazione dei suoni, congiunta all'ondulazione pendolare, non ha qui assolutamente nulla di frammentario, anzi rinsalda il significato costruttivo di questo episodio. Il modo ipermaggiore della frase melodica le conferisce uno stupore religioso; il suo trasporto un tono sotto e' un'idealizzazione della vecchia "progressione" di gusto italiano.

Nel penultimo verso,

“isciacquo, calpestio, dolci romori”.

le parole ricche di sonorità e di risonanze spirituali richiedevano una completa evidenza verbale, in maniera da valere per il fatto stesso di esser pronunciate. E' quello che ha voluto il compositore; e per approfondirne l'effetto, egli pone il declamato su un fondo armonico, il cui primo elemento e' una 7^a di dominante connessa con accordi esafonici senza rivestire ne' il senso armonico puramente tonale ne' quello puramente impressionistico. E' una 7^a pizzezziana! Il nuovo nel vecchio.

La ritroveremo nei *Tre Sonetti del Petrarca*, specialmente nel terzo. Stilemi gregoriani, formule armoniche tradizionali, entrate in imitazione, cadenza perfetta, intervalli di tritono nel basso come sintesi del V modo, discorso recitante e cantabile, tutto si amalgama e si congiunge così bene nell'atmosfera, senza mai offuscare la chiarezza delle rime, che non si può non riconoscervi un'arte matura, ricca e sapiente. E che prende.

* * *

Qualche osservazione ancora sulle *Siete Canciones populares españolas* di De Falla.

N. 3: “Asturiana”. L'inizio di melodia nella m.s. accenna un minore inverso ossia frigio ecclesiastico in *re*, contrappuntato dal pedale superiore *do*. Le due 5^e (batt. 3 e 4) non hanno il solito sapore francese. Nella voce la melodia si delinea in minore moderno privo del 6^o grado. Il pedale si e' spostato alla dominante. Il *mi b* sincrono al *re* mantiene il riflesso del modo frigio. Il raddoppio del *la* a batt. II ha sapore sacro. La cadenza di tipo plagale (17-18) chiude la strofa in un'altra tonalità, non prevista. Nella seconda strofa due varianti: *fa* invece di *mi b* (ultima batt. a pag. 13) e la cadenza del basso che sale di 5^a (minore naturale in *sol*). Nella terzultima batt. quel *fa #* e' un richiamo latente alla prima parte del canto: e' una *sensibile* con risoluzione normale nonostante il grande intervallo (cosa che fa anche Bach).

N. 5: *Nana*. Nella m.d. pentacordo incompleto; nella m.s. imitazione sincopata. Su questo fondo, melodia quadrata.

N. 6: *Canción*. Buon esempio di *notæ laterali* su accordi tradizionali. Nella seconda parte il maggiore moderno e' sostituito improvvisamente, ma senza scosse, dal dorico ecclesiastico (“Dicen que no me quieres”).

* * *

Non saremo noi a voler passare sotto silenzio, in una pur scheletrica rassegna della lirica da camera contemporanea, le pregevoli *Quindici Melodie per canto e pianoforte*, op. 15 di Schönberg. E' evidente che l'autore si prefigge, e consegue, un intento nuovo nella lirica europea: affrancare la parte strumentale dall'abitudine di commentare il testo e di seguire più o meno strettamente le paro-

le. Egli affida al pianoforte il compito non già di sviluppare una immagine fornita dal poeta, o di rifrangere frammenti della melodia data alla voce, ma solo di delineare un libero e vario disegno “astratto”, indipendente e dal testo verbale e dalla parte vocale.

Nel concedere volentieri la nostra ammirazione al compositore, non sentiamo di poter fare altrettanto per il suo apologista. Leibowitz (opera citata) vede in queste liriche un “punto d'arrivo supremo” (“aboutissement suprême”: pag. 94), che “chiude uno dei capitoli dei generi musicali” (idem), e ciò per il fatto che, nella produzione Schönberg, le suddette liriche non sono seguite da altre. Che e' come dire: questo rinomato autore ha composto dieci madrigali; e non avendo composto l'undecimo, il decimo e' un punto d'arrivo supremo. Quale logica! Quale forza di ragionamento!

* * *

Ed eccoci, come al solito, alla difficoltà maggiore. Che cosa riterremo dopo il nostro studio sulla lirica da camera dai trovatori a De Falla?

Abbiamo già detto che i trattati servono soprattutto a stimolare quel che non hanno previsto.

Tuttavia quel poco che possiamo aggiungere, aggiungiamolo, ben sapendo che le nostre opinioni non ne escludono altre anche migliori.

Punto base: per una nuova lirica occorre un nuovo contenuto. Colui che, oggi, si applicasse a cantare le tenerezze di Tirsi per Fillide, farebbe ridere. Altrettanto infelici sarebbero gli sdilinquiamenti salottieri per la bionda o bruna signora, o lo stupore agnostico o l'ermetismo o altri atteggiamenti spirituali che la musica europea ha svolti e fissati in *riuscite* eminenti.

Allora? Appoggiarsi ai poeti contemporanei? Non fecero così Debussy e Pizetti? i romantici e i madrigalisti?

Io non ho competenza per decidere se nella poesia contemporanea italiana si trovino, o se manchino del tutto, sostanze adatte alla riespressione musicale. Ad ogni modo ci sembra ovvio che l'essenziale non e' la versificazione, ma la poesia.

Inoltre vi sono poeti antichi e poeti orientali che possono affascinare un giovane temperamento.

Si ricordi che si parla per dire qualcosa che interessi, che interessi, vorrei aggiungere, l'essenza dell'uomo e non un suo momentaneo bisogno di afrodisiaci sonori (cui soddisfano abbondantemente la musica leggera, la canzone, il jazz).

Una lirica all'altezza non di un gruppo di esteti, ne' di inutili sfaccendati, non di una moda o di una avanguardia settaria e fugace, ma della vera avanguardia che e' il fiore dell'umanità nei suoi interpreti, può e deve (noi crediamo) prendere il seguito del vario e raffinato deposito legatoci dalla musica nel campo della lirica da camera.

* * *

CAPITOLO II

IL TEATRO COME MUSICA

La cognizione dei problemi estetici e stilistici che interessano la creazione di un'opera musicale per teatro, non fa parte del normale tirocinio tecnico richiesto ad uno studente di Composizione, ne' puo' essere approfondita se non in trattati speciali.

Tuttavia una delineazione di alcune caratteristiche forme dell'Opera e dei presupposti che le determinano, con rapporto ai concetti che s'inquadrano nel presente libro, puo' avere utilita' pel nostro giovane lettore.

* * *

L'OPERA E' SEMPRE NELLO SPIRITO DELLA MUSICA. - Alcuni distinsero Opere nello spirito della poesia ed Opere nello spirito della musica. Alla prima categoria spetterebbero quelle impregnate sul concetto che la musica dev'essere serva della poesia (Monteverdi); all'altra, quelle che seguono il principio opposto (Mozart). Distinzione anticipata dai teorici del Settecento e ripresa da qualche critico moderno che colloca il Debussy sulla linea di Peri e di Monteverdi e gli operisti italiani su quella di Scarlatti e di Mozart.

Nel capitolo precedente, parlando della lirica da camera abbiamo sostenuto che la parola, investita dai valori metrici, armonici, ritmici, timbrici etc., viene ricreata dalla musica, quindi risolta in musica, quindi tolta allo speciale equilibrio di cui era elemento nel testo poetico, e percio' ridotta a sussistenza fisica dello stimolo poetico-verbale onde si alimenti la composizione della musica. Dire che esiste un teatro musicato nello spirito della poesia, significa che si e' avvertita quella prevalenza del recitativo sulla melodia effusiva, che costituisce uno dei tipi di Opera in musica. Fuori di tale significato, non ne esiste alcun altro tecnicamente valido; e noi pensiamo che, come anche il Pannain afferma (*La vita del linguaggio musicale*, Curci 1947) l'Opera e' sempre composta e concepita nello spirito della musica.

Se, per riprova, si da' un'occhiata a quello che dovrebbe essere un modello della pretesa forma musicale nello spirito della poesia, cioe' la melopea di Peri o di Monteverdi, ci si accorge immediatamente, *ad aperturam libri*, che la tesi non regge poiche' tale melopea e' immersa nei piu' autentici valori dell'espressione musicale, valori che la poesia ignora. Prendiamo qualche passo della *Euridice* di Peri e Caccini. Qui, abbiamo una cadenza con elisione melodica:

Dafne:
(Euridice di Peri e Caccini)

Qui, una modulazione improvvisa, con la quale Orfeo tronca l'esordio della Ninfa e le chiede con impazienza di esporre l'accaduto:

In quest'altro punto si nota un'anticipazione legata:

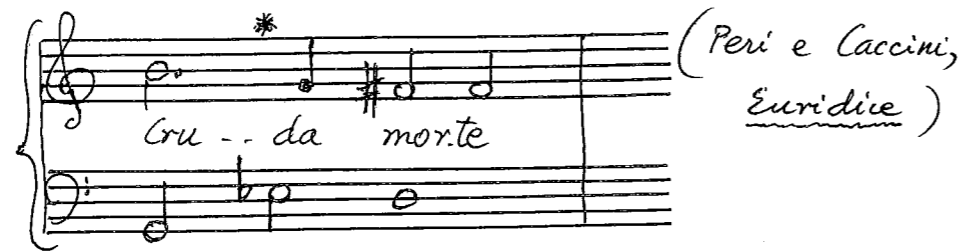
Arcetro

(Dalla "Euridice" di Peri e Caccini)

in quest'altro, una cadenza modale:

Aminta

e in quest'altro con cui chiudiamo un'esemplificazione che potrebbe identificarsi all'intera partitura, un accordo di 5^a aumentata con espressione dolorosa:



Potete voi trovare, nel mondo delle parole o delle immagini o dei concetti, l'equivalente di uno solo dei mezzi d'espressione or ora riferiti? E non parliamo di forme strettamente musicali, come l'omoritmia, o la polifonia contrastante con l'omofonia, le quali ricorrono nell'Opera citata; parliamo solo di melopea recitativa.

Si osserverà probabilmente che autorevoli teorici additarono nella poesia la matrice della musica, la direttrice di tutto l'insieme delle arti convenute a raccolta nel teatro. Ed è ben vero che senza l'immediata comprensione uditiva della parola non si capisce nemmeno il soggetto dell'Opera (punto, questo, sotto lineatissimo da tutti i teorici e dai compositori stessi). Per lasciare alla parola la sua piena intelligibilità, la musica deve spogliarsi di alcuni suoi diritti: raccorciare, per esempio, certe durate di note o di frasi, restringere gli intervalli non riproducenti l'intonazione naturale delle parole, rinunciare ad accompagnamenti complicati o pesanti, insomma avvicinarsi alla *monodia* e perciò astenersi tanto dalla polifonia quanto dal virtuosismo canoro. Dal canto suo la poesia, per farsi musica, deve, inevitabilmente, entrare in un ordine di leggi e di fenomeni che le sono esterni e a cui non dovrà soddisfare chi legga o declami un testo non musicato; nello stesso tempo però essa *informa* il discorso musicale, lo fa nascere, gli dà un limite ed un contenuto affine; quindi dalla recitata delle concessioni e delle accettazioni (della musica verso la poesia e viceversa) segue una stretta interdipendenza dell'una e dell'altra arte, per cui, in conclusione, se non si può parlare di Opera nello spirito della poesia, nemmeno lo si potrebbe di Opera nello spirito della musica, essendo evidente che si tratta di una collaborazione, di una mistura di entrambe, e che questa è appunto quell'intima fusione di poesia e di musica, che i teorici posero a base del melodramma.

Eppure non è esattamente così. La parola può dare avvio all'ideazione musicale, può provocarla, come lo possono anche mille altre cose, può musicalizzarsi in arco melodico corrispondente al suo stesso arco; ma il divenire di questo primo arco melodico, il formarsi del periodo dall'inciso alla frase, per non ricordare che questo caso, è nel suono stesso e dipende dal suono.

È proprio nella poesia drammatica avviene che il poeta debba tener conto, di anticipo, della struttura di certe parti musicali, come recitativi, arie, duetti concertati, e che per ognuna di esse debba adattarsi, mediante la concisione e la stroficità, alle esigenze del discorso musicale. Nella prima età monodica il poeta non era legato a tali schemi musicali, o lo era assai meno di quanto lo fu in seguito; eppure, cosa restava, nella melopea armonizzata e cantata, cioè divenuta musica, cosa restava di quell'armonia di endecasillabi e settenari che egli si era studiato di ottenere così bella, così umanisticamente interessante?

La poesia, inoltre, non dà mai alla musica un contenuto emotivo, perché quando l'espressione musicale è raggiunta dal compositore, questa espressione raggiunge un sentimento *musicale*, un contenuto emotivo diverso da quello che si sprigionava dal solo testo, ed è solo per approssimazione ed analogia che usiamo avvicinare l'uno all'altro parlando, ad es., di allegrezza o di mestizia o di dolore, mentre in realtà l'allegrezza, la mestizia, il dolore effusi da suoni

che si organizzano in una data tonalità maggiore o minore, in un colorito strumentale o vocale e in un preciso ordine di figure ritmiche, sono necessariamente *altra* cosa da quelli che s'erano espressi nel puro elemento verbale. Se il contenuto è inseparabile dalla forma, questo ci conduce a negare identità di contenuti in arti diverse. Per la stessa ragione dicevo, qui sopra, che la poesia può porgere alla musica un contenuto affine; ma concedevo troppo. Essa porge soltanto un contenuto diverso, diversa essendo la forma.

Il richiamo fatto dai migliori teorici del melodramma allo spirito della poesia, altro non significa che un invito, altamente lodevole, alla serietà dell'Opera, compromessa o calpestata dal capriccio, dalla fretta, dalla superficialità o dall'ignoranza di autori ed esecutori. Richiamo giusto, doveroso anzi: ma non una tesi di estetica (anche se lo scrittore gli conferisce un aspetto dotto-rale); strumento polemico, non argomento critico.

* * *

LA COLLABORAZIONE DELLE ARTI - I teorici difesero quello che era il più alto ideale del teatro musicale del loro tempo. E il punto base per tutti, dal Doni all'Arteaga, dal Planelli al Carpani, dall'Algarotti al Calzabigi, dal Mayr al Bavesi, era la collaborazione delle arti. Nel deplorare la confusione, l'ibridismo, l'assurdità imperanti nel melodramma, essi rimproveravano ai musicisti il non aver saputo, o voluto, porre sufficiente attenzione alla collaborazione delle arti, al fatto cioè che c'era da salvare un interesse superiore ad ogni singola arte, una concordanza dei diversi elementi, nella quale soltanto poteva realizzarsi, con la desiderata dignità estetica, il melodramma ovvero Opera in musica.

"Qualora sentesi nominare questa parola *Opera*, non s'intende una cosa sola ma molte, vale a dire, un aggregato di poesia, di musica, di decorazione e di pantomima, le quali, ma specialmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, né comprenderci bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte". (Stefano Arteaga, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano, Venezia, 1785*) (1).

"Opéra: Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion. Les parties constitutives d'un Opéra sont le poème, la musique, et la décoration. Par la poésie on parle à l'esprit; par la musique, à l'oreille; par la peinture, aux yeux: et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à-la-fois la même impression par divers organes" (J.J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*).

In linea generale i trattatisti e i pensatori concordano nel sostenere che l'Opera deve presentarsi come un tutto armonico; che i suoi diversi elementi debbono conciliarsi e concorrere al godimento complessivo, che è il godimento massimo offerto dalle arti; che musica e poesia trovano la più felice unione nella melodia non già scapricciata e indipendente, né rimessa alla vanità del can-

(1) - Subito dopo, l'autore dice che la poesia "non è padrona ma compagna" della musica e della decorazione; che la parte "più essenziale del dramma viene comunemente reputata la musica" e da quest'ultima "prende sua maggior forza e vaghezza la poesia". Ben inteso, non mancano gli assertori del concetto opposto.

tante, ma protesa all'emozione drammatica e immedesimata nel fine stesso del melodramma, che non è il piacere dell'orecchio ma la "commozione degli affetti" e l'elevazione dell'animo attraverso un nobile diletto.

Vogliono quindi che dal *recitativo all'aria* non manchi una graduata connessione musicale e che entrambi siano abbracciati dall'unità dello stile e da una reciproca proporzione, riflettente la "verità" dell'azione drammatica; che gli strumenti aggiungano valore all'espressione restando subordinati al canto, e se in primo piano, come nella *sinfonia* d'introduzione, non vi stiano senza rapporto col soggetto. Richiedono che la scenografia contribuisca a trasportare in ispirito lo spettatore nei luoghi immaginati e non degeneri in assurde fantastiche ne' in una banale imitazione del vero; e così pure i costumi corrispondano al soggetto e non formino una ridicola accozzaglia di piume e stoffe, di armi e gioielli. Raccomandano che il ballo sia posto all'interno degli atti, come complemento mimico dell'azione, e non negl'intermezzi fra i vari atti.

La testimonianza di buon gusto e d'intelletto fornita da questi scrittori è prezioso contrappeso all'insulsaggine della pratica, specialmente nel Settecento, allorché un personaggio che avrebbe dovuto ascoltare le parole di un altro presente in scena, preferiva scambiare segni con qualche spettatore o spettatrice, se pure, in mezzo al frastuono generale della pubblica conversazione, non accadeva che l'autore stesso si alzasse per gridare che i signori spettatori volessero fare attenzione, dato che adesso veniva una bella aria.

Da tutti gli altri poi si staccano, nel XIX secolo, Giuseppe Mazzini (*Filosofia della Musica*) e Riccardo Wagner (*Opera e dramma*). In loro il problema è veduto sotto una luce di redenzione, nell'idea di un'arte civilizzatrice e purificatrice. Da Mazzini è trattato con una intuizione artistica che supera di molto la visione dei compositori italiani del tempo. Wagner mantiene una posizione polemica, per difendere ed imporre i suoi fini, mentre, in una stupenda fioritura di opere drammatiche, egli trovava la soluzione artistica, squisitamente personale, dello stesso problema (anche se diversa dalla sua formulazione teorica), realizzando con la potenza del genio il suo sogno di un teatro ispirato ad alti valori etici oltre che estetici.

Il medesimo problema della collaborazione delle arti lo ritroviamo in un musicista italiano del nostro tempo, Ildebrando Pizzetti, che sostanzialmente lo riporta, per quanto riguarda il rapporto poesia-musica, alla soluzione del recitativo vocale, profittando contemporaneamente della tecnica wagneriana nell'orchestra.

Accenni e spunti si leggono anche nelle lettere di Claudio Debussy e in scritti posteriori a lui.

Il problema include questo postulato, implicitamente da tutti ritenuto valido: che è opportuno, bello e interessante far vedere materialmente allo spettatore quello che la poesia e la musica esprimono nella propria sfera estetica.

Contemporaneamente il problema stesso ha ricevuto dall'unanime consenso dei pubblici, e dalla convalida del tempo, una soluzione alla seguente domanda: Data la collaborazione delle arti, stanno esse alla pari, oppure una domina le altre? e in tal caso, quale? - E la risposta è stata che la musica predomina in misura da travolgere tutto il resto, così che le opere dei grandi autori vivono intere nella musica e per la musica, e se eseguite con una regia difettosa non perdono il loro potere drammatico, raccomandate essenzialmente alla musica, e se allestite con un gusto scenico e decorativo totalmente diverso dall'originale, risultano intatte per la parte musicale, e quand'anche ridotte alla sola esecuzione musicale, con soppressione completa degli altri elementi, possono essere godute, comprese, ammirate ancora solo per la musica.

* * *

Come sappiamo c'è nel suono la facoltà di evocare aspetti e immagini del mondo visibile, paesaggi, cieli, luci e tenebre e colori.... Se ascoltiamo una sinfonia, un preludio, un pezzo per pianoforte, sorgono spontaneamente in noi linee di sogni o di luoghi o di creature irreali o reali. I suoni musicali, per loro natura invischiati nella totalità delle cose, giungendo al nostro spirito ci recano brandelli del cosmo, che ad essi aderiscono come alle alghe i colori dell'oceano.

Quando alla musica è unita la parola, e in questa allo stimolo onde nacque quella musica col suo potere allusivo, più sicura torna l'interpretazione dapparte dell'ascoltatore e più facile è comprendere l'indicazione racchiusa nei suoni.

Supponiamo una musica che canti l'argentea luce lunare su un mitico paesaggio, come nel 1° atto della *Norma*. L'immagine interiore che si forma in noi sotto l'azione quasi magica dei suoni è così intensa e così pura, che il suo *duplicato materiale sulla scena nulla vi aggiunge*, anzi il più delle volte, danneggia perché attutisce quell'incanto che i suoni creano se ci concentriamo in essi. La musica fa vedere in ispirito quella luce e quel paesaggio, e la visione corporea aggiunta e sovrapposta alla spirituale, *proietta su questa la corporeità del mondo fisico*, il che disturba e contamina l'intensità, la perfezione ideale dell'immagine interiore.

Ossia: *Il duplicato fisico dell'immagine interiore è un suo duplicato minore*. È pleonastico esibire in forma reale quel che l'anima contempla in forma spirituale.

I teorici del melodramma credettero che la riunione di più arti costituisca un totale superiore ad ognuna di esse. Ciò è discutibile.

Se dicessimo che due o più discorsi pronunciati simultaneamente convincono più di uno, non v'è chi non ci darebbe torto. Si dirà che il paragone non calza, perché nel melodramma non si tratta di discorsi espressi dallo stesso mezzo ma da mezzi diversi (parole, suoni, colori), quindi l'operazione impossibile su un unico piano di espressione è possibile su piani distinti e collegati, e la mente può godere non di due opere della stessa arte unite, ma di due o più opere d'arti diverse associate.

Assioma in cui è tutta l'estetica del melodramma.

Nel suo acuto saggio *Il Drama musicale* (che ho citato sopra) il Rossi-Doria sosteneva giustamente che il valore di una musica è intraducibile in concetti, parole, scene etc. Queste possono bensì dare *versioni* della musica (e qui lo scrittore ricorda una mirabile pagina di D'Annunzio sul *Tristano* di Wagner): ma si tratta di espressioni che, analoghe o simmetriche alla musica, sono pur sempre intimamente diverse da essa e ad essa estranee.

La parola musicata - egli aggiungeva - non conserva che il puro valore sonoro, acustico, "simbolico". Posto che ogni arte è espressione della vita spirituale dell'autore, si domanda se possa un artista attuare il proprio spirito (cioè esprimersi) in vita musicale e poetica o plastica insieme (ossia attraverso arti diverse e simultanee). Ma se il musicista sente la vita e il mondo come musica, non sembra che possa sentirli nel tempo stesso come poesia o come plastica.

Può farlo in tempi diversi? A questa domanda il Rossi-Doria risponde che, se da una espressione musicale si deduce, in un secondo tempo, una espressione poetica, o viceversa (ed è proprio questo *viceversa* che ci interessa), la seconda è in realtà un nuovo atto: essa quindi non riproduce il primo, che sarà allora un ricordo. Il fatto che una espressione segua l'altra, il *passaggio* cioè dalla prima alla seconda, conferma l'impossibilità della fusione.

Ogni arte - prosegue lo scrittore citato - esiste solo come modo di sentire e di creare il proprio mondo, e ciò impegna tutto lo spirito dell'artista escludendo un contemporaneo atto d'altra natura. Inammissibile una sintesi delle arti, o un'arte che sia il risultato di una concomitanza delle varie arti. Un

fatto non può essere riespresso sotto vari aspetti insieme (musica, pittura poe sia) perché per assumere un valore di arte *deve attuare l'intero spirito (1) in una di questi aspetti. Se non è presente e operante tutto lo spirito non nasce musica, né altro.*

Per conto mio mi sento vicinissimo a questa tesi. Che non è certo quella di Wagner *teorico*: ma Wagner *artista* le ha dato la più formidabile conferma di fatto. La potenza della sua musica è tale da farci dimenticare la mediocrità, e spesso la bruttezza degli scenari, la goffagine incredibile dei gesti, la brutale materialità dei corpi: ci compensa regalmente di tutte queste deficienze poi che nel discorso musicale riusciamo, malgrado tutto, a percepire uno scenario molto più suggestivo, più vivo e più vero, cioè più spirito, di quello presentato al nostro occhio fisico, e possiamo contemplare nella nostra *visibilità musicale*, come *forme di suoni*, personaggi di una verità ideale perfetta e gesti che nessun braccio di carne potrà mai uguagliare.

Il *visivo* della musica ha perfezione assoluta: la perfezione stessa di una musica perfetta. L'attuale tendenza dei registi, per le opere di Wagner, a immobilizzare i personaggi e l'evoluzione della scenografia verso stati d'animo di luce, confermano l'imprescindibilità di una sola ed unica espressione, in questo caso quella musicale.

Quanto ad eseguire senza scenari le opere del repertorio tradizionale, ci sarebbe maggior errore in questo modo di esecuzione di quanto ve ne sia stato per tre secoli nell'estetica del melodramma: non solo perché nessuno ha il diritto di manomettere la concezione dell'autore e di sostituire i propri intendimenti a quelli di lui, ma soprattutto perché eseguendo tali opere col sussidio di tutti gli elementi visibili, noi possiamo anche vedere le riespressioni, le *versioni* della musica, probabilmente *simili a quelle* che l'autore ebbe presenti nella fantasia allorché compose la musica stessa.

In senso assoluto però, non saremo mai tanto vicini a lui, come quando ci concentreremo esclusivamente e soltanto nella sua musica.

* * *

TEMPO E REALTÀ NELL'OPERA - Capita spesso di sentir dire che l'Opera è un sottoprodotto; che è assurdo ammettere discorsi cantati, e più assurdo ancora prolungarli allorché il personaggio dovrebbe essersene già andato, o riunirli simultaneamente con parole indipendenti.

Se è vero che il teatro musicale consiste essenzialmente nella musica, sarà anche vero che il *tempo*, la durata cioè delle azioni e delle contemplazioni, nel teatro musicale, sono *quelli che la musica porta da sé come dimensioni sue, e non quelli suggeriti dalla verosimiglianza al mondo fisico.*

La durata di un'Aria dipende dal pensiero musicale: finisce quando si è completato il suo ordinamento in incisi, semifrasi e frasi secondo l'impulso lirico donde è sorta. Sovrapporre a questa esigenza quella di un tempo misurabile sugli orologi della nostra vita quotidiana, equivale a non aver compreso che la realtà del melodramma è una realtà fantastica, dove le anime parlano in una trasfigurazione di tutte le cose e quindi anche del tempo.

Quello che un dato personaggio dice in una melodia, è *esattamente* misurato dalla durata di questa sua melodia e non già dal discorso che egli terrebbe se, invece di cantare, parlasse. E che debba cantare invece di parlare, lo si è pre-

(1) - Dell'autore, naturalmente.

supposto e accettato nell'assunto preliminare del genere d'arte: teatro musicale, non teatro parlato. Teatro musicale, in cui non esistono parole se non nella musica che ne è scaturita.

Non bisogna dire illogica o assurda una forma d'arte sol perché la sua legge non è quella della vita pratica o di un'altra arte. Il melodramma ha tutta intera la logica e la verità che discendono dai suoi postulati iniziali. Può non piacere, ma ciò non significa che è stolto, e non v'è nessuna incoerenza nel mantenere le conseguenze di un principio estetico, che in questo caso è rendere musica il teatro, tramutarlo in musica.

La realtà fantastica che consente ai personaggi di cantare invece di parlare, permette agli stessi di fondere le loro voci. Un personaggio è un uomo *che pensa*, che vibra, che vive. Nessuno negherà che i pensieri di un uomo possano sorgere e svolgersi contemporaneamente a quelli di un altro che gli sta accanto. Assurdo sarebbe piuttosto il pretendere che uno dei due debba sospendere il proprio pensare perché c'è un altro che sta pensando. Nulla quindi di contrario alla verità, non solo fantastica ma semplicemente umana, se la musica intreccia due o più melodie per bocca di due o più personaggi. Avrebbe torto di farlo, solo se si fosse imposti i modi del discorso parlato.

Con questo non si vuole scusare il compositore quando abusa della musica sotto pretesto di libertà e di supremazia. Un'aria, che ripetendo la strofa principale ritorna sull'effusione già avvenuta e chiusa, prolunga la sua durata con un criterio non più musicale ma pratico, per solo piacere sensuale o per accontentare i virtuosi e il pubblico viziato. Non si tratta di libertà, ma di debolezza. Contro questo male lottarono tutti i grandi compositori di opere.

"Non ho voluto dunque né arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettare un noioso ritornello, né fermarlo a mezza parola sopra una vocale favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettar che l'orchestra li dia il tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dover scorrere rapidamente la seconda parte di un'aria, quantunque fosse la più appassionata, per aver luogo di ripetere regolarmente quattro volte la prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar comodo al cantante di far vedere che può variare in tante guise capricciosamente un passaggio; insomma ho cercato di sbandire tutti quegli abusi contro dei quali da gran tempo esclamavano invano il buon senso e la ragione". (Gluck, Prefazione all'*Alceste*).

Non la verosimiglianza alla realtà naturale, ma l'integrità della musica nella libertà delle sue facoltà, senza concessioni opportunistiche che possano turbarle o sovraeccitarle, o all'inverso frenarle senza motivo, questo è l'unico criterio da seguire per la durata dei brani effusivi, mentre a quelli recitativi meglio conviene una durata approssimativa a quella del testo parlato.

L'arbitrario prolungamento delle arie a beneficio del cantante o del canto in sé, è poi, oltre che un errore musicale, anche un errore scenico. Il virtuosismo che dà prova della sua abilità nelle variazioni della strofa principale, dimentica e fa dimenticare il personaggio; mettendo in primo piano se stesso: dimentica e fa dimenticare quella realtà trasfigurata che è nell'essenza stessa del melodramma e alla quale egli sostituisce la propria persona.

Quando Gluck sosteneva la necessità d'una musica drammatica aderente alla "verità" (e per essa alla parola) difendeva l'integrità dell'arte, minacciata e odtraggiata dai gusti dei suoi avversari. Questi avevano optato per un'arte che "abbellisce la vita" (e la loro posizione è oggi ancora quella di molti): un'arte che ha paura di ricordare all'uomo il dolore: un'arte che sia la droga e il piacevole diversivo all'amaro dell'esistenza. In questo concetto l'arte è vilipesa dallo scopo utilitaristico, e' edonismo gretto, non più raggio di quella luce che è anche bellezza e di quella bellezza che è anche verità, non più libera intuizione e manifestazione di eterne realtà.

CAPITOLO III

IL TAGLIO DELL'OPERA E LE SUE VARIE PARTI

PRINCIPALI TIPI DI OPERE - In base al rapporto tra la parte vocale e l'orchestra, distinguiamo tre principali tipi, o forme, di Opere, secondo

- 1°) la prevalenza del recitativo;
- 2°) la prevalenza della melodia lirica;
- 3°) l'equilibrio tra recitativo e melodia.

Nel primo tipo, abbiamo: opere in cui, contemporaneamente al recitativo vocale, l'orchestra svolge un discorso continuo, pluritematico e di carattere più o meno sinfonico (Wagner); opere in cui la parte orchestrale è volta principalmente al colore e all'atmosfera (Debussy).

Nel secondo tipo il lirismo melodico predomina anche nell'orchestra, senza escluderne momenti di elaborazione sinfonica. L'accompagnamento è fatto con raddoppi della melodia, con contromelodie, sincopati etc., come nella maggior parte delle opere di Puccini, P. Mascagni, Zandonai, Massenet, nonché negli autori russi del XIX secolo.

Il terzo tipo, che tende a equilibrare gli altri due, raggiunge tale scopo in due modi:

1) ideando la melodia come melopea declamativa, che fonde le qualità sostanziali del recitativo (sillabismo, risalto accentuativo-espressivo della parola) e quelle della melodia (slancio lirico, ritmo proprio); all'orchestra il compito di sostenere la parte vocale e di commentarla con l'armonizzazione (Caccini, Monteverdi, Purcell);

2) alternando l'una all'altra forma, in maniera da costruire l'opera in una serie di recitativi ed arie, per dare ai recitativi l'esposizione dei fatti e degli accadimenti, alle arie la sintesi dei sentimenti che i fatti hanno suscitato nei personaggi. È il tipo preferito nel XVIII e nel XIX secolo dai maestri tedeschi (escluso Wagner) e dai maggiori operisti italiani, anche nel genere comico.

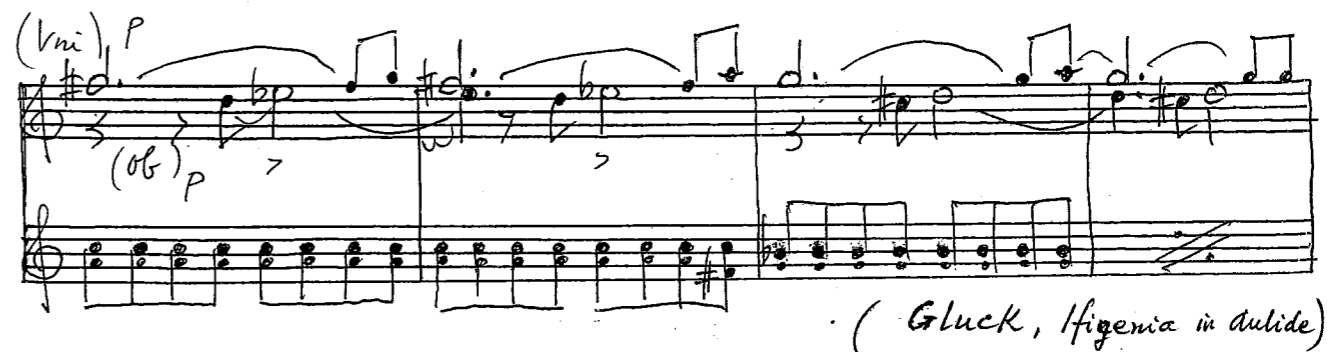
* * *

L'OUVERTURE O "SINFONIA" - È nella Ouverture dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck, che abbiamo la prima grande introduzione orchestrale moderna di un'Opera.

La musa della tragedia, del pianto e del terrore, della violenza e della remissione che si sublima in sacrificio, non aveva ancora dato alla musica tutta se stessa, con una prescienza di stile patetico, benché non continuo, che anticipava Beethoven.

Nella evocazione strumentale di quella Ouverture le persone, o piuttosto la loro forza e la loro azione, si profilano gigantesche. Prima, un sommo con-

senso, un'elegia di bontà, dove già affiora il semitono beethoveniano, che più lungi caratterizza un brano importante con dolenti echi e riflessi del semitono stesso:



(Gluck, *Ifigenia in Aulide*)

In contrasto con questa espressione, un tema di "enorme vigore", "unisono di bronzo" (1) che associa la massa in una potenza volontaria e inappellabile. La vittima è il sacrificatore, Ifigenia e Agamennone sono già sulla scena di suono nella veggenza del sogno che la musica suscita.

Nuove è vero, dopo la presentazione di un così poderoso tema, un brano di stile "saillant et vif" (come direbbe Rousseau), derivato da moduli italianizzanti. Il difetto dura poche battute e si attenua in un motivo ornamentato con gusto leggermente arcaico (batt. 40), fino a che si avventa di nuovo, sulla scena invisibile, il tema scultoreo del sacrificatore.

Il discorso procede con repliche e alternanze di questi elementi e s'innesta, senza cadenze finali, all'inizio dell'azione e allo schiudersi del velo. (Per l'esecuzione dell'Overture indipendente, Mozart e Wagner vi adattarono ognuno una conclusione, che a me sembra straordinariamente indovinata da parte del secondo).

* * *

Sganciata dai moduli classici dell'Overture, la Sinfonia del *Guglielmo Tell* premette alla grandiosa opera non già un tempo sinfonico ma un gruppo di tempi, diciamo pure non sinfonici, aventi analogia (solo per la loro successione) con quelli di una normale sinfonia (introduzione lenta - 1° allegro - andante - allegro finale). L'analogia non va più in là. I quattro tempi della notissima Sinfonia rossiniana non hanno nessuna somiglianza strutturale con quelli di una sinfonia classica (solo il 3°, in quanto *variato*, potrebbe reggere al paragone).

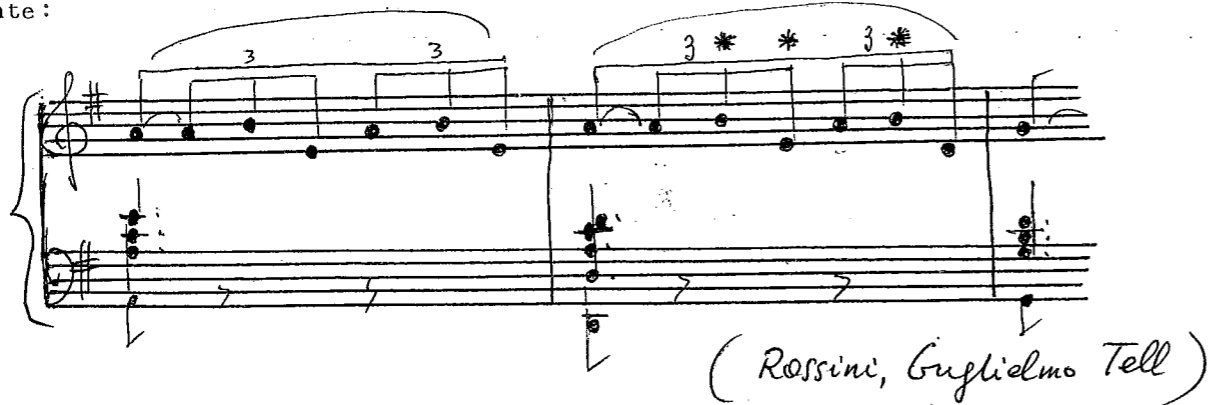
La concentrazione meditativa della prima pagina; l'efficacia imitativa del secondo momento; l'atmosfera evocativa del terzo e l'irruenza dell'ultimo, formano un vasto portale al dramma. Vi si condensano il clima spirituale e il paesaggio ideale dell'opera; pensiero e natura, potenza degli elementi e potenza della volontà.

I "tempi" si corrispondono due a due, il 1° al 3°, il 2° al 4°. Ognuno ha la sua caratteristica strumentale: il 1° con i violoncelli divisi, il 2° con la

(1) - R. Wagner, l'Overture dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck (1854).

orchestra descrittiva, il 3° col corno inglese intrecciato al flauto, il finale col suo tutti un po' militare.

La visione del riposante e sognante lago dopo lo scroscio del temporale, fra alti giochi alpestri, e' stata cento volte esaltata dai commentatori. Invitero' soltanto il lettore che non l'abbia gia' fatto da se', a gustare la meravigliosa modernita' dell'accordo di 13^a sviluppato dalla nota sfuggita si sulla 9^a di dominante:



Un altro capolavoro del melodramma italiano, la Norma, si palesa tale fin dalla struttura classica, ma non consuetudinaria, della Sinfonia. Dopo l'omofonia eroica degli accordi d'introduzione, interrotti dal lamento di un cuore dolente, uno studiato trapasso conduce alla forma di 1^o tempo (ouverture senza sviluppi). La 2^a idea principale, anziche' direttamente in si b (tonalita' regolare rispetto al sol minore della 1^a idea), e' attaccata prima in sol maggiore, quindi confermata in si b.

Questa 2^a idea fa squillare un tema a note ribattute: la conquista romana (o il conquistatore): cui segue per contrasto un tema supplichevole (quella stessa creatura che gli accordi introduttivi avevano lasciato scorgere per un momento, creatura di pianto, una donna certo).

Nella Ripresa, al posto della 2^a idea si apre una larga parentesi: un "mormorio della foresta", un fremer di foglie, un sussurro propagato da cosa a cosa da strumento a strumento, dalle arpe ai violini, dalle note trillate alla panica vibrazione del tremolo E' la foresta celtica sulla quale si schiude tra poco il velario: ora essa e' evocata dai suoni, e come sempre lo scenario invisibile e' piu' potente dell'altro.

La chiusa col ritorno agli elementi piu' drammatici della Sinfonia, e' da sola un gioiello.

Riassumendo:

- Introduzione ad accordi;
- transizione alla
- 1^a idea (in sol minore);
- ponte non modulante,
- 2^a idea (in sol maggiore e in due sezioni);
- ponte modulante,
- 2^a idea (in si b e in due sezioni come sopra); cerniera;
- ripresa della 1^a idea (in sol minore);
- ampia parentesi evocativa (in sol maggiore);
- coda (in sol maggiore).

* * *

Vogliamo anche ricordare qui la Sinfonia dell'opera *Fernando Cortez* (1809), di Spontini. E' una forma di 1^o Tempo, con i connotati di sonorita' potente e di impetuoso fraseggio, consueti nell'autore della *Vestale*. La sezione mediana si concentra su un nuovo tema, che sorto dalla grande matrice del cromatismo tonale



sara' poi assimilato da Riccardo Wagner e da lui portato ad alti significati con la modifica dell'intervallo della seconda alla terza nota (la# si - re - do#). Qui, nell'Overture dell'opera di Spontini, quel tema, con le sue modulazioni non preparate, ma pur collegate alla base si minore, e con la combinazione del diretto simultaneo all'inverso, assume una colorazione speciale, un esotismo, idea lizzata, di grande originalita', nella musica dell'epoca.

Abbiamo citato *La Vestale*. Non sara' inutile per il giovane studioso, precisare la forma della sinfonia: ma cio' non gli riuscirà immediatamente.

* * *

IL 1^o PRELUDIO - Quando la composizione strumentale premissa al 1^o Atto, sciolta dal tutto dai moduli dell'Overture, si plasma direttamente sulla stanza e sul concetto di quel dato dramma, in una forma piu' concisa della Sinfonia e adatta a presentare il dramma in iscorcio, si ha, invece della Sinfonia, il Preludio.

Si rilegga quello del *Lohengrin*. Attraverso sonorita' prima lievissime, poi man mano piu' dense, fino alle piu' smaglianti e solenni, e di qui ancora alle meno dense e di nuovo alle piu' eterree, l'autore ha reso magnificamente l'idea della progressiva discesa in terra di un essere superiore e del suo ritorno alle sfere immateriali.

Un altro mirabile esempio ce lo da' il Preludio del *Rigoletto*. Esso e' impostato tutto sugli squilli fatidici della maledizione, i quali appaiono dapprima lenti e pallidi come fantasmi, indi incalzano e ingigantiscono rapidamente fino a esplodere in una successione spasmodica di singhiozzi, che a poco a poco si affievoliscono e terminano in un ultimo e lungo gemito. Il tema della

maledizione riappare ancora fosco e pauroso, ma ora, dopo la seconda ripresa, si muta istantaneamente in una forma di rispluzione energica e scultorea che sale e si arresta in un ultimo grido; due note basse e ruvide troncano la visione dolorosa e terribile: il dramma è compiuto."

"Così in poche linee questo preludio sintetizza meravigliosamente con beethoveniana grandezza tutto quello che l'appresso deve svolgersi: nulla di più grande e di più semplice!" (G. Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze Sansoni, 1940).

Nei due modelli ora citati, si tratta di preludio monotematico. Non manca il tipo bitematico (Preludio dell'*Aida*) e quello più apertamente sinfonico (*Forza del Destino*; *Roberto il diavolo*; e soprattutto *Luisa Miller*, che è preludio monotematico e sinfonico).

Fra i più bei preludi dell'Ottocento va ricordato quello dell'*Africana* del celebrato quanto tartassato Meyerbeer. L'attacco è dei più nuovi. Il tema principale, evocante un "paese di sogno", ha una presentazione ornata da imitazioni non scolastiche e da echi; poi si elabora in fugato moderno, attraverso tonalità vicine e lontane, per rinnovarsi in canto esteso, di modo maggiore, arricchito da episodi e da colori diversi. Il ritorno riassuntivo alla prima presentazione, avvicendata a formule cadenzali melodiche, produce una mistura di minore e maggiore, fino a che con rapidi strisciamenti il FF finale si estingue in un lieve rullo.

Può darsi che, nel comporre questo preludio, Meyerbeer non ignorasse quello del *Ballo in maschera* di Verdi, che precede di pochi anni l'*Africana*; e che il tema meyerbeeriano del lontano paese ideale depositasse una suggestione nello inconscio dell'autore di *Aida*.

* * *

IL PROLOGO - Alcune opere premettono non già una sinfonia o un preludio, ma una azione dialogata e sceneggiata, che contiene l'antefatto del dramma, la causa onde esso procede: la si finge, di solito, in un tempo e in un luogo diversi da quelli dei susseguenti Atti.

Le opere con Prologo sono poche. Il prologo del *Mefistofele* si rispecchia nell'epilogo. Il *Dibuk* di L. Rocca ha un prologo a sole voci. Nella colossale concezione della *Tetralogia* il prologo è un'intera opera in quattro ampie scene, che vanno eseguite senza interruzione.

* * *

LE INTRODUZIONI - Quando non vi sia né prologo, né sinfonia, né preludio, il 1° Atto incomincia generalmente con una breve introduzione orchestrale. In poche battute, allora, l'autore traccia il clima del 1° atto o almeno della 1ª scena.

Questo procedimento piacque ai maestri dell'opera così detta verista, ma ne abbiamo esempi nello stesso Verdi, che nel *Trovatore* se ne servi così per la 1ª scena come per tutte le altre, talvolta in dimensioni ristrette (Scena 2ª introduzione di sole 6 battute; ma quanto limpida ed efficace!), talvolta con un classicismo di stile che ha pregio a sé.

C'è, infatti, una eredità classica che si addentra nella seconda metà del XIX secolo nel melodramma italiano, con doppia derivazione: da Beethoven per una

parte, dai Settecentisti e dalla Scuola napoletana dall'altra. Come non riavvicinare a Pergolesi e a Stradella l'introduzione del 4° Atto del *Trovatore* con la sua progressione discendente, i suoi passi in terze, il suo mesto colorito? E a Beethoven quella della scena 5ª, atto 3°, in do minore? Questa eredità beethoveniana giunge fino all'*Aida* (introduzione dell'Atto 4°).

* * *

Nella *Saffo* di Pacini (1840) l'introduzione, non preceduta da Sinfonia, è svolta come un preludio, che però non chiude; il coro e la fanfara del circo l'incorporano direttamente e fin dall'inizio all'azione scenica. È un caso speciale.

Qualche volta un'ampia introduzione fa seguito alla Sinfonia, come nella *Norma*. La "Foresta" che avevamo contemplata, in sogno, nella Sinfonia, eccola ora animarsi lentamente di figure sacerdotali, di rimbombi, di scudi percossi, di passi cadenzati, a cui s'intreccia il raggio lunare che traluce dal fogliame. . . . Quadro magico per la potenza spirituale del suono che diviene un tutto nato dal tutto. . . . Per la tonalità e per la ricorrenza di alcuni ritmi, questa Introduzione, anzi tutta la 1ª Scena, fa corpo con la Sinfonia: l'una completa l'altra e solo entrambe danno la speciale dimensione di bellezza voluta dall'autore.

I mediocri, non i grandi, credono di poter ottenere la giusta atmosfera di una scena con l'imitazione delle voci della natura e con la descrizione musicale dei suoi aspetti. È allora che l'ambiente pastorale si riduce a squillar di campanelle del gregge, a canzoni di sapore contadinesco; ma è anche allora che si perde il senso georgico, sacro ed antico, della terra, invece del quale dovremmo ammirare effettucoli di temporali con immancabili ritorni del sereno e, s'intende, pigolii di uccelletti. Solo se è interpretata in uno stato d'animo musicale la natura potrà suggerire evocazioni ed imitazioni, che prenderanno tuttavia sempre un valore secondario. Così, nel preludio al 4° atto della *Wally*, il paesaggio alpestre presente al nostro occhio interiore per la delineazione musicale di bianche cime e di puri spazi percorsi dal brivido dell'arpa, e nella stessa opera gli altri momenti descrittivi affidati all'orchestra o alle voci umane, si intonano perfettamente in quella sensibilità che avvolge e involge l'intera opera. Analogamente nell'ultimo atto della *Manon* pucciniana, il deserto è espresso dalla sensazione di abbandono mortale e di sconfinata solitudine, tramutata in melodie.

"Colorito locale" è una formula che cancelliamo dal nostro vocabolario. Non si è trattato mai di concordare musica e geografia. I compositori che studiano le musiche e i costumi di un lontano paese, nell'intento di utilizzarle in un'opera, se ne dimenticheranno al momento della creazione, allorché quelle nozioni, riassorbite dall'anima dell'artista, si cangeranno in stimoli inconsci del fantasma poetico e della personale sostanza musicale ideativa.

Il colore di una scena o di un'opera non è, in realtà, né egizio né etrusco o peruviano o madrileno, perché alla musica per teatro importa non il luogo, ma la forza delle passioni, la diversità e verità dei caratteri. Il compositore crea l'atmosfera di un'opera così come crea la musica di essa, ed anche quando utilizza elementi caratteristici della musica di un paese o di un popolo, li modifica, li deforma e li supera negli spontanei e personali atteggiamenti della sua arte; per modo che è proprio nell'intenso e durevole concentrarsi dello spirito in un dato circolo emotivo e ideale, che risiede il segreto dei più suggestivi climi del melodramma, come di qualunque altro genere di musica.

* * *

I RECITATIVI - Considerando le varie possibilità di unione del suono alla parola, noi possiamo stabilire una progressione dalla massima prevalenza della parola alla massima evasione dal suo ritmo e quindi alla maggiore valorizzazione del canto. Seguendo tale ordine, distingueremo:

Il parlato assoluto;
 il parlato su fondo musicale;
 il parlato ritmico;
 il declamato libero;
 il declamato ritmico;
 il declamato-cantato libero;
 il declamato-cantato ritmico;
 la "Sprechstimme";
 il recitativo secco;
 il recitativo obbligato;
 il recitativo su discorso strumentale;
 il recitativo melodico;
 la melopea recitativa;
 il "monologo" recitativo;
 l'arioso;
 l'aria, nelle sue diverse forme;
 la melodia "infinita";
 il canto melismatico "infinito".

Per quello che riguarda l'opera, potranno bastare i cenni seguenti:

Il parlato assoluto.

I recitativi parlati senza alcuna indicazione di ritmo o di intonazione musicale, come in uso nei recitativi dell'Opera buffa prima che si preferisse scrivere in note sostenute da accordi al cembalo, il parlato puro e semplice insomma, lo troviamo ancora nel *Fidelio*, nel *Freischütz* e in altre opere dell'epoca.

Fuori dei recitativi è raro un parlato non sorretto da un fondo armonico.

Beethoven, nel *Fidelio* ora ricordato (N.12) alternando il parlato all'orchestra in modo che questa aggiunga alle parole formule cadenzali o brevi commenti melodici, ottiene un efficace effetto drammatico che intensifica enormemente l'atmosfera angosciosa e soffocante di quella scena.

Il parlato su fondo musicale:

Su fondo musicale, intendiamo, armonico. Di regola presso gli Ottocentisti allorché un personaggio legge una lettera.

Nell'opera "verista" questo mezzo fu molto usato per effetti speciali, ma in questo caso viene eseguito piuttosto come declamato, con forte accentuazione e piena sonorità verbale ("Davanti a lui tremava tutta Roma") o addirittura gridato ("Hanno ammazzato compare Turiddu").

Fra i compositori che meglio hanno saputo servirsi del parlato, ricordiamo Honegger nella *Giovanna d'Arco*, sia nella parte di Giovanna, interamente parlata, sia talvolta nel coro.

Il parlato ritmico.

Molto usato dopo Puccini, consiste, come si comprende, nell'eseguire un parlato il cui ritmo è stato esattamente notato per ogni sillaba. Applicato al coro, consente una precisione che andrà a tutto vantaggio dell'esecuzione, non solo, ma anche un rilievo espressivo (inerente al ritmo) che il parlato puro non conseguirebbe se non per caso. Anche per questo procedimento rimandiamo il lettore alla *Giovanna d'Arco* di Honegger e alla sua *Giuditta* (che pur non essendo vere "opere", vengono spesso realizzate col sussidio della scenografia).

Il declamato libero. (Onore e vanto degli autori della *Comédie Française*; non credo che altri sappiano recitare come loro il teatro di Corneille.)

Consiste nel dare un rilievo espressivo, quasi musicale, agli accenti delle

parole che debbono risaltare nella frase, tenendo le altre parole e sillabe in una sonorità più bassa ma diversa dal parlato puro. Non saprei portare esempio più tipico di quel brano del *Roi David*, di Honegger, in cui appare l'ombra di Samuele. (Molto, moltissimo dipende dall'esecutore!).

Il declamato ritmico.

"Poiché in isceya ancor le antiche maschere" . . . L'autore non ha fissato il ritmo; ma un ritmo il cantante deve pur dare a quelle parole, che dovendosi congiungere al cantato che le segue, debbono esser dette in una maniera speciale ossia tra il cantato e il parlato comune, cioè che precisamente si chiama declamato.

Il declamato-cantato libero.

Equivale a un recitativo con completa intonazione musicale ma senza ritmo preciso: come nella recitazione salmodica gregoriana. Qualche volta anche si scrivono brani di recitativo senza rigore di battuta: vedi le ultime pagine del *Otello* verdiano ("Aprite! aprite!" etc.) L'assoluta evidenza delle parole, che, per ragioni sceniche, l'autore esige in tali casi, deve dare ad esse la forza espressiva del declamato senza entrare nel ritmo misurato.

Il declamato-cantato ritmico.

È, direte, quello di Wagner. Infatti lo è, ma per eccezione, poiché i recitativi wagneriani cantano tutte le note e nella loro speciale forma, sorta di melopea declamativa con figurazioni tematiche, personalissima, si avvicinano più al tipo melodico che a quello recitante.

Quest'ultimo invece è quello voluto, e così caldamente difeso, dal Pizzetti. Si avrebbe torto di paragonarlo al declamato del *Pelléas* di Debussy. La differenza tra il tipo pizzettiano e quello del maestro francese non può vedersi che all'esecuzione. Pizzetti tiene ad una esecuzione *mezzo parlata*, che nessun interprete dell'opera di Debussy potrebbe applicare alla propria parte. La musicalità del recitativo debussiano è così speciale, che non si deve disgiungerla, nemmeno un momento, dall'intonazione melodica e si deve sempre fonderla alle armonie che l'avvolgono e alle atmosfere in cui, per così dire, le parole sono immerse.

Un'opera basata tutta su un declamato ritmico inflessibile, antimelodico al cento per cento, è la recente *Antigone* di Orff. Sovrapponendo tale continuo declamato a sfondi ritmici e percussivi (6 pianoforti, aggiunti alla batteria che include anche 8 timpani) l'autore ottiene effetti potenti e nuovi.

La Sprechstimme.

Nel *Pierrot Lunaire* Schoenberg creava un nuovo tipo di recitativo, da lui chiamato *Sprechstimme* (parola che però lascia capire poco della speciale qualità del mezzo). Come l'autore spiega nell'Avvertenza alla partitura, la *Sprechstimme* differisce dalla recitazione cantata in quanto "il suono cantato conserva immutata la sua altezza, mentre il tono parlato (1), con diminuendi e crescendo (2) abbandona subito l'altezza iniziale". Si tratta, in altri termini, di raggiun-

(1) - della *Sprechstimme*

(2) - "durch Fallen oder Steigen": non può intendersi della linea melica, essendo questa esattamente notata: si riferisce quindi alla intonazione di ogni suono.

gere una intonazione oscillante (cosa non facile, e ottenuta solo da cantanti specializzati), con la quale i suoni sono ridotti a fantasmi di suoni, e fantasmi sfuggenti, note instabili che hanno la parvenza delle note vere e le toccano senza fissarle.

Mezzo inseparabile dallo stile, dal tipo di disegno, che, come osserva il Rognoni (*Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, 1954), e' caratterizzato soprattutto da intervalli di settima maggiore e di nona minore, usati nei piu' complessi e sottili rapporti cromatici per creare un'atmosfera di incubo sonoro perfettamente appropriata alle immagini taglienti ed allucinate del testo tedesco. Lo Schoenberg aggiunge, per il cantante, di badare bene a non cadere nel declamato (che egli chiama parlare cantando): si tratta invece di un modo di esecuzione "che non deve neppure richiamare alla mente il canto" (e nemmeno, pero', il parlato).

A tale scopo egli adopera una notazione speciale, mettendo un asterisco alla stanghetta di ogni nota che si deve eseguire *gesprochen*, cioe' con l'intonazione oscillante ora detta (e quasi tutte le note la richiedono). Indica invece con la parola *gesungen* quelle poche che si devono cantare al modo abituale. Altre poche ancora portano l'asterisco e l'indicazione *tonlos*, che vorrei tradurre "afono" riferendomi all'effetto ascoltato.

Il ritmo e' sempre notato con assoluta precisione.

(Molto piu' che con le indicazioni della partitura giovera' rendersi conto con l'audizione diretta di questa singolare forma di recitativo).

Il recitativo secco.

Così' si designava, dai Settecentisti e Ottocentisti, il recitativo cantato, puntellato solo da accordi, sia tenuti, sia intercalati da pause. Differisce dal tipo declamativo anche perche' composto, di preferenza, su formule, che, specialmente nei punti cadenzali, danno al discorso un carattere tradizionale. Esempi un po' dappertutto nel repertorio operistico.

Il recitativo obbligato

Se alle formule del recitativo secco si aggiungono commenti strumentali concisi ed appropriati, per sottolineare ora una parola, ora la reazione di un personaggio, ora un nuovo incalzare di circostanze, movendo il discorso con ritmi vari e con modulazioni, si puo' raggiungere un alto livello di espressione drammatica aderente alle "situazioni", ossia un discorso-azione (da contrapporsi al discorso-contemplazione cui danno luogo le Arie), e che difatti, nei maestri del XIX secolo, tocca la perfezione.

Bisogna rendersi conto della cura che quei maestri mettevano non soltanto nell'accentuazione espressiva delle parole, ma anche nella scelta delle formule melodiche, nei commenti strumentali e nelle armonie, nei ritmi placidi o concitati, nell'andante o agitati, nei tremoli, nelle legature e soprattutto nelle modulazioni, che di continuo illuminano, colorano, illustrano gli stati d'animo dei personaggi nelle loro modifiche e nelle loro sfumature.

Osservate, fra i mille esempi, il recitativo di Amina nel finale della *Sonambula*, "Oh se una volta sola - rivederlo io potessi, anzi che all'ara - altra sposa ei guidasse!". Con quest'ultima parola, dopo la tonalita' di fa magg. il 1° rivolto della triade di re magg. mette in luce la dubbiezza timorosa, il non osar sperare. Un po' piu' oltre, accordi tenuti, nella tonalita' di la bem. magg., fanno da sfondo alla melodiosa frase che parla di perdono, indi si contraggono sulla 7ª dominante di mi magg. ("Quanto infelice io sono"). Nei brevi commenti strumentali sono richiamati motivi delle precedenti arie, che si riaffacciano alla memoria della protagonista. Ella si guarda la mano cercando e non

trovando l'anello: e' ancora un semplicissimo rivolto di accordo maggiore che sottolinea l'amara constatazione: commento che dura un attimo e dice piu' d'un intero periodo melodico: noi sentiamo in quel momento la delusione e la rassegnazione di quell'anima, e poco dopo (al Larghetto) dolcezza e mestizia, serenità e rimpianto fanno una sola espressione nel commento strumentale. E quanto tenero abbandono nel sol magg. di "Ancor ti bacio", e quanto mirabile quella 7ª diminuita senza 3ª, che fa seguito al "ma" sospeso e completato poi dalla voce (premessa dell'incomparabile Aria che segue).

Come questo recitativo, altri, del *Mose*, del *Tell* e di altre opere del vecchio repertorio sempre vivo, andrebbero attentamente studiati, poiche' forse ancor piu' che nelle celebri Arie, il melodramma italiano possiede nei recitativi modelli insuperati (nell'ambito dello stile e dei mezzi) di musica drammatica associata alla parola.

* * *

Il cavaliere napoletano Antonio Planelli, nel suo *Trattato dell'Opera in musica* (1772), così' scriveva sul recitativo (con riferimento speciale a Peri e a Gluck, nei quali vedeva realizzati i modelli perfetti; ma le sue osservazioni convergono benissimo agli operisti del XIX secolo):

"Il Compositore osservera' primieramente che nel ragionare non solamente ad ogni parola noi assegniamo un particolar tuono (1), ma a tutte le sillabe ancora di ciascuna parola. Inoltre ogni parte d'un periodo ha il suo tuono particolare. Un tuono indica il principio d'un periodo, un altro il fine, un terzo e' sospeso, e ne avvisa (2) altro esservi ancora ad ascoltare. Ne' ogni punto, che termina il periodo, ha una cadenza medesima. Altramente noi terminiamo un punto finale, dopo il quale nulla ci resti da aggiungere, altramente uno che sol divida l'un periodo dall'altro, altramente un ammirativo, o un interrogativo. Di piu', ogni passione ha i suoi modi, le sue inflessioni, i suoi tuoni, e un discorso medesimo secondo le diverse disposizioni dell'animo sara' diversamente pronunziato. Badera' inoltre (3) a distinguere nel verso le sillabe, che hanno l'accento acuto, da quelle, che lo hanno grave, per dare all'une non solamente note piu' acute, ma ancora note piu' lunghe che a queste: giacche' nella Poesia italiana ogni sillaba acuta e' anche necessariamente lunga, ed ogni grave e' necessariamente breve (4). Osservera' poi, che non tutto in un discorso e' proferrito colla posatezza medesima: quel passo ha bisogno di movimento, questo d'una lentezza piu' che ordinaria. Dara' alle pause il valore, che ad esse conviene, non facendole tutte d'una durata (5). Badera' ancora il Compositore a conservar nella Musica il numero (6), e la cadenza del verso. Badera' finalmente a dare tal Musica a ciascuna parola, che questa si possa pronunziar netto, e chiaramente".

(1) - suono

(2) - ci lascia comprendere

(3) - il compositore

(4) - Non e' possibile elevare a principio tale affermazione; ma l'osservanza augurata dal Planelli gioverebbe a evitare errori di prosodia, in cui tutti, compresi i grandi operisti, cadono talvolta ("Spezza' il mio cor", "d'odio e vendetta").

(5) - Ne' seguendo ciecamente la scorta dei segni di punteggiatura, ma rendendosi conto della loro giustezza e diversita'.

(6) - Piu' che alla metrica l'autore pensa qui all'armoniosita' del verso.

Questa eccellente lezione di declamazione ad uso dei compositori prosegue avvertendoci che il recitativo obbligato spetta al Soliloquio e non ai Dialoghi, salvo qualche caso contrario. "Quando alcuna grave circostanza ci mette in pensiero, noi sogliamo in tempo interrompere il nostro silenzio, con profferire per distrazione qualche parola, quasi parlassimo con altrui. Questo e' a meraviglia e spesso dal Recitativo Obbligato, il quale dopo aver fatto dire poche parole all'Attore, lo fa tornare al silenzio, e alla considerazione delle attuali circostanze, sostituendo alla di lui voce il suono degli strumenti."

Il recitativo su discorso strumentale

Allorché l'orchestra svolge, in tempo piu' o meno rapido, un tema proprio, mentre le voci cantano in recitativo dialogando fra loro, si ha una forma mista, che gli Ottocentisti adoperavano in "situazioni" di particolare tensione, come il colloquio tra Violetta e Alfredo (*Allegro agitato e assai vivo*, in re \flat , nel Finale Secondo della *Traviata*) o l'Andante assai mosso, in la \flat , nel finale primo del Rigoletto. Tale procedimento servi' anche in scene brillanti, quali feste, ricevimenti e simili, dove il discorso continuo nell'orchestra giova a non disperdere le parole dei personaggi che conversano fra loro; e se ne servirono anche gli operisti posteriori a Verdi, come si vede nello *Chénier*, nell'*Adriana* e in altre opere dell'epoca.

Il recitativo melodico

Finora abbiamo avuto l'occhio a tipi in cui il compositore si studia di raggiungere la massima aderenza, di ritmo e di accento, alla parola. Ma il recitativo puo' orientarsi verso un'altra forma, accogliendo incisi melodici che alternano, senza ordine fisso, con la recitazione cantata, o se l'intero discorso s'inarca, salendo e scendendo e prendendo insomma piu' disegno che nei tipi precedenti. Nell'Allegro che accompagna il primo colloquio di Gilda e di suo padre (Rigoletto, Atto I^o, inizio del Duetto) non possiamo dire che si tratta di recitativo semplice su discorso strumentale, perché non c'e' recitativo ma canto, fraseggio melodico dialogante, che senza entrare nelle forme dell'Aria, non appartiene piu' a quelle del recitativo. E' appunto il cosi' detto "declamato melodico" che prevale nelle opere di Puccini, Mascagni, Zandonai, Massenet, Fevrier. Il maestro che piu' di tutti elevo' il declamato melodico a forma ideale della parola cantata, fu Riccardo Wagner.

Modelli perfetti di declamato musicale bagnato in atmosfere armoniche, in aloni che riverberano i significati interiori delle parole, la cui intelligibilità fonica da parte dell'uditore e' completa, son dati da Debussy nel *Pelléas*.

In Pizzetti, a dire il vero, non sempre il declamato ha valori lirici, né l'autore vuole sempre darglieli. Senza entrare qui in considerazioni che si potrebbero fare solo col sussidio di tutti gli argomenti, e senza concordare con l'illustre maestro nella sua prestabilita e inflessibile rinuncia ad ogni oasi lirica non strettamente richiesta dall'incalzare del dramma, secondo la teoria da lui esposta e ribadita nei suoi scritti critici (i quali restano una delle piu' interessanti letture che un giovane musico possa fare), noi ripetiamo, benché ovvio, che il teatro non e' la vita trasportata sul palcoscenico. Né il teatro né alcuna altra forma d'arte aspira a riprodurre la vita qual'e'. Noi ammettiamo con entusiasmo che ogni forma d'arte e' dramma, nel senso spiegato tanto bene dal Pizzetti, che difficilmente si potra' farlo meglio. Ammettiamo pero' anche che il dramma dell'umana sofferenza e dell'umano lottare non diverrebbe mai materia di espressione artistica senza proiettarsi su un piano diverso, avente la sua luce e la sua legge, la sua potenza e la sua gloria, diverse da quelle della realta' quotidiana. Non possiamo non rimpiangere il sacrificio fatto da

questo nobilissimo, esemplare musicista a vantaggio di una declamazione inappuntabile, ma troppo fedele specchio della sensibile, fisica realta'.

Ora se un Pizzetti merita in ogni caso la nostra deferenza anche nei suoi preconcezioni, lo stesso non si dira' per coloro che si metterebbero nella sua scia. L'enorme abuso che si e' fatto, un po' da tutti, di questa forma declamativa nel teatro musicale contemporaneo da Strauss in poi, prova non solo la mancanza di ogni autentico volo lirico, ma perfino, molte volte, l'incomprensione del declamato stesso, in quanto, all'opposto del suo assunto, esso finisce per danneggiare e depauperare proprio quella potenza viva delle parole, che si voleva mettere in pieno risalto.

Quando un declamato di questo genere, cioè manchevole ed abusivo, si sovrappone a un commento sinfonico, del quale si dovrebbe intendere, o almeno non perdere, il significato tematico, il risultato vero e' che una cosa disturba l'altra: il commento sinfonico distrae dalla parola o la parola dal commento, due processi sincroni non potendo essere a lungo goduti con pari grado di attenzione.

Tuttavia nell'insieme dei suoi mezzi e delle sue possibilita', il declamato melodico moderno offre al compositore un efficace strumento espressivo, atto a interpretare, con evidenza accentuativa ed emotiva, anche quello che le parole sottintendono. Per servirsene bene, pero', occorrono qualita' di prim'ordine, che oltre ad imbroggiare la giusta intonazione musicale, il giusto rilievo fonico e il conveniente afflato lirico delle frasi e dei loro gruppi, rendano sempre le parole fisicamente udibili e comprensibili: condizione senza la quale e' inutile fare musica per teatro.

* * *

FORME INTERMEDIE FRA RECITATIVO ED ARIA, ossia che partecipano di entrambi.

La melopea declamativa.

La melopea declamativa e' quel tipo di recitativo melodico che fu creato, alle origini del melodramma, dai musici della "Camerata fiorentina" con l'intuizione di una forma nuova, ispirata a quella che forse era stata la musica degli antichi, come scrive Jacopo Peri nella Prefazione alla *Euridice*:

"... Stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie) usassero un'armonia (1), che avanzando quella del parlare ordinario (2), scendesse tanto dalla melodia del cantare (3) che pigliasse forma di cosa mezzana".

Questo passo espone, come meglio non si potrebbe, il concetto di uno stile drammatico basato sulla comprensibilità della parola-canto: uno stile in cui non già si canta parlando, ma in cui la parola, calata completamente nei valori del suono (ritmo, accenti metrici, tonalita', sonorita', vocalita') tuttavia non si tramuta in effusione lirica tale da evadere dal ritmo della parola stessa o da svolgersi secondo orbite proprie, dimentiche della parola o da essa lontane.

L'espressione "recitar cantando" puo' infatti ingenerare equivoco lasciando supporre che si tratti di forma mista e non ancora tutta canto, mentre e' chia-

(1) - intendi: uno stile.

(2) - uno stile che dando alle parole un'intonazione piu' musicale di quella del parlare comune.

(3) - rimanesse tuttavia meno precisa e meno cantata di quanto avviene nella melodia propriamente detta.

ro, alla semplice lettura delle musiche, il loro valore *melodico* che sta in primo piano *senza* (in cio' la felice riuscita) danneggiare l'immediata comprensione di ogni parola da parte dell'uditore, il che significa senza modificare il ritmo verbale e la sua accentuazione in grado tale da farli dimenticare (sia pure anche a vantaggio di un godimento piu' squisito, qual e' quello della pura melodia lirica: squisito, ma tutto diverso da quella *emozione tragica* che i creatori del melodramma cercavano e in cui ponevano l'alto godimento del dramma musicato).

Il "monologo" recitativo

Come sappiamo, l'Aria e' la sintesi lirica dei sentimenti provocati dal recitativo che la precede. Essa quindi si esprime come forma musicale di uno stato d'animo che di quei sentimenti e' la somma e la risultanza emotiva.

Ma se, anziche' in questa posizione, il personaggio si trova in uno stato di riflessione, e meditando su un dato oggetto o fatto ne considera i vari aspetti e lo tiene, si, davanti all'anima sua, per contemplarlo di volta in volta da diversi lati; a questa posizione non puo' convenire la forma sintetica della melodia effusiva, ma piuttosto quella del recitativo commentato saltuariamente dall'orchestra o con l'orchestra intimamente intrecciato, ed esteso alla durata di un'Aria.

Di tali "monologhi" abbiamo celebri esempi nel melodramma italiano: il monologo di Jago nell'*Otello* verdiano; quello di Rigoletto; quello di Barnaba nella *Gioconda*. Il primo non e' soltanto un'aperta professione di empieta': e' anche un esame di coscienza, un interrogarsi sulle cose supreme e un rispondere con la negazione piu' fangosa. Il secondo e' solcato dal ricordo della maledizione, come da un lampeggiamento presago di sventura. Nell'ultimo, il "monumento" a cui Barnaba si rivolge, vale anche come figura di lui stesso, per modo che l'oggetto della riflessione e' anche qui la propria coscienza.

Diverso da questi, il monologo di Faust, nell'opera omonima di Gounod, (scena I^a) si effonde piu' volte in momenti lirici che interrompono, o meglio modificano, e dilatano, la linea recitativa predominante. L'intervento del coro interno aggiunge un efficacissimo elemento drammatico.

* * *

L'arioso

Ha del recitativo e dell'aria nello stesso tempo: recitativo nella voce, aria nell'orchestra, che e' trattata come se accompagnasse un'aria.

Raro negli autori italiani (1), fu molto usato dai tedeschi nelle forme dell'oratorio. Gluck, nell'*Orfeo*, ne ha dato un modello insuperabile. Orfeo avanza nell'incantata regione degli Elisi. Tutto intorno a lui suscita il suo stupore: il cielo piu' nitido di quello visibile dai mortali, il sole piu' fulgido, irradiante una luce mai veduta, mentre una musica che non esiste in terra si effonde nello spazio e dalle cose spira un invito alla felicità. . . . Benche' l'autore abbia intitolato "Aria" questa pagina, si tratta di un autentico arioso, in cui l'orchestra mantiene, con una persistenza che ha senso di evasione dal tempo umano, gli elementi imitativi e descrittivi: contemporaneamente la voce si esprime in formule di puro recitativo (se avete dubbi in proposito, guardate la finale del pezzo). E' ben chiaro che nessuna melodia spiegata avrebbe fornito un effet-

(1) - Uno dei pochissimi esempi e' nel *Rigoletto*: "Cortigiani, vil razza dannata"; l'aria, nel senso tecnico del termine, comincia a "Miei signori, perdonò, pietate".

to paragonabile a questo discorso trasognato, esitante, soggiogato dalla magia del luogo divino. L'autore si rivela, come tante altre volte, grande musico e grande uomo di teatro.

* * *

LE ARIE

Ricordo col recitativo, - Poiche' l'Aria segue, di solito, un recitativo, e' da vedere anzitutto come vi e' collegata.

Talora il collegamento e' affidato alla semplice cadenza V-I; e cio' avviene se il recitativo termina con una nota che e' anche la dominante dell'aria. La pausa posta, di regola, tra l'una e l'altra, non fa dimenticare, anzi avvalorare, con l'attesa, il nesso cadenzale.

Altre volte l'autore, lasciando il recitativo, modula alla tonalita' dell'aria; e questo puo' farsi in due maniere: premettendo all'aria una guida modulante, oppure attaccando l'aria con la modulazione. Di questo secondo caso e' esempio bellissimo l'inizio delle terzine che accompagnano la "Casta diva". Il recitativo finiva con la dominante di re b; l'aria e' in fa maggiore. Occorreva modulare; e l'autore, lasciando sospeso il recitativo, incomincia l'aria con l'accordo di 6^a napoletana (triade di sol b in I^o rivolto): il basso di questo accordo e' anche VI grado di re b, sicche' appartiene nello stesso tempo alla tonalita' che si lascia e a quella che si vuol raggiungere (accordo ambivalente). Dopo questo accordo l'autore fa sentire la tonica che gl'interessa (Fa), ma in modo minore, per schiarirla nel modo maggiore appena si risolve la 7^a di dominante. Deliziosa, lunare colorazione dal *cupò trasparente* del sol b al distensivo e luminoso fa maggiore; sul quale la melodia posera' il suo filo gemmato.

Altre volte ancora il collegamento non c'e'. Dopo il grido di Manrico "Che festi, o cielo!", la melodia del soprano "Pria che d'altri vivere" attacca direttamente e senza nesso cadenzale. Così pure "Rivedrai le foreste imbalsamate" attacca senza modulazione in re b dopo la dominante di fa maggiore. In simili casi, tuttavia, l'improvvisa transizione e' fra tonalita' non molto lontane.

* * *

Struttura

La forma di Rondo', preferita dai Settecentisti, e' visibile ancora in Gluck, (*Orfeo*, "Chiamo il ben mio così"; "Che farò senza Euridice"). Nel XIX secolo prevalgono la forma ternaria e la binaria (strofa ripetuta con cambiamento di parole: e fra le due strofe puo' esserci un recitativo). La "Casta diva" e' binaria con coda di ambedue le strofe. Verso la meta' del secolo si divulga una forma di aria, in due strofe di diverso contenuto melodico ("Ma se mi e' forza perdere" nel *Ballo in maschera*). "Celeste Aida" e' ternaria con accompagnamento elaborato nella ripresa, piu' coda.

La struttura interna di questi tipi, e', nel XIX secolo, quadrata. Ma sulla fine del secolo, e nel primo Novecento, l'aria tende a un effetto d'improvvisazione, col quale abbandona le vecchie simmetrie fraseologiche e si costruisce in rinnovo continuo di spunti, o con qualche ripresa delle frasi salienti (cosi' nel *Chénier* il racconto di Maddalena).

* * *

Arie "di azione"

Da una lettera che il Calzabigi fece pubblicare nel *Mercure de France* (1784) per rivendicare a se' l'idea dello stile drammatico di Gluck, si apprende che entrambi parlavano di "arie di azione". Si tratta di quelle in cui non solo la melodia "si avvicina alla declamazione naturale, animata, energica", senza abdicare i suoi diritti di canto lirico, ma in cui, inoltre, la musica e' talmente concatenata al dramma, da non poter in nessun modo esserne separata ne' trasportata altrove. Valga per tutte l'aria di Alceste "Divinités du Styx" con la famosa intercalazione dei tromboni.

* * *

Ornamentazione delle arie

Chrysander, nella colossale pubblicazione delle musiche di Haendel da lui fondata ed iniziata, si propose, di notare le fioriture, "volate" e "cadenze" virtuosistiche le piu' attendibili e le piu' conformi all'uso. Fra le garanzie che lo storico adduce in questo campo, figura un gruppo di opere ed oratori di Haendel, ricopiati a mano (collezione Lennard, Cambridge) con l'indicazione a lapis dell'ornamentazione, a cura forse di Cristoforo Schmidt, amico e collaboratore del grande compositore, e comunque della fine del XVIII secolo.

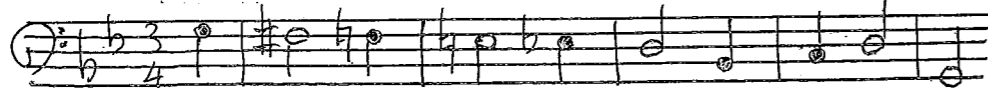
Secondo musicologi che particolarmente s'interessarono alla questione, l'ornamentazione o fioritura delle arie non era sempre lasciata all'arbitrio del cantante, e veniva spesso minutamente segnata sulla sua parte come anche su quella del clavicembalista accompagnatore; doveva inoltre, specialmente negli oratori (meno spesso nelle opere) concorrere ad accentuare l'espressione della melodia e corrispondere allo stile del pezzo.

"Adesso, c'e' vantaggio a restaurare quegli ornamenti? Il nostro gusto e' cambiato da allora; ed un amore troppo ristretto rischia di nuocere alle grandi opere del passato, applicandosi servilmente a certi dettagli del loro costume divenuti antiquati e sorpassati. Varra' meglio imporre al pubblico di oggi le opere del passato con tutte le loro rughe, accentuate dalla luce dei secoli, - o adattare con sobrieta' al modo di sentire attuale, affinche' possano continuare a esercitare su noi la loro benefica azione? Entrambe le tesi sono state sostenute (1). Per me, credo che la prima s'imponga nella pubblicazione dei testi; la seconda nelle esecuzioni. Lo spirito deve cercare di conoscere esattamente quale fu il passato. Cio' fatto, la vita puo' e deve rivendicare i suoi diritti; le sia permesso di respingere le maniere fruste e di conservare, dei geni, solo quello che essi hanno di sempre vivo". (Romain Rolland, *Haendel*).

* * *

Aria-passacaglia

Il basso ostinato con formula discendente, semitonale e cadenzale, come questa

(Purcell, *Dido and Aeneas*)

(1) - la prima dal Seiffert; la seconda dal Goldschmidt.

che sostiene una linea vocale intensa e varia, e' una delle forme adoperate nel XVIII secolo per l'effusione lirica, sia in teatro che nell'oratorio. Fra le numerose arie di questo tipo ricordiamo, come uno dei primi e piu' perfetti modelli, quella dell'opera *Dido and Aeneas* di Purcell, composta nel 1680, in cui il motivo dei bassi (quello appunto ora riportato) esprime l'inesorabilita', mentre la melodia "When I am laid" si svolge e si rinnova con mirabile slancio, senza mai perdere il piu' diretto contatto con la parola.

* * *

Forme dell'Aria in Rameau.

L'accusa mossa a Rameau dai suoi avversari (riecheggiata da Chabanon nell'*Eloge a Rameau*), che cioe' le fasi liriche (le Arie) delle sue opere non sono abbastanza differenziate dalle fasi che dovrebbero essere esclusivamente declamative (recitativi), per modo che l'una cosa si confonde con l'altra e vien meno il necessario e vitale contrasto, non appare del tutto infondata. Pur tuttavia e' evidente, nelle Arie, e non deve essere svalutata, una varieta' di forme e di mezzi superiore alla generica idea che ne ebbero molti fra i contemporanei. E per non citare che *Hippolyte et Aricie*, l'opera che per prima impose la personalita' dell'autore, troviamo in essa i seguenti tipi di arie:

Melodia contrappuntata da una parte superiore, mentre la parte vocale e' raddoppiata all'unisono (pag. 10 nell'edizione Durand, curata dal D'Indy).

Melodia col raddoppio della parte vocale nei violoncelli e bassi (pagina 82).

Strofa di tipo declamativo-lulliano, armonizzata a 3 o a 4 parti (pag. 17).

Due periodi di diverso contenuto melodico (da non confondere con lo schema bipartito) ma con prevalente affinita' di figurazione (pag. 24).

Momentanea intensificazione espressiva del recitativo (pag. 38) o breve strofa melodico-sillabica (69-70).

Strofa dominata da un motivo ritmico cosi' nella parte vocale come nell'orchestra (pag. 54-55; 73; 84).

Recitativo con note tenute e accompagnamento espressivo (pag. 66-67).

Discorso melodico in piu' periodi accompagnati da arpeggi (101-104). Si avvicina all'"arioso".

Strofa in cui un ritmo persistente si presenta verso la fine (pag. 108).

Frase lirica ripetuta e alternata a recitativi (pag. 157).

Strofa con introduzione e accompagnamento polifonico (pag. 151) e con motivo ritmico nell'orchestra (34-35).

Aria ternaria con accompagnamento indipendente e polifonico (pag. 118-120).

Aria ternaria *all'italiana*, ossia con abbondanti fioriture virtuosistiche ed espressamente composta per il cantante (in questo caso Mademoiselle Petipas) (pag. 226-229; e' la celebre "aria dell'usignolo").

Forma di rondo a b c a c a (pag. 197-199).

Altre arie rientrano nel tipo, caro a Rameau, di melodia incorporata a una danza nelle forme tradizionali: gavotta, minuetto, rigaudon, in collaborazione col corpo di ballo. Fra la strofa principale e il trio, o nelle repliche delle strofette, o nella ripresa generale, Rameau, aggiunge una o piu' parti vocali, sia per ripetere la melodia dell'orchestra, sia per contrappuntarle a quest'ultima (pag. 176) o anche per presentare nelle voci una nuova melodia (pag. 148). E poiche' specialmente nei brani strumentali i contemporanei gustarono il fascino della musica di Rameau, e' facile comprendere quanto una tale combinazione di forme strumentali e vocali dovesse piacere, nello spirito di un'arte che aveva

per essenziale elemento lo sviluppo coreografico delle situazioni drammatiche. E' quasi impossibile farsi un'idea della musica di Rameau dissociandola, per una lettura a tavolino, dal suo legame con la coreografia.

Troviamo poi ancora: associazione del coro all'aria del solista: per es. un'aria bipartita viene prolungata dal coro (pag. 86-92).

Una tecnica propria hanno i "duetti": gli attacchi imitati delle due voci confluiscono piu' o meno rapidamente in omofonia. Il significato psicologico e' chiaro: intreccio di pensieri attratti da somiglianza o contrastanti nella coesistenza.

La maggior parte di queste musiche conferma quello che l'autore ebbe a formulare nel celebre *Trattato d'Armonia* riguardo al carattere delle tonalita', ossia, riassumendo: per le tonalita' maggiori, DO, RE, LA convergono all'allegrezza; Fa e Si \flat alle "tempeste", alle passioni esasperate ("furies"): vedi la scena in cui il mostro esce dalle onde: e' in Si \flat maggiore; SOL e MI si addicono alla tenerezza e alla serenita'; RE, MI, FA anche alla magnificenza. E per le tonalita' minori, RE, SOL, SI, MI spettano alla dolcezza e soavita'; DO e FA ai lamenti, FA e Si \flat ai canti funebri. Con questa concezione Rameau si allontanava dall'opinione preconizzante il modo unico adatto a fondere i valori espressivi dei vari modi antichi e moderni, il modo maggiore cioe', del quale il minore non era che un parallelo imperfetto.

* * *

Ritmo ternario ottocentesco

Un critico del XIX secolo, parlando della predilezione di Verdi per il ritmo ternario nelle arie, dice che il 6/8, adatto al genere pastorale, cambia espressione secondo la rapidita' e la figurazione dell'accompagnamento. Le terzine vuote



in tempo sostenuto, si prestano a un'espressione molto diversa da quella che si ottiene con le terzine complete "Laonde bisogna procedere con sommo riguardo nell'impiego di simil tempo 6/8", che inoltre dev'essere trattato con somma perizia nel modo maggiore, per non degenerare in qualcosa di troppo dolce e stucchevole. Del ritmo di terzine "abuso" Verdi piu' volte; e ne venne tanto maggiormente rimproverato, in quanto che tutti i nuovi maestricoli attesero ad imitarlo". (A. Basevi, *Studio sulle opere di G. Verdi*, 1859) (1).

* * *

Arie narrative

Lo stesso scrittore, trattando delle arie che narrano un fatto accaduto, distingue due casi: l'attenzione converge sul personaggio che ascolta; l'attenzione converge sul personaggio che narra.

(1) - La citazione e' presa da luoghi diversi del libro.

Da questa considerazione, drammaticamente esatta, egli ricava che nel primo caso la commozione suscitata dal racconto deve "comunicarsi allo spettatore" mentre, nel secondo, il personaggio deve accendersi "come se di nuovo si trovasse, come attore o come spettatore, nel fatto narrato".

In altri termini, nel primo caso la musica puo' procedere come pura effusione lirica, d'intensa e comunicativa atmosfera; al secondo caso occorrono ritmi concitati, elementi descrittivi, discorso piu' declamato che effuso, o comunque mezzi adatti a suscitare l'impressione che il personaggio riviva il fatto da lui narrato.

* * *

Melodie declamative

Vi sono arie che, senza essere ariosi, perche' vere e proprie melodie liriche, seguono le parole tanto da vicino da sembrare, nello stesso tempo, un "parlar cantando" nel senso che questo termine puo' prendere nel XIX secolo. Il procedimento spetta a momenti di straordinaria tensione drammatica, come nel *Tell* quando Guglielmo si rivolge al figlio che potrebbe perire fra pochi istanti per mano sua, e lo invita al coraggio e gli parla della madre che dal cielo li guarda. Questa pagina incomparabile, percorsa da un canto elaborato dei violoncelli non e', per la parte vocale, un recitativo, e neppure una melodia spiegata; solo verso la fine l'"affetto" del personaggio proromperebbe se la volonta' non lo controllasse. Difficile assai questo frenare una commozione che la situazione drammatica vuole estrema e nello stesso tempo vigilata, spasimante fino ai confini della vita e della morte, e nello stesso momento attentata a non farsi troppo scorgere! L'arte e la psicologia si danno la mano in una perfezione che agli occhi della posterita' riscatta le pagine morte, e quelle riadattate con sbrigativa facilitata', del grande pesarese.

* * *

Arie senza ripresa

Verso la meta' del XIX secolo era entrato nelle consuetudini dei compositori, e nei gusti del pubblico, un tipo di aria che risulta dalla soppressione della ripresa nel ternario tradizionale, e che pertanto si restringe a due o piu' periodi e puo' finire in tonalita' diversa da quella iniziale, come l'aria di Manrico "Ah si, ben mio, con l'essere", che comincia in fa min. e si chiude in re \flat .

Questo snellimento dell'antica aria tripartita e' il presupposto dell'aria solo che conosciamo nelle opere di Puccini, Giordano, Zandonai, in cui riveste spesso il carattere di "improvviso" sganciandosi da qualunque modulo fisso.

* * *

Accompagnamenti delle arie

Quanto agli accompagnamenti arpeggiati e a quelli con accordi ribattuti, nessuno negherà che se ne sia abusato nel melodramma italiano del XIX secolo. Bisogna però aggiungere, per Bellini, che i suoi sfondi arpeggiati obbediscono a quell'ideale di suprema semplificazione e di estremo dispogliamento a tutto vantaggio del filo di diamante della melodia, in cui l'autore donò il meglio di sé a un livello di rara bellezza e di inimitabile sensibilità musicale.

Con Verdi, gli accompagnamenti ad accordi ribattuti, specialmente in tempo rapido, rientrano nel concetto della *pulsazione di cuore* che già assunsero nei grandi Settecentisti e particolarmente in Händel, e fanno parte della straordinaria vita accentrativa che Verdi infuse alla propria musica fino a farne una creazione nuova. Tornerò su questo punto.

* * *

Le melodie liriche nel teatro wagneriano

Wagner non fu certo un nemico dell'Aria. Da un'Aria, quella di Senta nell'*Olandese volante*, trasse la materia tematica dell'intera opera. Di melodie cantabilissime e ricche il *Lohengrin*. Nella Tetralogia, nel *Tristano*, nel *Parsifal*, quando la "melodia infinita" si espande e sosta in brani lirici, questi certamente non hanno in comune con le arie italiane le vecchie strutture, ma la loro funzione è quella di interrompere il flusso incalzante del discorso drammatico e di riassumerlo in onde effusive.

Il canto di Kundry per ammalare il Puro-folle, l'inno alla Notte nel 2° atto del *Tristano*, il canto alla primavera nel 1° della *Walchiria*, non hanno modelli storici, ed emanano da profondità dello spirito con le quali forse solo il Cielo comunica. Oasi liriche? Arie? - Semplicemente Melodie, che della loro stessa sostanza si esaltano oltrepassando qualunque teoria, qualunque estetica, qualunque atteggiamento polemico. Giardini fioriti della libertà dell'arte.

Che dire poi dei *Maestri Cantori*, dove il centro, il punto di gravitazione di tutto il dramma è un'aria strofica?

* * *

LA SCENA A DUE VOCI

Il Duetto melodrammatico (diverso dall'Aria da camera a due voci) comporta generalmente, negli autori della prima metà del XIX secolo, un gruppo di tempi così disposto:

- Recitativo (spesso su discorso continuo dell'orchestra);
- Movimento lento, o *moderato*, in forma di Aria; o anche due movimenti *moderati*, divisi da un breve recitativo o da un breve Allegro; le due voci alternano, o si fondono senza schemi fissi;
- Nuovo recitativo (di tipo "obbligato");

Allegro trascinate e appassionato, che contiene:

- a) la melodia esposta da una voce;
- b) la stessa melodia nell'altra voce;
- c) episodio intermedio, di carattere incalzante;
- d) ripresa della melodia nelle due voci (anche all'unisono);
- e) stretta finale in tempo più rapido.

Nella seconda metà del XIX secolo quest'ultima sezione (l'*Allegro* trascinate) viene abbreviata con la soppressione di una delle repliche della melodia. Si veda ad es. *Aida*, atto 3°, "Si fuggiam da queste mura".

Con la posteriore evoluzione del melodramma fu abbandonato lo schema tradizionale e la Scena a due voci si ordinò nella libera successione di brani effusivi.

* * *

LA SCENA "DI CHIESA".

Scene di chiesa, di chiostro, cori, cortei di penitenti e frati e pellegrini ed *Ave Maria* e preghiere singole o collettive, molte volte, nel melodramma, appartengono a una religiosità decorativa e di maniera. Fra le più riuscite ed efficaci di tali "scene", ricordiamo quella che, nel *Faust* di Gounod, si svolge tra Margherita e Mefistofele, il quale, nell'ombra della navata, sovrappone la sua voce alle armonie dell'organo e atterrisce l'infelice col ricordo della fanciullezza innocente; e a completare il *Tremendum* si odono le strofe del *Dies irae* cantate da un coro invisibile. Le parole del Demonio si stagliano sull'accompagnamento indipendente, formando un discorso melodico tanto più penetrante quanto più mantenuto in dolcezza di suono e di disegno, perfettamente intuita in questo punto poiché era proprio qui da applicare l'insegnamento beethoveniano che il piano e l'adagio traggono più del forte e del rapido. La penombra sacra si muta in terrore, l'insinuazione in rimorso, e nel lamento del coro incombe il Giudizio. La classica tonalità di do minore non poteva mancare, erede del demoniaco di Weber e di Meyerbeer; la novità sta nell'aver dato al Tentatore gli accenti stessi della rettitudine e del rimpianto.

* * *

IL CONCERTATO

Prima dell'ultimo atto e a chiusura del 2° o del 3°, gli Ottocentisti scrivono il grande "Concertato" che impegna voci, coro e orchestra e dà la misura delle loro capacità di fusione, mentre corrisponde al punto della massima complicazione della vicenda drammatica. È anzitutto una forma unificatrice. L'azione è giunta a quel crocevia, donde correrà poi verso la catastrofe; è divenuta a una specie di grosso nodo, dove le sue diverse fila si incontrano e si scontrano; sentimenti contrastanti agitano i personaggi e si riflettono nel coro che li circonda. Il musicista deve unificare tutto questo.

E lo fa col mezzo piu' bello: la melodia. Un concertato, se non e' sbagliato, canta. E canta, nei maestri del XIX secolo, con una melodia *quadrata*, che offre il vantaggio di poter intrecciare due discorsi: quello della melodia stessa e quello che s'inserisce nelle sue articolazioni fraseologiche, facendosi sentire in altre voci fra inciso e inciso: espediente di cui i suddetti maestri profittarono nella maniera piu' abile. Una terza espressione e' data dall'accompagnamento, il quale contiene formule ritmiche ingegnose e mantiene un carattere elaborativo che si puo' ben dire di gala. Il coro per parte sua si associa alla armonia, adattandovi le parole come puo' o rinforzando i punti salienti della melodia principale.

Di tratto in tratto un personaggio si fa udire da solo signoreggiando la massa del concertato. Questo procedimento si avvantaggia (come notava il Basevi) quando trova una ragione nel concetto drammatico, ossia nella situazione, in quanto l'emergenza momentanea, ma assoluta, di una voce dia supremo rilievo espressivo al personaggio e al suo rapporto con gli altri.

Un concertato per sole voci virili, con elaboratissimo accompagnamento strumentale, e' quello del *Tannhäuser*, alla fine dell'Atto 2°. Un concertato con quattro melodie combinate e sovrapposte, per un effetto proporzionato all'ambiente scenico, si ammira nel 2° atto di *Aida*. E' il penultimo grande concertato del secolo, e mostra il massimo spiegamento delle possibilita' del "genere" nella massima dimensione.

* * *

MELODIE-PERSONAGGI

Quando i critici ascoltarono per la prima volta l'*Aida*, non poteva mancare chi parlasse di sistema wagneriano applicato alla musica italiana. Quel che dovette colpire quei cervelli giudicanti, fu evidentemente, oltre al trattamento sinfonico del 1° Preludio, il fatto che uno dei personaggi principali e' accompagnato da una melodia ricorrente, benché questo non costituisca una novita' inedita nel teatro verdiano. Quanto un tale procedimento sia poco paragonabile al "sistema" wagneriano, e' superfluo ripetere. La bruna etiope che da' titolo all'opera non e' accompagnata da un tema ma da una completa melodia quadrata. Quanto agli altri personaggi, il tenore non ha caratterizzazione tematica: l'ha invece il coro dei sacerdoti; e il mezzo soprano e' commentato da due melodie-temi, cantabile l'una, agitata e accentuativa l'altra. Inoltre, che il "sistema" wagneriano consista nel far udire un tema-personaggio ogni volta che il personaggio stesso compare sulla scena, puo' esser sostenuto solo da qualche ne groide dilettante di musica europea.

Nessuno dei suddetti aristarchi, poi, osservo' che la melodia-personaggio che caratterizza e segue *Aida*, e' soppressa all'ultima sua presentazione: quando *Aida* appare nella cripta tombale, la melodia che l'aveva accompagnata nelle scene precedenti vien sostituita da un lento ribattimento dei bassi profondi dell'orchestra: il personaggio non e' piu' qual era, abita gia' il regno dei morti! Intuizione al di fuori di qualunque sistema, espressa alla perfezione coi mezzi piu' semplici

* * *

IL CORO

Teoricamente parlando l'associazione del coro a un dramma da' luogo a tre possibilita':

coro greco, ossia spettatore ideale e molteplice, che contempla l'azione e la commenta;

personaggio collettivo;

folla.

E' il secondo tipo che ricorre nelle opere degli ottocentisti, il coro come cornice ai solisti: un personaggio che canta con quaranta bocche, tutte d'accordo nelle medesime parole e spesso nel medesimo sentimento. E' trattato omofonicamente o con accenni di polifonia che non modificano il suo carattere massiccio, il suo star li' (intendo musicalmente) tutto d'un pezzo: personaggio abbozzato, benché i grandi maestri abbiano cercato d'infondergli vita e vi siano, in alcuni casi, riusciti. Ma quando prende rilievo ed effetto, il coro lo deve piu' agli strumenti che a se' stesso. Altre volte prende colore dalla tonalita' e dal ritmo senza uscire da quell'automatismo (mi riferisco sempre alla musica e non alla regia) che e' dato dalla sua stessa struttura compositiva.

Credo che il primo modello di coro-folla sia l'indimenticabile coro dei prigionieri nel *Fidelio*. Subito dopo viene l'altro grande e perfettissimo modello: il doppio coro esclamativo che commenta l'arrivo del cigno nel 1° Atto del *Lohengrin*. Allo stesso autore si deve il terzo eccezionale esempio, ricco di ben 16 parti corali, che realizza in suoni il parapiglia di borghesi, garzoni, vicini e musici nel 2° Atto dei *Maescri Cantori*. La straordinaria novita' di questa pagina e' accresciuta dal testo, che fa sfoggio di parole bizzarre, ricercate, dialettali e deformate.

Dopo questi splendidi modelli, bisogna venire al Pizzetti delle *Debora* per ritrovare, nella sua magnifica molteplicita' di folla vivente, il coro elevato a funzione di personaggio in primo piano.

Un'altra concezione e' realizzata da Milhaud nei cori dell'*Orestide*. Una polifonia *senza parole e senza temi* rende molto bene il disordine di pensieri e di sentimenti di una massa colpita da eventi singolari. E' un vociare ma anche un cantare; un mostro dai mille tentacoli ma senza coordinazione di movimenti. Mentre Pizzetti attua la sua idea di folla mediante una molteplicita' di voci recitative, Milhaud si serve della polifonia legata e vocalizzata, e il contrasto che, su questa massa, egli ottiene facendo cantare la dea Atena su tre ottave parallele, e' dei piu' felici e rilevanti. Aggiungendo che il coro cosi' trattato continua per 300 pagine, vi avro' forse dato un'idea della sua importanza.

* * *

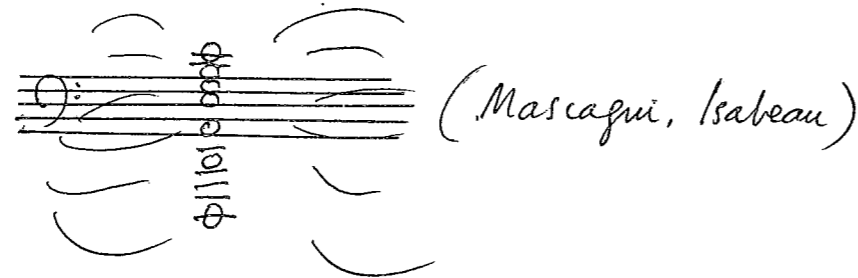
GLI STRUMENTI SULLA SCENA

Non e' solo per esigenza veristica e di regia, ma per ottenere un diverso spazio musicale, che qualche volta il compositore aggiunge agli strumenti della orchestra uno o piu' strumenti da sonarsi sul palcoscenico. Chi non ricorda la tromba dell'Araldo nel *Lohengrin* e il piffero nel finale del 1° Atto della *Franческа* di Zandonai? Quanto colore in questo strumento e quanta grazia; a sopprimerlo si guasta tutto!

* * *

GLI INTERNI

Possono essere voci o strumenti, collocati dietro le scene. Nel 3° Atto della *Isabeau*, spentasi la campana che annuncia il coprifoco, si ode una voce interna (tenore) dolcemente cantare "Or tutto tace. . ."; le risponde un'altra (anche tenore) piu' lontana, e poi un'altra (basso), lontanissima. I tre piani spaziali creano un'atmosfera serale di irresistibile suggestione musicale oltre che scenica: le aggiunge pregio l'accordo prolungato come pedale, armonicamente estraneo al canto delle voci. E' un accordo modale:



Pagine delicate, poesie di note, che l'inattesa bitonalita' ascrive senz' altro al secolo XX.

Fra i tanti esempi di interni strumentali, addito allo studioso l'Introduzione al I° Atto della *Norma*. L'autore ha affidato alla *Banda interna* non una delle solite formule a squilli, ma quella che giustamente fu ritenuta bellissima fra le belle melodie italiane, e lo stacco strumentale, fonico ed espressivo e' completo. Ecco come e' strumentato questo punto:

Orchestra (Bellini, *Norma*) (il segno □ : colpo di Banda)

Coro nel-la città dei Ce-sa-ri tremendo e - che - ge - rà ...

Nel-la città dei Ce-sa-ri tremendo e - che - ge - rà ...

FF

(ed. Ricordi 41684, pag. 14-15)

Nelle opere dell'Ottocento era di regola affidare i ballabili a un piccolo complesso di fiati posto dietro le quinte; o, piu' elegantemente, al violino.

Nell'orgia del *Venusberg* (*Tannhäuser*, Atto 1°) c'e' un momento mistico, che l'autore affida a un coretto di quattro voci femminili e che si esegue interno, con efficacissimo effetto.

Altra scena di spazio musicale e' quella "della Sveglia" al 2° Atto del *Lohengrin*, in cui due gruppi di trombe dialogano fra loro ed altre sulla scena s'intrecciano all'orchestra.

Una voce interna parlata, fra apparizioni di spettri, tuoni, sibili, urli e tutto quello che la fantasia romantica poteva ideare di piu' "satanico", accompagna la fusione delle pallottole magiche nel *Freischütz*. E per finire con un esempio di coordinazione tra interni ed esterno, ricordiamo la scena del "processo di Radamés" (4° Atto di *Aida*).

* * *

LA TEMPESTA

Antenata delle moderne imitazioni orchestrali della tempesta, quella della 1ª scena di *Ifigenia in Tauride* imposta l'opera nella terribilita'. Si avvicina, urla mescolandosi ai gemiti delle sacerdotesse, rinnova la sua forza e il suo accoppio, si placa. Wagner l'ebbe presente nell'*Olandese volante* e soprattutto nella *Walchiria*: in questa, come nell'opera di Gluck, la tempesta e' esterna alla scena e inquadra il dramma: poco resta della tavolozza gluckiana; pure, quest'ultima, benché raccomandata principalmente ai tremoli misurati nonche' alle scale e alle cadenze evitate, fornisce per così dire l'abito, che Wagner sviluppera' e ingrandira' non solo col ricordo dell'orchestra di Beethoven, ma con la propria prodigiosa intuizione drammatica. Nella tempesta della *Walchiria* il ritmo ternario esprime anche la corsa affannosa del personaggio che entrera' in scena.

Nel temporale del *Guglielmo Tell* (4° atto) si riconosce un'accuratezza ed una efficacia timbrica che (come l'intera opera) smentiscono l'abituale faciloneria dell'autore. Il modello diretto ed evidente e' nella VI di Beethoven.

Nonostante l'autorita' di questi grandi maestri, e di altri meno grandi che si possono citare, vogliamo aggiungere che la descrizione orchestrale di una tempesta sara' sempre tanto migliore quanto maggiormente, sacrificando gli effetti veristici, sapra' esprimere la grandezza della natura sconvolta, la collera degli elementi senza il picchietto, il grido senza lo stridore, il fragore senza il rumore, lo spavento senza lo scroscio, l'errore senza il boato, il movimento senza lo sciaquio, la violenza senza il fragore. Stato d'animo, non tuoni e lampi. E (importantissimo) la piccolezza dell'uomo nell'immensita' selvaggia.

* * *

BRANI DI SOLA ORCHESTRA

Un effetto efficacissimo e' ottenuto dai grandi autori allorché, tacendo le voci, e restando immobili, o quasi, i personaggi, tutto il pensiero musicale e' affidato all'orchestra. Tale procedimento ha il suo pieno significato in momenti decisivi per lo svolgimento del dramma. Così, nell'*Olandese volante*, l'incontro dell'Olandese e di Senta: entrambi si riconoscono per l'impalpabile testimonianza delle anime. Ogni commento tematico viene sospeso: la musica si riduce a pochi rulli di timpano che scandiscono il silenzio, nella cui pregnanza giace l'evento risolutivo del dramma stesso.

Altro caso del tutto diverso, nel *Tristano*, allorché i due protagonisti, avendo bevuto il filtro non già della morte ma dell'amore, incominciano a pro-

varne gli effetti, mirabilmente espressi dai temi nella sola orchestra.

La difficoltà tecnica in simili casi è quella del rientro delle voci: bisogna farlo, cioè, in maniera che il passaggio dal piano strumentale a quello verbale-canoro non apporti alcuna scossa e si produca naturalmente al punto giusto. Nel primo dei due esempi ora citati, il ritmo dato dal timpano diventa sostegno alle impacciate parole di Daland. Nell'altro, i nomi "Tristano", "Isotta", pronunciati dai due amanti, s'innestano nel punto esclamativo dei temi che si susseguono nel discorso orchestrale, come naturale e spontanea adesione ad essi.

L'INTERMEZZO

È tra le cose più difficili a comporre. La sospensione dell'azione richiede dalla musica, padrona del campo, una intensità di sostanza, o almeno di effetto, che non sempre è raggiunta dagli autori più scaltri. Ad ogni modo, lo Intermezzo ha logicamente la sua funzione drammatica soltanto là dove si debba, con la sola musica, spiegare un'azione che intercorre fra due fasi della vicenda: come nella "Cavalcata" della *Giulietta e Romeo* di Zandonai, uno dei pochi intermezzi necessari e che accresce l'interesse nell'uditore.

Un'altra "cavalcata", quella di Isabeau nel 2° Atto dell'opera Mascagniana, forma un lungo intermezzo a scena aperta. Nel piacevole discorso musicale, si desiderano momenti di una maggiore complessità sinfonica.

Wagner creò l'Intermezzo durante il cambiamento di scena (1° e 3° Atto del *Parsifal*). Non occorre meno del suo genio per ricorrere a questo mezzo due volte nella stessa opera. La forte tensione dell'orchestra, il suo ricco contenuto tematico, la bellezza della strumentazione, la potenza visiva dell'evocazione salvano l'uno e l'altro brano dagli inconvenienti in cui qualunque altro autore sarebbe incorso.

Verdi non scrisse intermezzi; e sarebbe stolto vedere in ciò una prudenza. Nessuna delle sue opere richiedeva un intermezzo orchestrale, e il non averlo voluto imporre comprova l'infallibile senso drammatico dell'autore.

Nel *Pelléas* i 10 intermezzi sono concepiti come tessuto connettivo tra le scene. Fra le opere più recenti, ricordiamo i *Dialoghi delle Carmelitane*, di Poulenc, in cui uno degli intermezzi, affidato al solo tamburo, è un esempio di efficacia raggiunta col minimo dei mezzi.

STRUTTURE DELLA MUSICA STRUMENTALE APPLICATE ALL'OPERA.

Una nuova concezione del discorso musicale è realizzata da Alban Berg nella sua opera *Wozzeck*: le "situazioni" del dramma sono interpretate mediante forme tradizionali della musica da camera. Si determinano così altrettanti "pezzi chiusi", connessi però in processo continuo e unificati sia dal ricorrere di temi conduttori, sia dalla tecnica della variazione cui tutti sono sottoposti, e sia dal particolare linguaggio dodecafonico, più o meno conciliato con elementi tonali, che l'autore si è forgiato come strumento di costruzione e di espressione.

L'opera risulta così formata:

	I ^o Atto
Suite	Preludio
	Pavana
	Giga
	Gavotte
	Aria ternaria
	Ripresa del Preludio Intermezzo (su temi precedenti)
	II ^o Atto
	I ^o Tempo-Sonata
	Fantasia e Fuga
	Largo
	Scherzo
	Rondo' con Introduzione
	III ^o Atto
	invenzione sopra un tema
	" " " suono
	" " " ritmo
	" " " accordo
	" " una tonalità (contiene tutti i temi dell'opera)
	" " un ritmo di crome.

Come esempio della possibilità di aderenza alle situazioni del dramma, ricordiamo lo Scherzo del II Atto: alla ripresa del Trio, in cui le stesse note so-

na utilizzate come Corale, viene interpretata con senso parodistico, una predica. Così pure l'*Invenzione sopra un tema* (III Atto), con elementi chiaramente tonali per interpretare la lettura di una fiaba, riesce ad evocare un mondo fittizio e fantastico, ma passato.

La difficoltà non lieve, di una simile applicazione, all'opera, di forme che non le sono congenite, sta appunto nell'obbligo di superare questa intima lontananza fra strutture e necessità drammatica, poiché le strutture stesse, debbono non soltanto convenire schematicamente alle rispettive situazioni, ma anche accogliere in sé quel discorso drammatico che s'informa essenzialmente ai moti dell'animo, all'onda delle passioni e del loro scontro, insomma alla realtà umana.

LA FUGA NELL'OPERA

Il *Don Giovanni* di Mozart termina con una perfettissima Fuga, condivisa tra voci e orchestra. Più che un senso tradizionale, o di perorazione conclusiva, noi vediamo in questo pezzo magistrale, sapientemente costruito come può farlo un Mozart, la forma musicale più adatta, in questo caso preciso, a dar peso e solennità alla sentenza.

"Questo è il fin di chi fa mal", che risulta ripetutamente scolpita nei ritornelli e sviluppi del tema principale.

La "fuga" della Notte del Sabba nel *Mefistofele* boitiano, ha questo di speciale che si associa alla danza: ogni entrata tematica deve riflettersi in un corrispondente movimento coreografico, fino a produrre due fughe, una nel suono e l'altra nel gesto, una nella musica e l'altra nella "rida".

La fuga che chiude il *Falstaff* costituisce un pezzo a sé stante, e il suo senso caricaturale è leggermente volto anche a dimostrare che la "musica pura" si può fare proprio a conclusione dell'opera più finemente allusiva, in modo da "gabbare" con gli altri, i più severi astrattisti ed oggettivisti della musica, che c'erano allora come oggi. E c'è una gabbatura supplementare: le ultime battute, mozartiane dopo tanta profusione di tecnica verdiana.

Nella famosa baruffa del 2° Atto dei Maestri Cantori, Scena VII, la forma fugale non poteva essere meglio prescelta per rendere, con senso parodistico, il crescente parapiglia che si svolge sulla scena. "Il fugato si inizia in tono di re e la sua seconda entrata è data dalle voci, prima in sol, poi in mi minore; i divertimenti si seguono con libera eleganza fino a che fa la sua apparizione, come secondo soggetto, il tema della serenata che s'avviluppa disinvolto col primo. Lo intreccio è geniale per l'alternarsi di frammenti del tema della serenata entro i quali si vengono incastrando altri di quello della baruffa. Anche questo secondo soggetto ha i suoi divertimenti, e tutto il sistema gira con prodigiosa agilità attraverso a tutte le tonalità più lontane. L'architettura superba di questa fuga per imitazione fiorisce, nel suo progredire, con rigoglio vigoroso: le voci infittiscono: in orchestra diventano sempre più numerose le famiglie di strumenti che partecipano alla polifonia: dai violini e dai flauti si passa agli ottoni, dai più chiari ai più scuri, e la fantastica ridda sinfonica raggiunge una sonorità trascendentale nelle voci e nell'orchestra piena". (G.M. Ciampelli *I Maestri Cantori*, Bottega di poesia, Milano, 1924).

LE DANZE

Sono quasi sempre la parte ignobile dell'opera. Tanto più dobbiamo apprezzare quelle che ne mantengono lo stile, il colore, la serietà.

Nella 6ª Sezione del suo Trattato su l'*Opera in Musica*, il Planelli cita come esempio i balli dell'*Alceste* di Gluck perché "intervengono tutti non già negli intervalli, ma nel bel mezzo degli Atti; e vi stanno a meraviglia, perché richiesti dall'azione medesima". Ciò significa che ai tempi dello scrittore (seconda metà del XVIII secolo) si usavano ancora danze non aventi attinenza col soggetto dell'opera, e collocate fra un atto e l'altro. È per questo che egli suggeriva:

"... Il soggetto della Danza vuol essere tratto da quelle azioni, che il Poeta drammatico suppone che accadano negli intervalli degli Atti, o che si può supporre che avvengano in quel tempo". Da quanto segue queste parole si rileva che l'idea era del Noverre; il trattatista prosegue poi:

"Composte dunque tra il Ballerino e il Poeta le scene del Ballo, si comunicheranno al Maestro di Musica affinché la Musica s'accordi a spiegare per mezzo del suono ciò che egli spiegherà colla Danza: si perché venga osservata l'unità tra la Danza e la Musica, si ancora perché quella Musica, che ha una medesima espressione colla Danza, fa miracolosi effetti sul Ballerino; gli reca una forza, un coraggio, un fuoco, che omninamente gli mancherebbero, se la Musica non fosse espressiva".

Davvero benefica l'influenza della musica sul ballerino! Senonché, quante poche volte doveva essa prodursi! Ma quello che il gustoso scrittore ci lascia comprendere, si può spesso rimproverare alle opere del secolo successivo: quasi sempre gli ottocentisti trattarono le danze come apertura delle dighe che frenano la banalità; non considerarono che per muovere le gambe dei danzatori non occorrono necessariamente arie da ballo, cioè mazurke, galoppi etc., e che si può benissimo danzare su un discorso musicale indipendente da queste forme stilizzate e saltellanti.

Bisogna però tener presente che nel XIX secolo la differenza di stile tra musica da ballo e musica lirica era molto minore di quella che oggi si avverte tra un *charleston* e una romanza da camera; talvolta anzi la differenza non era apprezzabile. In questo senso si è potuto dire che la Traviata è tutta un valzer, non perché tutte le sue arie siano su ritmi di valzer, ma perché tra le parti liriche e quelle danzate non c'è una rottura di stile a danno dell'insieme.

È nella *Sadome* di Strauss che si realizza in pieno il concetto di una danza sinfonica ad alto livello.

IL PRELUDIO DELL'ULTIMO ATTO

Benche non sia possibile dare regole, perché o non c'è prelude, ed è sostituito da una breve introduzione, o, se c'è, non sempre ha il carattere che stiamo per dire, tuttavia parecchie opere premettono all'ultimo Atto una composizione orchestrale che differisce dal Preludio iniziale in quanto meno sinfonica, più raccolta, più lirica e più densa di atmosfera. Si vedano i preludi al 3° Atto del *Tristano*, del *Parsifal*, dei *Maestri Cantori*, al 4° Atto dell'*Otello* di Verdi.

Al 3° Atto della *Walchiria* è premesso un prelude sceneggiato: la famosa

cavalcata delle vergini guerriere ne e' infatti il vero preludio, anteposto alla ripresa della vicenda, che comincia con l'arrivo di Brunilde.

* * *

LE ULTIME PAGINE

Qui non c'e' nessuna regola, il teorico si ritira dinanzi all'invenzione. Tutto quel che si puo' dire e' che le ultime pagine dell'opera, anziche' adattarsi ad uno schema, richiedono una trovata, qualcosa che *non si aspetta* e che aggiunge, al patetico, o alla normale progressione estetica e drammatica, una sorpresa, un accrescimento di tensione.

Allorche' la Morte vince, ma e' vinta dall'Amore, dalla Fedelta', dal Sacrificio, dal Perdono, il riflesso di queste supreme forze non manca di accendere la fantasia del grande musicista e d'ispirarlo affinche' elevi, al di sopra delle altre, le ultime pagine della sua nobile fatica e riesca a chiuderla con quella potenza di espressione e di verita' che ci fa sentire lo sfioramento non effimero di un mondo migliore.

* * *

L'UNITA' DELL'OPERA

Se in opere basate su temi ricorrenti, che a loro volta dipendono da un comune generatore, l'unita' dell'insieme e' evidente nella radice stessa dei temi; e se lo e' pure in opere nettamente caratterizzate da un dato colore o da una felice scelta di mezzi espressivi (es. *La Sonnambula*); meno facile e' definire l'elemento unitario di opere quali *l'Orfeo* di Gluck, che include una sintesi di culture musicali, avvicinando qualita' e stili della musica francese, italiana e tedesca; e meno facile ancora sara' per le opere di tipo italiano o mozartiano, dove, data l'assenza di *motivi conduttori*, la coesione delle varie parti si appoggia ad elementi extratematici (atmosfera, tensione, stile) o dove la presenza di una melodia-personaggio non basta a costituire una base tematica e sintetica dell'insieme. Qual e' insomma quel quid, pel quale tutti i pezzi, recitativi, arie e concertati, preludi e introduzioni, formano un insieme inscindibile e nessuno di essi puo' esser trasportato in altra opera?

Io credo che quel quid risieda nella continuita' della creazione: in quella continuita' per la quale i momenti successivi della composizione erano cosi' vicini uno all'altro (anche se separati da mesi o estesi su un ventennio), che il calore dell'uno passo' nell'altro e la stessa fiamma li avvolse.

Le tre opere che Verdi compose nello stesso tempo, hanno unita' perfetta ognuna da se', non per il fatto di essere state scritte in si' breve periodo, ma perche' non venne meno, per ciascuna di esse, la corrente, lo sgorgo, lo slancio onde s'accesero i loro canti. Questa corrente, questo sgorgo e questo slancio durarono piu' di 10 anni nella composizione del *Pelleas*. Dalla prima idea all'ultima nota del *Parsifal*, passa una meta' della vita di Wagner.

* * *

UNA GENERATRICE MUSICALE DEL COMICO

Fin qui ho parlato del melodramma di contenuto etico e tragico. Ma esiste anche l'opera buffa, e a questo proposito faremo una osservazione.

Le fondamentali funzioni della tonalita', volte nel melodramma all'espressione dell'eterno dualismo che la vita proietta nell'uomo e nel mondo in forme innumerevoli, possono anche essere sentite (ed esser date) come meccanismo, la cui semplicita' conferisca al discorso musicale una *rigidezza*, caratteristica ed utile a provocare nell'uditore la sensazione del comico. Bergson, nel suo saggio "Le rire", spiega che alla base del comico c'e' una rigidezza, *une raideur*, una mancanza di elasticita' e di adattamento alla umana diversita' delle circostanze e delle situazioni, per es., egli dice, e' lecito a una madre scoprirsi il seno in pubblico per nutrire il suo bimbo; ma se *per questa ragione* ella se ne va passeggiando a seno nudo si ride; e si ride appunto perche' il suo agire appare manifestamente regolato da una arbitraria estensione di liceita', un non saper distinguere il quando dal quando, il dove dal dove.

Ora l'avvicinamento del IV, V e I grado e' percepibile anche come parte di un meccanismo che, una volta messo in moto, funziona per conto suo, indipendente da significati morali e sentimentali, passionali; religiosi etc., per adattarsi genericamente a situazioni diverse; allora la dialettica della tonalita', ridotta alla sua elementare struttura, *si irrigidisce*, e dimenticando altri valori tende a qualcosa come il moto di un orologio, estraneo alla vita delle anime. Noi sappiamo che fra due minuti la sfera dell'orologio si trovera' spostata esattamente di tanto. Questa certezza, e' vero, non ci fa ridere dell'orologio; ne' ci fa ridere della tonalita', la regolarita' del suo cadenzare dal I° grado al IV, da questo al V e dal V al I. Ma la ripetuta successione cadenzale puo' manifestarsi come una rigidezza che si sostituisce ai valori espressivi fino a diventare meccanica, pura funzionalita', e questa meccanicita', questa *raideur* puo' generare quel sorriso che nasce dalla sensazione del comico. Sorriso non riso. Nessuno ride ascoltando l'aria di Leporello o quella di Don Basilio; ma tutti sorridono. Oltre a quello che le parole dicono, giunge allo spirito dell'uditore un continuo cadenzare, che per quanto melodizzato e variato, comunica ed impone qualcosa di astratto, se non proprio di inumano nel senso in cui e' inumano l'orologio; e dalla frizione di questa astrattezza e di questo inumano con la palpitante esenziata realta' dei tipi messi in gioco dall'opera comica, balza una potente e irresistibile spinta al sorriso interiore.

* * *

CAPITOLO IV

LE GRANDI CONCEZIONI MUSICALI DELL'OPERA

LA MONODIA COME ESPRESSIONE DELL'INDIVIDUO. - Il Medioevo fu per la musica l'età della mistica fusione dell'io nel tutto. Sua espressione, l'unisono corale del canto gregoriano. Ma poco a poco un nuovo fermento di vita si appaleso: di vita che, staccandosi dall'abbraccio adorante ed estasiante, si rivolgeva a guardare l'individuo.

Questo fenomeno, che include le premesse di un fondamentale cambiamento degli spiriti, onde nasceranno nuovi orientamenti nelle scienze e nel pensiero, possiamo, per quanto riguarda la musica, coordinarlo al Rinascimento, ma non dobbiamo prendere il termine Rinascimento nel senso che ha in letteratura o nelle arti figurative. Nella musica non si verifica un ritorno a fonti di bellezza anteriori al Medioevo, e la maturazione dei germi nuovi costituisce piuttosto un Nascimento a se' stante.

Gia' dai secoli XII e XIII i cantori d'amore, in lingua d'oc e d'oïl, avevano sostituito all'unisono corale della liturgia l'a solo delle loro melodie, or coadiuvate, or replicate da uno strumento ad arco. Nella polifonia sacra del Quattro e del Cinquecento parla ancora, pur con i mezzi piu' recenti, l'uomo del Medioevo, fuso al tutto, piccolo io dissolto nell'eterno: l'espressione individuale non tende a costituirsi come valore autonomo o come interprete di quella data persona o di quel particolare "affetto". Ma nel campo pastorale e galante la polifonia trasmetteva al madrigale quella parte dei suoi mezzi che piu' presagiva altra forma (quella monodica); e nel madrigale drammatico, nella favola madrigalesca, nell'intermezzo polifonico spuntava all'orizzonte il melodramma.

La monodia di *stile rappresentativo*, il *parlar cantando*, e' la manifestazione culminante di questo Nascimento. L'individualismo musicale, trovata la sua forma, si stacca definitivamente dalla polifonia; anzi vi si oppone. Il personaggio e' un uomo, un solista, un attore; un essere visibile, corporeo, col suo caso-bizzarro o patetico, straordinario o umanamente universale.

* * *

LA MONODIA COME ESPRESSIONE MITICA.

L'innovazione della monodia recitativa, o declamativa che dir si voglia, fatta dal famoso cenacolo fiorentino sulla soglia del XVII secolo, non era un'innovazione morfologica fine a se' stessa: contemporaneamente al suo valore di espressione individuale, essa dava anche forma musicale adeguata a quella visione del mondo mitico greco che gli studi, l'intuizione, la genialita' creatrice e il gusto dell'epoca avevano suscitata nelle menti colte.

Non dobbiamo scindere lo stile monodico dal miraggio a cui fu applicato: rendere vivi e palpitanti, nella evocazione poetica e scenica, l'ambiente, le perso-

ne divine e semidivine, le vicende della mitologia classica, pregne di significazioni superiori e disovrumane vibrazioni. Fu l'ardente concentrazione su questo mondo ideale (gia' splendidamente celebrato dalle arti figurative, dall'indagine letteraria e dalla fantasia dei poeti umanisti) a rendere esplosiva la trovata dei musicisti, cioè la nuova cantilena aderente alla parola e nello stesso tempo all'impulso melodico, libera da ogni obbligo contrappuntistico, sorretta e potenziata solo dal proprio contenuto armonico: onde i favolosi eroi parvero esprimersi nel loro originario linguaggio, nella loro spontanea e terribile favella, superiore al parlare dei mortali ma intelligibile da questi, alata nel soffio lirico eppure esatta quanto al rispetto degli accenti verbali, delle intonazioni, della punteggiatura.

Se oggi gustiamo senza sforzo le prime meravigliose riuscite di quel nuovo stile, in virtu' della loro comunicativa umanita' piu' che per sussidio di cultura, non si dimentichi pero' che in origine questa vibrante umanita' cedeva il passo alla percezione di sentimenti, luoghi ed eventi che, benché concepiti con l'antropomorfismo della mitologia greca, si presentavano pur sempre in una statura, in una dignita' e forza superiori alla misura comune. Il prodigioso spettacolo, *Dramma in Melodia*, *Melodramma*, veniva offerto non al pubblico nel senso moderno della parola, ma ad una riunione di eletti, all'uditorio piu' raffinato. L'uomo volgare non avrebbe compreso le dimensioni nuove della bellezza, e soprattutto non avrebbe inteso il rapporto tra il nuovo stile e il mondo mitico.

Bisognava sapere di greco e di latino, se non in quanto lingue in quanto accensione di verita' immortale, e con questa ricchezza porsi ad ascoltarne la riespressione musicale, anch'essa verita' nell'ordine del suono e della totalita' spirituale del suono.

Non erano "passioni" alla portata di chiunque, quelle di un titano o di un semidio o di un vate antico, erano dolore o gioia, amore o sdegno, supplizio o delizia di esseri viventi in uno spazio piu' ampio, con una forza vitale piu' tesa, in un tempo meno limitato e in una vicinanza del Fato piu' premente della nostra. La musica si appropriava il compito privilegiato di far sentire, di rendere emotiva e intellettualmente chiara questa maggiore tensione della vita.

E come ogni qual volta si debba raggiungere qualcosa di grande e di nuovo, il raggiungimento avveniva nella semplificazione, una semplificazione superiore di tanto alla complessita' della polifonia (ormai avulsa dal sacro), quanto la purezza di un'unica linea melodica puo' superare nel suo effetto la simultaneita' di parecchie meno intense e meno significanti.

Avviene pertanto che l'unita' di linguaggio sovrasti alle caratteristiche espressive dei diversi personaggi; e che tutti parlino con lo stesso essenziale tipo di discorso, così come vivono ed agiscono nel medesimo cosmo sovrumano e nella medesima atmosfera di poesia.

Nell'*Euridice* di Peri e Rinuccini questa generale conformita' di espressione (simile, sul piano estetico, a quella che si riscontra nella *Tetralogia* wagneriana) e' di fondamentale importanza; e se fosse mancata, o interrotta, si deve supporre che il Melodramma mitico sarebbe risultato rimpicciolito nell'ambito spirituale e vulnerato nella perfezione formale.

La completa caduta di tutto il meccanismo tematico-imitativo, (1) per quale quel che e' di una voce e' delle altre e tutte si rispondono con serrata analo-

(1) - Qualche imitazione, e' vero, si trova nei brani corali dell'*Euridice*: vecchia abitudine tarda a morire: e se il critico ha ragione di condannarla, è in dovere di aggiungere che quelle poche entrate imitate non possiedono alcun valore costruttivo e quasi scompaiono nell'insieme, mentre i cori stessi si riducono in sostanza a monodia armonizzata. L'unico passo contrappuntistico e' il "Ballo a 3", sezione mediana dell'omofono "Ballo a 5", in contrasto stilistico con quest'ultimo, nella parte piu' decorativa dell'opera.

gia, come sempre fatto dalla polifonia sacra, e con minor rigore dalla profana, non poteva, di rimbalzo, non produrre il risultato di sommare il potere del melos nell'unica linea armonizzata, concentrativa del discorso e dei suoi valori allusivi; e quell'unica linea, così prominente e plastica, assoluta nell'inaudita capacità espressiva, svegliava idee di forze superiori alla consueta, ombre gigantesche di passioni cieche e travolgenti, quali appunto quelle degli esseri straordinari e violenti, egoistici e sovrani, presenti a tutte le menti con la casta nudità delle statue antiche.

Il successo del nuovo stile risiedeva in questa esclusione del tematismo, per la quale il concetto stesso di tema come generatore ritmico-melico veniva abbandonato e il discorso s'informava alla norma di un libero periodare, costruito dal testo verbale e vagante da una ad altre tonalità vicine; per modo che, dopo secoli di musica tematica, si affermava con irresistibile potenza e con entusiastico zelo innovatore una maniera affrancata da ogni studio che non fosse la captabilità del recitativo; e come in una primordiale ignoranza della storia, le creature sul palcoscenico parlavano una lingua essenzialmente atematica.

Quel che si perdeva da un lato, si riacquistava dall'altro: annullata la base tematica, centuplicata l'espressione mitica è la concentrazione tragica.

NUOVA IMPOSTAZIONE NELLA MONODIA MONTEVERDIANA

Dopo breve volger di anni dalla prima rappresentazione dell'*Euridice* di Peri e Rinuccini, accade un cambiamento assai notevole. Quella unità dell'espressione monodica che uguagliava il dire delle creature mitiche, come accennavamo qui sopra, viene spezzata per la ricerca di espressioni diverse, appropriate ai caratteri dei personaggi e alle situazioni del dramma. Più si approfondisce questa ricerca, indubbiamente affascinante e ricca di soddisfazione per il compositore e per l'uomo di teatro, più si rivelano possibilità della monodia: non ancor conosciute; più essa vien plasmata secondo leggi di contrasto e di varietà drammatica, distinguendo le persone con caratteristiche di armonia, di ritmo, di disegno melico e di strumenti, più la concezione si allontana dalla primigenia unità cosmica: e, in proporzione, s'inizia l'Opera moderna, con i suoi conflitti di forze riflesse dalla musica, anzi divenute musica.

Questo cambiamento dalla primiera impostazione del Melodramma è dovuto al Monteverdi, che lo realizzò d'un balzo con la rapidità sicura del suo prepotente temperamento drammatico, uno dei più forti che siano esistiti. Rivolto non già al godimento del mondo mitico ma alla esplorazione della psiche agitata dalle passioni, egli adopera la monodia come il mezzo adatto a penetrare ciò che la parola non dice, che l'uomo non comunica, che il labbro non formula ma che nel profondo dell'animo è altamente sofferto. Dov'è larga la ferita e intimo lo strazio, là eccelle il nuovo mezzo musicale; e poiché ogni personaggio ha il suo dolore, o diversamente dall'altro si associa all'altrui dolore, ognuno di essi prende una sua speciale delineazione e configurazione pur nell'unità generale dello stile. Ineguagliato sotto questo aspetto, il linguaggio monodico del Monteverdi non troverà ostacoli sulla sua strada fino all'*Incoronazione di Poppea* e ai *Madrigali guerrieri e amorosi* dove tocca il culmine della potenza descrittiva e della intensità passionale, onde dopo di lui non ci sarà concezione operistica che prescindendo dalla "umanità", dalla "verità", ossia dalla evidenza dei contenuti sentimentali nella loro massima tensione, e parra che l'Opera debba nutrirsi essenzialmente di questo cibo.

Non è qui il luogo di descrivere il celeberrimo *Orfeo*, opera madre di tutta la produzione più ragguardevole nel campo del teatro musicato. Il nostro lettore non deve fare a meno della prefazione di Benvenuti all'edizione dell'*Orfeo*, né dei lavori del Malipiero. Vogliamo solo notare quanto ci suggerisce una meditazione sull'ultimo atto.

* * *

Nella favola cantata da Ovidio (*Metamorfosi*, libro IV) e da Virgilio (*Georgiche*, IV) scorgiamo un significato importante. Colui che, per amore, ha voluto e saputo oltrepassare le barriere della morte, vuole poi superarle di nuovo, in senso inverso, per tornare alla vita terrena in compagnia dell'amata. Questa duplice eccezione alle leggi eterne (entrare, vivente, nel regno dei morti, e riuscire per dimorare ancora sulla terra); ha in sé una contraddizione. Si supera la morte ricongiungendosi alla persona amata oltre la terra; ma il ritorno sulla terra, non equivarrà all'annullamento della vittoria già riportata? Per non incorrere in questo danno, ci vuole qualcosa che possa controbilanciare la eccezione concessa: un compenso all'eccezione stessa: in altri termini, un sacrificio. Perché non basta chiedere, bisogna anche offrire. E quando si chiede la vita, bisogna rioffrire la vita. (Chi getta la sua vita allo sbaraglio, la possiede in eterno, insegnano Matteo e Luca).

Ora che cosa offre Orfeo, che chiede tutto? Offre, e' vero, canti meravigliosi. Ma già ne possedeva la facoltà e la scienza. Se sono più meravigliosi del solito, ciò si deve alla forza del dolore che li sublima più che alla volontà dell'artista. Offre lagrime, ma che la natura gli strappa. Non le lagrime del libero sacrificio. Né col canto né con le lagrime egli forza le barriere di sé stesso. Ha, certo, messo a prova l'umano coraggio affrontando i custodi del mondo infero. Ma coraggio non è ancora sacrificio. Sacrificio vuol dire togliere una parte di sé stesso a sé stesso. E non una parte superflua, ma una parte necessaria.

Orfeo punta sulla propria arte. Ma arte non è ancora sacrificio. Con essa Orfeo non si spoglia di nulla. Dov'è il contrappeso all'equilibrio che egli vuol rompere?

Nel mito, il sacrificio è adombrato dal patto: Ti è concesso quanto chiedi, ma dovrai rispettare quello che ti imponiamo, cioè non rivolgerti a guardare Euridice prima di aver rivarcato la soglia della morte. Orfeo non osserva il patto. Egli è funzionalmente immaturo per salire ai vertici della vita. E allora deve tornare al suo posto umano e subire il fato, accettando quella morte, che egli non ha saputo vincere col sacrificio.

La favola di Orfeo quindi fa parte del grande mondo rivelativo da cui nasce la tragedia greca. Nel primo dei tre libretti sul mito di Orfeo, quello del Rinuccini per la musica di Peri e Caccini, Orfeo, dopo aver vinto le resistenze di Plutone con l'aiuto della sensibile Proserpina e del bravo Caronte, ottiene l'amato bene; ritorna con la sua Euridice sulla terra. . . e allora si mette mano alle danze e ai lieti cori. Non era opportuno rattristare il nobilissimo pubblico, riunito intorno ai regali sposi. Il vanto, anzi, di aver saputo evitare un lagrimoso epilogo, sarà non degli autori ma di Maria de' Medici, che si degna di onorare lo spettacolo con la sua augusta presenza, come è spiegato dalla *Tragedia* in persona nel Prologo dell'opera.

D'altra statura il libretto di Alessandro Striggio, musicato dal Monteverdi. Ci sono, e' vero, alcune cose che ci fanno sorridere, ma che allora andavano. Per esempio, Orfeo sta dinanzi a Caronte che non intende ragione e non lo lascia pas-

sare. Allora la lamentazione del cantore immortale produce l'effetto di addormentare Caronte, ed Orfeo, entrato nella barca terribile (perche' "l'occasione e' un vago fior del tempo", e chi non lo sa lo impari) e' lui stesso che... trasporta Caronte all'altra sponda.

Così ancora la Speranza (personaggio in carne ed ossa) che aveva scortato Orfeo fino alla soglia del Tartaro, deve accomiarsi, essendole impedito l'accesso come ad una qualunque mortale: infatti sulla porta e' scritto:

"Lasciate ogni speranza o voi che entrate".

Interrogato come osi presentarsi col corpo terreno, Orfeo risponde che e' morto perche' e' morta Euridice; e che a pensarci bene, egli non viene all'Inferno ma bensì al Paradiso, dato che la bella Euridice "ha il Paradiso in seno"!!

Forse il massimo di queste stravaganze letterarie e' dato da un coro di Spiriti infernali (infernali, dico) i quali lodano gli uomini virtuosi. Che si vuole di piu' dalle anime dannate? Esse dicono (e cantano) che degno di vera gloria e' solo chi vince se' stesso. Magari lo capisse Orfeo!

Ma basterebbe l'ultimo atto a riscattare il libretto da ogni sciocchezza. Alla fine del 4° atto Orfeo, non avendo saputo privarsi di contemplare Euridice quando non doveva farlo, la perde ed e' trascinato "a l'odiosa luce". Nel seguente atto (piu' che di atti bisognerebbe parlare di "tempi") lo ritroviamo solo con se' stesso ed avvantaggiato, rinnovato da un'evoluzione che si e' compiuta in lui. In passato egli era sceso agl'inferi con l'amore della terra, il cui massimo bene s'incarnava nella sposa diletta. Adesso ha nostalgia del cielo; ed Euridice stessa e' salita in lui: si e' identificata con una perfezione - amante ed amata, con una bellezza invisibile al cui paragone anche le piu' vaghe ninfe gli appaiono contraffazioni deformi.

"Tu bella fosti e saggia, e in te ripose
tutte le grazie sue cortese il Cielo,
mentre ad ogni altra de' suoi don fu scarso.
D'ogni lingua ogni lode a te conviensi,
ch'albergasti in bel corpo alma piu' bella,
fastosa men quanto d'onor piu' degna.
Or l'altre donne son superbe e perfide
ver chi le adora, dispietate, instabili,
prive di senno e d'ogni pensier nobile,
onde a ragion opra di lor non lodasi.
Quinci non fia giammai che per vil femmina
amor con aureo scettro il cor trafiggami".

Al cospetto della perfezione, l'umana imperfezione sembra orribile. Come Dante guidato da Beatrice avrebbe trovato grottesche le piu' seducenti dame fiorentine, al paragone di colei che lo traeva di rota in rota, così questo Orfeo che ha nutrito nell'anima sua un amore oltrepasante ogni forma sensibile e attraverso di esso si e' reso perfetto, innalzandosi a concepire un amore eternamente fedele e totalmente puro, ora finalmente e' pronto a superare, in misura colma, la morte, non piu' supplicando, ma inneggiando; non con canti di dolore, ma con lodi all'Eterno.

E allora, solamente allora, Dio si muove verso di lui e gli fa segno. Nei veli della favola rielaborata nel libretto monteverdiano, Dio prende la forma di Apollo. - Che fai ormai sulla terra? - dice egli, in sostanza, al solitario amante. - Meglio per te abitare il cielo, di cui sei fatto degno dal tuo amore. La troverai bellezza e felicita' verace e contemplerai nello splendore perfetto colei che ti attende.

L'artista prodigioso, ma ricco solo della propria arte, assurge alla vita

divina adorno di piu' fulgida ricchezza, con la quale la sua stessa arte si e' sublimata.

Tale alto significato si cercherebbe invano nel superficiale libretto del Rinuccini e in quello del Calzabigi, musicato da Gluck. Fu il Monteverdi stesso a ideare quel magnifico 5° atto, o esso e' dovuto allo Striggio? Non sappiamo. Il musicista ritocco' molte volte il testo, specialmente per quanto riguardava la musicalita' e musicabilita' delle parole; non possiamo affermare di piu'. Ma comunque sia avvenuto, la collaborazione del musicista e del poeta ha portato l'ultima parte di questo *Orfeo* al livello spirituale dell'antica tragedia, e per loro due, molto piu' che per le speculazioni della "Camerata fiorentina", il melodramma si avvicino' al teatro greco, poiche' nell'ultimo "tempo" ascoltiamo una musica che si potrebbe chiamare *della saggezza*: l'espressione di un'anima che ha ultimato la sua esperienza terrena. I sobri "passaggi" (gorgheggi) sono quelli stessi che troviamo nella musica composta dall'autore per i *Vespri* della Madonna.

* * *

LA FELICE SINTESI GLUCKIANA

Benchè alcune sue premesse teoriche si avvicinino, in punti sostanziali, alle idee della Camerata fiorentina, l'arte di Gluck ci appare come la confluenza di scuole opposte, alla luce di una nobile visione del teatro. La varia cultura assimilata con lungo lavoro in paesi diversi prima dell'*Orfeo*, si risolve infine, con la maturita' dell'autore, non già in rattappamento eclettismo ma in una armonica concomitanza di mezzi e forme eterogenee, quali l'aria italiana e la monodia francese, la melodia continua e quella strofica, la danza e l'arioso; la facilita' dell'invenzione, le riprese di effetto sicuro, la netta periodicitá in terna, pagano il tributo all'opera italiana; la mistura di azione e di ballo, denuncia imprescindibili obbedienze al gusto parigino; Jommelli e Rameau si dividono, senza duello, l'ispirazione e la tecnica.

Un'irrefrenabile intuizione dirige Gluck verso un'estetica teatrale apertamente polemica. Un bisogno spirituale lo innamora del mondo mitico, ormai scaduto; specialmente in Francia, a sfarzo di costumi e di scenari, di cortei e di macchine. Nella sua fantasia si riaccende la grandezza della concezione che primieramente aveva dato vita al Melodramma. L'urto di tendenze contrarie alla sua, stimola in lui la chiarificazione dei propri principi e lo aiuta a precisare il migliore se stesso. La forza dell'ingegno lo sostiene nel fondere o almeno nel conciliare materie opposte e nell'avvicinarle con maestria non comune simulando, se non sempre superando, la loro intima incompatibilita'. Così ad esempio la prima aria di Orfeo e' a doppia ripresa (rondo) con *recitativi intercalati*: il soffio lirico della strofa principale si avvicina all'andamento mutevole e declamativo delle sezioni intermedie. E la celebre scena degli Elisi svolge una sorta di melodia *continua*, che invece e' *quadrata*.

All'epoca di Gluck l'idea della continuita' melodica dell'intera opera (idea di origine italiana) sopravvive piu' in Rameau che in altri autori; e benchè nel maestro francese la melopea lirica (alcun che di mezzo tra l'aria e il recitativo melodico, e per vero dire ne' l'una ne' l'altro) non disdegni l'obbliata stroficità delle danze bipartite (che tanta parte occupano, nell'opera, da non poter esser sottovalutate per nessuna ragione), pur tuttavia tale accostamento di forme lontane e' ottenuto in maniera che le danze sboccino dalla melopea come sue efflorescenze e che il ritorno alla melopea stessa avvenga senza una sensibile rottura di stile.

Questa concezione era opposta a quella derivata da A. Scarlatti e dagli autori italiani, che costruivano l'opera come serie di arie e recitativi alterni. Ora come Gluck riesce nella sintesi delle due concezioni?

Ponendo in una relazione ignota elementi noti, eterna legge dei novatori. E piu' precisamente, con riguardo alle forme musicali, facendo entrare in un ordine nuovo quelle ricevute dal passato.

Individuiamo i procedimenti piu' utili allo scopo, rileggendo le opere di Gluck posteriori all'*Orfeo*. In tutto il I° Atto dell'*Alceste* solisti e coro alternano, le riprese del coro (riprese di parole con diversa melodia, e di melodia con altre parole) intervengono in modo decisivo a modificare il tradizionale ordinamento di arie e recitativi, o di arie e danze, sostituendovi una libera successione di brani ora corali, ora solistici con accompagnamento obbligato ed espressivo, ed ora solistico-lirici.

Lo stesso si dica di tutta la 1ª parte dell'una e dell'altra *Ifigenia*. Nella scena iniziale dell'*Ifigenia in Tauride*, la tempesta, i cori, i recitativi su accordi tenuti, il declamato del solista sul fondo strumentale della tempesta che si va calmando, l'omofonia lamentosa delle sacerdotesse, e in mezzo a tutto questo un'aria ternaria creano anche qui un insieme strutturale d'eccezione. Nel 2° Atto della stessa opera, Scena III, abbiamo un recitativo con orchestra descrittiva, un arioso con nota ostinata delle viole, il cui effetto addormentante e' troncato dalla ripresa del grido orchestrale gia' premesso al recitativo, e qui svolto come brano strumentale; segue il coro delle furie, omofono, cui s'intrecciano le esclamazioni di Oreste. L'allucinante scena, interrotta di colpo alla entrata di Ifigenia, crea, una volta di piu', un insieme assolutamente inedito, dove piu' nulla sopravvive ne' delle forme Jommelliane, ne' della consuetudine delle bipartite, e per l'ascoltatore (assai piu' che per il lettore) il risultato efficiente e' il *processo continuo*, cioe' la forma drammatica per eccellenza, che non ristagna in soverchie oasi melodiche e si plasma direttamente sull'azione. Noi pensiamo che e' in questa ricerca, calcolata quanto si vuole ma generata sempre dall'intuizione della verita' drammatica e della sua evidenza; in questa ricerca di un equilibrio nuovo tra forme vecchie, che in esso, appunto prendono uno spirito piu' moderno; in questo allineamento di esse forme in vista di un effetto complessivo non ancora goduto; e' qui, crediamo, la forma speciale e personale voluta da Gluck nell'Opera, col profitto di tutto quello che a tale scopo poteva servire e col rifiuto di tutto quello che poteva nuocere, come i concertati e qualunque pezzo di ragione puramente musicale, non giustificato dal processo del dramma.

Notiamo di passaggio la grandiosa impostazione corale del teatro gluckiano, ispirata alla tragedia antica: Gluck, fecondo in melodie carezzanti e dolcissime, e' anche il musico della forza. Ricordate con qual vigore egli dice che la potenza dei re sta ai piedi degli dei:

Roi, sous qui tout fléchit, fléchissent sous les Dieux

fléchissent fléchissent sous les Dieux!

(Gluck, *Ifigenia in Tauride*)

Oggi, nessuno legge Gluck (e che cosa si legge, di grazia?).

Ma se, vincendo la ripugnanza per la settima di dominante alternata alla tonica, e per le appoggiature, tanto frequenti che finiscono per perdere ogni effetto; cercando di comprendere che il contenuto espressivo della triade maggiore era a quell'epoca assai piu' ricco e piu' vario di adesso e pertanto tale accordo poteva convenire sia al furore di Oreste sia al dolore di Agamennone; rassegnandosi alle abitudini di un ambiente in cui nessuno batteva ciglio quando Ifigenia e sua madre entravano in scena a tempo di minuetto; e se, tenendo il debito conto di questa parte morta del teatro gluckiano, il lettore si concentrerà principalmente sulla *forma drammatica* quale abbiamo cercato di spiegare qui sopra, troverà senza meno che il suo sforzo e' compensato.

E poiche' anche il soggetto di un'opera e' qualcosa, non credo doversi svalutare l'unita' superiore del teatro gluckiano ispirato ai miti greci, in quanto la radice spirituale cui il musicista attinge la sostanza profonda del suo messaggio, ben lontano dall'effimero compito di un divertimento raffinato, e' l'antica ed eterna idea sacrificale, incarnata nella donna: in *Alceste*, che per prima nel mondo pagano pronunzia le sublimi parole "cosi' sia"; in *Ifigenia aulidica*, che si offre in olocausto al bene dei suoi; in *Ifigenia tauridica*, ribelle alla legge per seguire la voce del cuore.

Chi volesse meglio scorgere la statura di Gluck al lume di quest'ultima considerazione, confronti le sue ultime opere con le *Indes galantes*, celebratissima opera-ballo di Rameau. Eccone, in poche righe, il peregrino argomento:

La piu' bella gioventu' di Francia, Spagna, Italia e Polonia si mette anzitutto a ballare, formando danze "graziose", nello scelto paesaggio di boschetti e ruscelli, non senza ristoro di "teperi uccellini" pigolanti e sussurranti. Nella musica si ode una *musette*, una polonese, un primo e secondo minuetto, finche' squillano le trombe (non troppo fieramente: sono addolcite anche loro): entra Bellona con i suoi guerrieri, perche' bisogna amare la gloria e gli allori colti in battaglia. E qui, una gavotta per due portabandiere. Dopo tale eroica allocuzione una parte degli amanti, disturbati nei loro piaceri, segue l'idea

dei combattimenti; l'altra parte intona un logico quanto fortunato piagnisteo: e il dio stesso dell'amore scende dal cielo, col suo corteo di amorini armati di frecce e di "standardi galanti": scende a rampognare il rivale Marte: dopo tutto, entrambi, amore e guerra, baci e botte da orbi, possono coesistere quaggiù, senza troppo azzuffarsi, e basterà a Cupido scagliare frecce sino ai confini dei popoli più lontani, per riportare cento nuove vittorie: idea espressa a suon di gavotta e di altre danzette, sulle quali gli amorini s'involano a eseguire gli ordini.

Ed ecco, a dimostrazione dell'assunto di tale proemio, quattro storielle d'amore, una in Turchia, un'altra nel Peru', la terza in Persia, l'ultima tra i selvaggi d'America. La prima storiella culmina in un terremoto con eruzione vulcanica e con la giusta punizione di un geloso che turbava la felicità di due amanti. Nella seconda scena si assiste alla sconfitta di un perfido e alla felice unione di due giovani incas, tra preghiere e feste sacre avvicendate a *loures* e *rondeaux* graziosissimi. Nella terza scena danzano addirittura i fiori e gli zeffiri intorno ai "teneri" ma contrastati, e infine concessi, amori di Zaira e Tecmas. E nell'ultima, altri piacevoli ed eleganti balletti s'intrecciano al trionfo dell'amore sull'incostanza, dinanzi a guerrieri francesi, indiani e indiane, pastori e pastore, per giungere deliziosamente alla ciaccona finale.

Un'assimile stupidaggine (lontano antenato della moderna rivista da varietà) aveva fortuna sotto il regno di Luigi XV, detto l'*Aimé*, e sotto gli occhi di Gluck.

IL DUALISMO NEL TEATRO DI WAGNER

Quella premente attitudine, palesata fin dall'inizio in temi e sviluppi, a moltiplicare le loro formazioni e a ordinarle in senso *drammatico*, che da impulso e proprietà alla musica sinfonica (vedi qui sopra, pag. 134-136 e 137), si trasmise da Beethoven a Wagner, dal genio della sinfonia a quello del dramma in musica, per tal modo congiunti in linea evolutiva, onde il dramma wagneriano risultò sinfonico come la sinfonia beethoveniana era già ricca di drammatismo.

Ma ciò avvenne soprattutto perché la visione del mondo e della vita, dei suoi destini e del suo grande dramma, era la stessa nei due maestri.

La derivazione di Wagner da Beethoven è una classica tesi della musicologia mondiale; e non occorre qui ricordarne tutti gli argomenti in appoggio, qualcuno dei quali lontano dalla nostra mentalità, come la tendenza storica della poesia alla musica e della musica alla poesia, le quali, separate dopo la tragedia greca, si riunirebbero in Wagner passando per Goethe (poesia che aspira a musica) e per Beethoven (musica che aspira a poesia). Questa concezione, divulgata dallo Schure' sulle orme di colui che la formulò per primo, cioè dello stesso Wagner, urta contro il pensiero di chi escluda che un artista sommo sia l'anticamera di un altro nel quale *finalmente* verrebbe a compiersi (e con ciò a chiudersi) il destino di un'arte. Ma in quella concezione personale, il tramite dalla IX Sinfonia al teatro wagneriano non era distaccato dalla comprensione amorosa e profonda, vibrante e ammirata, di tutta l'immensa opera di Beethoven, intesa innanzi tutto come *dualismo*.

Ciò è fondamentale.

Dualismo svolto sinfonicamente e drammaticamente in Beethoven. Dualismo svolto sinfonicamente e drammaticamente in Wagner e che, tradotto nei linguaggi della poesia e dell'arte scenica, s'illumina di significati etici, profondamente sen-

titi dall'uno e dall'altro maestro e presenti con eguale intensità nella loro arte: sacrificio, redenzione, bontà comprensiva, pietà caritativa, femminilità salvatrice.

La puntualizzazione di questi viventi ed eterni significati in personaggi, è chiara nelle partiture di Wagner ancor più e meglio che nella loro corporea comparizione sui palcoscenici.

Beethoven, con una incessante, faticosa, volitiva, trascesa di forze, supe- ra i gorghi della lotta, se ne libera dopo deserti di tristezza e di angoscia. Il valore etico soggiacente alle forme musicali è il medesimo nei due maestri.

Beethoven compone plasmando e riplasmando l'accordo perfetto arpeggiato, donde, come sappiamo, trae i suoi temi innestandovi il semitono. La *Tetralogia* di Wagner nasce da un accordo perfetto arpeggiato, esteso e dilatato su 154 battute: matrice del mondo, che dall'abisso dell'elemento primordiale farà sorgere le forme degli esseri e delle cose.

Nel mondo sinfonico è in *nuce* il senso profetico e mnemonico della musica di Wagner: mentre una cosa accade, altre già accadute vi convergono, ed altre, che accadranno, vi si anticipano. Profezia e ricordo, passato e avvenire s'incontrano nella sincronia e nell'allacciamento dei temi sovrapposti, congiunti e intercomunicanti. Il *tempo* del dramma diventa una fusione metafisica di momenti che la scena e la poesia scindono ma la musica unisce.

Bisogna godere sostanzialmente di questo *tempo metafisico*, rinnovato ad ogni istante nel discorso musicale, per apprezzare il teatro wagneriano, con la sua orchestra che lotta beethovenianamente, tra passato e avvenire, contro resistenze infinite, per conquistare la vetta dell'eterno.

Il soggetto delle opere di Wagner è sempre una lotta. Una lotta tra le forze della Morte e quella della Vita.

La stessa lotta che informa il mondo sinfonico di Beethoven.

Anche in Wagner questa lotta e la sua risoluzione stanno *nella musica*; e il soggetto visibile sulla scena ne è la traduzione, l'analogia o semplicemente il pretesto, come nel *Tristano*. La musica del *Tristano* è qualcosa di diverso dalla storia d'amore onde fu tratto il libretto. Nasce da un semitono, come l'Universo dal divino soffio creatore. Da un semitono emesso in un silenzio assoluto, cosmico. . . Il semitono immediatamente si duplica, diventa una congiunzione di semitoni aventi diversa tendenza; e già si annunzia il dualismo dell'opera: dal primo semitono diriverà tutto un gruppo di temi-conduttori tendenti all'exasperazione cromatica e alla *tensione* crescente; dall'altro semitono deriveranno i temi della *distensione*, che tendono all'accordo perfetto. Questo accordo risolutivo è quello delle *ultime* battute dell'opera: fra esso e il semitono iniziale si svolge, per 655 pagine di partitura, il dramma di quel semitono: e cioè: i temi della tensione lottano contro quelli della distensione. Sostituite alla parola *temi* la parola *forze* (i temi altro non sono che centri di forze espresse da suoni e vissute come suoni). Dramma, quindi, di forze opposte che si fanno guerra. Come in ogni dramma che non sia vuoto o stolido trattenimento, si tratta della sola ed unica guerra che interessa l'uomo: la guerra dell'eterno contro l'effimero, del vero contro il falso, dell'eroico contro il banale, dell'intero contro il diviso, del perfetto contro l'ibrido, del sincero contro il finto, dell'assoluto contro il contingente, dell'anima contro la carne, e per parlare dei termini del poema: della Notte contro il Giorno. La Notte, l'aurea Notte cantata da Novalis, il regno dello spirito affrancato e vindice, deve sciogliere si dai lacci del Giorno, dai reticolati velenosi del traffico e del guadagno, dai ceppi dell'afosa realtà quotidiana, dall'obbedienza che umilia, dalla correttezza che mente, dalla legge che ostacola e schiaccia, dalla preghiera che non adora, dall'amore che insudicia. La vittoria attraverserà la morte:

bisogna che il piccolo io cada. Fintantoche' sussistera' la parola "e", Tristano e Isolda non saranno fusi. Nella breve parola che li divide con la realta' della terra, c'e' la barriera che si frappone alla realizzazione dell'io eterno, all'amplesso perfetto dell'uno e dell'altro essere. E la lotta dura per tre atti, sciogliendosi nell'ultima pagina, dove il cromatismo si dissolve nell'accordo diatonico. E che tanto duri, non sorprenda. In realta' essa dura quanto la nostra vita. Poteva anche essere concentrata in minore ambito, in una pagina sinfonica (lo e' infatti nel 1° Preludio). Ma l'autore le ha dato lo spiegamento che ce ne fa capire l'universale e premente verita'.

Nella sua forma dualistica il teatro wagneriano, qualunque ne sia il soggetto preciso e al di la' di questo, e' sempre una lunga agonia del divino. Agonia, come ognuno sa, vuol dire lotta. Il divino lotta per essere se' stesso. Nella tragedia greca lotta fra le resistenze del rimorso, della colpa, del tempo, del mondo pereunte e della infelicita', che fanno dell'uomo un mendico in cerca di perdono, di salvezza e di amore, di eternita' e di bellezza, di felicita' e di verita'. In Beethoven questo stesso anelito giganteggia nello sforzo di liberazione dal travaglio tematico, e la liberazione nella sua musica, e' anche essa un travaglio, una lotta, un superamento faticoso di forze. Anche nel teatro wagneriano si esprime un enorme sforzo verso la liberazione finale, che scenicamente culmina nel sacrificio salvifico, musicalmente nella consumazione di tutti i temi nelle cadenze ultime, nello sradicamento di essi, con tutte le loro forme, dall'elemento suono risolto nel silenzio terminale.

Il balenante scatto di una nuova relazione fra elementi noti apre le vie dell'arte. Così avvenne anche nel connubio dell'arioso e del discorso sinfonico, che apriva una nuova via al melodramma. Wagner, che per taluni aspetti si riallaccia a Weber (la ballata di Senta nell'Olandese volante richiama l'aria di Agata nel *Freischütz*), e' preceduto da Gluck nell'amore alla "verita' drammatica", nel rifiuto di innalzare la moda a legge, nella sceltissima applicazione dei timbri e impasti timbrici agli stati d'animo e alle situazioni drammatiche, nell'alto concetto dell'arte e nello spirito combattivo per farla capire; ma errato sarebbe accentuare piu' di così una derivazione di Wagner da Gluck. Gluck mantiene le forme chiuse, che anche Wagner, e' vero, ammette, mascherandole pero' mediante cadenze evitate che le congiungono al proseguimento immediato del discorso, (cosa che non fa Gluck) e inserendole nel discorso continuo come sue momentanee efflorescenze melodiche e non come necessita' della costruzione. Gluck lascia all'orchestra il compito tradizionale di commento integrativo e descrittivo: canta la voce umana. In Wagner canta anzitutto l'orchestra. Ed e' canto sinfonico. Questo canto sinfonico sorregge una personalissima forma vocale di recitativo, o piuttosto di arioso, riguardo alla quale vogliamo fare un'osservazione che non abbiamo trovata in nessuno dei grandi wagneristi: cioe' che sotto questo aspetto Wagner e' preceduto da Bach e ne e' l'erede, a sua insaputa. A quell'epoca la popolarita' di Bach era lontana da quella che e' oggi; se anche Wagner la intuì (il che e' probabile), l'eredita' a cui accenniamo fu certamente inconscia ed avvenne per i tramiti della musicalita' della stirpe. Moduli del recitativo bachiano (a loro volta preparati da Schütz) rivissero e si rinnovarono, specialmente quelli degli ariosi (questa parola denota come sappiamo, un recitativo vocale accompagnato come se fosse un'aria), melodizzati da Wagner in senso italianeggiante nelle prime opere e con fraseggio quadrato (un italianismo di Wagner sussistente fino al Tristano in certe cadenze della parte di Brangiana, e' ammesso dai critici); ben presto, in quelle stesse prime opere, egli ne prese coscienza e li assimilò con la potente sua personalita': resta tuttavia una rassomiglianza non sempre dimostrabile sul pentagramma un'aria di famiglia, se così possiamo dire. In tal modo nell'eterno rifiorire della bellezza cio' che fu di uno spirito rivive in un altro, le perle raccolte sulle sponde del passato s'inseriscono in un

The image shows a handwritten musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*. The score is written on multiple staves, with a complex chromatic passage. Annotations include "Cromatismo" and "Tensione" with arrows pointing to specific notes. A diagram at the top shows a scale with notes marked "a" and "b", and a line labeled "TENSIONE" and "DISTRENSIONE". Below the main score, there are two more staves with the text "Temi che noi entrano nelle due categorie indicate:" and "(Wagner, Tristano)".

altro monile, e il patrimonio sacro dell'arte si accresce e si vivifica in una perenne trasmissione di ricchezze.

Dunque, altra la pietosa istoria della bionda Isolda e di messer Tristano, altro il dramma di suoni, per noi l'essenziale.

Abbiamo detto della sua origine dal semitono.

La figura grafica della pagina 389 offre un aspetto piu' essenziale del dramma.

* * *

Sostituita alle consuete liste di *leitmotiven* etichettati con i termini tradizionali (tema dello sguardo, del filtro, della morte, etc.) la nostra figura vuol far vedere il concetto musicale dell'opera; e se tralascia i nominativi singolari dei temi, non perde per questo, secondo me, cose importanti, importando innanzi tutto cogliere il significato fondamentale e musicale (non riducibile a parole) dell'opera stessa.

* * *

Ogni grande musica, nel suo intimo ethos, e' densa di gioia e dolore, non gia' opposti o alternati, ma commisti e sommati. Il caso della IX Sinfonia, col suo grande finale, costituisce un'eccezione e uno sforzo del compositore, e tuttavia l'ultimo tempo non s'immerge nell'ethos gioioso se non dopo la premessa dei tempi precedenti, echeggianti di lotte e radiosi di lagrime.

Abbiamo ripetutamente richiamato l'attenzione del lettore sui tempi lenti di Beethoven, il cui senso non si coglie senza porsi nella prospettiva, squisitamente musicale, di una simultanea espressione di opposti, riunente, nel canto sinfonico, i gemiti dell'angoscia, della solitudine, della sfiducia, della delusione; e gli osanna della vittoria, dei suoi presentimenti, delle sue luci, delle sue certezze.

Il celebre motto di Beethoven "Durch Leiden Freude", "attraverso il dolore la gioia", ha, in realta', due significati. Di solito viene preso nel primo ed ovvio, che cioe' al di la' del dolore si trovera' la gioia. Percorri tutto il de-

serto e scoprirai la valle fiorita. Ma l'altro significato (che per me e' il solo genuino) implica che *nello stesso atto* di attraversare il dolore, possiamo scorgere il divino volto della gioia. Nel deserto sterminato e bruciante esiste gia' il riflesso della valle profumata.

Soprattutto negli Adagi del grande Isolato i due termini si *risolvono in un terzo*, superante le rispettive posizioni e derivato dalla loro stessa interpenetrazione: e tale terzo termine chiamiamolo Sacrificio, per non staccarci dal riconoscimento della sua radice religiosa: o meglio, chiamiamolo *Idea* (musicale) di sacrificio. L'alto messaggio di Beethoven, prima che nei finali, culmina negli adagi, e da questi ci giunge, in lingua di melodia e armonia, l'idea massima del mondo spirituale: l'idea di sacrificio.

Nel suo trapasso al teatro wagneriano, questa stessa Idea anima le fasi e pagine risolutive dei drammi, come i finali del *Tristano* e del *Crepuscolo*, che subito vengono alla mente a tal riguardo. Nell'uno, (la cosi' detta *Morte d'Isolda*), la grande ansimante progressione, ultimo sforzo della corrente di tensione, piu' sale e si divincola, piu' dice la sua prossimita' alla posizione contraria e piu' si rivela intimamente diretta e attratta da questa; contemporaneamente si delinea, si apre, si spalanca l'immenso orizzonte diatonico e con esso il riposo, il punto d'arrivo, il momento tetico dopo la prolungata arsi dei tre-atti: poeticamente, non gia', si badi, la vittoria della Notte, ma quello cui allude Tagore quando dice (nei *Gitangialit*) "Qui non c'e' piu' giorno, ne' notte". C'e' il terzo termine, la realta' conseguente al dramma, il suo epilogo, il frutto divino del sacrificio. Ne' l'altro finale, quello del *Crepuscolo*, potrebbe innalzare il suo conclusivo canto catartico se la creatura dolorosa, Brunhilde, non compisse la piu' audace esperienza, com'e' lo slancio che la getta nelle braccia del Sacrificio e che scioglierei, nell'ultima estasiata cadenza, l'enorme travaglio delle tre Giornate.

Percio', dopo il Prologo e le tre Giornate con la loro durata complessiva di almeno 18 ore, e con un apparato tematico qual non si era mai concepito, la quadruplicata Opera cambia volto. Appunto questo apparato tematico, questa struttura di *Grundmotiven* generati intrecciati e moltiplicati nella metafisica del dramma, deve cadere come il corpo nell'ora della morte per lasciar libera e lieve l'anima: per lasciar libera e lieve con l'immolazione volontaria di Brunhilde, una melodia finale, non piu' connessa alle precedenti se non dal vincolo della successione ultima e del trascendente significato: canto in cui l'ideazione stessa dell'autore si rinnova, bagnandosi nell'onda sublime di un mondo che, rispetto al crollante regno di Wotan, e' il futuro mondo dell'uomo, ma nel suo intimo anelito sacrificale e' gia' il futuro mondo cristico.

* * *

Un'Opera che attinge la sua intuizione fondamentale al Cristianesimo e da questo s'illumina tutta, un'Opera che vuol portare in teatro i valori musicali del sacro, deve affrontare la non lieve contraddizione tra la visibile corporeita' dell'azione mimico-scenica e la profonda intimita' di realta' ineffabili, che se nella liturgia possono irradiarsi in forme simboliche, figurative, pittoriche, non trovano analoga manifestazione sulla scena senza uno spostamento sostanziale: quello che presso l'altare e' vivo, sulla scena non lo e' in egual misura; l'altare spande lume sui sacri vasi, sulle vesti sacerdotali; sulla scena tutto cio' e' finto; sull'altare s'innalza l'ostia divina, sulla scena se ne ha solo l'immagine.

Se la contraddizione puo' risolversi nella totalita' spirituale dell'espressione musicale, nel dramma di suoni al quale dovrebbe sempre ridursi qualunque O

pera, non cessa, con questo, di costituire una delle maggiori difficoltà che un operista possa proporsi di superare, quando pure avvenga che egli la discerna.

Fatto sta che a pochissimi è stato dato di creare un'Opera con i venerabili contenuti della tradizione cristiana sinceramente sentiti e, quel che più conta per noi, rinnovati dall'arte musicale.

Fu un potente slancio di questo tipo a generare la concezione del *Parsifal*. Il poeta e il musicista, il drammaturgo e l'esteta non sarebbero bastati, possiamo ben sostenerlo, senza il credente. Un credente che volle dare una personale impostazione e risoluzione agli elementi leggendari, in funzione, precisamente, di un rinnovo del sentimento religioso, affidato principalmente alla musica.

Mentre nel *Tristano* il dualismo è interno alla nuova lingua cromatica e vi si atteggia in due opposte correnti, rivolte una alla tensione crescente, l'altra alla progrediente distensione e quindi al diatonismo finale, come abbiamo visto, diversamente accade nel *Parsifal*. Qui, con prospettiva musicale più varia e più estesa, il maestro elabora e coordina, avvicenda e alterna, nei reciproci incontri e scontri, non la sola corrente cromatica, ma tre correnti di musica (in un certo senso si potrebbe dire che il *Parsifal* è trilingue): e cioè una corrente essenzialmente cromatica (cromatismo teso, esasperato), cui spetta il mondo della magia, l'azione di Klingsor, e, per capovolgimento di apparenze, il giardino delle seduzioni, le cui creature sciogliono canti ricchi di semitoni; poi, accanto a questa, la corrente del puro diatonismo tonale, mediato, con sensibilità modernissima, dalla vecchia polifonia sacra, per celebrare e indicare il fine dell'esperienza parsifaliana e la sua consumazione in divini aneliti; e tra le due correnti, quella mista, un cromatismo latente, un diatonismo cromatizzato, come si addice all'uomo di quaggiù, a Gurnemanz, che, pur avendo bagliori divinatori, ne si eleva alla santità di un Parsifal ne si abbassa all'abbiezione di un Klingsor.

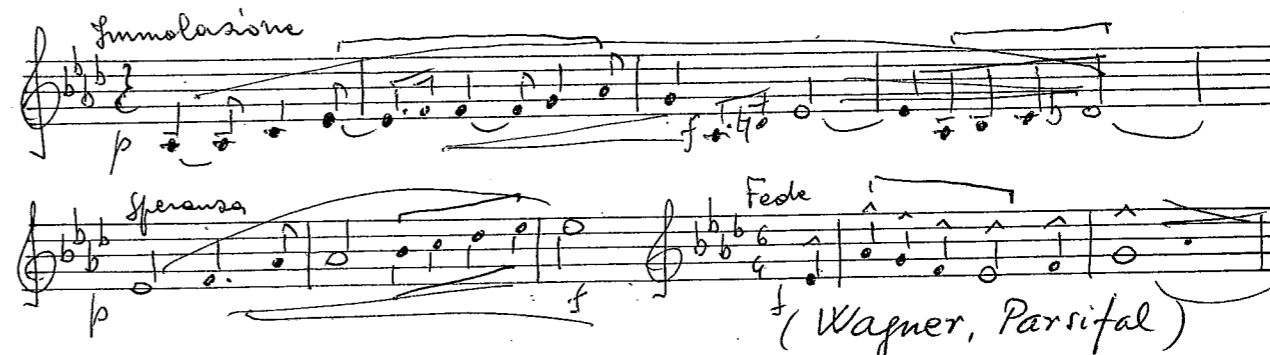
La figura grafica dell'opera, pertanto, includerebbe tre colonne di temi. Ma quale il generatore?

Forse il grido, riso e gemito a un tempo, di Kundry che si risveglia dai sogni? O il tema di quattro note ascendenti o discendenti, da cui procede il coro nella sacra cupola? O il canto del Venerdì? O il tema iniziale del primo preludio?

Ritengo questo tema, precisamente, il generatore. Dietro Parsifal, anzi in Parsifal vincitore e redentore, si scorge, pur nella imperfetta coincidenza, il Cristo. Tutta l'opera procede verso una rivelazione balenante dalla passione di Cristo. Fra i temi, quello più direttamente allusivo della Passione mi sembra quello che dobbiamo mettere al vertice creativo (anche se, e l'osservazione è ormai superflua, trovato dopo gli altri). In quel tema, prevale il diatonismo, suggerito di sovrumana essenza; e vi prendono posto, con mirabile continuità, le quattro note ascendenti che si svilupperanno in forma corale. Non vi manca, d'altra parte, il duplice corrugamento dei semitoni, che darà l'avviò, come a torbido e vorticoso fiume, al fluido cromatico del tentatore. Inclusa, nei due elementi contrari, la possibilità di una loro mistura, che del resto doveva procedere dal tema come attenuazione della sua sostanza nel mondo degli uomini, quindi senza diritto a comparire nella esposizione iniziale del tema stesso. Fin dal primo Preludio l'Opera si riattacca all'immolazione di Cristo. Offerta del pane; offerta del vino. Entrambe enunciate, prima, nell'assoluta evidenza dell'unisono come supremi insegnamenti al cui cospetto ogni altra voce tace; poi, bagnate nella luminescenza di arpeggi che salgono al Cielo. Notare come la seconda offerta - quella del sangue - sia più amara, specialmente per la modulazione da *do* minore a *mi* minore. Anche l'alone luminoso della seconda offerta è di modo minore, mentre l'altro è maggiore.

L'offerta duplice è formulata. Un prodigio è avvenuto. Unico nel tempo storico. Il brano, per due volte, è isolato e chiuso dal punto coronato. Il suo isolamento è quello della più sublime delle realtà, superante ogni rapporto, ogni preparazione, ogni previsione.

Le quattro note ascendenti incluse nell'esordio



formano ora un tema che dal registro medio si proietta nell'acuto e dalla pastorale degli ottoni passa al notturno celestiale dei flauti. Tema della Speranza. L'immolazione divina diventa la speranza dell'umanità.

Nuova sintesi; nuova realtà nata dalle due che la precedono, la Fede, una fede trinitaria, affermata tre volte, in la maggiore, in *do* maggiore, in re maggiore; la fede che ha nel proprio contenuto la morte di Cristo e la prospettiva del Cielo: che si tinge di lutto (accordo coronato in *mi* minore) ma contempla il futuro riconciliato (richiamo del tema della speranza). E questa contemplazione consolante si effonde sull'umanità, sulle quattro età dell'uomo, evocate dai timbri successivi dei legni, degli archi, dei corni, delle trombe con un crescendo di sonorità e con graduale discesa dai registri acuti ai centrali. (Similmente la classica polifonia riuniva nel coro le quattro età, con le voci acute dei soprani, meno acute dei contralti, virili dei tenori e profonde dei bassi. E lo stile polifonico, in questo punto del Preludio, suscita imitazioni del tema fra linea superiore e linea inferiore).

Si profila quindi la penetrante immagine della Passione. L'offerta si compie non più in simbolo ma in realtà piena, che la musica rivive. Pagina meravigliosa, costruita su quello stesso tema dell'Immolazione che abbiamo udito all'inizio e dal quale sono derivati gli altri due. Cinque sforzati per le cinque piaghe (cinque sforzati, non quattro, non sei), (1); tremoli nei registri cavernosi dell'orchestra; pause che sembrano collassi, linee tortuose come spasimi.

La Passione è compresa e significata anche in altre forme: come rito spontaneo della natura, che prende luce e vibrazione dalla Croce, nel "Venerdì Santo"; come liturgia culturale, che attinge massimo valore e avveramento completo dalla nuova creatura cristiana operante nell'ultimo finale dell'opera; e soprattutto, da quel sorriso nel pianto, o da quel sorridente spasimo, che effonde in quest'opera il più autentico *ethos* della musica sacra.

(1) - Per chi vuole verificare: battute 83, 87, 88, 92, 93.

BELLINI E VERDI

Bellini era la linearità assoluta, la completa risoluzione dell'espressione nella perfezione del disegno: disegno schiettamente vocale, accompagnato da quel minimo soltanto che occorre a sostenere il senso armonico e a fornire un appoggio alle voci. Se per una volta si può parlare di accompagnamenti, e' per la musica di questo autore: salvo poche eccezioni, essi non recano motivi complementari persistenti insieme alla melodia, e l'armonia ne risulta tanto più suggestiva quanto maggiormente ridotta alle cardinali funzioni tonali, di cui sentiamo la forza semplice e naturale. Strumentazione, coro, tutto e' subordinato al diamantino filo melodico cantato dalla voce umana (1). In un finale come quello della *Norma* (opera che sola ci dà la misura del genio del musicista), dove c'è associazione di solisti e di massa, il coro e' contratto in brevi accordi, o più tosto accenni di accordi, separati da pause. Non si può immaginare una realizzazione corale più accessoria e meno importante: tutto e' nella melodia, divina melodia a cui Riccardo Wagner rese omaggio e ch'egli ebbe presente in un momento creativo eccezionale: nel finale del *Tristano*. L'analogia delle due pagine e' stata rilevata più volte; tutte e due procedono per onde progressive fino all'apoggiatura del vertice, donde discendono, diminuendo, verso la tonica ultima. E' trambe in tonalità diesata e su fondo ritmico ansimante.

Una musica così profondamente lirica, sobria benché estrema, trafiggente nella sua serenità, calata nell'estasi lineare, parra' negata e nativamente preclusa alla attitudine dualistica ed alla capacità di appropriarsi la sostanza della tragica lotta che urge nelle concezioni di Beethoven o di Wagner. Essa ignora non solo le antitesi tematiche, ma la presenza stessa di temi diversi da quelli (se pur si chiamano temi) che si prosciogliono nelle successive e simmetriche onde della melodia quadrata senza tendenza e senza pretesa allo svolgimento sinfonico. Una musica così ideata, sta per sua natura al di là di ogni lotta, e' un "superamento lirico" del dramma racchiuso nell'uomo e nella sua condizione; ha significato catartico, liberatore, altamente risolutivo.

E' tuttavia fermarsi a questa considerazione non sarebbe giusto. Un dualismo c'è nella musica di Bellini, ma concretato nei mezzi i più elementari di un linguaggio semplificato all'estremo, e nello stesso tempo i più idonei a tale linguaggio. Il modo minore e il maggiore diventano i due poli dell'anima, e vi si rispecchiano non già le forze causali che avviano l'eterna lotta, ma gli "affetti" da esse suscitati, il pianto o l'inno, poiché questa musica o piange o inneggia, spesso attenuando il pianto in elegia pensosa e l'inno in allegrezza moderata, e sempre come melodia pura, avvolta nell'atmosfera velata o in quella luminosa. E c'è un senso drammatico tutto intimo e personale, nel passaggio dal minore al maggiore, effusi entrambi in fasi liriche meravigliose. E che la melodia sia tutto in questo autore, lo riprova il fatto che tali fasi liriche nei due opposti modi possono essere accompagnate dallo stesso ritmo di terzine ondulate. Così nella *Norma*, il racconto di Adalgisa timorosa ed esitante si svolge nella delicata ombra del minore, fino al momento in cui, come raggio di fiducia rassicurata, vi entra la luce dell'equitono maggiore, e quest'ultimo s'intensifica nella riflessione interiore di Norma, sempre sul medesimo sfondo di terzine.

(1) - Sotto questo aspetto, essenzialissimo, della musica di Bellini, e tuttora fondamentale, e penso che lo sarà sempre, il saggio di Pizzetti sul grande catanese, in *Intermezzi critici*, Firenze, Valléchi; datato 1916.

Là dove il perdono risolve l'urto di passioni esasperate e contrastanti, la radiosa armonia del modo maggiore tien dietro al lamento del modo contrario. E' certamente un procedimento ingenuo, ma congiunto ad altri accorgimenti tocca il segno. Osservate come, nel finale della stessa opera, i due opposti modi si contendono l'animo della protagonista non ancora giunta alla completa confessione del proprio errore ("Empia! - Tu m'odi" etc.). Quando tutto e' stato detto e nulla resta da nascondere, c'è ancora da attraversare una zona dolorosa: l'addio, la lacerazione dei vincoli terreni. Qui regna il minore più intenso, e l'importanza speciale che l'autore ha dato a questa pagina penetrante e' evidente nel motivo tematico ripetuto insistentemente nell'accompagnamento. Al di là, si aprono i cieli dell'amore vittorioso, e l'estasi lineare, sull'eterna ondulatione di terzine, si espande, sale, vince.

* * *

Bellini era la linearità perfetta; però non tutto Bellini. Nelle parti eroiche della *Norma* (coro "Dell'aura tua profetica"; marcia religiosa; strofa "Si, del Tebro al giogo indegno"; coro "Guerra! guerra!" ed altri brani) viene in primo piano uno stile accentuativo, in cui l'espressione e l'effetto son dati, oltre che dalla linea melodica, anche e forse più ancora dalla scossa degli accenti sui tempi forti della battuta o anche sui tempi deboli (in questo caso l'accento e' sempre segnato sulla nota). Impossibile ripensare queste classiche pagine prescindendo dall'esigenza dell'accentuazione, la cui ripetizione insistente, se proseguita, diverrebbe inebriante.

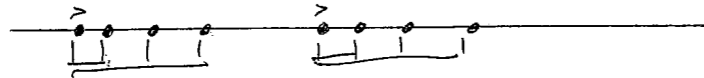
Ve n'erano esempi anche in Rossini: recitativo di Melctal nel *Guglielmo Tell* ("Pastori, intorno ergete il canto"), postillato da possenti tremoli; terzetto nel 2° atto, con i suoi accordi ribattuti, che non potevano non impressionare in modo speciale il giovinetto Verdi. Altra profonda impressione gli fu data dalla forza trascinate di melodie spiegate, come il celebre Quartetto della *Lucia*. Fondere, potenziandole, queste due possibilità, l'accentuazione ripetuta e la trazione melodica entusiasmante, era destinato precisamente a lui.

Ma perché ciò desse vita a uno stile personale e divenisse anima, non di una pagina ma dell'intera produzione, bisognava che l'idea musicale s'accendesse a una fiamma universale. E la fiamma fu il Risorgimento. Dovunque la giustizia grida i suoi diritti, splende una forza eterna.

Nei due massimi lavori di Rossini, *Tell* e *Mose*, Verdi aveva un precedente indiscusso. Nell'uno e nell'altro soggetto la grande idea di libertà aveva innalzato la facile musa del pesarese e impresso alle due opere un valore che mancava alle altre. Continuare su questa via però non si poteva senza una realtà, senza una verità di popolo, e Verdi la trovò nel destino della patria e la sofferse. La sua musicalità poté così svolgersi e maturare non in una retorica ma in un'arte, interprete delle aspirazioni italiane.

Dello stile accentuativo si è oggi perduta, se non la nozione, l'abitudine. Ci dispiace pensarlo, ma ben pochi (volendo essere ottimisti) fra i direttori d'orchestra dopo Toscanini, esigono ed ottengono il più scrupoloso rispetto degli accenti metrici ad ogni battuta, in modo da scuotere l'uditore e da "impedirgli di star seduto". Notate bene che tal tipo di esecuzione e' possibile non soltanto nel forte. Attaccate piano "Mira di queste lagrime" con vigore di accenti: i crescendo segnati dall'autore prenderanno la loro vera forza. In caso contrario non si avrà che una melodia sciatta e volgare, quale appunto viene servita al pubblico pigro e facilone. Si eseguisca con la dovuta accentua-

zione metrica il concertato del finale III della *Traviata*, anzitutto marcando bene il ritmo dei bassi



e facendo crescere con slancio la frase che sale al $la\flat$ acuto. L'espressione verdiana balzera' nel giusto rilievo, cosa che non ci e' accaduto di constatare in nessuna delle odierne esecuzioni di quest'opera.

Fu per l'azione ossessionante del ritmo accentuato, che il pubblico della Scala acclamo' nell'autore del *Nabucco* la nuova rivelazione, il nuovo maestro del melodramma italiano. Era non gia' nell'aria, ma nei cuori, l'esigenza di un'arte sposata alla realta' del momento storico.

Con lo stile accentuativo, nuova ed originale forma delle passioni in conflitto, Verdi si riallacciava, senza saperlo troppo bene, all'eredita' di Beethoven. Non e' nella V Sinfonia il modello monumentale di tale stile accentuativo? La forza drammatica della musica italiana si riaccendeva in quella fiamma che affratellava la gioventu' sotto le bandiere della rivoluzione nazionale e innalzava il canto della vita contro la sopraffazione e la tirannia.

A un certo punto tutti i grandi s'incontrano. Somiglianze come quella fra la Sonata di Beethoven op. 27, 2^a (detta "Chiaro di Luna") e l'introduzione della scena IV nel 2^o atto di *Norma*.

(All.^o Moderato)

(Bellini, *Norma*)

si spiegano solo con una convergenza delle anime, che sfugge all'investigazione scientifica. Da Beethoven Verdi derivava anche la predilezione per la 9^a minore (vedi Preludio del *Rigoletto*), come da Haydn assimilava un classicismo, che si fa sentire fino alla meta' del secolo.

Come tutti sanno, Verdi lavoro' contemporaneamente alle tre opere che piu' assicurano la sua popolarita', *Rigoletto*, *Traviata* e *Trovatore*. Nella creazione sincrona, ognuna conservo' le sue caratteristiche. Definisco il *Trovatore* una ballata sceneggiata, a causa delle frequenti narrazioni, svolte in forma lirica, e dei non meno frequenti ritmi 3/8. In quest'opera ha particolare importanza la tonalita' di mi minore. La *Traviata* va dall'elegia alla disperazione e dalla malinconia all'agonia. E' amorosa e cimiteriale, secondo il gusto romantico. Vi predominano le tonalita' di $la\flat$, fa magg. e min., mentre la truculenta fatalita' del *Rigoletto* culmina nelle tonalita' di re \flat maggiore e minore. L'ideazione melodica invece e' omogenea nelle tre opere, emanando principalmente dall'arpeggio di triade perfetta, misto al semitono come nei grandi classici della musica sinfonica (con cio' non indichiamo una derivazione ma una affinita').

* * *

Raggiunta l'unita' della nazione, il grande agitatore musicale tacque per una decina d'anni. Il melodramma non poteva ormai, senza ripiegarsi sui propri allori, pascersi dello slancio patriottico. Ma il dualismo soggiacente ad ogni forma drammatica, ha radice nell'uomo. Volgendosi alla piu' universale delle passioni, l'amore che si sublima superando le barriere della razza e della sventura, Verdi si trovo' ancora una volta a poter interpretare con l'arte sua un'idea di liberta'. Cio' fece riardere in pieno la fiamma di sua vita, e la ricca esperienza congiunta alla culminante maturita' fiorì in una nuova giovinezza, creando quell'opera che oggi ancora, dopo 90 anni, tiene il primato nei cartelloni di tutti i teatri, l'*Aida*.

Ma con l'*Aida* finisce la popolarita' di Verdi. Egli lo sapeva meglio di chiunque.

Lo stile accentuativo aveva esaurito il suo ciclo. L'*Aida* e' l'addio a questo stile, alla grande pulsazione ritmica del melodramma, sentita da Verdi piu' che da ogni altro autore italiano. Nessuno piu' di lui intui', nella veggenza della fantasia creatrice, che gli allegri, i sincopati, gli agitati e in generale i tempi concitati, su fondo di arpeggi o di accordi ribattuti, non hanno solo un rapporto di convenienza alla particolare situazione drammatica che in quel momento si svolge sulla scena, ma v'e' in essi qualcosa di piu' generale, un riferimento al cuore umano comunicante alla musica il suo battito accelerato sotto l'incalzare di eventi angosciosi e temibili o grandiosi e sublimi.

Questo concetto fu esaltato nel teatro verdiano, e prima di deriderne le facili forme bisogna comprenderlo. Molte volte, anche brani di andamento moderato o sostenuto, altro non sono che il rallentamento di quella pulsazione, temporaneamente calmata (ma non spenta) nel nascondersi delle forze ostili o nel presentimento dell'onda lirica. Facilmente si ripete che il melodramma italiano e' melodia cantabile: in realta' non gli e' meno essenziale la pulsazione concitata, esso ne vive, quanto l'invenzione melodica, e quest'ultima, salvo eccezioni, non si disgiunge da una preparazione agitata o da un proseguimento piu' rapido in cui la grande pulsazione riprende i suoi diritti. I direttori d'orchestra poi hanno provveduto a fare scempio dell'una e dell'altra, in maniera che il teatro verdiano, maltrattato fino all'inverosimile nella melodia e contempo-

raneamente nel ritmo, non esiste che come ombra di quel che dovrebbe essere.

Terminato il ciclo dello stile accentuativo, il maestro s'innamora di una sobrieta', di una concentrata e scelta limitazione di mezzi, che non si definirebbe male musica da camera, benché destinata al teatro. Parecchi brani dell'*Otello* sono composti in questo spirito, e non solo il 4° atto, dove esso culmina. Verdi scopre la musica di poche note. Intimita' e delicatezza lo attirano, e con'cio' perde il plauso delle folle, perché (come scriveva un critico citato dalla *Gazzetta musicale* di Milano in occasione della prima rappresentazione dell'*Aida* alla Scala) il pubblico applaude solo quello che lo impressiona fortemente. La nuova Musa di Verdi convinceva e avvinceva una élite di buongustai intorno a un pianoforte, piuttosto che una platea accalorata e impulsiva. Ma l'artista che non mente vince sempre. L'*Otello*, oltre al pregio ora accennato, crea un modello perfetto e straordinario di *progressione della passione*, riprendendo la lotta ineguale del male e dell'innocenza, della cecità e della verità, rivissute come musica.

* * *

LE OPERE DI MUSSORGSKY

Un'impostazione completamente diversa fu data all'Opera dell'Autore del *Boris* e della *Khovanstchina*. Mentalità, visione della vita e dell'arte, preparazione compositiva, amore alla storia e acuto senso realistico, indipendenza consapevole dalla tradizione musicale occidentale e specialmente tedesca, tutto corre in lui a quelle speciali e inimitabili riuscite che sono le sue opere per teatro.

La base della concezione operistica mussorgskiana è, come ognuno sa, la presentazione scenica di vasti affreschi ritraenti la vita della Russia e la sua anima nel suo popolo. Conseguenza diretta: il popolo come protagonista: quindi, il coro in primo piano.

La vita brulicante e screziata della folla, con la moltitudine, unificata o disseminata, delle sue voci, o anche col temporaneo rilievo di tipi che ad essa appartengono, ad essa tornano e di essa vivono, è il primo intento e la prima cura del compositore.

Quando, su questo sfondo, si proiettano figure ingrandite, simboliche secondo i critici (evidentemente nel senso che esse concentrano passioni più generali del loro caso singolo), in ciò non bisogna cercare nessun significato etico e nessun contrappeso allo schietto realismo che è nel temperamento musicale di Mussorgsky. Ne' tali figure tolgono lo scettro al popolo. Nulla di più errato, per esempio, che considerare il *Boris* come il dramma di un re infanticida. Boris non soccombe se non perché volle governare il popolo (come osserva R. Hoffmann nel suo libro *Un secolo di Opera russa*): una fatalità emana dal popolo e vendica il popolo.

I mezzi idonei alla concezione corale di Mussorgsky sono anzitutto lo sterminato repertorio di canti popolari. "E' il popolo che voglio dipingere", diceva egli stesso; "quando dormo, lo vedo; quando mangio, lo penso; quando bevo mi appare, mi passa e ripassa davanti agli occhi, domina il mio sguardo in tutta la sua realtà e grandezza, senza trucco e senza orpelli". E ancora: "Non cerco di conoscere il popolo (dall'esterno), ma di fraternizzare con esso".

Un musicista sorretto da tale idea, anzi da tale bisogno, doveva volgersi d'istinto alle melodie spontanee del popolo. Il che non gli toglieva il piacere di armonizzarle e di sceglierle in vista della più efficace utilizzazione sulla scena; e di strumentarle.

Necessaria e felice alleata delle melodie stesse, nello scopo essenziale di dar vita di suoni a scene basate sulla vita e sull'anima del popolo, l'orchestra conferisce la massima emergenza all'idea animatrice del teatro mussorgskiano: se l'autore avesse disgiunto i due elementi, il melodico e l'orchestrato, avrebbe certamente fallito il segno: la veste timbrica di quelle melodie ne rivela tutto lo spirito, e le melodie giustificano quell'orchestrazione vivace, smagliante e tipicamente "di colore", che applicata ad ogni altro soggetto sarebbe solo uno sfoggio fine a se' stesso.

Poi, per i personaggi che abbiamo detto ingranditi, l'autore, a differenza che per la vita della folla, ricorre a temi, che concentrano in poche note o in poche battute il possibile senso simbolico dei personaggi stessi. Così Pimene è tutto nella sua cronaca e questa nel commento strumentale svolto da uno spunto chiesastico. Il pensiero di lui è, per così dire, denudato dalla musica. U-dite, ora parla di guerra; ora di monaci e di celle. Ed è sempre lui che pensa, qualunque sia l'oggetto della meditazione: è un saggio, uno spirito staccato dalle lotte della terra.

Tutt'altra figura musicale il gesuita Rangoni (deplorabilmente soppresso in molte esecuzioni!): è stilizzato nel cromatismo, con sottile allusione al mondo occidentale e con tragica deformazione dello spirito cattolico-romano.

Marina, invece, che nasconde le aspirazioni politiche della Polonia, è caratterizzata da ritmi di danze polacche.

Il falso Dimitri appare e scompare nelle trasformazioni del suo tema: che scatta la prima volta come tema del vero Dimitri, allorché nel futuro usurpatore balena per la prima volta, parlando con Pimene, l'idea della sostituzione.

Osservate come al boiardo Ciusky si adatta il tema ricurvo, ad inchino.

Quanto a Boris, occorre tutto un gruppo di temi per esprimere i moti dell'animo suo, preda al timore, al terrore, all'angoscia, al rimorso, alla sete di potenza.

Questa coesistenza dei temi-personaggi con le melodie-popolo, in un tutto perfettamente unificato e fortemente drammatico (benché attraverso ampie stazioni liriche ossia scene) è certamente uno dei lati più notevoli dell'originalità di Mussorgsky operista. E forse nella *Khovanstchina*, ancor più che nel *Boris*, le due sorgenti d'ideazione convergono e salgono a risultato non superabile: nella *Khovanstchina*, dove i canti della chiesa ortodossa esaltano il misticismo istintivo al popolo russo, e su questa potente e suggestiva unità musicale son ritagliati (anziché sovrapposti con rilievo di persone) Dosifei tormentato ma ieratico, Marfa che gravita nella musica di Dosifei fino a quando non si abbandona a brucianti melodie d'amore, Marfa "simbolo eterno dell'anima russa" nella nostalgica canzone del 3° atto, e i boiardi col loro recitativo piatto e gli occidentalizzanti banalizzati, e i canti dei Raskolnij...

Ne' bisogna dimenticare l'importanza riconosciuta da Mussorgsky (come, in fondo, da ogni operista) all'aderenza perfetta della musica alle parole, ossia al recitativo che canta nascendo dalle parole e dalle loro naturali intonazioni e accentuazioni, per ottenere così "la melodia dovuta al linguaggio parlato", una melodia "diametralmente opposta alle forme classiche e (a quelle) popolari". La fusione di suono cantato e parola giunge in Mussorgsky a un risultato inimitabile in ragione della sua lingua, come, dal canto loro, quelli raggiunti da Wagner o da Debussy.

* * *

IL DUALISMO INERTE DEL PELLÉAS.

Completamente estranea alla linea storica del Melodramma a sfondo etico-dualistico, non meno che a quello di tipo corale-etnico, l'unica opera scritta da Claudio Debussy per il teatro, sul testo di Maurizio Maeterlinck, non può esser compresa se si prescindere dalla straordinaria convergenza dei due autori, per la quale il mondo del poeta viene non soltanto assimilato, interpretato e riflesso, ma ridetto in una lingua musicale che nasce dalle stesse e identiche posizioni spirituali, in maniera che, come in bacio d'anime, o in un abbraccio delle idee e della sensibilità, l'opera del poeta spiega quella del musicista, che a sua volta riesprime l'altra.

L'idea che il campo tragico si apre al di là della passione, appare fin dai primi saggi del Maeterlinck, raccolti nel *Tesoro degli umili*. Non occorre - e gli scriveva - urlare come gli Atridi perché un dio si riveli in noi. Dal silenzio e non dal tumulto nasce il senso della vita. E se le stelle la sorvegliano, la tranquillità è terribile.

Come un indiano giunto precocemente alla saggezza, questo poeta preferiva da giovane l'impassibilità dei laghi al vento che flagella, il fiume calmo e solenne alle cascate precipitose e devastatrici. Dietro la zona appariscente e teatrale della vita, c'è qualcosa di più generale, di sconfinato. Ci crediamo al colmo della realtà vitale se dominati da una potente passione. Errore. Un vecchio che siede tranquillo accanto alla sua casetta, interpreta, senza comprenderlo, il linguaggio delle cose o la voce della luce, e vive una vita profonda, animata da ritmi inafferrabili per l'intelletto e da relazioni infinite, come tra la tavola a cui egli siede e il sole che la sostiene sull'abisso, o tra gli astri delle galassie e il chiudersi d'una palpebra umana.

Abbiamo più bisogno di settimane gravi, uniformi e pure (continuava il poeta) che di ore scalmanate e rumorose. In un atto di modesta bontà quotidiana c'è un valore di bellezza e di eternità; strappare al dramma della vita un minuto di letizia, non è meno importante della fondazione di uno stato. Amleto gemente sull'orlo del baratro ci sembra a torto più interessante di Antonino il Pio, che guarda sereno le stesse forze e le interroga con calma. Il bene fa meno strepito del male.

A questo saggio (avido del gran libro di Natura, onde s'informa di api e termiti e costellazioni e strane cose) non dobbiamo chiedere una luce diversa da quella diffusa e blanda, che certo non è incandescente, ma che è la sua. Essa c'immerge in qualcosa che forse rassomiglia ai primi giorni della creazione, isolandoci, per un incantesimo sottile, dalle sovrastrutture delle civiltà storiche, e sopprimendo il gesto, il moto, il dire per lasciarci cogliere, nel battito d'un ciglio, in un sorriso, in un atto placido e muto, la simultanea prodigiosa d'una moltitudine di presenze impalpabili.

"Ci sono momenti in cui non si comprende tutto quello che si ricorda" (1). Le formule impersonali, care a questo autore, come "si ha", "si vorrebbe", "si crede", "sembra", e simili, ampliano in una illimitata generalità uno stato d'animo individuale, ma dell'individuo in relazione sacrale col cosmo. "Bisogna agire come se si sperasse" "Vi sono ore gravi, in cui si vorrebbe chiudere gli occhi" (2). Una vita meravigliosa ma immota, sovrasta ai nostri movimenti e ci circonda. Uno stupore che contempla il mondo come per la prima volta, rende per un attimo alle anime una bianchezza di fanciulli. Con sorpresa felice l'uomo "scende al giardino che si popola di api e di profumi; apre gli occhi, si meraviglia come un ragazzo sfuggito ai sogni della notte; e la fo-

(1) - *Alladine et Palomides*.

(2) - *La mort de Tintagiles*.

resta, la pianura, il mare, le montagne e gli uccelli e i fiori che parlano in nome di tutti una lingua più umana, che egli già intende, accolgono il suo risveglio" (1).

Se i fanciulli capiscono tale linguaggio i vecchi conoscono il vero nome delle cose, vedono le linfe delle anime; la cenere delle esistenze che si accostarono a loro s'è dissolta ai loro occhi ed essi guardano la semplicità radicale degli esseri. E nessuno sa trarre più dolcemente qualche gesto di grazia dalle creature che sembrano mute solo perché non incontrarono una volontà dolce.

Accanto ai vecchi, le donne. Il poeta le guarda come in un incanto. Riconosce in loro "le sorelle di tutte le grandi cose che non si vedono...". Esse conservano quaggiù, come un gioiello celeste e inutile, il sale puro della nostra anima. Hanno ancora le emozioni divine dei primi giorni, e le loro radici bagnano ben più direttamente delle linfe terrene tutto ciò che non ebbe mai limite".

E accanto alle donne la vita, la vita nei suoi simboli misteriosi: castello dalle volte che hanno sempre freddo, con gallerie che si ripiegano su se stesse e scale che non menano a nessun luogo e terrazze donde non si scorge nulla e sotterranei che celano agonie silenziose e grotte lambite dalle verdi onde marine, su cui traluce l'anima di fanciullo dell'aurora...

E nella vita il tempo, che, come la felicità profonda, non parla. Sul quadrante solare come sulle sfere dell'infinito, passa in silenzio.

Ma dinanzi alla morte, all'idea e alla poesia della morte, il poeta sfiorato da una certezza improvvisa schiude tutte le sue ali per un inno fiducioso: "fiore, profumo, bellezza, chiarità, etere, stella: ... e' certo che esso" (lo estinto) diventa queste cose e che non è affatto nei nostri cimiteri, ma nello spazio, nella luce e nella vita che dobbiamo cercare i nostri morti" (2).

"Qual vita s'illumina nella pura, fredda e semplice luce che cade sul guanciale delle ultime ore?" aveva egli chiesto nel *Tesoro degli umili*. Gli rispose un musicista, con le stesse parole - fiore, profumo, bellezza, chiarità, etere, stella - divenute musica.

Questo musicista è Claudio Debussy.

Se la coscienza dell'uomo si dissolve, o si risolve, in fiore, profumo, bellezza, chiarità, etere, stella, entrerà in una vita panica, in una vita di ritmi e di relazioni incomprensibili per la mente ragionante e inesprimibili con la parola che deduce e induce. Ora la musica è l'arte delle relazioni incomprensibili, la voce della vita ineffabile. Non tutte le musiche, e' vero, si concentrano in questo significato generale e primordiale; molte s'incorporano altri valori, assimilano altri aneliti, riflettono altri orizzonti. Quella del Debussy trova le proprie leggi e la sua idea informatrice in quell'originario significato e su di esso si plasma, intenta solo a trovare se stessa dietro tutti i veli, alle fonti stesse della saggezza e del silenzio.

Essa fa suo il credo panteistico del poeta. Ricordate il V atto del *Pelléas*, all'ultima pagina. Disincarnazione: assorbimento della coscienza nell'Anima molteplice e infinita. Spersonalizzazione. La musica si dispoglia fino al germe irriducibile (l'intervallo di 2^a maggiore, tema dell'intera opera, o meglio pretema). Carezze lievi, nelle risonanze d'un motivo appena accennato in 3^e, nella luce "pura" e "fredda" che bagna il guanciale dell'ultima ora. Il battito di un cuore che rallenta diventa un bisbiglio d'ali.

(1) - *Le double jardin*.

(2) - "Prima del grande silenzio".

Parallelismi di note, echi di armonie si sfaldano; onde di profumi si levano dagli accordi diesati, l'anima si tramuta in tremoli leggeri, in aliti sfioranti i suoni. Piani acquei si stendono; la melodia si slarga in gamme esacordali, a frammenti; gli occhi si affissano in qualcosa di immoto e stupedacente. In torno, lembi di ricordi, parvenze di cose vissute biancheggiano nella grande stanchezza. E nella stasi lagrimosa d'una nota ripetuta, canto gocciolante nello Infinito, si dissolve il germe melodico e si esaurisce quella vita che si chiamò Melisenda.

Il tema di Melisenda, arcuata vibrazione luminosa che "lascia passare l'anima senza interromperla" (1), appartiene a quell'incantesimo della luce che costituisce probabilmente una delle emozioni fondamentali dell'uomo primitivo. Tenebra e luce dovettero dare all'umanità la prima percezione della vita del mondo. Il mare che Debussy canta nel poema musicale *La mer*, è forse quello stesso che gli antichi celti guardavano dalle sponde della Bretagna e dell'Irlanda. Nulla del pelago popolato di avventure mostruose, su cui veleggia Ulisse. Nulla della culla biologica ove dormono le forme iniziali della vita. È il mare come gioco, come gioco d'un dio fanciullo e irresponsabile. Spumeggia alla luce, si gonfia di luce e di vento, ridice la vita molteplice del vento e della luce rifranta coagulata sgretolata respinta spruzzata, esalta l'impossibilità di fissare una linea o una particola, la mobilità eterna. Nessuna sensazione per noi di essere gli Argonauti destinati ad affrontare le onde con la prua sanguinosa del dolore. Siamo al di qua del tempo.

La stessa impostazione spirituale troviamo nel *Pelléas*, quello stesso sentirsi fuori del tempo misurabile, in una specie di mondo pietrificato. Ogni tanto, questa musica batte due o tre rintocchi lenti, che non si sa dove, né perché, scandiscono un'ora nella "solitudine sonnolenta e sparsa". Non disturbano certamente Pan con l'annuncio che il suo regno finisce. Il suo regno è qui in pieno rigoglio e l'Europa ne è soggiogata. La Francia, da potenza musicale di secondo ordine, passo' d'un balzo al primissimo posto. La moda fece il resto; ci furono i *pelleastri ed una innumerevole schiera di imitatori* (dei quali per fortuna nulla rimane) si dedico' all'accordo di 5^a esafonica.

La prima sensazione dinanzi al *Pelléas*, è che quest'opera non è teatro. La immota bellezza degli esseri vi è accresciuta da una *presenza invisibile*, cieca incumbente sul mondo. Maeterlinck ne parla esplicitamente nella prefazione ai tre volumi del suo Teatro. Cio' che si avverte sotto la parola di Lear o di Macbeth o di Amleto, quell'*altro-da-se'* (potremmo dire traducendo) che gronda nel silenzio cosmico, quel sentimento oscuro dell'inevitabile, che come protagonista assoluto si avvicina allo spettatore allontanando gli attori, occupando il primo piano dell'azione con la sua enormità indifferente, questo "terzo personaggio", come lo chiama il poeta, questo "tragico quotidiano" che prende le forme della sua poesia e della musica di Claudio Debussy, tutta effusa in una zona psichica che non reca traccia né di felicità né di infelicità, come nata non da una innocenza ma da una incoscienza primeva, e che più si approfondisce e meno trova conflitti; questo permanente scenario ideale di ruderi e giardini, fontane stil-lanti e nubi fluenti, caverne e lucide logge, marine desolate e arcobaleni pallidi, questo scenario non solo del teatro di Maeterlinck, ma soprattutto della sua visione del mondo (tramutata in musica da Debussy) - è forse teatro? Come lo sarebbe se non v'è dualismo?

Melisenda muore senza che Golaud abbia potuto sapere quel che tanto lo tormentava. Si amavano ella e Pelléas come bambini o come adulteri? Era amore innocente o reo?

(1) - Aglavaine et Selysette.

"La verità... la verità..." sussurra Melisenda, anzi il Poeta. E lo dice come chi non abbia possibilità di conoscenza e come se non si possa nemmeno stabilire se la colpa sia veramente un male e un bene l'innocenza, anzi nemmeno se colpa e innocenza siano qualcosa... È la risposta, la risposta della musica, s'infrange contro quei terribili fa # ingigantiti da tutta l'orchestra. Nella concezione del poeta e del musicista non c'è risposta.

Perché questo, precisamente, è il presupposto mentale di tutto questo mondo di poesia e di musica: l'uomo non può sapere nulla: egli si muove nell'universo tra frammenti di cui eternamente gli sfugge l'unità, quindi non comprende nemmeno i frammenti.

E se non v'è né bene né male, e non si possono riconoscere, dov'è il dualismo, dove il dramma? dove la lotta?

Ora l'originalità dell'opera è in questo, che il dualismo c'è, ma inerte. La Minaccia preme, ma non turba le vibrazioni infinite della vita. Entrambe le forze restano paralizzate.

A noi interessa vedere come ciò è espresso dai suoni. Abbiamo già, in altro capitolo, accennato alla personale tecnica di sviluppo, che non è sviluppo, creata dal Debussy: *coppie di incisi* che si rinnovano senza approfondire, né raccogliere, la propria indicazione ritmica o melica, per modo che tutto resta allo stato di abbozzo (benché estremamente rifinito come fattura). La somma di tutte le coppie di incisi non svolte, forma un ordine complessivo in cui i termini del conflitto giacciono immoti, né sono identificabili né assimilabili a simboli. È la forma musicale perfetta di una conoscenza fallita; di un assoluto *agnosticismo*, per il quale resta fisso soltanto che all'uomo non è dato conoscere alcun che.

Sul monumento a Debussy, a Parigi, è inciso un suo pensiero: Bisogna ascoltare il vento che passa e racconta la storia del mondo.

Per quanto bella e saggia questa sentenza, non è meno ricolma di un profondo pessimismo, bevuto alla medesima coppa da Debussy e dal Maeterlinck.

Il vento che racconta la storia del mondo, non ne dà alcuna spiegazione. Tanto meno ne dà una spiegazione dualistica.

Ma ha per sé il fascino, la seduzione sirenica di ciò che ci sfiora e svanisce, ci turba e ci lascia senza perché.

* * *

LINEAMENTI DELL'ESSENZIALE

Ed ora torniamo, per finire, alla collaborazione delle arti, principio informativo dell'Opera dalla sua origine ad oggi.

Può darsi che questa forma d'arte rimanga ormai conclusa, legata come già era al costume di un'epoca profondamente diversa dalla nostra. Il secolo XIX è il secolo che ascolta; il XX il secolo che guarda. Quello, il secolo della vita uditiva; questo, dell'immagine. È lecito dubitare che possano andare molto d'accordo. Ad ogni modo, nella storia dell'Opera, la collaborazione delle arti è stata sempre intesa nel senso che esse, cioè decorazione, scenografia, mimica, parola versificata o no, sono espressioni complete e concomitanti alla musica. E tuttavia si può sostenere che esse sono duplicati del contenuto allusivo della musica, posti non nella sfera dell'espressione pura ma in quella della traduzione (G. Rossi-Doria).

Non è provato che la concezione tradizionale debba essere quella di domani. Non si troverà nessuna diversa concezione estetico-musicale? È proprio esclusa un'altra impostazione, basata su un nuovo pensiero della relazione fra le arti associate?

Lasciamo la risposta agli artisti, alla musica militante, o a una Estetica che non può far parte di un trattato generale come questo.

Qualunque, però, sia per essere l'eventuale risoluzione che i compositori daranno al problema (se la daranno) riteniamo che essa risulterà tanto migliore quanto maggiormente avrà saputo manifestare, nella libertà e novità delle forme, ciò che nel teatro è superiore al mutar dei tempi e dei gusti, la sua essenza.

* * *

Molti che guardano un punto; qualcosa che ivi accade e che interessa quei molti.

Convergenza di sguardi; accadimento importante offerto all'occhio e allo spirito dei riguardanti.

Che questi si collochino su gradinate concentriche o in file di palchi, su un pendio di collina o in una sala principesca, nulla cambia dell'essenziale, che si connette al collettivo riguardare e al sincrono interessarsi. Similmente, se gli attori agiscano su un palcoscenico mobile o su un prato, all'aperto o in un chiuso recinto, è fondamentale il fatto del loro agire per rendere contemplabile un evento, cui gli spettatori prendano parte in quanto lo comprendono, lo seguono, vibrano e sentono toccate qualcuna delle corde profonde della loro umanità, ed in quanto avvertono una somiglianza fra la loro condizione umana e l'azione rappresentata, fra essi e gli attori, fra il dramma cui assistono e la vita.

Come si sa, il primo termine di questa relazione, il guardare cioè, è significato dalla parola greca *Theōrēin*, proveniente dalla radice THAF o THAV (guardare) ed affine a *theōria* (osservazione, contemplazione), *thēōrema* (oggetto dello sguardo), *theōmai* (guardo), *theurōs* (spettatore), *theathēs* (riguardante), *theatron* (teatro, la parte di esso occupata dagli spettatori, lo spettacolo concentricamente veduto).

L'altro termine, l'azione vivente, giace nel contenuto della parola *tragedia* intesa come canto sacro mimeggiato, originalmente sacrificale e relativo al culto di Dioniso: musica quindi non soltanto da ascoltarsi ma simultaneamente da vedersi perché *agita* con l'associazione della nota e della parola al gesto. Musica-parola-gesto, il cui primitivo fondo rituale s'illumina nel mondo greco allorché il teatro lo elaborerà e lo solleverà a valori etici, e alla commemorazione religiosa s'intrecceranno i grandi motivi del dramma umano: il rimorso, il senso della colpa, l'ineluttabilità del destino, la fragilità della potenza terrena, la solennità della morte, la divina grandezza dell'amore e del sacrificio.

* * *

L'essenziale del teatro riuscirà tanto più genuino quanto più vero l'accadimento ossia l'azione posta in scena, universale la sua portata, profondo l'interesse che suscita. Poiché se nell'azione è solo una finzione, gli spettatori potranno interessarsi al diletto che ne provano e alla singolarità del caso più o meno strano; ma se la finzione racchiude lume di verità, si sentiranno attratti dal suo significato; e se questo lume sarà tanto intenso da far dimenticare la finzione, e da apparire in tutta l'importanza del suo annuncio del-

la sua rivelazione, gli spettatori s'interessano ancor più, specialmente se la rivelazione risponde a qualcosa che in loro stessi s'agita o chiede chiarezza e conferma, e se potranno così meglio conoscere se stessi e meglio comprendere il proprio destino, la loro condizione in seno al mondo e fra gli altri uomini.

* * *

Che se poi l'azione non sarà una finzione, ma la riproduzione fedele di un fatto realmente accaduto, racchiudente l'importanza che abbiamo detto, quindi con valore universale, cui ogni creatura ragionante non possa non interessarsi sentendo che in quel fatto è in gioco anche lei con le sue speranze e le sue sorti, allora il teatro si eleverà a un livello ancora più notevole.

I grandi ritorni dello spirito religioso, nella storia, risalgono, spesso bruscamente, all'apprendimento di forze primordiali che avvivano nella vita associata degli uomini la coscienza della sua profonda sacralità. Qualcosa di simile avvenne, per la religiosità greca, nel V secolo avanti Cristo, e il rivolgimento è legato al nome dei tre grandi tragici, Eschilo, Sofocle, Euripide.

Il trattamento da loro imposto ai vecchi motivi mitologici scopre un punto di vista originale, donde essi mossero per rivalutare il contenuto della tradizione che li aveva educati: punto di vista originale, che consiste nell'elaborazione drammatica del valore di sacralità che avvolge le fondamentali ed eterne esperienze dell'umana vita. Essi sentirono l'amore, il dolore, il rimorso, il senso della morte come forme dirette ed universali di tale valore sacrale.

In Eschilo (*Prometeo*, *Le Supplici*) il divino opera nella sfera umana agonizzando. E l'uomo non può ritrovarlo che spingendo la propria vita sino ai confini della morte: nel sacrificio. *Agonia* è, come ben si sa, *lotta*; e l'agonia del divino, che, in Eschilo investe l'esperienza più universale dell'uomo, cioè l'agonia equivale alla lotta dell'amore contro la resistenza di altre forze. Queste provengono, nelle *Supplici*, dall'odio ancestrale. I 50 figli di Egitto vogliono impalmare le 50 figlie di Danao. Ma nell'antenato Epafo, generato da Io e da Zeus, si ripercuote l'odio di Hera, e la gelosia implacabile della dea, che mutò Io in giovenca, fruttifica sinistramente nella ripulsa delle Danaidi e nell'odio che armerà la loro mano: odio per qualcosa di più generale della persona, avversione invincibile per la *hubris*, per la violenza del maschio: che se il connubio dell'imene riposa su una legge e su un principio vivificatore della vita stessa, sulla forza universale di Afrodite, ed è tracotanza resistervi, non minor tracotanza è per le figlie di Danao il possesso corporeo che, senza amore da parte della donna, distrugge in lei la verginità. Armate dell'invincibile diritto di difesa contro un connubio che per loro è soltanto ribrezzo ed abuso, esse passano, con tragico *saltus*, a costituirsi vendicatrici: e con terribile sin cronismo ognuna uccide lo sposo.

Una però si ribella alle sorelle: la sua mano non colpisce, l'odio cade, la donna amata si concede all'amante, la cupa *hubris* è sostituita dalla dedizione e dal sacrificio volontario, un lembo d'amore reca squarci di luce nel cielo tenebroso della violenza.

La danaide che si donava aveva sentito che la sua docilità riequilibrava l'eccesso della brutalità, ristabiliva un'armonia e rispondeva a una legge non scritta, non formulata e tuttavia alta, eterna. Quella stessa per la quale, movendo da altri casi, s'immolera Antigone. Legge che sovrasta all'umano arbitrio e ad ogni altro impulso con la sola forza del sacrificio, potenza nuova nel mondo, garanzia di ricostituito accordo fra la terra e il cielo.

La formulazione d'una Potenza identificabile all'idea di "Colui il cui regno empie l'eternità", la cui "infallibile sapienza corre rapida al gesto della liberazione e della salvezza" e' già nelle *Supplici* (la prima tragedia di Eschilo): divinità ben diversa dallo Zeus, specialista in soperchierie ed inganni, del quale Prometeo profetizza la definitiva caduta.

Si confronti con Euripide nelle *Troiane* (confessione di Ecuba): "O sostegno dell'Universo, tu che nell'Universo hai trono chiunque tu sia, dio inattinabile ed ineffabile, Legge fatale del Cosmo da un lato, Intelletto dei mortali dall'altro, io ti adoro! Poiche' tutto che e' caduco tu trai a giustizia, battendo vie silenziose".

La piu' silenziosa di tali vie, non e' forse l'agonia perenne di Dio nel mondo? Ed essa ha per corrispettivo umano, e come compartecipazione dell'uomo, il sacrificio, che, anche quando modesto e momentaneo, rappresenta sempre una particella di morte che entra nella vita: di morte rigeneratrice che entra nella vita svagata e colpevole: di morte che e' vita, nella vita morta.

Sotto il velame della vecchia terminologia mitica e delle antiche tradizioni, questa realtà nuova ferve nel linguaggio dei tragici greci ed anima d'un'eterna possanza i loro fantasmi. La luce sacrificale risplende così intensa nelle anime belle, "venute a trasmettere amore" (*Antigone*, 523), e così sovraneamente piu' alta della vita mediocre, che la tomba diventa per loro una "camera nuziale" (*Antigone*, 891). Dinanzi alla volontà d'immolazione, all'ardore, alla fermezza di queste creature, la gente comune le giudica in balia della stoltezza e della follia. "Ecco, essa e' ancora preda del medesimo vento di burrasca" (*Antigone*, 929). Costoro nulla hanno mai percepito di "quei decreti misteriosi, non d'oggi ne' di ieri, ma che sempre vissero, poiche' nessuno sa a qual'epoca risalgano" quelli, per i quali e' bene morire, e contro i quali e' indegno vivere: "Muoi prima del tempo, sta bene. E' un guadagno per me, non mi pesa la morte. . . Mi reputi folle: della mia presunta follia son debitrice alla tua vera follia" (*Antigone*, 460-470). Pazzo chi impone all'amore la regola del buon senso, non chi ne segue la voce fino al sacrificio supremo!

La tragedia greca ha optato per la bellezza del sacrificio. E perche' la donna ne e' piu' capace, come maggiormente seducibile, la tragedia greca e', in un certo senso, il trionfo della femminilità. E fra le donne, Alceste: avanza le altre perche' unica nel mondo antico, pronuncia la sublime parola dell'avvenire: "Così sia". Fu davvero un raggio straordinario a illuminare la mente del terzo Tragico e trarne la figura di colei. Ella scende alle pallide aule della morte non soltanto per amore dello sposo, ma anche e piu' altamente, del suo popolo. Intorno a lei, gli uomini mostrano il loro vero volto, quello dell'egoismo e della viltà, mentre ella, adorna dei veli piu' puri, simile a sogno, a visione non ancora apparsa nel destino dei mortali, risponde, all'affetto sobrio e ragionante, con quell'amore che non ha limite.

Ho detto che la tragedia greca opta per la bellezza del sacrificio, non pel sacrificio come astratto concetto etico o teologico. Dice Diotima nel *Simposio* di Platone, rivolgendosi a Socrate (e Socrate non andava al teatro se non per ascoltare Euripide):

"O caro Socrate, una sola grande realtà puo' conferir valore a questa vita: lo spettacolo dell'eterna Bellezza. Al confronto di un tale spettacolo, cosa possono essere l'oro e le gemme e la seducente gioventù (. . . .)? Io mi domando qual mai sarebbe per essere il destino di colui cui fosse concesso di contemplare faccia a faccia nel suo unico volto la divina Bellezza. Credi tu che sarebbe da compiangere per la scelta fatta chi, figgendo il proprio sguardo su un così incomparabile oggetto, si tuffasse fino al proprio annientamento nella sua visione e nel suo amore? Non si deve piuttosto riconoscere che, contemplando così la Bellezza eterna con l'occhio dell'intelletto, unico capace di scorgere-

la, costui potra' trarre dalla contemplazione non fantasmi e simulacri di virtù ma virtù vera e reale, perche' egli ama la verità? Ebbene, solo chi crea la bellezza e la nutre ha diritto di essere benedetto da Dio, solo lui piu' d'ogni altro mortale ha diritto all'immortalità".

E Teseo, nell'*Ippolito* euripideo, esclama: "Uomini, perche' andate moltiplicando le vostre innumerevoli arti e tutto volete indagare, scoprire e disciplinare, quando vi manca l'unica arte degna di questo nome, l'arte d'insegnare il vero senso della vita a chi non lo ha"? (916-920)

La tragedia greca realizza il piu' sconcertante accostamento anticipato al messaggio del Vangelo, facendo contemplare agli uomini, in forma di teatro, la vetta della vita, la bellezza del sacrificio.

* * *

Ogni cosa si semplifica e si chiarifica quanto piu' si avvicina alla propria essenza.

La musica da camera seleziona i mezzi e circoscrive il suo slancio in forme destinate a un uditorio colto e preparato. La musica drammatica vuole i grandi complessi per trarne tutto il possibile vortice di suoni, tutta la tenebra e tutto lo splendore secondo le "situazioni" interpretando, per sua vocazione, uno scontro di forze, si configura dualisticamente, nelle infinite varietà e possibilità morfologiche di cui dispone per concretare l'idea di lotta, senza preordinata limitazione del potere allusivo e della ricchezza del contenuto umano.

La musica sinfonica segue le sue vie nella coerente e molteplice disseminazione dei suoi temi. La musica drammatica attinge periodi e respiri, archi e vertici, ritmi e accenti, ai moti stessi degli animi travolti o dominatori; si svolge secondo le eterne leggi di simmetria, proporzione e contrasto senza sovrapporre a se' stessa schemi preordinati. E quando tale sovrapposizione avviene (per es. schemi della musica da camera; aria ternaria) siamo in dovere di prenderli per essenziali, e di valutarli per buoni o non buoni: a seconda del trasparire, in essi, e da essi, della fondamentale forma drammatica, che consiste nella immediata plasmazione del discorso musicale sui moti dell'animo.

Si distingue dunque, in una essenzialità sua, la musica drammatica da quella da camera e di sola orchestra. La musica sinfonica, sia da camera che per orchestra, puo' appropriarsi contenuti umani, ma non prescindere dal tematismo (nella piu' larga accezione della parola). Credo che per la musica da teatro avvenga il contrario. Puo' fare a meno di temi, ma non di passioni divenute suono. Puo' adoperare temi anche in gran numero, ma come espressioni delle forze umane che formano il dramma. Per cui la sua vera forma non saranno i temi, ma il loro incontro e avvicendamento, la loro azione, la loro tenzone.

D'altra parte un dramma non e' fatto soltanto di "azione" e di accadimenti posti in scena: e' sua materia ancor piu' importante la partecipazione spirituale dei personaggi all'azione e agli accadimenti. L'effusione lirica, come forma di tale partecipazione, rientra nel dramma con la stessa "verità" per la quale ognuno ammette che l'uomo si rallegra o si rattrista dinanzi a un dato fatto e vi aderisce nel suo intimo o al contrario non vi aderisce. Non e' il "fatto" che conta, ma il pensiero che lo muove, la passione che lo sostiene o che ne e' suscitata.

Se si vogliono sopprimere tutte le "fasi liriche" per la ragione che ferma il dramma, bisogna fingersi una vita senza alcuna partecipazione dell'uomo: una vita che sia soltanto accadimento.

Altra cosa, ben altra cosa e' esigere che le fasi liriche dell'Opera non sottostiano a una forma prestabilita. Questa logica esigenza equivale a escludere dall'Opera non gia' l'effusione lirica, ma l'effusione che invece di plasmarsi esclusivamente sui moti dell'animo preferisce inquadrali in una struttura estranea al dramma.

Questa rivendicazione della liberta' della musica drammatica, fu proclamata da tutti i riformatori dell'Opera, come abbiamo ricordato.

Che poi l'effusione lirica debba essere affidata alle voci o agli strumenti, non e' questione inerente all'essenza dell'Opera, ma questione riguardante i mezzi, quindi la libera scelta di essi e la personalita' del compositore.

Così pure appartiene a lui decidere se, nel rispetto dei caratteri essenziali dell'Opera, le effusioni liriche debbano alternarsi, e come, a fasi narrative e recitative stilisticamente diverse dalle effusive, o se convenga unificare il mezzo espressivo delle une e delle altre, o se convenga invece diversificarlo al massimo.

Terminiamo col ricordare che, se e' sommamente desiderabile che la pregnanza di verita' ereditata dagli antichi Tragèdi sopravviva nelle future forme del teatro musicato, e se tale compito non potra' essere assunto che per irresistibile impulso di volonta' creatrice e per spontanea vocazione artistica, al musicista drammatico giovera' sempre farsi una cultura specifica avente per oggetto lo *studio dell'uomo* nella Storia, nella Psicologia, nella Letteratura drammatica di tutti i popoli, nonche' nella giornaliera osservazione dei caratteri, dei sentimenti, delle idee che s'agitano intorno a lui.

* * *

QUARTA PARTE

FORME MUSICALI DEL SACRO

CAPITOLO I

PRINCIPI GENERALI SULLA MUSICA SACRA

Un quartetto puo' essere piu' sacro di una messa, e un oratorio piu' profano di un balletto. Il sacro, in musica, non dipende dai soggetti, ne' dalla preventiva destinazione alla liturgia, ne' dall'ossequio a un dato stile tradizionale. Lo "stile sacro" cambia con i tempi e con gli autori: ricavarne, attraverso tali cambiamenti, il principio generale, non e' facile.

Noi crediamo che se un quartetto risulta piu' sacro di una messa, cio' avviene perche' nel primo si palesa un rapporto tra musica e preghiera, che manca o e' debole nella seconda, pur tenendo sempre presente la distinzione tra ordine naturale e soprannaturale, tra la musica e la preghiera vi sono evidenti analogie.

Anche la preghiera ha forme svariate, il suo mondo di effusioni e di palpiti, di speranza e di fiducia e' vasto quanto lo spirito umano, di cui essa esprime una tensione verso l'assoluto.

Forse la piu' alta idea della preghiera ci e' data dai mistici quando parlano di una presenza sovranaturale, di una divina visita. "Questa preghiera non e' ingombrata da alcuna immagine; non si esprime con la parola; prorompe in uno slancio tutto di fuoco, in un trasporto ineffabile, con una impetuosita' insaziabile dello spirito. Rapita fuori dei sensi e del mondo visibile, l'anima si effonde davanti a Dio con sospiri e gemiti inenarrabili". (Cassiano, *Conferenze ai Padri del deserto*).

"Tutto il mio corpo e tutte le mie membra fremettero alla carezza di Colui che e' intangibile, e se la fine giunge ora, che venga; sia questa la mia parola di commiato". (Rabindranath Tagore, *Gitanjali*).

* * *

Uno studioso della preghiera, dopo averne analizzato le forme nelle grandi religioni del mondo moderno e del mondo antico, cosi' scrive:

"La preghiera e' l'espressione di una aspirazione elementare (dell'uomo) a una vita piu' elevata, piu' ricca, piu' alta, qualunque sia la sfera di valore cui appartiene l'oggetto del pregare, (cioe') appartenga esso all'eudemonismo o alla morale o alla religione pura: sempre la preghiera traduce un desiderio positivo di vita, e d'una vita piu' forte e piu' pura, piu' preziosa, piu' felice. "Quando ti cerco, o mio Dio, io cerco la vita felice". Queste parole di S. Agostino (Confess. 10,20), scoprono la radice psichica di ogni preghiera. Il pigmeo affamato che implora nutrimento, il mistico entusiasta che si assorbe nella grandezza e bellezza di Dio infinito, il cristiano schiacciato dalla sua colpa, che prega per il suo perdono e per la sua salvezza, tutti cercano la vita: cercano una affermazione, una elevazione, un arricchimento del loro sentimento vitale. Anche il monaco buddista che attraverso la meditazione si sforza di giungere al supremo distacco (spirituale), spera attingere una vita piu' pura nella negazione della vita". (Heiler, *Das Gebet*, "La Preghiera").

Di che meravigliarci dunque, se musiche non destinate al culto ufficiale, ma racchiudenti un potente anelito a uno stato di vita felice, intera e vera, ci comunicano una pura e autentica essenza religiosa, come la grande Fuga che conclude la Sonata di Beethoven in si ♯ maggiore, op. 106?

Dal brano dello Heiler ora riportato si ricava un'ottima definizione della musica sotto l'aspetto sacrale, se si accetta di sostituire alla parola "preghiera" la parola "musica": ossia:

"La musica è l'espressione di una aspirazione elementare (dell'uomo) a una vita più elevata, più ricca, più alta, qualunque sia la sfera di valore cui appartiene l'oggetto (e qui diremo meglio il soggetto) della musica stessa, (...): sempre la musica traduce un desiderio possente di vita e d'una vita più forte e più pura, più preziosa, più felice".

Preghiera e linguaggio - La preghiera non è uno stato ma un movimento; sorgendo da uno spontaneo impulso, è formata essenzialmente di elementi *non razionali*, in forza dei quali le è possibile realizzare un suo speciale e indicibile apprendimento del divino.

Nello stesso tempo però, essa entra nell'ingranaggio del pensiero, poiché, raggiunto il supremo grado estatico, (1) ne ridiscende riverberandone la psiche, la fantasia e la mente, sia pure per tornare di nuovo a quel supremo grado e per ridiscenderne e risalirvi e discenderne ancora in un andare e venire dall'inconscio al consapevole e dall'ineffabile all'analogicamente traducibile: traducibile, vogliamo intendere, mediante espressioni poetiche o simboliche, influenzate dal contatto ineffabile in sé, e atte a *ridire* e a *ricordare* quella incomunicabile realtà, che per tal modo viene commutata nel racconto dei suoi effetti sull'anima.

In altri termini, la preghiera non fa il vuoto nell'anima dell'uomo; e come dice un altro grande studioso, se l'esperienza dei mistici (esperienza intima e trascendente della preghiera mistica) "è intraducibile, le idee, le immagini e i sentimenti che essa fa nascere non lo sono. Questa esperienza, benché inespri-mibile, l'estatico cerca di piegarla all'espressione del linguaggio umano". Donde segue che anche i mistici possono contribuire al progresso delle lettere. (H. Brémond, *Histoire du sentiment religieux en France*).

Altri distinguono nella preghiera un tipo *naetico* ed uno *estetico*. Nel primo tipo l'orante, "nei suoi perenni tentativi di razionalizzare l'irrazionale, di concepire l'inconcepibile, di penetrare il tremendo e pur così affascinante mistero, rimane come investito e turbato dalla potenza della verità". L'altro tipo, la preghiera estetica è con essa le delicate creazioni che l'accompagnano nell'arte e nella liturgia, nasce da una attività contemplativa "che permette all'orante di discriminare dal sacro l'orrido, il terrificante, il pauroso, e di tendere sempre più energicamente verso il divino inteso come sublime ineffabile bellezza". (Puglisi, *La Preghiera*, Torino, Bocca, 1928).

Analoga distinzione è stata fatta, con altre parole, da Rudolf Otto, che, nel suo libro *Das Heilige* ("Il Sacro") enuclea, nella percezione del sacro, o numinoso come egli lo chiama, due sostanziali elementi: *tremendum* e il *fascinans*. Il *tremendum* trapela, in forme inferiori, nel terrore degli spettri presso i popoli primitivi e nel senso di sciagura che incombe su alcune manifestazioni della loro religiosità; appare poi in quello *sgomento mistico* che include l'intuizione di un terrificante e travolgente potere, espressa per es. nelle parole "collera di Yaveh" o "ira del Signore". E nella sfera del *tremendum* rientrano, secondo questo autore, la percezione spirituale della maestà divina e della divina inaccessibilità, il sentimento dello stato di creatura, da cui si giunge all'umiltà, e l'elemento di

(1) La *contemplatio* di Bernardo di Chiaravalle, l'*uguagliamento* di David di Asburgo, la *morte mistica* di Madame Guyon, l'*ebrezza amorosa* degli induisti, l'*enosis* di Plotino.

energia, che si riscontra nell'impeto da cui il mistico si sente soggiogato come da una superiore potenza vivente.

Il *tremendum* si completa come *mysterium*, parola da collegarsi a *mystes* (iniziato) e a *mirum* che denota ciò che provoca stupore, meraviglia sacrale, sbigottimento paralizzante a causa di una realtà enigmatica, sconcertante e incommensurabile.

Il *fascinans* invece ha per sue componenti la pietà, la benevolenza, la compassione, l'intuizione di un divino mistero beatifico, la sensazione di una comunicazione inebbricante e soprattutto l'amore che ricongiunge l'io alla Divinità. La radice del *fascinans* è nell'avvertimento interiore di una sconfinata felicità e nel sentimento della coabitazione della divina realtà in noi.

Quindi da una parte stupore tremante, dall'altra attrazione estasiante; e i loro intrecci, le loro armonie, le loro lampeggianti fusioni.

Approfondendo il suo studio, l'Otto passa a considerare i mezzi di espressione del sacro. Di una religione - egli dice fra l'altro - molte cose possono insegnarsi mediante concetti, ma non il fondo, che può essere risvegliato e stimolato non tanto con la dottrina quanto piuttosto per propagazione e simpatia del sentimento. Più efficaci del contenuto razionale delle parole sono quindi gli elementi espressivi, quali il gesto, il tono di voce, la fisionomia e in grado eminente i mezzi estetici. I mezzi però, quali che siano, presuppongono una conformità d'anima, o una preparazione, senza la quale non vengono intesi.

Le raffigurazioni di mostri e d'idoli spaventevoli nelle religioni primitive, tendono ad eccitare l'autentico *tremendum*, come anche i racconti favolosi, le immagini di stravaganti forme umane, animali, vegetali, nate dall'esigenza del meraviglioso che s'innesta nel sacro. Così pure le lingue sacre, il latino ecclesiastico, il greco della liturgia ortodossa, il sanscrito nelle messe buddiche della Cina e del Giappone, stanno in rapporto di affinità stimolatrice col misterioso, col numinoso. E riti incomprensibili per la loro lingua arcaica, sono spesso più stimolatori del sacro e più religiosamente vivi che non in lingua moderna. Lo stesso si dica delle parole ebraiche o greche inserite nel culto cattolico: *Alleluia*, *Kyrie eleison*, *Hosanna*. Nei rituali luterani le parti antiche, col loro apparente disordine logico, rendono - afferma l'Otto - in raccoglimento religioso assai più delle nuove, dove non c'è altrettanta forza suggestiva e dove nulla scaturisce dall'profondità dell'inconscio, nulla rivela un'armonia più alta e più spirituale di quella inerente all'ordinato svolgimento del pensiero consapevole.

Le arti - egli continua - dettero un forte aiuto all'eccitazione del numino fin da quando furono eretti monumenti megalitici, il cui senso era l'ammassamento del numinoso in un recinto, e poi obelischi e mastabe e piramidi. Nell'arte cinese l'atteggiamento del Buddha profondamente assorto nella posizione del lotto, allude all'immersione in una realtà *tutta-altra*. Analogo significato ha l'espressione del vuoto (*tao*) con la sua profondità silenziosa, nella pittura cinese, o con esilissimi tratti e sottili linee su fondo pallido, o con mute distese di atri. Rinunziando all'altezza delle volte e all'imponenza degli sviluppi, queste figurazioni raggiungono il sublime sentimento dello spazio che suscita la vista del deserto o della steppa immensa e uniforme.

Vi corrisponde, nell'arte occidentale, la penombra al limite della luce: la divina penombra delle chiese gotiche e romaniche; la meravigliosa penombra sacrale della "foresta spessa e viva, ch'agli occhi temperava il nuovo giorno". (Dante, Purg. XVIII).

E la musica - osserva acutamente l'Otto - quando si ispira alle realtà sovrannaturali, sa preferire all'effetto e valore sonoro il silenzio, e ai fortissimi e forti i piani e i pianissimi. "Il momento più sacro della messa, quello della transustanziazione, la musica più perfetta non lo esprime che tacendo, con un silenzio assoluto e prolungato, un silenzio che si fa, per così dire,

"ascoltare. In nessun altro momento essa raggiunge la potenza di raccoglimento "di questo silenzio davanti al Signore".

* * *

La liturgia e la musica - La preghiera cristiana si ordina nella Liturgia, che, sia nei tipi orientali (alessandrino, antiocheno, costantinopolitano, armeno, copto), sia in quelli occidentali (gallicano, mozarabico, ambròsiano, romano) ha per centro il sacrificio agapico-eucaristico a commemorazione e per riproduzione mistica di quello istituito direttamente da Cristo (Matteo XXVI, 26-29; Marco XIV, 22-25; Luca XXII, 17-20; Paolo I^a Corinzî, XI, 13-16). Intorno a questo nucleo primitivo e sostanziale si sviluppa il complesso della messa, che ha il suo pieno e più imponente svolgimento nel rito solenne, già prefigurato nell'antica visione liturgica del capitolo IV dell'*Apocalisse*:

".... ed ecco che un trono era posto in cielo e sul trono uno sedeva;

"E questi che sedeva era simile nell'aspetto alla pietra preziosa giaspide e al sardio; e intorno al trono era un'iride, simile, a vedersi, allo smeraldo.

"E intorno al trono ventiquattro seggi, su cui sedevano ventiquattro seniori in bianche vesti e con corone d'oro.

"E dal trono partivano folgori e voci e tuoni; e dinanzi al trono sette lampade ardenti, che sono i sette spiriti di Dio.

"E dirimpetto al trono come un mare di vetro simile a cristallo; e in mezzo al trono, e intorno, quattro animali pieni d'occhi davanti e dietro.

"E il primo animale simile al leone, il secondo al vitello, il terzo con volto quasi umano, il quarto simile ad aquila volante.

"E i quattro animali avevano ognuno sei ali; e all'intorno e di dentro sono pieni d'occhi; e senza riposo giorno e notte dicono: Santo Santo Santo il Signore Iddio onnipotente, che era, e', sarà.

"E mentre quegli animali rendevano gloria e onore e grazie al Sedente sul trono, al Vivente nei secoli di secoli.

"Si chinavano a terra i ventiquattro seniori dinanzi al Sedente sul trono, e adoravano il Vivente nei secoli di secoli e deponevano le loro corone dinanzi al trono, dicendo:

"Degno sei, Signore Dio nostro, di ricevere gloria, onore e virtù: perché tu creasti tutte le cose e per tua volontà esse esistettero e furono fatte".

Ai piedi del trono appare allora un agnello sgozzato, e tutte le creature terrestri e celesti lo glorificano.

Si riconosce nell'Agnello il Salvatore immolato, circondato da innumerevole folla di credenti; nei seniori, i sacerdoti; nel loro chinarsi, le genuflessioni rituali; nella lode all'Onnipotente i canti della Chiesa, cui si uniscono, uscendo di sotto all'altare, le voci dei martiri e il fragore delle persecuzioni; nei quattro animali i simboli degli Evangelisti e nei loro molti occhi la veggenza. (1).

* * *

(1) - Sulla liturgia in generale:

Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris 1925 (5^a ediz).

Guardini, *L'esprit de la liturgie*, Paris, Plon 1929.

Eisenhofer, *Grundriss der Kathol. Liturgik*, Freiburg, 1937. Traduz. ital: *Compendio di Liturgia*, Torino, Marietti, 1940.

Alfonzo, *Riti della Chiesa*, Ediz. Liturg., Roma 1945.

Righetti, *Storia liturgica*, Torino, Ancora 1950-53.

Vagaggini, *Il senso teologico della Liturgia*, Roma ediz. Paoline, 1958.

Casel, *Le Mystère du culte dans le Christianisme. Du Cerf Paris, 1946.*

E della liturgia solenne e parte integrante la musica: "solemnis Liturgiae pars necessaria".

Questo postulato non si ripete per le altre arti; le quali, non identificandosi ad elementi indispensabili per la stimolazione ed effusione della preghiera associata, non hanno che una ragione sussidiaria per circondarla con i loro splendori, e possono, a rigore, restare completamente assenti. Dalla disadornissima Porziuncola di Assisi s'innalzarono preghiere liturgicamente perfette.

Se non si guarda che il suo scopo essenziale, la liturgia può benissimo, volendo, fare a meno di statue, bassorilievi, quadri e vetrate e mosaici e stucchi e dorature, poiché, rinunciando alle simboliche raffigurazioni della gloria, della sovranatura e della storia religiosa, non per questo rinuncia a svolgere i propri atti. Le basta un altare, anche di cartapesta, un sacerdote col calice, e dei cuori in ascolto.

Ma la musica, e più specialmente il canto, non è solo un mezzo per accrescere lo slancio della preghiera liturgica: è questa stessa preghiera in un'alta e piena espressione. Il canto *fa corpo* con parti insopprimibili della liturgia, quali l'Introito, il Gloria, l'Offertorio ed altre; non solo: conferisce a queste parti insopprimibili la loro completezza di preghiera pregante associata ed offerta, secondo il fine più elevato della preghiera stessa, che è la lode vivente.

Fin dai primi secoli, nelle gallerie delle catacombe, il canto ebbe il suo posto in seno alla liturgia quando pittura e scultura vi erano appena, o non ancora, rappresentate. E già prima, nella notte di Betlemme - notte o mattino o alba - in quell'ora prodigiosa ogni ornamento manco nell'abito del Bimbo; ma non vi manco l'appannaggio del divino sfarzo, il canto prodigato dalle altezze! (Ed è pensabile che Maria non unisse a quel canto la sua voce?)

* * *

La cattedrale di suoni - Il canto gregoriano è incomprendibile fuori della liturgia. E poiché la liturgia attrasse tutte le arti, e ne nacquero superbe creazioni architettoniche splendidamente adorne, bisogna immaginarsi il canto gregoriano là dove, intorno e a lato dell'altare, all'esterno come nell'interno del sacro edificio, una moltitudine di forme, nella luce velata o screziata, nell'ombra trasparente o folta, dispiega il dramma dell'uomo, dalle sue origini al deicidio e da questo al rendiconto finale. Immaginatelo quindi in una delle grandi cattedrali, come quella di Amiens, o di Chartres, o di Reims, o di Bourges, la quale ultima ha, nella facciata, cinque grandi portali: le volture di quello centrale le rappresentano il paradiso; nel timpano, diviso in tre scene, si vede, nella scena superiore, il Cristo tra Maria e Giovanni; con angeli recanti gli strumenti della Passione fra il sole e la luna, mentre ai lati stanno la Maddalena e Maria egiziaca; nella scena mediana, la separazione degli eletti dai dannati (a sua volta suddivisa in tre momenti), e nella scena inferiore la resurrezione dei morti. La porta, divisa al mezzo da una colonna cui si addossa la Statua del Cristo benedicente, è affiancata dai dodici apostoli, sei per lato (restano quelli di destra). Al disopra del portale splende la rosa, ornata dalle cinque vergini sagge e dalle altre cinque; in due nicchie laterali alla rosa, la Vergine e il Battista, e sul pinnacolo dell'alta ogiva S. Stefano.

La porta immediatamente a sinistra della centrale, è decorata con scene scolpite della vita di Maria; e la porta a destra, con immagini del martirio di S. Stefano. Nelle due porte estreme si osservano le vite di S. Guglielmo da una parte e di S. Ursino e S. Giusto dall'altra. Nelle pietre angolari delle arcate che ricingono le cinque porte, sfilano, a destra di chi guarda, le figurazioni in bassorilievo dei primi nove capitoli del *Genesi* (da Adamo a Mose'); in riscontro

a sinistra, il ciclo completo della vita di Cristo, egualmente in bassorilievo, di modo che si ha da un lato il compendio del Vecchio Testamento e dall'altro quello del Nuovo.

Non ho ricordato che la facciata esterna di Bourges; che molto ci sarebbe da aggiungere sulle due laterali. All'interno, venti cappelle minutamente effigiate con le storie dei santi, fiancheggiano l'immensa navata. Le vetrate duecentesche, tutto all'intorno, sviluppano in mille figure e simboli le conseguenze della Redenzione, il suo rifrangersi nelle anime belle. Ne' basta: a tutto cio' si mescolano personaggi dell'epoca nonche' gli aspetti piu' vari della natura animale e vegetale e i lavori degli uomini e le stagioni e le eta' della vita mortale e persino figure grottesche e caricature.

Una siffatta enciclopedia dello scibile medievale era cornice di un'altra cattedrale, imponderabile, invisibile ma piu' gloriosa ancora, fatta non di pietre e di marmi, ma di suoni: il canto gregoriano.

Non e' detto pero' che sola cornice ideale gli fosse questa delle grandi cattedrali gotiche. Possiamo, egualmente bene, inquadrarlo nelle basiliche del IV secolo, come quella del S. Salvatore a Spoleto. A quell'epoca la Chiesa, lasciando definitivamente i corridoi catacombali e finalmente libera dalla minaccia delle persecuzioni (benche' dovesse sopraggiungere ancora l'ultima, di Giuliano) passava dalla vita sotterranea a quella solare, e il sangue sparso per trecento anni in testimonianza della Fede donava il suo piu' bel frutto visibile nello splendore dell'arte, riunendo, come appunto a Spoleto, elementi orientali, cristiani e pagani in una miracolosa sintesi, che, nel fondo dell'abside, sopra dell'altare a forma di tavolo, non collocava personaggi ne' scene umane ma soltanto una piccola nicchia e, dentrovi, una croce gemmata: il segno supremo a dorno di amoroze lagrime.

Oppure ancora pensiamo al canto gregoriano nella massima basilica della cristianita' del IV secolo; San Giovanni in Laterano, dove officiava il pontefice (abitante l'annesso Patriarchio; non essendo ormai piu' necessario celarsi in San Clemente sulla via Labicana, vicino al tempio di Mitra).

Ma perche' tutte le cose, fuse insieme, diventano musica, noi possiamo anche immaginarci tramutate in melodie divinamente nostalgiche, tutte le bellezze delle cinque porte di Bourges o della basilica spoletina oppure della chiesa romana di Santa Prassede, corrusca di mosaici in ogni suo angolo.

Oggi non restano che i rottami dell'antica cattedrale di suoni. A forza di abbreviare, tagliare, semplificare e condensare canti e cerimonie, per necessita' di cose, per mutamento di costumi e di mentalita', la cattedrale di suoni non si erge piu' nella sua magnificenza d'un tempo; ne vediamo capitelli ed arcate monche, colonne spezzate o cadute; e per ricongiungerne i frammenti ci son volute generazioni di studiosi ed un enorme ed amoroso lavoro erudito. Nel medioevo, e piu' precisamente dal VII all'XI secolo, la lode cantata a Dio era insonne; il prolungarsi delle cerimonie solenni della messa per durate che noi non sapremmo sopportare, non escludeva la ricchezza musicale delle "ore", che da laudi a compieta, dal primo albore dell'aurora alla tarda notte innalzavano al cielo tutte le forme della preghiera cristiana, mentre all'opulenza liturgica delle grandi chiese faceva riscontro la pratica orazionale dei monasteri, molti dei quali cenacoli di dottrina musicale.

Chi voglia oggi riascoltare qualcosa del venerabile canto gregoriano, deve recarsi in luoghi eletti, ove con tenace resistenza se n'e' conservato il vigile amore, come a S. Anselmo sull'Aventino, oppure a Solesmes, il piu' importante centro di studi paleografici sul canto gregoriano.

Come fu notato dallo Huysmans (osservazione rara, se non unica, al suo tempo e incredibile da parte di un letterato), il canto gregoriano e' il solo a staccarsi da ogni altra musica in quanto nelle opere sacre dei piu' grandi mae-

stri delle eta' posteriori ad esso non si trovera' mai, in grado totale, "la rinuncia a un successo pubblico, il sacrificio di un effetto d'arte, l'abdicazione di un orgoglio umano che si ascolta pregare". Questa rinuncia, questo sacrificio, questa abdicazione, intera e schietta nell'anonimato e nell'unita' personalizzata del canto gregoriano, lo rendono degno di costituirsi come un monumento speciale ed unico del genio umano nella musica che si eleva a esprimere "la parola propria della Chiesa antica, l'anima del Medioevo"; la sola forma musicale idonea a unirsi in modo perfetto "alle vecchie basiliche e a colmare le volte romaniche" di cui sembra "l'emanazione e la voce stessa". (Huysmans, *A rebours*).

La liturgia come dramma - Nella liturgia si svolge e si compie un'azione. La liturgia e' quindi, in questo senso, dramma. E questo dramma ha protagonisti, personaggi secondari, unita' d'azione, di tempo e di luogo e coro e spettatori che vi prendono parte.

Lo e' nella messa, che procede dalle preghiere preliminari alla proclamazione della fede, e da questa alla celebrazione del sacrificio, la quale non dovrebbe condurci a nulla di meno di un contatto sovrumano, dove l'azione culmina e donde si avvia alla conclusione.

E lo e' in un ordine piu' esteso, in quanto cioe' l'anno liturgico nel suo insieme forma esso stesso un grande dramma, che riflette nei suoi diversi tempi - dell'Avvento, della Nativita', della Penitenza, della Passione, della Risurrezione, della Elargizione dello Spirito carismatico - la vita di Cristo, e su questo modello eterno insegna e guida la vita dell'anima credente e la vita stessa della Chiesa.

Il canto gregoriano e' la musica di questo dramma, nella messa come nell'intero ciclo annuale. A differenza di ogni altro tipo di dramma - compresa la tragedia greca, che, come piu' volte affermato, avrebbe una successione nella liturgia della messa - questo dramma e' essenzialmente vissuto come preghiera, una preghiera, certo, operante, e operante la piu' alta e piu' grande operazione, ma che rimane in una sfera tutta interiore, fino a culminare in un rapporto assolutamente ineffabile.

E il canto gregoriano ne da' una riespressione melodiosa, che, senza nulla abdicare della propria perfezione strutturale e compositiva, tecnica e formale, aderisce talmente alla preghiera, da immedesimarvisi e contagiarsi in maniera da non poter piu' isolarsene senza perdita del piu' genuino valore.

La trasparenza del canto gregoriano - "La prima e piu' intima manifestazione dello spirito cristiano nell'arte (figurativa) fu la subordinazione di tutti gli elementi artistici agli effetti della luce", scriveva Adolfo Venturi nel suo *Disegno storico dell'Arte italiana*.

E le melodie gregoriane provengono da un passato in cui l'ambiente delle visioni era dato dalla vibrante speranza della *parusia*, del ritorno del Cristo cioe', quando i credenti sognavano paesi sublimi immersi in uno splendore infinito e quei sogni, penetrando nei luoghi del culto, ne ispiravano la decorazione. Accadde che "con l'abbandono dell'interesse per la forma precisa e reale, i cristiani mettersero in disparte la rappresentazione della figura umana; e che, fra tutte le decorazioni, i mosaici vitrei dalle mille luci, gli altari d'oro e di gemme, i velari trapunti d'oro e d'argento rappresentassero i mezzi per meglio sfolgorare la luce nella casa di Dio".

Gli scintillamenti sparsi, i riverberi crudi o soavi si fondevano alle sfumature radiose dell'alba o alle tinte smaglianti del sole che indora le montagne. Dai mosaici di Santa Sofia a Costantinopoli, da quelli ravennati del VI secolo

fino alle opere decorative eseguite sotto i pontefici greci del VII e dell'VIII secolo e fino a Pasquale I, le chiese accolsero una vera inondazione di luci, un diffuso fulgore, che l'apporto bizantino venne a rafforzare con auree cortine, con veli fosforescenti, con figure balenanti come lame placcateo. come stole su cieli sfolgoranti. Così, nella cappella della Vergine in Vaticano si raccoglieva una fantasmagorica fioritura di colori e di splendori, e la volta della cappella di San Zenone in Santa Prassede addensava come una polvere solare, mentre nel mosaico di Santa Maria in Domnica si disponevano le paradisiache armonie di ori, vecchio, vivo, scuro, pallido, cui le ali arpiformi degli angeli imprimevano un palpito celestiale. (1)

A questa sinfonia di iridescenze e di luci policrome il canto gregoriano non restò indifferente. Erede della musica del mondo antico, rinnovata nel contatto con la preghiera cristiana, esaltò il sogno che aveva ammaliato l'arte musiva e, come questa, contempe la Gerusalemme divina. E cogliendo questo tema essenziale dell'arte cristiana primitiva, lo incorporò al proprio genio, trasformando la materia luminosa in linearità melodica. Oggi ancora, i profili delle antiche melodie ecclesiastiche si allacciano, lievi ma tenaci, all'anima nostra e fanno rivivere nel canto l'ideale Parusia: poiché quel Cristo che le prime comunita attesero orando con trepida fede, alita misteriosamente nei sommessi accenti della cantilena sacra, penetrando per essa nel nostro "cielo interiore".

Sintesi della spiritualità cristiana nel canto, la melodia gregoriana sboccia dalle energie creative di un mondo religioso immenso, che le dona intensità e complessità di contenuto, forza concentrativa, attitudine alla propagazione e alla stimolazione della preghiera. E questa concentrazione, questa intensità non sono quelle con cui si esprimono, nell'arte musicale, le passioni che sconvolgono o che opprimono; ma quelle della preghiera, che nel suo slancio racchiude quanto di meglio abbiamo da offrire.

Mimetismo della preghiera - Più sopra nello sfiorare il punto più delicato del presente tema, ossia il passaggio da una esperienza essenzialmente e tipicamente incomunicabile, come la preghiera mistica, a un contenuto che, invece, si comunica e si risolve nei mezzi dell'arte, accennavamo alla soluzione che di tale problema è stata data dagli studiosi. Tale soluzione può riassumersi così: se l'esperienza dei mistici è intraducibile, non lo sono le idee e i sentimenti che essa fa nascere in loro; donde segue che la preghiera entra, di riflesso, nella sfera estetica in quanto può tradursi, riverberarsi e trasmettersi non soltanto in parole, e pertanto in poesie e in prose poetiche, ma anche nelle espressioni di quell'arte della quale qui ci occupiamo.

Intendendo in tal modo l'azione (o l'influenza) della preghiera sull'espressione estetica (musicale); quest'ultima viene ad essere, in sostanza, un ricordo della preghiera. Ma l'espressione musicale (come quella pittorica, e come quella poetica) può anche fungere da stimolo, incitamento contagioso, avviamento entusiasmante alla produzione spontanea della preghiera. È l'idea stessa che gli antichi Padri della Chiesa ribadirono a proposito del canto sacro. Ora queste due posizioni, ricordo e stimolo, concordano come risultanza di una medesima causa, poiché lo stimolo non agirebbe se non fosse adattato al ricordo, nel quest'ultimo avrebbe effetto se non si convertisse in stimolo.

Cercando di abbracciare le due posizioni in un concetto utile alla morfologia della musica, noi proponiamo questo: *la musica conosce la preghiera per mimetismo*: un mimetismo che ha valore *mnemonico*, come ricordo dell'aver pregato, e *propulsivo*, come invito a pregare.

(1) - dal disegno storico di A. Venturi qui sopra citato.

Esporro brevemente alcune delle forme tipiche con le quali la musica imita la preghiera.

* * *

La giubilazione balbettante e quella melismatica - Nel linguaggio parlato, nostro mezzo abituale di comunicazione, le pause, secondarie e principali (virgole, punti e virgole, punti) corrispondono alle articolazioni logiche del pensiero e ne contrassegnano le sezioni, la cui concatenazione forma il pensiero stesso.

Ma esiste una forma di discorso spezzato, frammentato in momenti successivi, suoni vocalici o esclamazioni o gridi o gemiti che siano, senza significato logico.

Questa forma è la *giubilazione*.

Scriva S. Agostino (Commento al Salmo 32): "Se, non potendo parlare, non doveste affatto tacere, che altro vi resterebbe se non i trasporti della giubilazione?" Sopraffatto da un canto interiore "che le parole non saprebbero tradurre", l'uomo si effonde "in gridi inarticolati di giubilazione"; dalla vista della creatura si eleva alla contemplazione della Causa creante, ed esaltandosi nell'idea di una giubilazione universale, comunica a quelli che lo circondano il suo fervore, così che anch'essi, subendone il contagio, e prendendo parte alla di lui letizia, "in un eccesso di gioia tale che non possono renderla con parole" e tuttavia nemmeno col silenzio, talmente essa è imperiosa e premente, "eunt in sonum jubilationis: prorompono nei suoni inarticolati della giubilazione". (1)

Tali suoni, emanando da uno stato molto vicino alla preghiera, sono riflessi e commenti di esso, e nello stesso tempo stimoli alla sua continuazione e propagazione: effetto e incentivo, risultato e mezzo di comunicazione.

Ecco dunque la giubilazione spontanea offrire al compositore un caratteristico modello di preghiera da imitare; e l'imitazione si concreta in una continuata spezzatura del discorso musicale, in un reiterato *balbettamento*. (2)

(1) - Queste ultime parole, nel testo di S. Agostino, si riferiscono al canto dei vendemmiatori; ma l'insieme di altri passi convergenti nello stesso concetto (specialmente nei commenti ai salmi 88 e 89) illumina la funzione e l'essenza spirituale della giubilazione.

(2) - S'intende che il compositore, in quanto opera con gli elementi della sua arte, in quanto cioè compone, non si trova, né si potrebbe, in stato di giubilazione spontanea. Le due cose anzi si escludono. Se il musicista deve comporre, la sua mente è impegnata nel travaglio creativo; egli lavora con tutte le sue forze al concretamento di un'intuizione, e nel fare appello alle proprie facoltà spirituali e alla sua esperienza tecnica (in parte, almeno, cosciente), egli non può nello stesso tempo abbandonarsi ai trasporti della giubilazione di cui ci ha parlato così bene S. Agostino.

Il suo compito non è pregare nell'atto in cui compone, ma dare alla materia musicale una forma che imiti e riproduca, sul suo proprio piano, la preghiera. Rimanendo augurabilissimo che questo stesso artista viva santamente e che la più pura fiamma illumini l'anima sua nell'ora della creazione, resta anche che egli raggiunge tanto meglio il proprio scopo di artista sacro, quanto più la sua musica saprà atteggiarsi in quelle speciali forme di mimetismo della preghiera, che al sacro, appunto, si addicono più di altre e che caratterizzano la musica nel suo stretto legame con la preghiera.

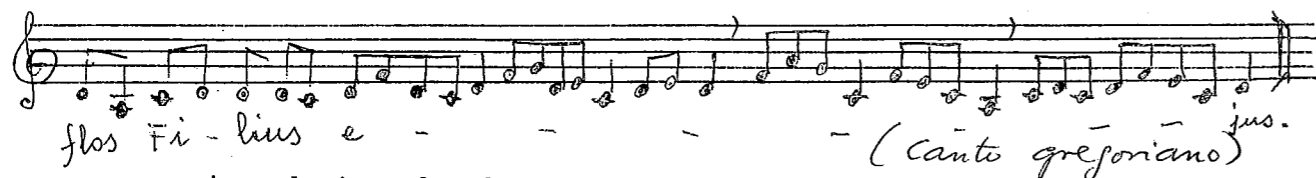
Questo che abbiamo osservato a proposito della forma giubilatoria, si applica egualmente a tutte le altre di cui stiamo per dire.

Si noti bene che il *jubilus*, il grido inarticolato della giubilazione divenuto suono musicale, può prolungarsi e tramutarsi in vocalizzazioni e melismi, con i quali l'elemento generatore si distende in suoni diversi, più o meno rapidi, da cantarsi sopra una stessa vocale. Tali melismi inondano di letizia il discorso musicale, in funzione di un'interiore sovrabbondanza. Così che balbettamenti e melismi giungono, con opposto mezzo, allo stesso risultato espressivo riferendosi alla stessa e medesima cosa, - alla giubilazione mistica. Anche svolta in più di cento note, come in molti canti alleluistici ambrosiani, la giubilazione melismatica non conferisce per sostanza dal grido inarticolato che la fa nascere. Nell'una come nell'altra forma, una parola dell'anima resta sospesa a meta' e gli estremi finiscono per equivalersi, per modo che un ricco fluire di note prende lo stesso significato e valore di pochi suoni disgiunti.

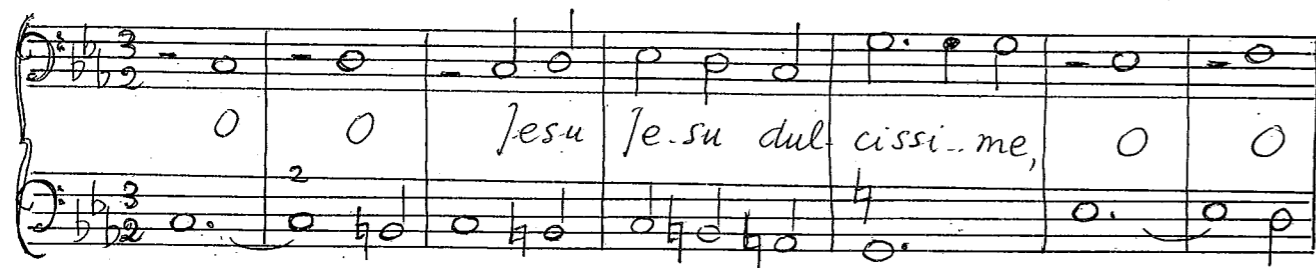
Goethe aveva forse intuito qualcosa di simile quando scriveva: "La musica ci dà il presentimento di un mondo più perfetto, che i suoni esprimono balbettando". (*Pensieri inediti sulla Musica*).

* * *

La musica gregoriana è arte di canto legato, perciò poco adatta al vero e proprio balbettamento melodico e alla sequela d'interiezioni musicali divise da pause. Tuttavia se il canto gregoriano non realizza questa forma particolare, sembra averne avuto il presagio in alcuni casi. Quando si susseguono brevi frammenti di melodia, terminanti ognuno con una *mora vocis* (nota di maggior durata), può risultarne un effetto di ripetuta interruzione, che in qualche modo anticipa il balbettamento ottenuto più tardi col sussidio della polifonia. Si veda ad esempio il versetto "Virgo Dei genitrix" nell'antifona *Stirps Jesse*, dove le formule che contrassegnano con l'asterisco potrebbero, in una esecuzione speciale, essere lievemente disgiunte una dall'altra:



La musica plurivocale elaborata sul canto gregoriano, trasse poi ampiamente partito dal procedimento balbettante. I polifonisti fiamminghi ne danno modelli perfetti, e nella polifonia strumentale non è raro questo mezzo di espressione. In un mottetto di Tunder (XVIII secolo) lo spunto vocalico, di origine giubilatoria, genera tutta la prima parte dopo aver dato avvio alla "sinfonia" o introduzione strumentale:



(Tunder, mottetto)

e più oltre



In contrasto con la prima parte, l'ultima è occupata dal triplo jubilus del basso e dei due violini, tanto più bello in quanto va eseguito calmo e piano, secondo l'indicazione *adagio* premissa al 3/2.

1^o V. - - - - -

2^o V. - - - - -

Basso - - - - -

C. Basso - - - - -

ia, al - - - - - lelu - ja. al -

* * * (Tunder, mottetto)

I canti della messa, collegati in gruppi, si dispongono in una progressione. Al gruppo formato dall'introito, dal Kyrie e dal Gloria segue quello che congiunge il graduale al Canto alleluistico, o, secondo il tempo liturgico, al Tractus, ed un altro gruppo riunisce, dopo il Sanctus-Benedictus, l'Agnus Dei al canto della Comunione, dove la progressione generale, raggiunto il vertice nella imolazione eucaristica, si effonde in luminosi lampeggiamenti e pregustamenti.

Ma non soltanto la messa, - l'intero anno liturgico, con le sue mille melodie, forma un'immensa giubilazione in cui l'umanità, con la cooperazione della musica, cerca di ripercorrere il processo storico e mistico della rivelazione e della redenzione.

Il ciclo annuale, come dice Dom Gueranger nella sua opera *L'Année liturgique*, "incomincia sotto la Legge dei patriarchi, si sviluppa nella Legge scritta e s'invera sotto la legge d'amore, fino a che, giunto al termine, svanisce nell'eternità". Infatti, esaurito il tempo pasquale, con l'avvento dello Spirito si apre lo spazio sconfinato ove sale la preghiera delle *dominicae per annum*, fino a che, nell'ultima, riecheggia il monito divino sulla fine del mondo e di ogni terrena costruzione (Matteo, XXIV), e con questa visione finale si compie la salvezza del ciclo: della corona ingemmata di santi e di melodie, che la Chiesa sostituisce a quella di spine!

* * *

Ritmo eternizzato - Nella preghiera cristiana si riconoscono due caratteri fondamentali: universale l'uno, con l'aspirazione all'Ente supremo e con la tensione verso l'assoluto; specifico l'altro, per il quale la preghiera cristiana si distingue in modo inconfondibile da quella delle altre religioni: "Spiritus oris nostri Christus Dominus": "anima dell'anima nostra il Cristo Signore", alla cui personale e sovrumana esperienza si riallaccia, debolmente o intensamente, mediante formule sgorgate dalla parola stessa di Lui o attraverso gli svariati moduli che la elaborarono nei secoli, la preghiera dei fedeli, associata o individuale.

Questi due aspetti della preghiera cristiana si riflettono nella musica della Chiesa, che a volte suggerisce alla nostra sensibilità vasti spazi ove ogni forma è dissolta, compreso quella del tempo, altre volte invece vi aggiunge o vi sovrappone una riconoscibile eco della parola o della vita del Cristo. Nel secondo aspetto, inoltre, permane una traccia del primo, con diverso grado di evidenza ma sempre (come - direbbe un teologo - alla personalità del Figlio e' indissolubilmente legata quella del Padre).

Specialmente il primo aspetto traspare nell'espressione del *ritmo eternizzato*, che veniamo a spiegare meglio:

Si supponga una composizione in cui poche note si ripetono ininterrottamente e senza un limite stabilito. Una simile forma entra nelle possibilità speciali della musica religiosa. Similmente orazioni fatte di una replica fissa di parole possono tramutarsi in vive espressioni di preghiera, per il principio di una *catemplazione circolare* che "ritorna costantemente sulle stesse cose, descrivendo più volte lo stesso cerchio senza stancarsi, per meglio vedere e rivedere tutti gli aspetti e le ricchezze di una verità superiore. Così l'aquila, dopo essersi innalzata molto con movimento rettilineo o a spirale, si compiace nel descrivere parecchie volte lo stesso cerchio, per poi dominare immobile scrutando lo orizzonte col possente suo occhio. Questi ritorni circolari (della preghiera) possono stancare i lettori non giunti ad uno sguardo così semplice ed elevato (...): essi vedono la ripetizione materiale, mentre sfugge loro la continuità formale dello sguardo che sa ed ama, e si comportano come uno che oda recitare gli Ave Maria del rosario senza contemplare il mistero che anima questa cantilena" (1).

Non essendo possibile percepire un ritmo se non in rapporto ad altri, la ripetizione illimitata di uno stesso ritmo equivale all'assenza di ritmo. Ma ciò non avviene che in astratto: in realtà, il ritmo più elementare si concreta sempre in varianti metriche, meliche, armoniche, timbriche. Mantenere e cambiare, conservare e mutare: se niente cambia, non c'è musica. Nella Introduzione della *Passione secondo S. Matteo* la terzina generatrice mi-fa#-sol, si rifrange in svariate posizioni ora ascendenti or discendenti, ora a terze ora a seste, in concomitanza con altre linee per moto retto o contrario, attraverso armonie momentanee o prolungate, e combinandosi con i ritmi del basso continuo e con le tenute dell'organo. Dietro questo rimescolio di elementi diversi, c'è il ritmo persistente, *eternizzato*. Si giunge, certo, alla cadenza finale, che materialmente lo arresta; ma l'indicazione che quel ritmo ha data oltrepassa la cadenza finale, ne viene fermata la tendenza di esso ritmo a scorrere come un fiume.

Si parla di "melodia infinita"; si potrebbe, a ragione, parlare anche di ritmo all'infinito.

Un ritmo di questo tipo, lo si vede formarsi, progredire e poi estinguersi nel mottetto concertato *Weine nicht*, di Weckmann (XVII secolo)(2), composto per

(1) - Prefazione di Garrigou Lagrange al Trattato su *I doni dello Spirito Santo di Giovanni di Santomaso*, tradotto in francese da Raissa Maritain.

(2) - *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, vol. VI.

tre violini, tre viole da gamba, contralto, tenore, basso e organo. In mezzo alle note di lungo valore ritmico spuntano, con la parola *Amen*, due semiminime, che diventano ben presto tre, otto, si moltiplicano, si propagano alle altre voci generando un disegno ondulato che domina il discorso; poi mentre diminuisce il numero delle parti, il ritmo continuo si contrae in melisma, e dopo le ultime oscillazioni, giunto a una nota immobile, si dissolve nelle semibreve delle battute finali.

Sviluppo irradiante - L'opposto del ritmo eternizzato è uno svolgimento che sembra regolato soltanto dal bisogno della modifica: una irradiazione continua di nuovi germi che si sprigionano da un tema senza connessione diretta o evidente: una multipla proiezione, melodica e ritmica, di pensieri, in varie direzioni.

Il discorso musicale somiglia allora ad una di quelle preghiere che talvolta fanno tremare le labbra in parole non aventi più senso.

Anche qui gli estremi si congiungono, poiché il risultato di una siffatta irradiazione effusiva si avvicina molto a quello che si ottiene col ritmo eternizzato. L'assenza di coesione tematica ribadisce una coesione interna, effettiva benché imponderabile, salda benché non trascrivibile, la quale è centro dell'apparente dispersione. E per quanto diverse, anzi opposte, nella forma, le espressioni dello svolgimento irradiante e del ritmo persistente sono sinonime nel significato finale.

Questa forma irradiante esiste anche nel mondo della filosofia. Gli studiosi dello Schopenhauer conoscono la costruzione antigeometrica della sua riflessione, diversa sotto questo aspetto da quella di Kant o di Descartes. "Dominato da una idea unica, lo scrittore sembra collocato al centro di una sfera donde si dipartono un'infinita di raggi. Se a questo centro unico vengono allacciate tutte le proposizioni episodiche, queste saranno necessariamente correlate: ve ed anche divergendo si uniranno nell'iniziale intuizione creatrice. La frammentarietà esisterà solo per chi non possa coglierne l'insieme. L'ordine, la progressione che Descartes esige, importano qui ben poco, poiché a rigor di termini un'opera siffatta non ha, per l'autore, principio o fine più che il cosmo per l'astronomia moderna... Nelle continue ripetizioni, nell'apparente incoerenza, nel voluto disprezzo del *distinguo*, nell'unità d'ispirazione dei grandi manifesti religiosi, appare la maniera mistica per eccellenza" (Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer*).

Se lo sviluppo a ritmi eternizzati si può paragonare ad uno di quei larghi fiumi che invadono l'alto paesaggio di molte pitture cinesi, lo sviluppo per irradiazione fa pensare a una ricchissima fonte che zampilla in tutte le direzioni, o ai frutti policromi dell'acanto, caro all'arte musiva delle absidi medievali.

Quelle mirabili variazioni senza tema che sono le *Toccate* di Frescobaldi, costituiscono anche uno dei più riusciti esempi di mimetismo della preghiera mediante procedimenti che possiamo ricondurre al concetto di forma irradiante. La libera successione degli episodi, teoricamente controvertibili e inesauribili, è l'opposto della costruzione chiusa e cadenzata; e questa forma, non delimitata da una finale maturazione dello sviluppo, proporzionato a sua volta al proprio tema, si può dirla, in tal senso, incompiuta. Gli episodi dipendono dai temi che sarebbe errato prendere nel senso classico della parola, e che sono invece spunti e motivi proseguiti in direzioni irrelative ad essi.

Nelle *Toccate* I, VIII e X del I° Libro, scale a semicrome e biscrome, trilli tematici, rapidi disegni per moto contrario, sincopi, imitazioni, gruppi di terzine, alternanze dello spirito strumentale e dello spirito vocale polifonico (si veda il bellissimo passo a imitazioni che procede l'*adagio* nella *Toccatina* X), e ancora la filiazione di motivi in un apparente disordine, la parità delle condensazioni cadenzate.

zali senza predominante affermazione di una sulle altre, per cui i diversi periodi, giungendo a diverse tonalità, le allineano su un medesimo piano costruttivo; tutto ciò determina quel rinnovarsi continuo della materia musicale e quella voluta mancanza di "logica", che si risolvono nell'intuizione di una forma speciale, aderente alla "maniera mistica per eccellenza", alla sovrabbondante fioritura di uno slancio non formulabile nei normali rapporti di tema e sviluppo.

* * *

Tanto lo sviluppo per irradiazione quanto il ritmo eternizzato presuppongono la polifonia, molto più difficile essendo il concretarli monodia assoluta. Non sono quindi propri del canto gregoriano. Però:

Un certo effetto di eternizzazione ritmica si può sentire nei recitativi cantati *recto tono* (cioè su una nota tenuta), benché informati, più che ad un concetto estetico, alla convenienza pratica di leggere coralmente il testo con un sistema di intonazione musicale il più semplice possibile.

E poiché abbiamo avvicinato al ritmo eternizzato l'immagine di un fiume so lenne, ricordiamo un passo di S. Ambrogio, che dice:

"Poscia nella preghiera di tutta l'assemblea (il coro della salmodia) risuona come il rifluire delle onde, quando coi responsori dei salmi il canto degli uomini, delle donne, delle vergini e dei ragazzi somiglia al romorio delle acque". (1)

Vi sono poi melodie gregoriane le quali si svolgono con una loro speciale tendenza all'appagamento che non giunge, perché nemmeno la formula finale apporta lo appagamento vero: ne dà solo il simbolo. Ci sono canti ascritti a un dato modo in ragione soltanto della loro ultima formula, non perché effettivamente conclusiva ma perché ultima; ed altri che includono formule di più modi, o che col lungo indugio sulle note di attrazione melodica fanno dimenticare il valore modale della finale.

Funzione pratica degli schemi - Dato un ritmo eternizzato, esso potrebbe (teoricamente) continuare all'infinito. La sua espressione è proprio in questa possibilità.

Esso non ha in sé stesso il suo principio formale, se per forma s'intende limite. Ma questo stesso sconfinato fluire è una forma: una forma amorfa, la quale deve essere serrata entro un confine e quindi subire il principio limitativo, non come qualcosa di contraddittorio ad essa, ma proprio per rendere intuibile quella sua sconfinata fluenza.

Esempio eccellente, anche per questo riguardo, l'Introduzione della *Passione secondo S. Matteo* di Bach. Prima dell'entrata del corale "O Lamm Gottes unschuldig", il ritmo eternizzato forma un preludio. Iniziato il corale, i suoi successivi incisi alternano con brani di puro ritmo eternizzato, che colma la loro disgiunzione. Riversandosi poi in una perorazione conclusiva dopo il corale, il ritmo eternizzato riprende il primo posto, con significato di sconfinamento in un ordine eterno. Direi anzi che incontrando e superando qualcosa di delimitato e di strutturato, come la melodia del corale, il significato del ritmo continuo risulta ancora più evidente e più efficace che se il corale non intervenisse.

(1) - Hex. Patrol. Lat. XIV 178. I responsori psalmodum sono le antifone che riuniscono i due cori, virile e femminile.

In questo caso abbiamo uno schema ternario: A, preludio in ritmo eternizzato; B, corpo centrale col corale; A', perorazione o effusione terminale. Ma se, prescindendo dalla sostanza melodica e ritmica, noi guardiamo questo schema come una pura struttura o una semplice ossatura equilibratrice, ci accorgiamo che, per sé, essa non ha alcun senso religioso. Nulla questo schema ci dice del dramma della Passione o della solitaria valle della preghiera, fin tanto che non è riccolmato dal ritmo ad infinitum.

Lo schema ternario ricorre anche nei canti alleluistici gregoriani. Ma, nella parte centrale include uno sviluppo del pensiero musicale in travaglio (come al centro di un 1° tempo di Sonata), né la ripresa della prima sezione prende valore di risoluzione del travaglio stesso giunto all'estremo (come precisamente nella ripresa del 1° tempo di Sonata). Nei canti dell'Alleluia la ripresa è un puro e semplice da capo, e la parte centrale è l'effusione giubilatoria della parte iniziale.

Ed anche per questi canti vale l'osservazione fatta qui sopra: non è lo schema ternario a possedere o a dare qualcosa della specifica espressione sacrale, che invece emerge dalla forma giubilante distesa in melismi. Una struttura ternaria (o binaria, o altra) è estranea alla giubilazione. "Tutto prova che l'alleluia della messa, fino a S. Gregorio, non era che un *jubilus* riccamente sviluppato, cui non era unita nessuna parola. I numerosi passi che possediamo di S. Agostino sui *jubili* liturgici, ci fanno constatare l'assenza di ogni altra parola. Soltanto dopo S. Gregorio questa esuberanza fu mondata: si aggiunsero all'alleluia uno o più versetti destinati ai solisti". (Pietro Wagner, *Einführung in die gregorianische Melodien*).

Se il brano destinato al solista fosse proseguito sino alla fine sulla vocale *a* (ultima della parola Alleluia), vocalizzando con essa tutto il versetto che tien dietro alla frase corale dell'inizio, non si sarebbe cambiato nulla: voglio dire che lo spirito di questi canti sarebbe rimasto esattamente il medesimo. Le parole date al versetto attestano la necessità pratica di sostenere meglio una lunga vocalizzazione, che senza quelle riuscirebbe difficile a ritenersi a memoria e più ancora a cantarsi senza alterazione dell'unica vocale. Tuttavia parve ai compositori, giustamente, opportuno terminare eliminando ogni parola per lasciare libera la vocale giubilatoria: di qui la ripresa della frase iniziale e con essa lo schema ternario. Il che non si sarebbe fatto se non fosse stata avvertita la fondamentale importanza espressiva dello sviluppo melismatico, che detiene (esso, e non lo schema ternario) il carattere religioso della melodia.

Riprova: dallo stile giubilante e non dalla struttura ternaria derivano le interpretazioni simboliche che furono date dei canti alleluistici, intesi dalla sensibilità medievale come richiami alla felicità che fa trasalire la Gerusalemme celeste. L'ordinamento ternario non poteva orientare gli animi in questa direzione più di quanto lo potesse una struttura di lied o di rondo. L'orientamento era provocato dal potere allusivo del *jubilus* elaborato.

Dal lato strutturale, la maggior parte delle melodie gregoriane - introiti, graduali, canti alleluistici, tractus, offertori, comunioni, antifone, responsori, come pure i recitativi e i cantici - è modellata sulla forma dei testi, di cui la musica riproduce la suddivisione interna. Per tale ovvia conformità, vi sono cadenze nella melodia dove il testo ha le sue pause. Ma se ciò bastasse, qualunque melodia che rispettasse una aderenza strutturale al testo, sarebbe un modello di forma musicale sacra.

Occorre invece qualche altra cosa, un altro valore: quello che corrisponde all'attributo "santa", che il celebre *Motu proprio* aggiunge agli altri due, "vera" e "universale", ritenendoli tutti e tre pertinenti alla musica della Chiesa. L'attributo però, cogliendo la qualità spirituale, non dice attraverso e mediante

quali requisiti di forma musicale sia conseguibile questa qualita'. E' ben vero che, poiche' essa si riscontra in grado massimo nel canto gregoriano, si estendera' ad ogni altro tipo e stile nella misura in cui questo partecipi e si avvicini al modello, al gregoriano. In questa concezione la conformita' al perfetto e' presa come garanzia di perfezione: ma di perfezione compartecipata. Resta, in questa concezione, che l'identita' al modello perfetto non e' possibile se non come fedele ripetizione di esso, e che ogni altra forma d'arte musicale, anche se vicina al modello, per il semplice fatto di non raggiungerlo in piena misura e', sia pur lievemente, imperfetta;

..... "tanto una composizione per chiesa e' piu' sacra e piu' liturgica, quanto piu' nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto meno e' degna del tempio, quanto piu' da quel supremo modello si riconosce difforme". (*Motu proprio* di Pio X sulla Musica sacra, II). Andamento; ispirazione; sapore: gli esegeti fecero a gara per dare un senso tecnico a queste parole. Ma che si trattasse di qualita' spirituali e non di forma musicale, e' chiaro appena si rifletta che l'andamento della polifonia sacra (ritenuta la piu' vicina al modello perfetto) e' in realta' completamente diverso, in senso tecnico e soprattutto ritmico, da quello gregoriano; nell'ispirazione entrano elementi linguistici (metrica, contrappunto etc.) pei quali l'ispirazione di un polifonista e' lontana da quella di un musico del VII secolo, e c'e' tanto divario di sapore tra le produzioni di un Palestrina e le antiche melodie gregoriane, quanto tra il colonnato di San Pietro e il pronao di San Clemente; infine, il sapore e' qualcosa di talmente vago da non potersi in alcun modo ricavare una conformita' tecnica.

E le peggiori conseguenze dell'equivoco (di voler prendere in senso tecnico quel ch'era stato prescritto in senso spirituale) si sono viste (e si vedono ancora! e quanto! ! !) nelle pubblicazioni di quei compositori che con i piu' abominevoli *pastiches* di note credono di tenersi vicini, vicinissimi al modello perfetto, senza nemmeno supporre che essi altro non fanno se non riproporre, nei termini di una ingenuita' insulsa, problemi stilistici che la storia musicale ha, da secoli, risolti un po' piu' decentemente. Questi serafici signori, non riflettono sulla utilita' dei loro lavori, e tanto meno sanno che la vitalita' del piu' antico tesoro musicale della Chiesa non si difende con la riproduzione di temi trattati scolasticamente in imitazioni come poteva fare uno studente del Cinquecento, ma che dall'assimilazione della sua intima spiritualita' e della sua sacra essenza (assai piu' vicina al Vangelo che alla sicumera dottorale), dalla sua luce mistica, dalla penetrazione intuitiva della sua belta', non cattedratica ma adorante, e dall'amore per la sua attitudine alla disseminazione dell'eterno Vero, da tutto questo potra' domani ancora prendere slancio la maturazione di altre forme che continuino la sincera e vibrante lode al Signore dell'Universo.

Ma per i compositori di giaculatorie bisognava che l'andamento delle loro musiche si aggirasse entro piccoli intervalli, con esclusione della 6^a, perche' cosi' fa il gregoriano; e che il "sapore" consistesse nell'uso delle 8 scale modali, benché ne esistano molte altre. (Quanto alla "ispirazione", era una questione un poco piu' complicata). E poiche' il *Motu proprio* insegna che "le anzidette qualita' sono pure possedute in ottimo grado dalla classica polifonia" (le anzidette qualita', signori! qualita', non forme tecniche), i giaculatoristi si affrettarono a smerciare composizioni polifoniche sottoposte allo stesso criterio di conformita' letterale, col quale avevano provveduto alla rinascita del gregoriano. A che potessero mai servire, nessuno di loro si domando' mai, benché la Chiesa, che possiede migliaia di musiche polifoniche perfette, non dimostrasse di avere urgente bisogno dei supplementi da loro sfornati.

Il fatto e' che in tal maniera si giunse a un accademismo quale non si era ancora veduto nella storia della musica; e il bel *Motu proprio*, che racchiudeva

i piu' salutari precetti e i piu' utili moniti, e che intendeva reagire all'uso della musica operistica in chiesa, fu preso per manifesto di un oscurantismo musicale senza precedenti; e cosi' la Chiesa, un di' all'avanguardia dell'arte, trascinò la carretta di Andrea Chénier della musica. L'enciclica di Pio XII sulla musica sacra apriva poi larghi orizzonti alla fantasia dei compositori, incoraggiandoli a volgersi, oltre che al gregoriano, anche al canto popolare, ai riti orientali ed alla musica strumentale, affinche' dal possente tronco germogliano nuovi rami e il gregoriano sia inteso come base di espressioni originali, e il presupposto di creazioni complete. Purtroppo lo sfacelo dell'arte musicale sacra cattolica e' cosi' avanzato, che pel momento non si vede alcun sintomo di quei frutti che le direttive del *Motu proprio* e della successiva enciclica ora citata lasciarono sperare a chi di speranza vive.

D'altra parte la nozione di *stile* rimane vaga e fluttuante fino a quando non include una sia pur sottintesa ma chiara idea delle funzioni ritmiche, meliche, tonali, timbriche etc., che lo caratterizzano nella realta' storica. Parlare dello *stile teatrale* non serve assolutamente a nulla se non si precisa, o non si sottintende, che si vuol parlare, per es., di quello stile in cui la melodia, plasmata sull'accentuazione del testo, si svolse come principale ragione espressiva in contrapposto alla vecchia polifonia madrigalistica, e fu accompagnata da accordi e non piu' da contrappunti; oppure, poniamo, di quell'altro stile in cui, su uno sfondo sinfonico continuo, includente molte *PLICITI* di temi e saldamente basato sulla tonalita', le parti vocali procedono in un vivo e succoso declamato melodico; o ancora di quell'altro stile in cui la strofica effusione delle arie determina forme chiuse, di contenuto melodico quadrato, accompagnate da sfondi ritmici, e alternate a fasi recitative, nelle quali prevale in modo assoluto l'elemento verbale. Analogamente noi non possiamo parlare di uno stile musicale sacro, o del "genere sacro", senza aver prima compreso quali ne siano le forme, quale il comportamento delle funzioni ritmiche, meliche, tonali o modali, monolineari o polilineari, vocali o strumentali etc. Sara' appunto la nozione di queste funzioni a dare un contenuto a quella dello stile.

Forma dialogica - Talvolta la preghiera si svolge a somiglianza di un dialogo, di un conversare, nel senso latino di "volgersi verso"; e giunge, in momenti particolarmente intensi, ad essere come una voce all'anima nell'anima. Di qui i *colloqui interiori*, gravi e solenni come nei Salmi, o romanticamente gentili come in Santa Gertrude.

La preghiera di questa donna straordinaria, che anticipava motivi spirituali esaltati poi da Wagner (1), si organizzava spontaneamente nelle forme del canto sacro, del canto gregoriano cioe', disponendosi in tenere litanie, in lirici responsori, in celestiali antifone oppure in "colloqui", dai quali sbocciava il *Dialogo fra Cristo, l'amore e l'anima*.

(1) - Punti come questo (dagli *Esercizi spirituali*): "O mia dolce sera, quando verra' per me la sera di questa vita, fammi dolcemente addormentare in te"; o quest'altro: "Oh quale sara' questo Allora? quando giungera' quel piacevole e dolcissimo Adesso, in cui sara' rivelato" etc., ricordano (pur nella derivazione salmodica) notissimi brani del *Tristano*, Atto 2°.

“Voce di Cristo all'anima;

“Osserva bene chi io mi sia, mia colomba. Io son Gesu', tuo dolce amico. A-
“primi i segreti del tuo cuore

“L'amore che sveglia l'anima;

“Orsu' svegliati, o anima; quanto seguirai a dormire? Sta sopra i cieli
“quel Re che s'e' lasciato vincere dal desiderio di te

“Voce dell'anima che si offre;

“Ah! chi mi concedesse ch'io fossi davvero secondo il suo cuore . . . af-
“finche' Egli avesse in me il suo desiderio secondo il suo ottimo beneplacito
“to” (3° degli *Esercizi spirituali*).

Senza alcuna pretesa d'imporsi all'ammirazione altrui, le preghiere (pos-
siamo ben dire musicali) di Gertrude s'inseriscono nel mondo liturgico come de-
licatissimi fiori nell'erba del prato che li nutri'; respirano l'aura liturgi-
ca e ci lasciano scorgere quanto la loro autrice dovette amare i canti del suo
monastero, nel dolce ritiro di Helfta. E poiche' erano melodie gregoriane, simi-
li, se pur non identiche a quelle della Chiesa latina, mi fu suggerito dal Suñol
di rappresentarmene una nell'alleluiatico *Quinque prudentes virgines*. Il merito
della felice scelta spetta' unicamente alla di lui grande competenza.

* * *

La poesia puo' personificare allegoricamente i dialoganti, uno dei quali
domanda e implora, l'altro ammonisce o consente. Ma quando la musica riprende
questo atteggiamento dialogico della preghiera, lo fa con i propri mezzi, ossia
senza alcuna determinazione di persone, per modo che rimane il puro ritmo del
loro concerto, la forma alternante del discorso.

Ne' occorre che l'alternanza sia di un solista e di un altro, o di un soli-
sta e del coro, o dei due semicori: bastano le risposdenze fraseologiche della
melodia. Così nel *Quinque prudentes virgines* l'allegoria puo' assegnare al co-
ro delle fanciulle il primo Alleluia; ad una voce dell'anima le parole del ver-
setto fino a “factus est” etc.; chiuderebbe il coro femminile con la ripresa
dell'Alleluia. Ma la melodia ha bisogno di questa distribuzione di parti per do-
narci il suo intimo dialogismo? Al primo Alleluia risponde il primo membro del
jubilus che lo segue, al secondo membro il terzo, che completa il jubilus (ri-
petuto poi dal coro). La prima semifrase del versetto (fino a “oleum”) si di-
stingue dialogicamente dalla seconda (“in vasis suis cum lampadibus”); le al-
tre due frasi del versetto si rispondono una all'altra, e l'ultima si suddivide in
due risposdenze minori, sicche' tutto il discorso racchiude un conversare della
anima con se stessa.

Nella musica sacra le alternanze sono il simbolo dell'interiore colloquio,
o del mistico *soliloquio in due*, di cui la preghiera ha esperienza.

Non v'e' dubbio che se, con la genuina tradizione medievale, il coro di
tutti i fedeli presenti nel sacro edificio si associasse piu' spesso alla
schola e al celebrante, ne risulterebbe avvalorato anche il simbolismo della ca-
rita' che intreccia, alternandoli, i sospiri e gli affetti umani, come i Serafi-
ni di Isaia intrecciavano le lodi in un dialogo eccelso.

* * *

L'incompiuto nella musica sacra . . . - Si e' accennato piu' sopra a melo-
die gregoriane in cui si palesa una ricerca inappagata, sino all'ultima formula
modale, che, se termina il canto, non lo conclude.

Tenuto conto delle differenze tecniche e stilistiche, morfologiche e lingu-
stiche, anche molte “superbe costruzioni” della polifonia, specialmente strumen-
tale, finiscono in un bisogno di dissolversi, tanto piu' acuto quanto piu' appro-
fondita l'elaborazione tematica. Il loro discorso insinua che non dira' tutto
quel che vorrebbe dire, e nelle grandi cadenze finali ci da' il segno di questa im-
possibilita', la frontiera tra il plastico mondo della bellezza e la sua tramuta-
zione in preghiera.

Uno dei pregi dell'arte di Bach, e' proprio quello di far dimenticare i suoi
mezzi. Mai polifonia fu piu' ricca, piu' continua e piu' connaturata al pensiero
musicale. Ma a un certo punto, forse per uno spostamento catartico di valo-
ri, la polifonia diventa per l'uditore qualcosa che non rassomiglia piu' alla po-
lifonia, e inavvertitamente egli si trova a contemplare una libera simultaneita'
di melodie, una musica polimelica libera dai vincoli del contrappunto; eppure il
processo di concordanza fra le note sincrone e non sincrone, non si e' fermato,
anzi e' piu' fattivo negli incastri degli *stretti* . . . e tuttavia dal complesso
delle linee, intrecciate con sapienza magistrale e impeccabilita' grammaticale,
emerge, come una rivelazione che non era stata promessa, l'anima *melodica* di que-
sta musica.

L'ispirazione religiosa non poteva non profittare del genere fugale. Gli e-
lementi di persistenza, di ripetizione e di identita' da un lato, dall'altro quel-
li di molteplicita', d'instancabile fervore e di ampia capacita' elaborativa, fan-
no della Fuga un tumultuoso flutto, un grandioso edificio di linee e di rappor-
ti. Un'orchestra composta di orchestre alternate, poi congiunte per separarsi e
riunirsi di nuovo, potrebbe concorrere con tutte le sue risorse a innalzare que-
sta architettura di suoni che concentra i valori della polifonia e del contrap-
punto, se tuttavia quattro o cinque voci non bastassero splendidamente a riassume-
re le possibilita' di popolosi complessi strumentali. La dottrina contrappunti-
stica conferisce al tutto una sacerdotale dignita' d'andamento e d'anima, che e-
sclude facilitate' dilettantesche e qualunque condiscendenza al sensualismo.

Ma anche la dialettica fugale, spinta alle estreme conseguenze (come nel-
l'Arte della Fuga di Bach, dove ogni singola fuga occupa, rispetto al tutto, la
funzione di un episodio) (estrema conseguenza con la quale il discorso fugale si
proscioglie anche dal consueto schema ternario) finisce per somigliare piu' ad
un mare che ad una forma conchiusa e delimitabile; le cadenze, poderose quanto si
voglia, alla chiusa ultima esprimeranno piu' una necessita' pratica che una pro-
porzione perfetta tra inizio e fine; e ne risultera' che la tendenza del discors-
so resta non esaurita e non risolta nel mezzo sonoro, come se, *nonostante tutto*,
l'opera sia incompiuta. Finisce li', ma poteva finire dieci, venti, trecento battu-
te dopo, senza aver posto fine alla propria sostanza.

Non cade dubbio che la musica di Bach trascenda il mondo della “musica pu-
ra”, intesa questa come processo di relazioni sonore ayenti il loro senso e va-
lore sostanziale nel loro stesso costruirsi. L'arte della variazione su melodie
di corale, e il mirabile sviluppo delle facolta' allusive e descrittive nella mu-
sica sacra tedesca da Giovanni Walther a Bach, attraverso i maestri del corale e
della cantata, attraverso Schütz, Sebastiani, Buxtehude, Giov. Goffredo Walther
e tanti altri, fornirono al grande Bach un linguaggio ricco di speciali possibi-
lita' espressive, da lui volte ai piu' alti significati e affinate in grado
straordinario. E su questo punto resta valida la tesi dello Schweitzer (*Bach, le
Musicien poete*, con prefazione di Widor, Lipsia 1904), anche se eccessiva nella
esemplificazione.

Ma questa duttile capacita' di evocare mille aspetti sensibili e ideali, divenuti musica, e' davvero essa a determinare la qualita' sacra della musica di Bach? Quando abbiamo riconosciuto, enucleato etichettato tutte le immagini musicali delle sue opere, ne possediamo con cio' anche l'intimo carattere adorante?

Secondo il mio modo di vedere questo carattere s'informa, nella musica di Bach come di qualunque altro autore di musiche sacre, ad un principio suggerito dalla preghiera.

E' nel genio di Bach far collaborare tutte le facolta' della musica, coordinare e fondere in uno stesso brano indicazioni visive, musica pura e religiosita' profonda. Ma se si ha il diritto di constatarle tutte, bisogna anche pensare che la collaborazione di facolta' diverse non avviene senza subordinazione di alcune alle principali e determinanti. E queste ultime si rivelano, anche quando l'autore si chiama Sebastiano Bach, nella infinita' tendenziale del discorso, nel fondo ritmico eternizzato, nello sviluppo dialogico, nell'incompiuto della forma fugale.

Tale interpretazione dell'arte bachiana non va certo d'accordo con la nozione, cara ai professori di contrappunto, di un Bach costruttore. Se si crede al primato degli elementi costruttivi, passano in seconda linea quelli descrittivi. Ma se si mettono questi in primo piano, per concludere che il sentimento della natura e' l'anima di questa musica, sara' permesso chiedere come mai un si' grande artista avrebbe passato la vita nella liturgia, senza subordinare l'espressione del molteplice e del sensibile a quella di una *sovrannatura* (di una natura santificata), la cui intuizione sgorga spontaneamente dalle radici profonde della preghiera: intensa, assorbente, intima.

Ci domandiamo se non e' proprio per questa intuizione e riespressione musicale di una sovrannatura trascendente la natura visibile, che Bach supera il proprio ambiente storico ed assume quella universalita' cristiana, che nessuno puo' negargli.

..... **E la sua pienezza** - Quelle stesse cadenze che, nelle forme fugali, delimitano una sconfinata possibilita' di prosecuzione, ed hanno valore simbolico in quanto segni della impossibilita' pratica di tale indefinita prosecuzione, rivestono contemporaneamente un secondo, e non meno decisivo, valore simbolico come segni di una *analogia* tra il discorso musicale e il contenuto plenario donde sorge l'esperienza mistica.

Quest'ultima puo' toccare (e desidera toccare) raggiungimenti che beatificano l'anima senza saziarla. Con le cadenze finali il discorso musicale tocca il suo punto di pienezza, e il prolungamento ad libitum (idealmente illimitato) dell'ultimo accordo dice l'impossibilita' di saziarsi del raggiungimento e della pienezza. Sul piano delle funzioni tonali e delle proporzioni sonore, l'ultima cadenza ha senso di perfezione raggiunta, di quella perfezione (requisito della "verita'" dell'arte) che non dev'essere assente se non si vuole offrire a Dio l'imperfezione; e che ha il valore (morale, direi) di completata operazione artigianale, cioe' la certezza di aver dato e fatto il possibile, tutto il possibile secondo le capacita' personali e il *lungo studio* e il *grande amore*. Dalla cadenza poi tutto il precedente discorso s'illumina (retrospettivamente) con adeguato moto verso questa raggiunta perfezione, verso questa conclusa maturazione oltre la quale non resta che l'impossibilita' di saziarsi. (Nel Palestrina p.es., questo significato plenario della cadenza e' dato da quella plagale. Se ve ne sono altre, essa, soltanto essa, e' l'ultima del discorso, in senso assoluto. Nello stile fugale strumentale si adoperano altre cadenze finali. Bach preferi' la cadenza perfetta).

Esempio di fusione delle forme precedenti - Particolarmente utile a studiare si per la genialissima riunione dei diversi mezzi e per la mescolanza di varie forme, e', nella *Passione secondo S. Matteo* di Bach, l'arioso con coro "O Schmerz!

hier sittert". Vi si trova un ritmo eternizzato nel Continuo 1°; imitazioni tra i fiati e la linea semirecitativa del tenore; una spezzatura della parte vocale mediante frequenti pause, rinforzate, nelle ultime battute, da ripetizioni di parole; l'omofonia (con note di passaggio, come di solito in Bach) nel corale a 4 parti, a voci sole sostenute dal Continuo 2°; dialogo fra il tenore e il coro la disgiunzione delle frasi del corale permette l'intercalazione di quelle del recitativo; durante le frasi del corale, il ritmo eternizzato diventa latente. (Le frasi del Corale si battono in 4, il resto in 8. Abbiamo, in conclusione, due discorsi alternati; quello recitativo, e quello melodico affidato al corale. (A riflesso di questo arioso, anche nell'aria che lo segue il coro si alterna al solista.)

Lirica superatrice di dramma - La volonta' ascetica, preparando un vestibolo alla preghiera, tende a questa come al proprio fine naturale.

L'ascesi e' conflitto, che nella sua forma classica contrappone forze opposte (1). E questo conflitto, nel quale si accettano la solitudine, le veglie, i disagi piu' duri e maceranti, ha lo scopo supremo di raggiungere quella "teoria" ossia quella contemplazione di Dio, che e' la piu' alta delle virtu' (Cassiano, I^a Conferenza) e che in sostanza equivale a uno stato di purissima preghiera.

Di rimbalzo, la forma musicale basata sull'opposizione e sull'antitesi di temi e di sviluppi, apparra' giustificata nel campo sacro se esprimerà una tragica lotta, *risolta in forme imitatrici di preghiera*.

Queste ultime, quindi, corrispondono al superamento lirico di un dramma, che qui e' la lotta sostenuta dallo spirito ascetico.

Ben dice il nostro Pizzetti che tutto e' dramma; anche la lirica presuppone un dramma, poiche' o lo ha superato, o e' momento sospensivo di un dramma ancora in atto. Cio' e' splendidamente vero anche nel concetto religioso, che ammette un dramma cosmico, di cui l'Universo e' impregnato.

Pertanto nessuna musica "pura", "oggettiva", "astratta" in quanto prescindendo da questa prospettiva eminentemente drammatica, puo' sostituirsi, nel campo sacro, a quella che intuisce con religiosa intensita' il vasto dramma di cui, nel concetto cristiano, siamo parte. Ma una musica siffatta, cioe' drammatica, non si completa che in senso lirico, nella liberazione dagli elementi contrastanti, liberazione cui si addicono le forme autentiche del sacro espresso dai suoni.

Nel XIX secolo lo stile drammatico, basato sulla opposizione di temi ereditata da Beethoven senza la sua forza catartica che risolve il dualismo, danneggia il valore lirico, e il significato di vittoria, di quelle pagine che avrebbero dovuto elevarsi al di la' del dramma stesso per conquistare le piu' alte vette del sacro.

Bach risolve sempre in fasi liriche (arie) le evocazioni drammatiche dei recitativi. Il mondo tardo' ad accorgersi della grandezza di lui. Coincidenza che va notata; il mondo colto aveva dimenticato il canto gregoriano. Le gementi con templazioni dello *Stabat* pergolesiano, ultima perla miracolosa della musica sacra italiana nel Settecento, hanno forse anche il valore d'una deplorazione in-

(1) - Nella Bibbia questo contrasto prende figura di lotta tra Israele e le nazioni idolatriche. "Quando il Signore Dio tuo ti avra' introdotto nella terra di cui entrerai in possesso e avra' disperso dinanzi a te varie genti, gli Etei e i Gergezei e gli Amorrei, i Cananei e i Ferezei e gli Evei e i Gebusei, sette nazioni molto piu' numerose e possenti che tu non sia, - E quando il Signore Dio tuo le avra' date in tuo potere, le sterminerai interamente. (Deuter. VII, 1-2).

conscia e d'un oscuro rimpianto per la Musa tante volte abbandonata.

Siamo debitori a César Franck di gioie musicali profonde, la sua arte e' fra le non molte che restano nel patrimonio definitivo della civiltà spirituale. Che questa sincera ammirazione per il grande compositore francese, possa scusare una riserva sul suo poema musicale *Les Beatitudes*.

L'autore accetto' dal libretto una forma antitetica; di contro agli angeli i malvagi, di fronte ai giusti i peccatori. Questa forma vien data da S. Luca al sublime discorso di Gesu', il cui esordio, in questo evangelista, ricorda un passo del *Deuteronomio* dove Mose' ordina che, al momento dell'entrata in Galilea, una meta' del popolo si collochi su un'altura, l'altra meta' su un'altra per pronunciare alternamente formule di benedizione sui seguaci della legge e di maledizione per i suoi trasgressori. Così in Luca (VI, 20-25):

"Beati o poveri, perche' e' vostro il regno di Dio. Ma guai a voi, ricchi, perche' avete gia' avuto la vostra consolazione. Beati voi che adesso avete fame, perche' sarete saziati. Beati voi, che ora piangete; perche' riderete. Guai a voi che siete sazi; perche' avrete fame. Guai a voi che adesso ridete; perche' piangerete e gemerete".

Nel testo di Matteo invece, le sentenze benedicienti sono le sole.

Dal punto di vista musicale, dati due termini antitetici, verita' ed errore, bene e male si condensano in pure e semplici forze (temi, centri di forze). Se, dopo una di queste forze e della opposta, la forma musicale ritorna alla prima forza, piu' e piu' volte, contrapponendole l'altra, si ha un mondo in cui nessuna delle due riesce a vincere. Che il senso del divino sermone sia l'antitesi di forze eguali, nessuno ammetterà, essendo evidentissimo che la felicita' dei poveri, degli affamati e dei perseguitati oltrepasserà di molto il piacere effimero goduto dai ricchi, dai pasciuti e dagli oppressori. Il sermone di Gesu' non appartiene al mondo dell'ascesi, ma alla verita' eterna, e dei due termini presenti in esso, l'uno include l'altro come l'essere il non essere; per cui, se si sopprimono gli anatemi, restano saldissime le benedizioni.

In un'arte sostanziata di pure forze, e' necessario che le benedizioni vincano, cioe' non vengano insistentemente contrastate, e si effondano in senso lirico invece di aggirarsi e raggirarsi in un dramma che sembra, fino all'ultima pagina, senza uscita per il loro ripetuto urto contro gli opposti.

Come in altri poemi sacri, il Discorso delle Beatitudini ha temi intercomunicanti, germinati da un'idea centrale donde si enunciano come sublimi variazioni intessute della stessa sostanza. Le sentenze sono sinonimiche. Quel misericordioso abbraccio, quel munifico sorriso del Padre, che e' promesso ai puri di spirito, lo e' anche a coloro che hanno mitezza nel cuore, e così pure ai perseguitati e ai pacifici. Diversa la prova terrena; eguale l'idoneita' al Regno.

Il parallelismo consueto alla poesia ebraica (che come si sa procede per coppie di immagini in rapporto analitico, sintetico, antitetico o sinonimico, secondo che dalla prima immagine alla seconda vi sia approfondimento o completamente o opposizione o equivalenza), nel sermone delle Beatitudini viene ampliato e portato oltre i ritmi abituali, dall'onda di poesia e di verita', che per l'infinita portata affermativa travalica gli schemi entro cui nasce.

E' pleonastico lasciarle sussistere, accanto la rappresentazione degli opposti.

Espressione plenaria - "Guardare il mondo dall'altro mondo importa lo scorgersi di tutte le cose umane, il disinteresse che si stabilisce verso di esse, l'indifferenza per la particolarita' degli affetti e delle azioni, per gli individui nella loro individualita'". (B. Croce, *La Poesia di Dante*).

"Simili a ossa denudate sono le brame, ha detto il Sublime E lo sguardo

do, che vario cerca varieta', egli rinnega; e lo sguardo, che unito cerca unita', dove ogni attaccamento ad esca mondana e' svanito, questo sguardo appunto "egli realizza". (*Discorsi di Gotamo Buddho*, traduz. di Neumann e De Lorenzo, La terza 1922).

Le facolta' allusive della musica traducono spesso qualcosa delle "brame", cioe' l'amore del sensibile, ma l'espressione musicale del sacro rinnega quella varieta' che si oppone all'unita' contemplativa, e verso questa unita' sale.

In nessun'altra musica questo astrarsi dal mondo e' così intenso e puro come nel canto gregoriano.

L'arte polifonica, con i suoi contrappunti, ritmi e timbri diversi, porge attenzione, almeno fino a un certo punto, alle suggestioni visive e variamente motivate del testo. La monodia gregoriana sfugge di piu' alle indicazioni dei testi, ritenendo in sommo grado il loro contenuto globale. Come impigliata in una espressione generale e largamente sintetica, superiore ad ogni preciso invito del senso letterale, la melodia gregoriana si immerge in quel vero testo che essa sempre esalta e canta; l'eterna vocale giubilatoria.

In questo modo essa e' l'*apis argumentosa*, la vergine sapiente "vestita di letizia". La sua eloquenza e' essenzialmente antiretorica.

E rivolta all'espressione plenaria dei sacri testi, può trascurare o ignorare o soltanto sfiorare altre particolari e incidentali espressioni. Così, nell'Alleluia della IV domenica dopo Pentecoste, la linea musicale traccia un arabesco intorno alla parola "*thronum*"; accenno fuggevole all'aureola che s'irradia dal Giudice divino. Innumerevoli i casi di melodia che rompe le parole, le lascia sospese, ne accumula alcune per melodizzare congiunzioni e preposizioni, prolunga un "et" per distenderne tutto il senso connettivo, cosa che sarebbe ridicola non solo in lettura parlata, ma anche in musica da camera.

Per chi legge il salmo XC (*Qui habitat*) senza la melodia, lo "sparviero delle tenebre", il "demonio meridiano", il leone e il drago dei versetti 6 e 13, sembrano balzare da un'ispirazione che si ritrova nei decoratori gotici quando campavano mostri e chimere sulle facciate delle cattedrali, escludendoli dall'interno. Contro i geni del male, dice il testo, il Signore difenderà chi ha sperato in Lui: "*protegam eum quoniam cognovit nomen meum*". Il credente e' confidato agli angeli, che, quali giovani madri, attente ai passi del figlioletto, badano che questo non inciampi contro le pietre; affinché poi possa essere innalzato al cospetto del Salvatore. (Così anche, nell'interno della cattedrale, immagini di santi e beati ci avviano al mistero dell'altare.) La fine del salmo si ricongiunge al principio: "*exaudiam eum*", "colmerò i suoi voti", dice il Signore, "lo saziere' di lunghi giorni", i giorni dell'eternita', come annunciato all'inizio ("*in protectione Dei coeli commorabitur*"). Per completare il paragone con la liturgia, potremmo pensare al suo coronamento nell'atto eucaristico, che assomma la ragion d'essere della cattedrale).

Ora, come si comporta la melodia gregoriana dinanzi alla commossa fantasia del salmista?

Si comporta a suo modo, non riflettendo nessuno di quei movimenti lirici e nessuna di quelle immagini. Nell'ombra dorata del *plagius protus*, del 2° modo plagale, di antica origine, il canto di questo tractus dice piuttosto che dolore e gioia gli sono egualmente estranei, tuttavia mescolati in un inimitabile impasto; che c'e' qualcosa di mutato alla faccia del mondo, perche' l'anima se ne e' distolta. E come una cattedrale sommersa, l'evocazione plastica e architettonica del salmo scompare. Si forma in sua vece, nella musica, una serie di strofe simili, paragonabili a un lungo corridoio sotterraneo, forato ogni tanto dalla mediterranea cadenza *mi-fa-sol-re-do*, come per dare adito alla luce.

La *Communio* della 2ª domenica di Avvento ha una cupa melodia, che contraddice il senso letterale. Le parole esortano a letizia, la musica le avvolge di

un presentimento di lutto: quello stesso che traspira dal colore liturgico, il violaceo, di cui la Sposa s'è cinta.

Se però, in base a quest'ultima considerazione, credessimo che il compositore gregoriano si sia ispirato al simbolismo della liturgia, allora dovremmo attenderci, per la 3^a domenica, un canto meno lamentoso dell'introito *Gaudete in Deo*, tanto più che in questo giorno il colore liturgico muta in rosa e la speranza sorride gioiosa, poiché ormai è stata percorsa una meta' del cammino verso la Natività. In questo caso come in cento altri, i sentimenti espressi dal poeta sacro e riespressi dalle arti liturgiche figurate, sono totalizzati e unificati nella musica, e ne risulta un'espressione estatica e sbigottita, come se l'anima scoprisse una regione sovranaturale, trasalendo

L'essenziale per la musica sacra non è mai illustrare o sottolineare le singole immagini del testo o metterne in rilievo il senso immediato. Che se pure lo fa, è preferibile sia fatto con un nobile distacco, disprezzando un poco questi compiti più adatti alla musica descrittiva, o assolvendoli di scorcio in modo da subordinarli all'oggetto principale, che è il superare simboli parole immagini per cogliere lo spirito stesso che le genera.

Orientandosi verso un'espressione globale, anteriore al senso letterale, la musica può anche comportarsi in maniera eguale rispetto a testi opposti, e viceversa rivestire di forme melodiche diverse uno stesso testo dato. Ed è precisamente nel rivelare il contenuto plenario del testo, che la musica riesce anche a chiarirne il senso particolare e più immediato, dando, a questo, tutto il risalto che può avere soltanto quando sia veduto sullo sfondo del primo. Se al contrario avviciniamo il particolare rimpicciolendo il resto, come col binocolo per ingrandire i dettagli della visione, il particolare stesso si svuota di significato e prende valore per sé, nella sua più sensibile accezione.

Dottori, padri e pontefici hanno, all'unanimità, richiesto la subordinazione della musica alle parole, esigendo tutti che l'effetto di quella sia di corroborare il senso di queste.

Anche in questo caso (come abbiamo detto più sopra a proposito delle "qualità" della musica da chiesa) dottori, padri e pontefici indicano un risultato: non il modo di raggiungerlo.

Formulando dal nostro punto di vista le condizioni generali nelle quali si ottiene il richiesto effetto, noi diciamo che per dare maggiore efficacia alle parole del testo, la musica dovrà esprimere quella plenaria spiritualità, quel globale contenuto, che detto le parole.

"Essere liberato dalle immagini per totale mancanza ed eliminazione di queste, non è concesso in questa vita mortale, dove la nostra intelligenza dipende dalle cose sensibili. Ma purificarsi dalle immagini per via di rimozione comparativa o di negazione, col discernere che una cosa, intesa secondo la natura delle cose sensibili, non è come le cose sensibili ma è tutto all'opposto, una tale purificazione dalle immagini è possibile in questa vita" (Giovanni di Santommaso, *Trattato sui doni dello Spirito Santo*). Una tale "purificazione dalle immagini" caratterizza appunto l'espressione musicale del sacro, se questa s'informa al mimetismo della preghiera.

Vocalità della musica sacra - C'è parallelismo tra la necessità della parola nella liturgia, e della voce umana nella musica della liturgia (1).

(1) - Un teologo mi insegna che la liturgia include la dottrina: la liturgia è verità non semplicemente enunciata ma pregata.

Solo la voce umana può pronunciare le sacre parole della liturgia; e se il più stretto vincolo tra musica e preghiera è stabilito dalla liturgia, lo è anche dalla voce umana, e dopo di essa da ciò che la sostituisce.

Fuori della liturgia, l'esigenza, naturalmente, non è la stessa. Ma se un rapporto intercorre fra arte liturgica ed arte extraliturgica (o paraliturgica) potrebbe dipendere proprio dall'intima vocalità che mantiene il contatto tra le due sfere artistiche.

Nella musica della Chiesa il coro è la voce dell'umanità orante, cui si associa talora quello della Chiesa celeste.

Dai primitivi inni sacri all'antifonia orientale del III secolo, dalla schola di S. Gregorio, con i suoi *paraphonisti* e cantori specializzati, alla *capella* palestriniana, che nei timbri dei bassi, tenori, contralti e soprani riuniva le età dell'uomo; dai cori multipli di Andrea Gabrieli alla cupola vocale del primo e del terzo finale del *Parsifal*; dal *Requiem* di Mozart a quello di Pizzetti, il coro è stato sempre la più pura espressione musicale della preghiera cristiana.

I brani solistici formano una opposizione dialogica alla massa corale, o una contrazione del volume sonoro in rapporto a un approfondimento del sentimento risvegliato dal testo, o anche una efflorescenza diffusiva del coro. In questi due ultimicasi il brano solistico può chiudersi con un ritorno del coro, oppure concludere il pezzo sino al silenzio finale: procedimento negletto, sebbene non inferiore, dal lato artistico, al primo. Altro bellissimo effetto si può ottenere ampliando la sezione finale del pezzo con l'aggiunta di nuove voci. T. L. da Victoria, nel secondo *Agnus* della sua messa *Simile est regnum*, raddoppia il numero delle parti.

Nell'arte drammatica il coro o è personaggio collettivo, trattato, il più spesso, omofonicamente, o è folla che si scinde in gruppi minori di mutevole formazione; oppure ancora è coro greco, che contempla l'azione e la racconta. Tanto l'uno quanto gli altri tipi convengono all'oratorio e al dramma sacro. Quanto alla liturgia, non bisogna dimenticare che in essa il coro ha questo di essenziale: di partecipare al mimetismo musicale della preghiera e di far corpo con questa.

* * *

Riprodurre i timbri vocali negli strumenti, per ottenere una nuova coralità, evocatrice di quella umana e sua stilizzazione; purificare il torbido mondo sonoro che giace nell'anima degli strumenti, trasfigurarli in senso vocale: questo problema fonico ed estetico ha avuto la più soddisfacente soluzione nell'organo, strumento cristianissimo per la sua magnifica capacità di esprimere coralmemente l'onnipotenza, la solennità delle eterne grandezze, l'universale con senso delle creature.

Dopo l'organo, nessuno strumento si addice alla musica sacra più della campana, benché antivocale per eccellenza. Appunto perché vi è impossibile il legato e inevitabile la frattura del tessuto sonoro, il *balbettamento giubilato* costituisce la preziosa caratteristica e la specifica proprietà di questo strumento. Ogni suono che si prolunga per vibrazione, dopo la percussione, può poi congiungersi e legarsi al seguente nella zona delle loro latenze. Si forma così, nel suono delle campane, un sottofondo armonico, soggiacente alle note percosse, che permette a queste, e alle melodie da esse prodotte, di dilatarsi in uno spazio musicalizzato, dove armonia diatonica, cromatica e ipercromatica, di sistema temperato e non temperato, s'immedesima: ragione non ultima della molteplicità di indicazioni espressive e della intensità di evocazione e di suggestione, sentite anche dal volgo, e celebrate da Dante e da Schiller fra al

tri grandi poeti.

In un singolare opuscolo del XVIII secolo (*Recueil curieux et edifiant sur les Cloches de l'Eglise*, di un tale R. Carre, Colonia 1757) si legge: "Come il rumore del tuono fa generare le bisce, così il suono della campana eccita le anime fedeli a volgere al cielo i loro desideri e i loro voti". Il paragone e' dei me-
no comuni.

Per la cerimonia della benedizione delle campane il Pontificale Romano prescrive ai fedeli, quando hanno udito la campana, di intensificare il proprio fervore in modo che, "affrettandosi a recarsi nel seno della loro pia madre la Chiesa, cantino a se' stessi nella Chiesa dei Santi un cantico nuovo" (1). Cio' equivale a dire, nel nostro linguaggio, che quel fervido slancio di preghiera che deve salire ai mondi superiori, le campane lo sgranano in giubilazione, in costruzioni sonore incompiute.

* * *

La qualita' vocale s'indebolì nei periodi in cui le ricerche descrittive prevalsero sulla schiettezza del sentimento religioso e si attenuò molto la dove lo stile strumentale dominò le voci, come in taluni mottetti di Flender o di Telemann, in cui le parti vocali sono impegnate in note ribattute e colpi d'arco piu' appropriati a violini e a viole che non a soprani e contralti.

Nel *Poema dell'estasi* di Scriabine (opera sinfonica che costituisce uno dei piu' straordinari modelli di musica religiosa in senso lato), la rovente accecante sonorita' finale, con la somma delle sonorita' di tutta l'orchestra (grande orchestra per quattro, con otto corni e organo) sfruttata fino al massimo rendimento, si risolve in un supremo sconfinato grido, dolorante e inebriante, simile forse a quello che s'innalzerebbe da una massa umana abbagliata da un violento e beatifico raggio. Quell'orchestra, all'estremo delle sue possibilita' strumentali, sprigiona un'essenza vocale.

Nel *Martirio di S. Sebastiano* di Debussy, al n. 2, il canto vocale degli archi (con stilemi gregoriani) si combina col pedale strumentale affidato ai contralti a bocca chiusa. L'orchestralissima danza sui carboni ardenti s'interrompe per lasciare libera la polifonia del coro femminile a voci sole. Piu' oltre, allo sgranamento di arpeggi tematici, di assoluta strumentalita', fa riscontro il sospiro mistico dei grandi accordi tenuti e sfumati Probabilmente in nessun altro autore vocalita' e strumentalita' si palesano aspetti contraddittori, ma meravigliosamente sincroni, della vita cosmica. Invece l'anima liturgica preferisce filtrare dall'orchestra la sua essenza vocale, o avvicinare questa essenza a quella strumentale in modo che l'una si contagi dell'altra, come in Bach.

Un effetto non dissimile da quello qui sopra ricordato di Scriabine, ma ottenuto dal coro, si ha nella *Giovanna d'Arco* di Honegger, quando le voci femminili mantengono un *la* acuto, accecante quanto il grido orchestrale del musicista russo, con analogo significato di martirio estasiante (benche' raggiunto da una sponda spirituale assai diversa).

(1) "Et cum clangorem illius audierint filii Christianorum, crescat in eis devotionis augmentum, ut festinantes ad piae matris Ecclesiae gremium, cantent sibi in Ecclesia Sanctorum canticum novum".

L'ethos della musica sacra - Ricordo, nell'esposizione della miniatura, tenutasi a Roma nel 1950, una immagine bellissima della *Pieta'*. Il Cristo morto e la Madre desolata prendevano posto sullo sfondo tenebroso, folto di nere nubi: ma la scena era circondata da una cornice gemmata di fioriture primaverili.

L'artista aveva avvicinato nel massimo contrasto le due espressioni figurative, quella luttuosa cioe' e quella lieta.

Il poeta del Salmo 22 (21 nella *Vulgata*) parla prima dei patimenti del Giusto, e poi della felicita' di tutti i giusti.

Il musicista puo' fondere le due opposte posizioni, esprimere dolore e gioia non gia' come due stati d'animo contrastanti, non uno accanto all'altro, ma uno dentro l'altro, compenetrandoli in un terzo stato d'animo, la cui alta espressione corrisponde a quella che piu' sopra ho chiamato plenaria e con essa al contenuto essenziale del sacro.

Entriamo in una cripta romanica. Nella sotterranea penombra, sotto le curve della bassa volta, l'anima si ripiega su se stessa.

Andiamo ora in una navata gotica. Qui c'e' luminosita' di vetrate, una decorazione molteplice si offre al nostro sguardo dai capitelli alle arcate piccole e grandi, adorne di figure e di simboli.

La cripta romanica: *ripiegamento*. La navata gotica: *dispiegamento*.

Queste due posizioni risultano, piu' che avvicinate, intimamente mescolate e fuse nel canto gregoriano, che in tal maniera raggiunge un *ethos* tutto suo.

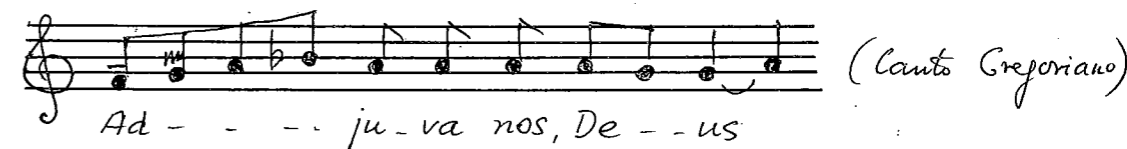
E' stata piu' volte posta la questione se si debbano, o si possano, assegnare agli otto modi (riassunti nelle rispettive scale) caratteri espressivi costanti: ossia, se ognuno di essi abbia un suo *ethos*.

La risposta, anzitutto, dell'osservazione, e' nettamente negativa.

Ognuno puo' vedere che i *tractus* del periodo quaresimale sono in maggioranza di 2° modo, il quale quindi e' stato preferito (in questi canti) per le "minacce" della Chiesa. I cinque *tractus* del Sabato Santo, che sono dell'8° modo, si oppongono agli altri come la luce all'ombra. Tale constatazione non si puo' estendere oltre; e osservando le suddette melodie, si scorge che la loro opposizione e' piu' fluida di quanto sembrava. Abbiamo gia' notato nei *tractus* di 2° modo la formula



Non e' la sola: nel *tractus Domine, non secundum* (feria IV Cinerum), all'ultimo versetto, si trova il seguente disegno:



una speranza illumina la strisciante lamentazione uscendo dal tetracordo inferiore. Reciprocamente la letizia del Sabato Santo (*tractus* di 8° modo) non esclude un mite gemito discendente, che chiude, in rima musicale, i versetti,



Analogamente e' facile notare che i graduali di 5° modo hanno un carattere piu' sereno, piu' sorridente, di quelli di 2°. Ma non si puo' dire di piu'. Testi e liturgia son la' a dare smentita alle facili generalizzazioni. Proprio i graduali del tempo piu' consolante - la settimana pasquale - sono di 2° modo; un 2° modo, e' vero, diverso da quello dei tractus, e che tuttavia non consente una classifica sommaria che lo assegnerebbe all'espressione della tristezza; fra gli *Alleluia*, non ne manca uno di 2° modo, e quello di I° e' tutt'altro che esultante. Ma dobbiamo pensare che l'allegrezza della Chiesa non e' come la nostra. E' un'allegrezza *souvrana*: commista al suo opposto.

Così' ancora nella liturgia della Vergine, le sette antifone dell'ultima settimana di Avvento, omaggi al tempio piu' mirabile di qualunque tempio eretto dall'uomo, queste bellissime antifone dette i sette O, congiunte col *Magnificat* e percio' connesse allo spirito di questo grandioso cantico colmo di giubilo ed i riconoscenza al di la' di ogni visione dolorosa secondo l'immediato senso del testo, - ripetono un'unica cupa melodia di 2° modo, raccolta di preferenza nel tetracordo inferiore.

Che piu'? L'orazione di Cristo, ispirata all'agonia del Getsemani, (introito per la feria III dopo la domenica di Settuagesima): "Cor meum conturbatus est in me, et formido mortis cecidit super me", si canta . . . nel fulgido 5° modo!

Adamo da Fulda individuava come segue i caratteri dei modi gregoriani:

"Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus;
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
Quintus da laetis, sextus pietati probatus;
Septimum est iuventum, sed postremus sapientum".

Ossia: adatto ad una espressione generica e non precisabile il I° modo; il 2° alla tristezza, il 3° alla collera (evidentemente si tratta delle minacce incipienti sul Giusto; e abbiamo visto che sono espresse mirabilmente dai tractus di 2° modo) mentre nel 4° "dicono che e' blando" (dicono, chi? i competenti? ma che ne pensa l'autore? *Blandus* si tradurra' meglio con "mite"); il 5° e' lieto e il 6° conveniente alla pietà; giovanile il 7° e degno dei sapienti (dei vecchi forse??) l'8°.

La singolare interpretazione non c'impedisce di gustare questi esametri musicologici, evocatori di tutto un ambiente.

* * *

La dottrina medievale dell'ethos modale non e' di origine tecnica. Essa ripete distinzioni che presso gli antichi greci ebbero forza normativa e morale, ma vi applica le limitazioni volute dai Padri della Chiesa. La dottrina greca dell'ethos, che d'altronde non riguardava soltanto i modi melodici ma anche gli stili e i generi di composizione, abbraccia l'intera visione della vita, precisandosi come espressione della sublimazione eroica, dell'abdicazione della volontà alle passioni e dell'armonico equilibrio delle facoltà (rispettivamente modi dorico, frigio, lidio). Ne' la Chiesa primitiva ne' quella medievale potevano riconoscere alla propria musica una maturità così grande e compiti così liberi. La tradizione patristica circonda di sospetto e di cautele l'esercizio dell'arte musicale sacra, ne espulse gli strumenti insieme con ogni insinuazione dell'abborrito mondo degli idoli, dell'apostasia, dell'eresia. La speculazione musicale del Medioevo non si stanca di ricalcare i teorici greci attraverso Boezio, ma nello stesso tempo inquadra la dottrina dell'ethos modale nel concetto cristiano, e negli otto Modi (derivati a loro volta dalla pratica dell'*octoechos*

salmodico) vide altrettanti aspetti del dramma della Redenzione riverberato nell'arte dei suoni.

Da un punto di vista tecnico e musicale, si giustifica una distinzione degli otto Modi in quattro gruppi, costituiti ognuno da un autentico e dal suo correlativo o plagale. Tale raggruppamento riposa su dati inerenti alla struttura delle scale. Solo chi manchi della piu' elementare percezione musicale, potra' non avvertire che il sapore (e con esso l'*ethos*) del 2° gruppo (*deuterus*: 3° modo autentico e 4° plagale) e' legato alla posizione del semitono nella cadenza risolutiva FA-MI. Se al semitono si sostituisce il tono intero (Fa#-Mi), si entra in un'altra atmosfera, in un altro *ethos*. Lo stesso accade se invece della 2° minore (SI-DO) si usa la 2° maggiore (Si-Do) nel gruppo del *tritus* (5° modo autentico e 6° plagale).

Ammessa, nel senso ora detto, una distinzione e un diverso *ethos* di natura puramente musicale, si avverte ancora che fra i due primi gruppi intercorre una certa affinità, e che un'altra affinità congiunge il terzo al quarto gruppo. Cio' dipende dal fatto che nel *protus* e nel *deuterus* la 3° e' minore (Re-fa; Mi-sol), mentre e' maggiore nel *tritus* e nel *tetrardus* (Fa-la.Sol-si). Questa diversa grandezza della 3° e' una delle cause che determinarono l'ulteriore fusione modale nell'isotonalità moderna, dove non sussistono piu' che un modo con 3° maggiore, erede del conguaglio *tritus-tetrardus*, ed un altro con 3° minore, derivato dal *protus-deuterus*.

Così' stando le cose, l'anima gregoriana si polarizzerebbe in due principali atteggiamenti - illuminazione da un lato (*tritus-tetrardus*), raccoglimento profondo dall'altro (*protus-deuterus*); cripta e navata; ripiegamento e dispiegamento - se il carattere delle cadenze e dei frammenti di scale determinati dalla 3° si estendesse all'intera melodia: il che non avviene ne' di regola, ne' nella maggioranza dei casi, e ne', quando avviene, con assoluta chiarezza, pur non potendosi negare che esistono melodie appartenenti all'uno o all'altro dei suddetti atteggiamenti spirituali. E poiche' questi vengono abitualmente a mescolarsi, intrecciarsi e sommarsi uno nell'altro per la sola legge dell'intuito creatore, noi concludiamo che l'*ethos* del canto gregoriano, adeguato al suo contenuto mistico, e' unico, ed e' quello che fonde cripta e navata, meditazione e inneggiamento, concentrazione penitente ed effusione entusiastica.

E la polifonia?

Confrontata col gregoriano, la polifonia appare come la molteplicità sgor-gante dall'unità. Molteplicità, per la quale una voce s'intreccia o si sovrappone o si congiunge o si aggiunge a un'altra o alle altre; col riprenderne, col ripercuoterne, col modificarne, col modularne lo spunto rinforzato o attenuato o trasfigurato, nel concorso simultaneo o successivo, parziale o completo, dei timbri acuti, medi, gravi o profondi delle voci, che nella pura concezione classica non debbono essere accompagnate da strumenti e nemmeno dall'organo.

Molteplicità di temi, di attacchi, di accenti, di sviluppi, di linee, di ritmi: così che, come la coscienza dell'uomo, o come il mare, il coro polifonico porta in se' un movimento complesso, un ondeggiamento, una pluralità di cose vive, di pensieri che si accendono, vibrano, si allontanano, riemergono, s'impongono, si estinguono per riaffiorare, esaltarsi, magnificarsi o per tacere in una ineffabile gioia silenziosa. Molteplicità, ancora, di espressioni, perche' se il canto gregoriano e' simile a un'anima assorta nelle regioni dell'oblio di tutto il terreno, la polifonia reca in se' la risonanza di cio' che abbiamo sofferto, sperato, implorato con lagrime, con gemiti o con grida; e se il canto gregoriano e' l'occhio che si chiude al mondo, la polifonia e' la mano che si leva al cielo. Il dramma del peccato e della redenzione, del pentimento e del perdono, puo' con la polifonia riverberarsi in una magnifica gamma di armonie, di colori

e di echi umani e celesti. Ma nell'intuizione di quella Sovranatura che rifulge nell'essenza stessa di ogni anelito a santità e bellezza, di quella "vita felice" che è nel bisogno di pregare, l'arte polifonica classica eredita dal Medioevo il fondamentale valore sacrale della musica. Anche il polifonista, come il compositore gregoriano che lo aveva preceduto nei secoli, compose perché si pregasse. Interpreto', come l'altro, i bisogni universali dell'anima al cospetto del dramma cristico. Parlo' agli uomini delle eterne realtà e delle più alte speranze, dell'amore immortale e della divinità del sacrificio. Vollè donare l'opera sua non tanto come arte da ammirare (benche' ne fosse assolutamente degna) quanto come offerta al Signore. In quest'alta concezione, in quest'arte sinceramente incorporata alla liturgia e alla preghiera, e distaccata dalle "brame" e dagli inviti cui altre musiche restavano attente, la polifonia sacra si appropria quella facoltà di sommare le due opposte posizioni dell'anima, (come già aveva fatto il canto gregoriano) ma con altri e più complessi mezzi espressivi, e col pieno splendore della vocalità assoluta rifranse quella facoltà nell'ordine del mottetto e della messa, e ancora emancipata e navata, dolore e gioia, pianto e gaudio si abbracciarono in una fusione sublime.

* * *

CAPITOLO II

LA MUSICA SACRA NELLE SUE FORME PARTICOLARI

Avvertenza - Il canto gregoriano, che nei Conservatori italiani si studia per un paio d'anni senza, in generale, notevole vantaggio, perché manca il collegamento culturale tra esso e il mondo liturgico-ascetico di cui fa parte e da cui nasce, è una premessa non solo della Composizione sacra, ma della Composizione in generale; perciò, come l'Armonia, o il Contrappunto, non forma oggetto di trattazione speciale nel presente libro, che deve presupporre già avvenuto lo studio.

Tuttavia ad uso di coloro cui ciò potrà servire ricordiamo che il corpus del Canto gregoriano è raccolto nei due libri GRADUALE SACROSANTAE ROMANAE ECCLESIAE DE TEMPORE ET DE SANCTIS, che contiene i canti della Messa, e ANTIPHONALE S.R.E. PRO DIURNIS HORIS, per i canti delle Ore, entrambi editi dal Desclée, il primo anche in notazione moderna.

Una riunione della maggior parte dei due suddetti si ha nel LIBER USUALIS MISSAE ET OFFICII (Desclée), anche in notazione moderna.

Inoltre indichiamo:

- a) per una conoscenza generale e sommaria:
 - Suñol, *Metodo completo del Canto gregoriano* (Desclée) Leone, *Corso di canto gregoriano* (Badia di Cava) Sesini, *La Romana Cantilena* (Cremonese, 1942).
- b) Per uno studio speciale del ritmo gregoriano: Dom Mocquereau, *Le Nombre musical gregorien*, 2 volumi (Desclée); Houdard, *Le Rythme du Chant dit gregorien*, (Paris Fischbacher, 1898).
- c) Per le forme compositive:
 - Ferretti, *Estetica gregoriana*, Roma, Pont., Istituto Musica sacra, 1934.
- d) Per le vicende storiche: Sesini, *Decadenza e Restaurazione del Canto liturgico* (Milano, Casat Beato Angelico, 1933) Gastoué, *Les Origines du Chant romain* (Paris, Ricard, 1907) Thomas, O.S.B., *Notes de l'histoire du Canto gregoriano* (dispense presso il P., Istituto di Musica Sacra in Roma).
- e) Per l'accompagnamento:
 - Potiron, *Leçons pratiques d'Accompagnement du Chant gregorien* (Desclée, 1938).
- f) Edizioni di canto gregoriano accompagnato sono state curate da Potiron, Desroquettes; G. Bas e più recentemente da Floor Peeters.

LA SALMODIA - *Salmodia gregoriana* - La Salmodia gregoriana è una creazione omogenea, completa, unica nel suo tipo e quale solo una Chiesa condensatrice e universale poteva ideare. Con i suoi *Octo Toni Psalmorum*, l'arte liturgica è riuscita a semplificare in formule chiare ed essenziali le caratteristiche meliche strutturali dei principali Modi entro cui confluiva la ricca, esuberante invenzione melodica stimolata dai viventi contenuti della preghiera cristiana; e queste formule si adattano in maniera perfetta (essendo previsto ogni caso particolare) alla recitazione musicale dei centocinquanta poemi raccolti nel Salterio, che la Chiesa ripete per intero ogni settimana, nel fervore della sua vita illuminativa e contemplativa.

TERTIUS TONUS sic incipitur, sic flectitur, et sic mediat: *atque sic finitur.*

atque sic finitur. *a*

atque sic finitur. *a 2*

atque sic finitur. *g*

atque sic finitur. *g 2*

QUARTUS TONUS sic incipitur, sic flectitur, et sic mediat: *atque sic finitur.*

atque sic finitur. *E*

Altera positio ejusdem Toni (H^o Tono notato in *la*).

Quartus Tonus sic incipitur, sic flectitur, et sic mediat: *atque sic finitur.*

atque sic finitur. *A*

atque sic finitur. *A**

QUINTUS TONUS sic incipitur, sic flectitur, et sic mediat: *atque sic finitur.*

Finale unica

SEXTUS TONUS sic incipitur, sic flectitur, et sic mediat: *atque sic finitur.*

Finale unica
F
(opp. C).

SEPTIMUS TONUS sic incipitur, sic flectitur, et sic mediat: *atque sic finitur.*

atque sic finitur. *b*

atque sic finitur. *c*

atque sic finitur. *c 2*

atque sic finitur. *d*

OCTAVUS TONUS sic incipitur, sic flectitur, et sic mediat: *atque sic finitur.*

Finale facultativus
quoniam d' et ali' forma e' contraspetta
de G*

atque sic finitur. *G**

atque sic finitur. *C*

Chi studia Composizione Sacra non comporra' mai un Falsobordone a piu' voci (ossia una salmodia accordale, con cadenze polifoniche) senza aver praticato, o almeno aver capito a fondo la salmodia gregoriana. Insistiamo perche' il compositore interessato a questo genere, non soltanto si informi leggendo accuratamente tutto quanto e' precisato nella sezione dell'ANTIPHONALE ROMANUM riguardo ai toni *communnes*, ma sottoponga, a persone competenti e qualificate, i suoi primi saggi, che difficilmente saranno perfetti se non vi e' stata esercitazione pratica.

Particolare attenzione bisogna fare alle cadenze mediane a uno e a due accenti, ai casi in cui si sopprime la formula di attacco e si comincia direttamente con la nota di recita, alla scelta delle *dominanti*, che sarebbe errore confondere fra un Tono e l'altro, alla punteggiatura interna di ogni versetto qualora sia richiesta, prima della pausa mediana, un'altra pausa di minore importanza (*flexa*) che pero' non incide sempre sulla linea di canto; si badi, anche alle note *sopravvenienti* (per eccedenza di sillabe) e alle *clausole abbreviate* (quando il numero di sillabe sia inferiore a quello delle note corrispondenti); e per non scoraggiare il giovane studioso lo rimandiamo, ancora una volta, alla pratica (per la quale non occorre certo che sieda in *choro* ma che si eserciti sotto la guida di un buon maestro).

Resti il concetto che la formula di cadenza mediana e quella finale sono espansioni melodiche intorno alla dominante, o da questa alla finale modale, e che la nota di recita, che fissa il canto prima delle cadenze, equivale alla dominante modale, ne' puo' esser altra.

Agli otto Toni salmodici sono poi aggiunti il *Tonus peregrinus*, per il salmo 113 ("In exitu Israel de Aegypto) e il *Tonus in directum* per i salmi senza antifona, come il 145 nell'uffizio dei Morti. Questi due toni supplementari sono diversi da quelli dell'Octoechos.

Secondo gli otto Toni si cantano anche i cosi' detti dodici *Cantici minori* inclusi nel Vecchio Testamento, cioe':

- Cantemus Domino*, cantico di Mose' (Esodo, XV 1-19)
- Audite caeli quae loquor*, altro di Mose' (Deuteronomio, XXXII, 1-43)
- Confitebor tibi Domine*, di Isaia (XII, 1-6)
- Vere tu es Deus*, anche di Isaia (XLV, 15-26)
- Exultavit cor meum*, cantico di Anna (I Samuele, II, 1-10)
- Domine audivi*, cantico di Abacuc (Abac. III, 1-19)
- Hymnum cantemus*, di Giuditta (Giud. XVI, 15-21)
- Audite verbum Domini*, di Geremia (Ger. XXXI, 10-14)
- Benedictus es Domine Deus Israel*, cantico di Davide (I Paralipomeni, 10-13)
- Ego dixi in dimidio*, di Ezechiele (Isaia XXXVIII, 10-20)
- Magnus es Domine*, di Tobia (To. XIII, 1-10)
- Miserere nostri Deus*, cantico dell'Ecclesiastico (Eccl. XXXVI, 1-16).
- Benedicite omnia opera*, cantico dei tre giovani, detto anche di Daniele (Dan. III, 57-88)
- Benedictus es Domine patrum nostrorum*, altro dei tre giovani o di Daniele (idem III 52-57).

Appartenendo a quella che la mistica chiama vita illuminativa, tutti questi Cantici sono assegnati all'ora aurorale: alle Laudi. Il compositore ne terra' conto.

Quanto ai tre Cantici maggiori, il *Magnificat* o cantico di Maria, il *Benedictus* o cantico di Zaccaria, e il *Nunc dimittis* o cantico di Simeone, i due primi, oltre che secondo gli otto Toni regolari, si cantano anche secondo formule piu' ricche, caratterizzate dalla *mediante solenne*:

Prima pars versiculi
mediatio solennis

Primus tonus

1. Magnificat* anima mea Dominum. 2. Et exultavit spiritus meus. (Benedictus...)

Secundus tonus

Magnificat* anima mea Dominum. Et exultavit Spiritus meus. 3. Quia respexit...

Tertius tonus

Magnificat* anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus. 4. Quia fecit...

Quartus tonus

Magnificat* anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus.

Quintus tonus

Magnificat* anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus.

Sextus tonus

Magnificat* anima mea Dominum. ut in I. Tono

Septimus tonus

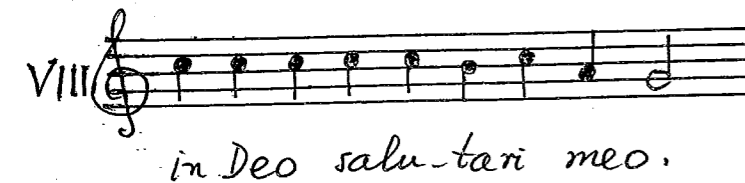
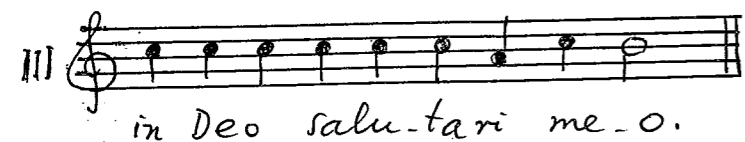
Magnificat* anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus.

Octavus tonus

Magnificat* anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus.

(Haec modulatio omnino similis est illius Toni 2i.)

Secunda pars versiculi cantatur semper
in tono psalmodiae.



Gli attacchi dei Toni 1, 4, 5 e 6 sono eguali a quelli dei corrispondenti Toni salmodici.

Invece gli attacchi degli altri Toni solenni (cioè 2, 3, 7 e 8) hanno una o due note in più.

Il recitativo solenne del Benedictus coincide con quello del Magnificat a cominciare dalle parole *Et exultavit* di quest'ultimo. La formula corrispondente alle parole *Magnificat anima mea* appartiene dunque al solo Magnificat.

Anticamente, questi Toni solenni si usavano tutti i giorni. Oggi sono ammessi per le feste maggiori di 1^a e 2^a classe.

Salmodia armonizzata classica - La salmodia a più voci fu detta Falsobordone con evidente riferimento all'omioritmia del falsobordone medievale.

I falsobordoni dell'epoca polifonica classica seguono la struttura della salmodia gregoriana, e si eseguono alternando a quest'ultima i versetti polivocali. Così anche per questa ragione bisogna conoscere perfettamente la salmodia gregoriana.

La struttura è la medesima: attacco, nota di recita, cadenze. Tuttavia si osservi quanto segue:

a) L'attacco è fuso con la nota di recita, che qui è un accordo perfetto, maggiore o minore. Ciò si spiega tenendo presente che un versetto di salmodia polivocale è preceduto da un versetto di salmodia gregoriana, col quale si avrà già avuto la formula di attacco.

Pertanto l'accordo iniziale del versetto polivocale, deve essere tale da collegarsi bene alla finale del precedente versetto gregoriano.

b) Un versetto di salmodia polivocale è diviso in due sezioni (come anche quello gregoriano):

accordo di recita	cadenza media	ripresa della recita	cadenza finale.
----------------------	------------------	-------------------------	--------------------

L'accordo iniziale può essere uguale all'accordo finale o anche diverso. Esso dovrebbe sempre contenere la dominante modale stabilita dall'Octoechos gregoriano.

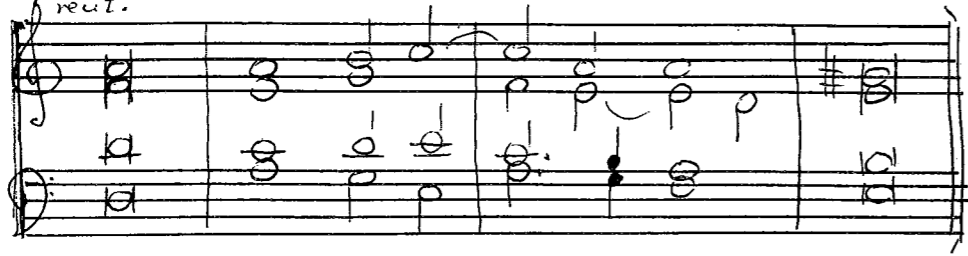
c) La cadenza media sia diversa dalla finale, e si fermi su un accordo che dia senso di *riposo provvisorio*. Questo accordo, nei classici, è in stato fondamentale.

Vi sono eccezioni alla regola suddetta; come si vede in una delle formule di 7^o Modo che riportiamo dal *Repertorium* dello Haberl, la cadenza media e la finale si chiudono con lo stesso accordo di Re maggiore. Ma sono eccezioni. Se la cadenza finale è perfetta, non dovrebbe esserlo quella media. Ma anche su questo punto esistono eccezioni. Tuttavia, nel caso della cadenza perfetta media, questa potrà essere preceduta, poniamo, dal VI grado, e quella finale dal IV. È ovvio che la cadenza media non avrà uno sviluppo più esteso della finale. Entrambe sono *polifoniche*: il ritmo della nota di recitazione si scioglie nel poliritmo delle cadenze. Ed è proprio su questo che punta l'effetto della salmodia a più voci. Nello stesso tempo questa breve polifonia cadenzale riflette i brevi melismi delle cadenze salmodiche gregoriane, con lo stesso principio di risolvere melodicamente la stabilita della nota di recita.

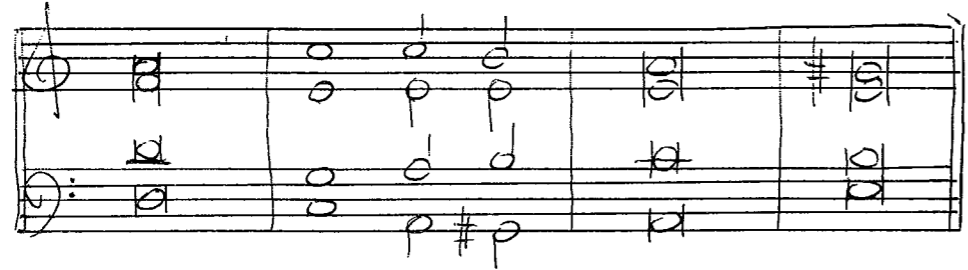
d) La ripresa della recita avviene su un accordo (perfetto) diverso da quello iniziale, ma contenente anch'esso la dominante modale (non senza eccezioni).

e) Eccoci alla cadenza finale. L'accordo ultimo non è mai minore; ma può essere privo della 3^a, se cioè giova al riattacco del successivo versetto gregoriano. Se l'accordo ultimo è completo, il 1^o Tono finisce in Re maggiore, e così il 2^o; il 5^o in Fa maggiore, trasportato spesso in Do maggiore o in Mi^b o anche in La maggiore; e in quest'ultimo caso la 3^a do[#] non lega bene col do^b che inizia il successivo versetto gregoriano, e perciò si preferisce l'accordo di La senza terza. Il 6^o Tono termina abitualmente in Fa maggiore; il 7^o in Sol maggiore o in Re maggiore, l'8^o in Sol maggiore o in Do maggiore. Abbiamo lasciato in disparte il 3^o e il 4^o Tono: la caratteristica cadenzale di questi due Modi è il fa come sensibile superiore della finale Mi: e quel fa non entra nell'accordo della dominante, che servirebbe per una cadenza perfetta, né in quello del IV grado che fornirebbe la cadenza plagale. Le soluzioni date a questo piccolo problema sono diverse: mantenere il fa^b, producendo una cadenza modale:

riprese della recit.



eliminare il fa e produrre la cadenza plagale:



mantenere il fa nell' accordo che precede immediatamente la cadenza plagale:



aggiungere, alla finale Mi maggiore, un accordo di La, maggiore o vuoto, che trasforma la suddetta finale in dominante:

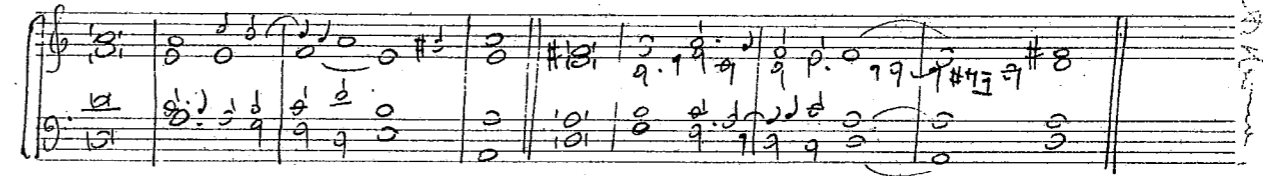
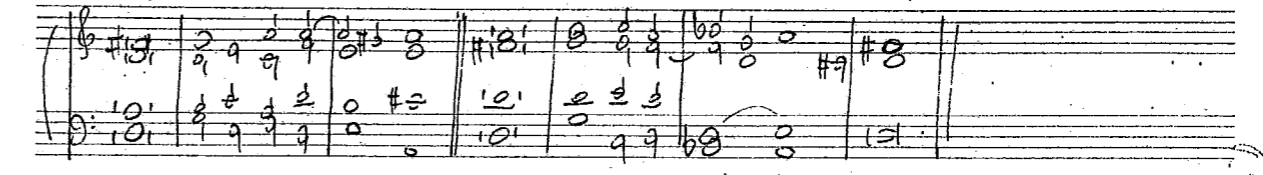
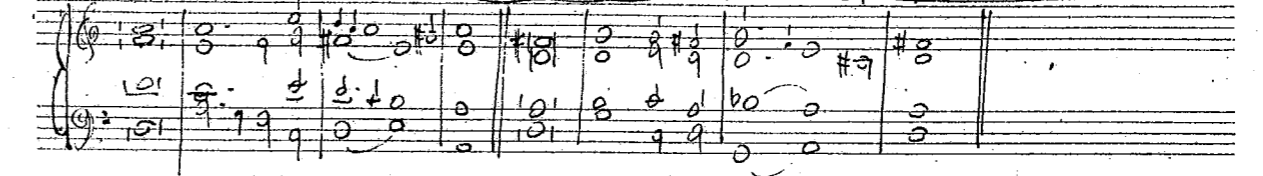


(Tutti gli esempi ora riportati sono di Ludovico da Viadana).

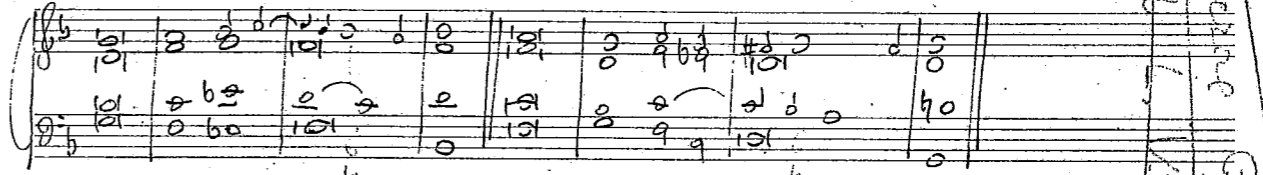
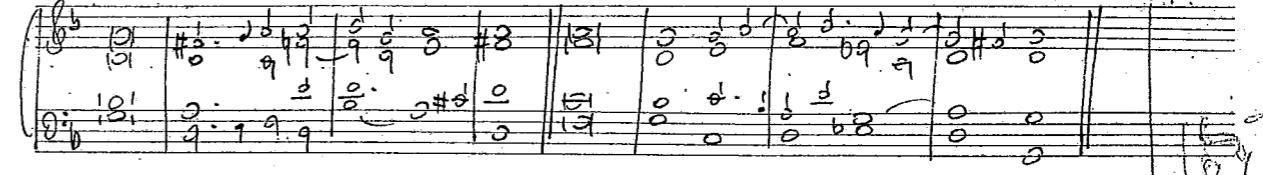
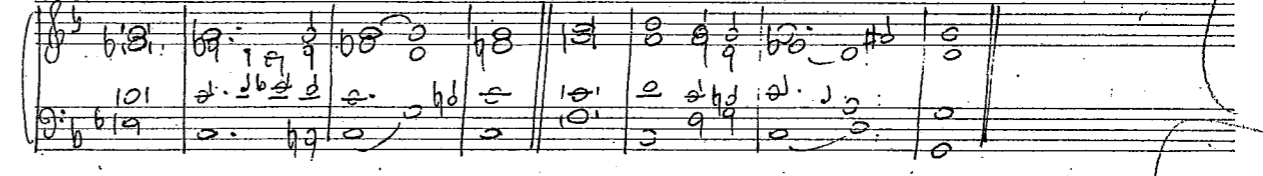
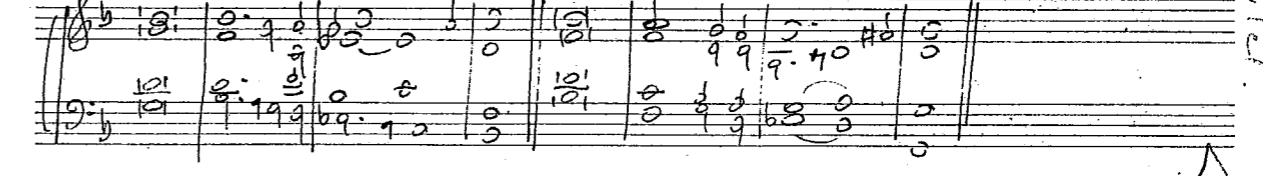
N.B. - Con i modelli alla mano non si puo' stabilire la regola che la cadenza perfetta spetta ai Toni autentici e la plagale ai plagali, ne' che la cadenza perfetta deve chiudere la prima sezione. Sembra che i migliori autori, Viadana, Bernabei, nel periodo che abbraccia la fine del Cinquecento e il principio del Seicento, abbiano seguito solo la ricerca del migliore effetto, caso per caso, rimanendo fermo quanto abbiamo detto qui sopra in a) b) c) d) e).

Terminiamo riportando qualche esempio di falsobordone completo, dal Repertorium di Haberl, vol. 1°.

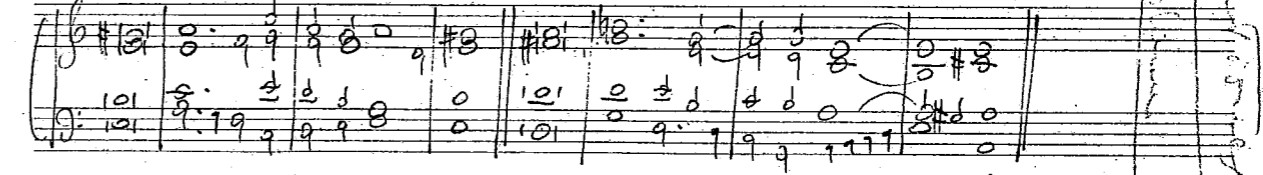
Tomus I. Falsobordone quattro w cum super octo tonos plalibus cum ex op. XXVIII Roma, 1612.



Tomus II L'act. un. canoica e perfetta.



Tomus III



Vertical handwritten notes on the right side of the page, including 'Falsobordone quattro w cum super octo tonos plalibus cum ex op. XXVIII Roma, 1612.' and 'L'act. un. canoica e perfetta.'

Handwritten notes at the bottom of the page, including '16' and other illegible markings.

Tomus IV. L'ultima cadenza e' = plagale; VI-V; perfetta

Tomus VI L'ultima cadenza e' perfetta

ripetito Tomus V

Tomus VIII

Tomus VII

Il complesso della Salmodia a versetti alternati, gregoriani e polifonici, e' veramente magnifico. Il testo puo' ricevere illuminamenti dei suoi sovraiasenti, e l'equilibrio stilistico, nonostante la diversa sensibilita' della monodia gregoriana e della polifonia, e' salvato dall'uniforme struttura dei versetti, dal ritmo recitativo su accordi, dalla conformita' cadenzale, dal replicarsi dell'alternanza, dal fervore dell'una e dell'altra espressione e dal loro convergere in un risultato dei piu' penetranti, con la piu' assoluta aderenza allo spirito e alla forma della liturgia.

* * *

Salmodia armonizzata moderna - Anche la Salmodia armonizzata, come tutte le altre forme dell'arte sacra, si puo' rinnovare, cercando di mantenere la struttura classica e di inserirvi qualcuna delle possibilita' accordali che gli autori del Cinquecento non conoscevano. Beninteso, sempre col massimo rispetto della vocalita' e senza pretendere quaranta prove per l'esecuzione di un versetto!

E comunque non si rinneghi l'esigenza di una salutare modernita'. Che cosa fecero i grandi polifonisti, tanto (giustamente, giustissimamente) ammirati? Ricopiarono forse i loro bisnonni dell'*Ars antiqua*? Se bisogna assimilare la lezione dei polifonisti, non bisognera' cercare di adeguare all'espressione religiosa i mezzi che l'evoluzione della musica ha dato al nostro secolo? Un Palestrina, un Orlando Lasso, un Josquin non si espressero con i mezzi del loro tempo? Dovremo fossilizzarci in un accademismo che, sotto il pretesto di esaltare quei grandi, vorrebbe ripeterne l'opera?

E' ben vero che non tutti i mezzi linguistici della musica novecentista vengono alla composizione sacra. Una scelta s'impone. E sia, se occorre, una scelta estremamente parsimoniosa. Qualcosa pero' del nuovo materiale linguistico deve restare, e noi non saremo mai gli ammiratori di coloro che, voltando le spalle, per partito preso o per ignoranza, a tutta la produzione contemporanea, dimostrano di avere smarrito, oltre al concetto evolutivo della storia, anche il buon senso.

Accordi di Settima moderni, con o senza alterazioni, ritardi a risoluzione modulante, accordi di nona, possono benissimo intervenire senza far crollare il soffitto. Ma noi pensiamo soprattutto all'alternanza di cadenze modali e tonali, se entrambi i tipi sono trattati con sensibilita' moderna.

Comunque avvenga, il compositore dovra' porre la massima attenzione nella distribuzione delle sillabe alle cadenze, e verifichera' ogni versetto in modo da togliere qualunque incertezza al direttore e ai cantori, scrivendo accuratamente tutto il salmo, un versetto sotto l'altro, con l'esatta corrispondenza delle parole alle note delle cadenze sia media che finale.

Il compositore si eserciti a lungo nella Salmodia prima di provarsi nelle forme di cui verremo a trattare; e tenda come meglio puo' al raggiungimento dell'emozione religiosa che, realizzata con mezzi nuovi, dara' al suo lavoro il premio della riuscita. Tutti possono mettere insieme accordi moderni e adattare le sillabe alle cadenze, rispettare le regole della mediante e della finale: tutti possono fare un lavoro corretto: ma che non si debba dire "purtroppo e' corretto"! Specialmente se chi lo dice e' la Chiesa.

* * *

LA LIRICA DELLA CHIESA: IL MOTTETTO

Il Mottetto Primitivo - Per la simultaneità di testi diversi e perfino bilingui, il mottetto del XIII secolo è lontano dalla nostra mentalità e dal nostro gusto; ma non lo è per la nitida concezione modale, non di rado con sincronia di modi diversi, né per la raffinatezza dei ritmi, né per la freschissima sensibilità colta alla nascita di un mondo nuovo.

Nelle forme più antiche, la voce inferiore è il *tenor*, la voce mediana il *motetus*, la superiore il *triplum*. Importa conoscere, sotto questa vecchia terminologia, la sostanza delle tre voci. Che cos'è il *tenor*? Una melodia gregoriana, o un frammento di melodia gregoriana, smembrata in gruppi di poche note (di preferenza, tre note per ogni gruppo), le quali assumono valori ritmici relativamente lunghi. Tali gruppi, isolati uno dall'altro mediante pause, forniscono l'ossatura del mottetto. Il *tenor* è da eseguirsi con uno strumento, per esempio la viola.

Ecco come è stato derivato il tenor di un mottetto dalla melodia gregoriana (frammento del graduale *Exiit sermo*, per la festa di S. Giovanni Evangelista):

mel. gregoriana

tenor

Il *tenor* è contrassegnato da una o più parole che ne indicano la provenienza. Così quello ora riportato è indicato con la parola "Manere", presa dal testo della rispettiva melodia gregoriana.

Analogamente il *tenor* "In saeculum", uno dei preferiti dai compositori dei mottetti del XIII secolo, deriva dal graduale *Haec dies*, vers. "Confitemini Domino ... quoniam in saeculum misericordia ejus".

Qualche volta l'indicazione è meno precisa, ma gli studiosi identificano ugualmente l'origine, come per il *tenor* "Kyrie", che deriva dal Kyrie "Cum júbilo" (in Festis B.M. Virginis). Altre volte l'acume degli studiosi rettifica l'indicazione paleografica; il *tenor* "Alleluja" dovrebbe essere notato "Et vide", poiché preso dal graduale "Audi filia et vide". Qualche volta, tuttavia, il *tenor* non risulta identificabile; è il caso del *tenor* "Veritatem". Alcuni non sono di origine liturgica; tenor "Proh dolor", forse da una canzone latina. Altri provengono da canti liturgici perduti: tenor "Et ne nos", da un'antifona sul testo del *Pater noster*.

Notizie più abbondanti sui *tenores* dei mottetti primitivi si troveranno nell'opera di P. Aubry, 100 Motets du XIII siècle, in 3 volumi, di cui il 3° esplicativo. A quest'opera, fondamentale nonostante il tempo trascorso, si affianca oggi quella, pregevole anche come edizione, della Signora Rokseth: *Polyphonies du XIII siècle* (l'Oiseau Lyre, Paris), che contiene, fra molte musiche interessanti, gran parte dei mottetti già pubblicati dall'Aubry.

La voce mediana (il *motetus*, sovrapposto al tenor) ha ritmo meno statico e più vario, senza arrivare alle fioriture della voce superiore. La vaghezza della media è più d'una volta ineguagliabile; tale mi sembra la seguente, sul testo "La bele an qui je me fi" (sul tenor "Johanne": LV nei 100 Mottetti dello Aubry):

(Batt. 17)

(Aubry, mottetto)

La voce superiore è più agile e più melismatica della mediana, ma anch'essa limitata all'uso di determinati schemi ritmici. E su quest'ultimo punto rimandiamo il lettore che volesse approfondire la materia, ad opere speciali, come quella del Bessler, *Die Musik des Mittelalters und R.*, 1932), cui si può aggiungere il 2° capitolo della 2ª Parte del libro del Beck, *Die Melodien der Troubadours*, 1908, tradotto anche in italiano (dal Cesari, Hoepli 1939). La sostanza del sistema ritmico applicato dagli autori di mottetti nel XIII secolo, è, in parole nostre, che ogni voce si mantiene in una figurazione prestabilita, e che le figurazioni fondamentali sono le seguenti sei (dette *Modi*: esistono quindi *Modi* ritmici oltre ai *Modi* melodici adoperati dai compositori di mottetti):

1°
 2°

3° d. d. d. d. d. d. d. d. d.

4° d. d. d. d. d. d. d. d. d.

5° d. d. d. d. d. d. d. d. d.

6° d. d. d. d. d. d. d. d. d.

Bisogna aggiungere che queste figurazioni-base possono dilatarsi o contrarsi, per es.

dilatazione nel 3° modo: d. d. d. d. d. d. d. d.

contrazione: " " " d. d. d. d. d. d. d. d.

ed ancora possono esser variate dalle così dette equipollenze (scioglimenti di una data figura ritmica in altre di minor valore), delle quali diamo un quadro per i primi 3 modi ritmici:

1° modo (d d):

2° modo (d d):

3° modo (p p p):

E' di capitale importanza stabilire che, qualunque sia il modo ritmico scelto o preferito, e comunque lo si associ ad altri, la composizione del mottetto primitivo e' sempre in tempo ternario. (Le equipollenze stesse danno una scomposizione ternaria delle corrispettive figure unificate).

Al giovane compositore, piu' che una profonda cognizione teorica di questa ritmica, servira' qualche esercitazione di equiritmo, vale a dire ricalcare nota per nota, in ogni voce, un intero mottetto, modificandone le melodie. Egli deve tendere alla composizione moderna, e a questo fine riterra' principalmente l'ottima lezione di indipendenza di ogni voce, e contemporaneamente di accurata omogeneita' ritmica all'interno di ogni voce, che ci danno i mottetti del XIII secolo.

Guardiamone qualcuno piu' da vicino, aprendo la raccolta dell'Aubry.

- I. { Ave Virgo regia
- Ave gloriosa
- Domino

Raffinato il diverso fraseggio delle due voci superiori: la quadratura irregolare del triplum si sovrappone a quella regolare del motetus. E' ovvio che il godimento di queste musiche richiede una ascoltazione assai piu' attenta al discorso orizzontale di ogni voce, che non alle risultanze verticali dei loro incontri. Queste ultime si impongono da se', mentre per le prime occorre maggiore abitudine da parte di chi, come noi, ha assorbito ed ereditato il ciclo tonale, essenzialmente armonico, e quello post-tonale, armonico almeno in parte.

Dalle pause periodiche della 2ª strofa (allorche' il tenor lascia il 5° modo ritmico e si aggrega omofonicamente al ritmo della voce mediana) l'autore trae partito per nuovi effetti della voce superiore, che ora continua, come una codina melodica, da sola, sulla pausa delle altre voci, ora la precede, ed ora vi cadenza.

- II. { Ave, in styrpe spinosa
- Ave gloriosa
- Manere

Il tenor (l'abbiamo riportato a pag. 456) e' ritornellato. Ritmicamente e' di 5° modo. Melodicamente e' di 5° modo, con finale del 3° (tonalita' indecisa per l'Aubry).

Motetus: capisco che si possa attribuirlo al tritus (5° e 6° modo gregoriani), ma discuterei sulle sensibilizzazioni. Modo ritmico: il 1°

Triplum: un misto di lidio e di missolidio. Bellissima melodia. Modo ritmico: il 6°. Il testo, non meno grazioso, insiste su due sole rime: *osa* e *atio*.

Va osservato che la quadratura, sincrona e rigorosa, e' mantenuta in tutte le voci sullo schema delle prime 4 battute; ma verso la fine ("Hec oratio") il triplum ha incisi di 3,4,4, battute, mentre il motetus ha incisi di 5,2,4,4.

- III. { Ave Virgo regia
- Ave plena gracie
- Fiat.

Il motetus e il triplum, entrambi in dorico (come il tenor) e in 3° modo ritmico, procedono insieme fino alla meta' del pezzo, dove si disgiungono per dialogare e per poi ricongiungersi nell'ultimo inciso. Struttura melodica:

3,3,2,2,2, 2,2,3,3, 3,2, 2 + 1/2, 2 + 1/2 (= 32)

senza coincidenze periodiche col tenor. Quest'ultimo non e' identificato.

XXII. { Dieus! ou pourrai je trouver
Ce sont amouretes
Omnes

Il tenor e' ripetuto 9 volte (quindi si sente 10 volte). Strano che l'Aubry non abbia rimarcato questa forma di *ostinato* del tenor, alla quale non si associano le altre voci.

XXV. { Gaude super omnia
Descendi in ortum meum
Alma

Così il motetus come il triplum hanno analogie melodiche con la melodia gregoriana *Alma Redemptoris mater*, nel salire al *fa* acuto e, nel discenderne delineando un *ambitus* di 8^a, e perciò possono considerarsi come emanazioni di uno stesso canto dato: concetto eccezionale nei mottetti di questa epoca. Osservare anche il continuo incrocio del tenor con le altre due voci.

XXVI. { El mois de mai (lirica amorosa che prende lo spunto dalla bellezza della primavera, eterna fonte di vita risorgente);
De se debent bigami (testo latino contro la bigamia dei religiosi; termina con un verso di Ovidio);
Kyrie.

XXIX. { E semine
Ex semine
Ex semine

Deriva da una celebre composizione attribuita a Perotinus, di cui e' qui utilizzato l'inizio. Le due voci superiori formano un contrappunto nota contro nota, tipo *déchant*. Pause in tutte le voci interrompono ogni tanto, il discorso.

LXXXVI. Esempio di tenor eccezionalmente in ritmo binario. Nel triplum, figurazione costante.

XCI. Tutti i mottetti incominciano con le 3 voci insieme. Ma se il testo di una voce inizia alla 2^a battuta, allora nella 1^a e' posta una nota preliminare:

(Aubry, mottetti)

XCII. Esempio, raro nel XIII secolo, di doppio tenor.

C. Il testo del triplum fa l'elogio degli avvocati; quello del motetus ne dice tutto il male possibile; il tenor si mantiene, per così dire, al di sopra delle opinioni, invocando, non senza una punta d'ironia, la benedizione divina (*Benedicamus Domino*) sui lodatori come sui vituperatori degli uomini di legge!

Un gruppo a parte e' formato dai mottetti LII, LIII e LIV, che hanno il tenor vocale e presentano una completa unita' di figurazione in tutte le voci, con uso di *equipollenze*. Un altro gruppo e' formato dai mottetti CII, CIII, CIV, CVI, CVII e CVIII, interessanti per lo studio dello *hoquet*.

Per finire ecco le cadenze piu' usate:

Le ultime due note del tenor danno una 2^a discendente oppure una 2^a ascendente. Nel primo caso si ha il tipo piu' frequente, con sensibilizzazione di entrambe le voci superiori. Nel secondo caso si hanno due 5^e parallele. L'uno e l'altro procedimento fanno parte integrante del sapore e del fascino di queste musiche.

* * *

Poche forme mi sembrano favorevoli, piu' del mottetto primitivo, alla composizione sacra. Si cerchi di togliere alla voce inferiore quella durezza che veniva al tenor dal trovarsi inchiodato ad una formula ritmica; le altre due procedano sobria e succosa la mediana, giubilante in una calma radiosa la superiore; e si mantengano le tre voci in tre piani melodici indipendenti (sovrapposizione tonale o modale), conservando anche in ognuna una figurazione sua. Le premesse per una espressione moderna, radicata sull'antico, sono poste; la fatica dello studio non e' stata vana.

Il mottetto classico - Scavalcando la transizione storica che, attraverso l'Ars Nova, Dunstable e Dufay, ci porta a poco a poco al mottetto classico arcaico, che ha un prevalente *cantus firmus* in una delle voci, noi ci occuperemo ora del mottetto polifonico quale lo si vede nell'epoca aurea dell'arte sacra polifonica, in pieno Cinquecento dunque, e che si basa essenzialmente sulla tecnica dell'imitazione contrappuntistica.

A differenza quindi, del mottetto primitivo, dove *quel che e' di una voce non e' delle altre*, nel mottetto classico *quel che e' di una voce e' di tutte*, e la melodia presa come ossatura della composizione viene elaborata da tutte le voci in ogni suo segmento.

La prima operazione del compositore, in questo caso, e' analizzare la melodia che egli ha scelta dal repertorio liturgico, scomponendola nei vari incisi determinati dalla struttura della melodia stessa e dal testo sottopostovi. Si prenda per es. la notissima antifona *Ave Maria*, di 1° Modo:

Ave Ma-ri-a, gra-tia plèna: Do-mi-nus tecum:
be-ne-dicta tu in mu-li-e-ri-bus.

5 incisi. Dunque il compositore avra' 5 episodi a imitazioni.

Ma prima di addentrarsi nell'elaborazione contrappuntistica del tema scelto, egli deve dare ad ogni inciso un ritmo adatto alla polifonia, diverso quindi da quello gregoriano per l'uso di figure varie, che in trascrizione moderna vanno dalla semibreve alla croma. Non e' necessario che tutte queste figure si trovino nel tema; ma e' necessario che la figurazione del tema renda possibile il poliritmo elaborativo nel complesso delle voci. A tale scopo occorrera' anche sopprimere o modificare qualche nota del tema gregoriano, che impedirebbe l'imitazione rigorosa o imporrebbe un inutile ribattimento o un superfluo abbellimento melodico.

Ecco come il Palestrina modifico' l'antifona gregoriana "Ave Maria" in quel suo splendido mottetto a 4 voci che, secondo una felice espressione di L. Refice, e' "una festa di re" ossia insiste sulla nota *re* or in una, ora in altra voce, creando un'atmosfera chiara e gioiosa: una luce mariana!

Ave Ma-ri-a, gratia plena, Do-mi-nus tecum
(è soppressa la nota ribattuta) (idem) (il disegno curvo diventa rettilineo)
be-ne-dicta tu in mu-li-e-ri-bus
(nessun cambiamento lineare) (l'inciso gregoriano è totalmente cambiato)
ecc.

Queste modificazioni non sono tali nel complesso, da rendere irriconoscibile la melodia gregoriana, che del resto, ai tempi del Palestrina, era nell'orecchio di tutti e non apparteneva, come oggi, alla conoscenza di pochi.

In un mottetto, come questo, dedicato alla piu' soave delle creature, l'autore non volle appesantire l'elaborazione, e limito' a poche imitazioni la presentazione di ogni inciso, coronandola con l'entrata della voce superiore, piu' luminosa. Senonche', cosi' operando, si trovo' presto alla fine (mentre in altri mottetti il solo primo episodio puo' contare fino a 14 entrate). Questa fu probabilmente la ragione che lo indusse ad aggiungere incisi di sua invenzione a quelli dell'antifona gregoriana, continuandone il testo cosi':

"Sancta Maria,
Regina coeli,
dulcis et pia,
o Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
ut cum electis
te videamus". (1)

Tale prosecuzione musicale ad libitum era giustificata, dato che la melodia gregoriana corrisponde al testo antico: la musica della parte moderna di esso, poteva esser composta ex novo. Ma con le parole "Regina coeli" il compositore richiamo' l'inizio della notissima antifona gregoriana omonima. La fusione dei diversi elementi tematici risulterebbe perfetta nell'unita' del procedimento elaborativo e nell'intensita' dell'atmosfera.

(1) Il testo antico della "Salutazione angelica" (Luca, I, 28) termina a "in mulieribus". Le parole "et benedictus fructus ventris tui" risalgono forse al XII secolo. Nel XV si aggiunse "Jesus"; nel XVI, il resto.

L'inizio di un mottetto classico e' affidato generalmente a una prima voce, che attacca con un valore relativamente lungo (semibreve) e, dopo aver esposto il tema (1° inciso della melodia-base) e' seguita da una seconda voce, imitante la prima alla 5^a. Queste due voci proseguono per qualche battuta formando il cosiddetto *bicinium*. Entrano quindi, successivamente, le altre voci, che ripetono o invertono, il rapporto delle prime due. Talvolta tutte entrano all'8^a o all'unisono (procedimento detto "symphonizabis").

Vi sono mottetti che attaccano con tre voci, ed altri con tutte, come quelli il cui testo inizia con "O": Josquin, "O" Domine Jesu Christe"; Palestrina "O" Magnum mysterium", Victoria "O" sacrum convivium". Ognuno comprende che in questi casi l'attacco omofono ha senso ammirativo. Nel mottetto "O"quam gloriosum" il Victoria sviluppa la vocale iniziale durante 3 battute.

Una regola generalmente osservata, e comprensibile in quanto intesa a cementare l'unita' del mottetto, e' quella che consiglia di iniziare un episodio allorché il precedente non sia ancora ultimato, in maniera che ogni episodio si imbrichi nell'altro e che il complesso del discorso non risulti una successione di momenti slegati. Pertanto troverete che, sulle ultime propaggini del 1° episodio entra una voce con le parole del 2°:

(Palestrina, Ave Maria)

(Dall' Anthologia Polyphonica del Casimiri, vol. II, pag. 29)

Lo stesso accade o dovrebbe accadere nel passaggio dal 2° al 3° episodio e così via. Questa norma non e' senza eccezioni, motivate da ragioni espressive per le quali convenga dare un rilievo speciale alla prima entrata di un dato tema, oppure dall'attacco sincrono di tutte le voci per un episodio omoritmico.

Verso la fine del mottetto si usa spesso mutare la battuta binaria scrivendone alcune in 3/2 da battersi *in uno*. Cio' apporta un momentaneo squilibrio metrico, che risolvendosi nella ripresa finale del ritmo dominante accresce l'intensità e l'effetto del pezzo. Non sempre conviene servirsi di tale procedimento; nell'*Ave Maria* qui sopra citato, il Palestrina vi rinunciò, da quel grande maestro che era, preferendo restare fino all'ultima battuta nel carattere di calma fiduciosa di chi spera nella vita eterna: "ut cum electis te videamus". Concezione non solo di un sapiente musicista, ma anche di un fervente cristiano. Ed ogni

no capisce quanto avrebbero guastato, in questo caso, 5 o 6 battute in ternario rapido!

Guardate invece come nel mottetto di Victoria "Domine, non sum dignus", la parte conclusiva s'innalza all'espressione di una gioia trionfante ("et sanabitur anima mea") con la scansione del ternario rapido in tutte le voci.

Ma qui sorge una questione. Qual e' il vero ritmo di una composizione polifonica? Quello che risulta dalla nostra grafia in battute segnate dalle stanghette, e con la quale il *tempo forte* della battuta e' sincrono in tutte le voci e così anche il *tempo debole*? Oppure un poliritmo per il quale una voce puo' avere l'accento del tempo forte quando un'altra si trova in tempo debole, e viceversa? un poliritmo che invece della costante sequela di battute binarie, o ternarie, mescola le binarie alle ternarie senza prestabilita uniformita'?

Molto si e' discusso e si discute sul ritmo della polifonia classica e preclassica. Tesi opposte, anche riguardo al sistema di trascrizione, sono state sostenute con dovizia di argomenti e di scienza, da rinomati studiosi. Ed io, che non ho proprio nessuna qualita' e nessuna ambizione di esser qualcuno "fra cantanti sennò", mi limito a esporre la mia personale opinione:

Il ritmo grafico e' apparente, il vero ritmo della polifonia e' molteplice e diverso in ogni voce. Scoprire questo vero ritmo, dipende dal direttore del coro. Pensera' lui a far provare i soprani prescindendo dalla battuta scritta, in maniera da far risultare quella effettiva. Lo stesso fara' coi contralti e con le altre voci. E quando le avra' curate tutte con questo criterio, eminentemente interpretativo, e fino a un certo punto anche soggettivo, in modo che ogni voce renda il proprio ritmo col respiro, col fraseggio e con i coloriti occorrenti ad ognuna secondo il suo contenuto melodico, allora soltanto, cioè dopo aver praticamente distrutto la battuta scritta, potra' comodamente battere il tempo in due, o in quattro, sapendo e avendo fatto sapere ai suoi cantori che questa maniera di dirigere per tempi forti e deboli e' una comodita' ed una semplificazione, ma non esprime, ne vuole esprimere, il poliritmo risultante dalla fusione dei ritmi diversi, e che l'esecuzione sara' lodevole quando sembrera' diretta non da uno, ma da quattro direttori, dei quali uno si occupi di dirigere i bassi secondo il loro ritmo effettivo, l'altro i tenori, il terzo i contralti e il quarto i soprani. Questi quattro direttori dirigeranno sincronicamente, per gesti in battere e in levare, quei passi omofoni, in cui effettivamente tutte le voci concordano nella medesima battuta. E torneranno a separarsi appena il poliritmo riprende i suoi diritti. E vorrei che il risultato complessivo fosse quale si otterrebbe se questi quattro direttori dirigessero chironomicamente come si usa per il canto gregoriano, segnando il battere e il levare solo nei passi omofoni, le arsi e le tesi in ogni altro caso.

E' un sogno. Sicuro. E di contro al sogno, la realta' di una polifonia defigurata, stravolta, offesa. Per fortuna alcuni pochi possiedono la cultura e l'intuito, l'amore all'arte e la volonta' che li spinge verso un destino di verita' artistica e liturgica, di cui si son fatti degni col severo studio e con la nobile attivita'.

* * *

Per quanto riguarda le cadenze del mottetto classico, possiamo dire riassuntivamente questo:

Le cadenze interne possono essere sia modali che tonali, avendo sempre senso di chiusa provvisoria o sospensiva; nelle cadenze finali si possono produrre successivamente la cadenza modale, la perfetta e la plagale, invertendo l'ordine delle due prime se si preferisce, e riservando alla plagale il compito di chiusa de-

finitiva e completa, il cui ultimo accordo sara' maggiore.

Con queste cadenze complesse, modali e tonali, talvolta accumulate, si risolve il problema dell'equilibrio fra modalita' ecclesiastica e tonalita' moderna: lo si risolve nel senso che ambedue sono soddisfatte (l'una per riflesso del gregoriano, l'altra come esigenza dei tempi nuovi), ma anche nel senso che l'ultima parola spetta alla tonalita': perche' solo essa appaga senza residuo, chiude, sazia.

Per la cadenza finale del 3° e 4° Modo rimando a quanto detto poco sopra, (pag. 450), sulla salmodia armonizzata classica.

Si tenga presente che per i polifonisti del XVI secolo i modi autentici si fondono ai plagali, in quanto la concezione modale si concentra sui quattro gruppi PROTUS, DEUTERUS, TRITUS, TETRADUS, ciascuno dei quali includente due modi affini. Pertanto le cadenze finali saranno essenzialmente quattro; e le melodie percorreranno ora il tetracordo superiore, ora quello inferiore, senza potersi nettamente classificare nell'autentico o nel plagale corrispondente. Vi sono casi pero' in cui questa classifica e' possibile; ma non molti.

Per quanto riguarda piu' particolarmente l'ideazione melodica dei polifonisti, poiche' essa e' derivata dalla gregoriana non sorprende che di questa si ritrovino i tipi, fra i quali: temi basati su un arpeggio con note di passaggio:

(Palestrina "Hodie Christus")
 in te-ra ca- - - - - nunt
 frammenti di scala:

(Palestrina "Magnificat IV toni")
 im-ple
 motivi che iniziano con nota ribattuta:

(Palestrina idem)
 E - su - ri - en - tes
 arco completo:

(Palestrina Cant. Canticorum)
 arco rovesciato:
 inter li-gna silva - rum

(Palestrina Idem)
 semiarco ed arco:
 fue - ci - te me flo - ribus

(Palestrina Idem)
 due archi:
 Si igno - ras te opulchra

(Palestrina Idem)
 Si igno - ras te opulchra

motivi a note disgiunte (abbastanza rari):
(Palestrina, Ave Maria)
 fe - - sus

Un caso piuttosto singolare e' dato dal mottetto di Josquin "O bone et dulcis Domine Jesu" (1). Esso e' basato sulla sovrapposizione di due melodie indipendenti: l'Ave Maria, dall'antifona gregoriana di I° Modo e il Pater noster, secondo la formula di lettura liturgica. Queste due melodie sono affidate una al basso, l'altro al contralto, intorno ai quali le altre voci intrecciano parti libere con tracce di imitazioni. L'ambiente e' di Protus in re, con modulazioni alla minore e do maggiore, e sfioramento del sol minore. La melodia dell'antifona Ave Maria si prolunga poi con quella di un'antifona automelica (2). Bellissimo l'attacco dell'Amen con salto di 7^a min³, che disgiunge, con logica evidenza, quest'ultima parola dalle precedenti.

Il mottetto dello stesso autore "Homo quidam", a 5 voci, e' come molti altri dell'epoca classica, doppio, cioe' composto di due parti, ognuna delle quali forma un mottetto completo. Inizia con un canone dei due tenori, sulla melodia gregoriana di un canto processionale:

Ho - - mo qui - dam fe - - cit ce - - nam magnam et
 Ho - - mo quidam fe - - cit ce - - nam magnam

mi - sit ser - vum suum ho - ra ce - nae di - ce - re
 et mi - sit ser - vum suum ho - ra ce - nae di - ce -

in - vi - ta - tis ut ve - ni - - - - - rent
 re in - vi - ta - tis ut ve - ni - - - - - rent

qui - a pa - ra - - - - - ta sunt omni - a omni -
 quia para - - - - - ta sunt omni - a

omni - - - - - a omni - - - - - a omni - - - - - a omni - - - - - a

omni - - - - - a omni - - - - - a omni - - - - - a omni - - - - - a

(Josquin des Prés, Homo quidam)

(1) - Salvo diversa indicazione, la citazione dei mottetti di Josquin des Prés si riferisce all'edizione curata dallo Smijers, Amsterdam, Alsbach.
(2) - Si dicono automeliche le antifone composte su uno stesso modulo melodico.

Il canone ha qui senso, appunto, di processione in moto, e si ripete, ma all'unisono, nella seconda parte. Sopra e sotto di esso, come intorno al mistero delle due specie riunite nell'ostia (si tratta di un canto eucaristico) s'intrecciano i raggi luminosi delle imitazioni. La tonalita' e' statica, un immenso Do maggiore, senz'altra modulazione, che quella fatta per sensibilizzazione alla dominante (tre volte nelle 87 battute della prima parte): nella seconda parte un sib del basso non riesce a determinare una modulazione ed e' subito cancellato dalla cadenza perfetta in Do. La triade perfetta, come sfondo permanente, non ha il suo analogo e il suo precedente negli sfondi dorati nella pittura del Trecento?

* * *

Fra altri mottetti di Josquin:

"Tu solus qui facis mirabilia". Utilissimo per lo studio delle cadenze nel quadro del mondo eolico. Nella Seconda Parte le due voci estreme propongono "D'un autre aimer": le altre due rispondono "Nobis esset fallacia" e poco dopo "Magna esset stultitia". Il significato principale del mottetto e' nella larga omofonia con le parole "Jesu Christe", conclusa con la cadenza IV-V che ha una sfumatura interrogativa: e' proposto il vero amore, ma sapranno accettarlo gli uomini?

"O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce pendentem". Dallo Smijers e' pubblicato fra i mottetti pur trattandosi di una composizione di genere innico, in cinque grandi strofe, con varianti, e con prolungamento dell'ultima che ha una larga chiusa polifonica, con evidente effetto di risoluzione dell'omofonia. Il modo minore di Gioschino, come si puo' vedere da questo esempio, e' molto diverso dal maggiore. Questo infatti si riduce molte volte alla tonica permanente nel substrato armonico; quello invece s'immerge nella modalita' e ne assume le sfumature. Si noti fra l'altro una cadenza di *deuterus* dove il 2° accordo e' minore: espressione arcaica di concentrazione dolorosa. Notare anche le codine melodiche in alcune cadenze. La progressione delle batt. 44-52 rende benissimo l'anelito delle parole "ut ipsa crux liberet me ab angelo percutiente": "affinche' la croce stessa mi liberi dal Demonio".

(L'edizione Rossum presenta notevoli divergenze dalla Smijers).

"Ave Maria" (Ediz. Societ. Polyph. Rom. Repert. a cura del Casimiri; vol. II).

Inizio con tema ad arco; esposizione senza parti libere, poiche' le voci restano sempre due, nonostante le quattro entrate. Deliziosa cadenza melodica III-I in ogni voce;

"gratia plena": ogni entrata produce una cadenza perfetta, ma l'ultima svolta sul nesso V-VI-I;

"Dominus tecum": nota ribattuta e flessione; esposizione con parti libere aggregate; ogni entrata produce una cadenza II-I;

"Virgo serena": arco rovesciato; efficace e rotonda la cadenza a tre accordi V-VI-I;

"Ave cuius conceptio": tema per gradi ascendenti; due coppie di voci: alla seconda si aggiunge il Tenore I° con accordi di $\frac{6}{3}$; cadenza di *deuterus*;

"solenni plena gaudio": omofonia, con brevi melismi: cadenza I-V (Do-Sol, preceduta da un sib);

"coelestia, terrestria, nova replet laetitia": tetracordo ascendente, che si ripete in progressione melodica (idea di sovrabbondanza) con imitazioni strette; chiusa melismatica in Do magg. dopo sfioramento del Fa magg.; si osservi che la frequenza degli attacchi imitati all'8^a o all'unisono (procedimento che chiamavano "symphonizabis") dona serenita' e concentrazione; cadenza IV-V-I, con coda melodica al contralto;

"Ave cuius nativitas

nostra fuit solemnitas": arco piu' ampio di quello iniziale; due coppie di voci senza parti libere, e, in ciascuna coppia, imitazione alla 4^a;

"ut Lucifer lux oriens": tema di tipo inno; quattro entrate strette, con senso incalzante;

"verum solem praeveniens": nel I° tenore queste parole son date alla parte libera immediatamente consecutiva alla linea tematica; un'altra parte libera, al contralto e poi al soprano, emerge per ricchezza e simmetria del disegno;

"Ave pia humilitas": tema popolare, a due voci omoritmiche; notare il ritmo effettivo ternario

"sine viro fecunditas": lo stesso tema: replica nelle altre due voci;

"cuius annuntiatio": lo stesso tema nelle due prime voci: il soprano entra su nota di passaggio; incrocio nelle voci superiori; brevi melismi alla fine;

"nostra fuit redemptio": tema di tipo inno, nelle altre due voci, terminato da melismi e con cadenza II-I, sempre in Do maggiore;

"Ave vera virginitas,

immaculata castitas,

cuius purificatio

nostra fuit purgatio": discorso quadrato a a b b', omofono in ritmo ternario;

"Ave praeclara omnibus

angelicis virtutibus,

cuius fuit assumptio

nostra glorificatio": discorso quadrato ma di struttura piu' ampia del precedente; notare la $\frac{6}{4}$ nella cadenza.

"O Mater Dei :

memento mei. Amen": chiusa omofona; sospensione espressiva sul V grado della cadenza finale, risolto nel I con l'Amen.

* * *

G. Pierluigi da Palestrina: mottetto "Dies sanctificatus", (edizione Scalera; curata dal Casimiri):

Il tema del 1° episodio, svolto in forma canonica, risente un poco lo spirito del canto popolare. Nel 2° episodio, il doppio intervallo di 4^a ascendente conferisce solennita' e grandezza al tema ("venite gentes"), cui seguono gli squilli gloriosi, sullo sfondo dell'accordo perfetto, nel 3° episodio ("descendit lux"), interpretando l'idea della vittoriosa luce che inonda la terra e concludendosi nella meliosita' lirica dell'ultimo episodio. Una caratteristica di questo mottetto e' l'abbondanza dei vertici melodici: a batt. 14-17, con l'entrata fiorita dei soprani; a batt. 24-25, e, dopo questo, un vertice nel piano e nel legato della frase a 3 voci (un vertice nella dolcezza); altri secondari; sonorita' angelica a "descendit" e vertice nella sonorita'; altro all'entrata dei bassi (45) e subito dopo grandioso slargamento dello spazio tonale mediante la modulazione alla 4^a, che occupa un nuovo vertice; altro all'entrata dei contralti ("Haec dies"); dolcissimo il bicinium, vertice nella semplicita'; vertice armonico con piccolo rallentando (77); ultimo alla plagale finale; da batt. 84 alla fine c'e' un effetto di cullio e di musica popolare.

"Pueri Hebraeorum".

Il tema iniziale di questo meraviglioso mottetto palestriniano ha due sezioni (di cui la seconda variabile): il motivo arpeggiante e' seguito da un'arco: fra l'uno e l'altro, nota di passaggio.



Il salto di 8^a non si esegua staccato, ne' accentato, ma leggermente trascinato (nell'immagine evocata c'è una folla che si muove con qualche lentezza). La quarta entrata principale coincide con un punto saliente (culmine del I° episodio), data l'accumulazione di valori nella battuta precedente: risoluzione cadenzale; ritardo, congiunzione per note di passaggio, attacco preparativo; che danno rilievo all'entrata dei 2ⁱ tenori. La testa del tema fornisce uno stretto. Le due cadenze (VI-V-I e II-I-V) delimitano i due periodi di questo primo episodio. Tonalità: Fa e Do.

"portantes ramos olivarum": il ritmo omofono rende in maniera quasi viva la compattezza della folla; nelle imitazioni ritmiche le palme sembrano oscillare sulla folla; la cadenza perfetta aggiunge solennità;

"obiaverunt Domino": indimenticabile l'effetto di *cammino* che il Casimiri sapeva trarre dal tema



staccando; ma nel piano, la prima sillaba di "obiaverunt". La cadenza perfetta in Re minore sottolinea il senso sacro della visione.

"clamantes et dicentes": si può considerare come cerniera, dall'episodio precedente al seguente. Il melisma cadenzale, già dato dai soprani, accentua la evocazione del voci della folla; la sospensione al V grado precede il discorso diretto.

"Hosanna in excelsis": con l'arco melismatico che segue la nota ribattuta i rami si muovono, si agitano nel giubilo del corteo. C'è una prevalenza del fa (dominante). L'attacco ritmico è dato ben 14 volte.

Mantenendo tutta la prima parte in una sonorità media, converrebbe aumentarla a poco a poco dall'"Hosanna" sino alla fine, con l'avvicinarsi e col crescere della folla.

Dinanzi alla realtà dell'effetto straordinariamente evocativo di questo mottetto, non si comprende il giudizio piuttosto riservato del Baini, anche se, nella magnificenza dell'insieme, si nasconde qualche lieve imperfezione (per es. la voce inferiore a batt. 24-25).

"Sitivit anima mea".

Questo mottetto è in due parti, di cui la I^a contiene due episodi (suddiviso il 2°), mentre la 2^a parte è assai più ricca. In questa, si osservino lo stretto esprime impazienza con la parola "quando veniam", il trasalimento che la completa ("ante faciem Dei?"), la melodia accompagnata della linea superiore ("fuerunt mihi", batt. 36), le imitazioni libere ("panes die ac nocte") con la cantabilità per gradi congiunti dell'episodio precedente, l'ansia delle quartine, l'accumularsi di modulazioni e di cadenze, la quasi corona sospensiva sul re dei soprani con la parola "ubi" ("dove è il tuo Dio?") le parti estreme che procedono in 3^e, la modernissima risoluzione cadenzale (55) da sensibile a 3^a inferiore nel soprano.

Ricordiamo ancora, come esempi straordinari di espressione nell'arte palestriniana, il mottetto "Paucitas dierum" (seguito dal mottetto "Manus Tue", che ha la stessa chiusa), dove si trova questo insolito passo con 8^e diritte: la discesa di tutte le voci e il moto retto proibito danno il massimo valore alla "caligine della morte".

(Palestrina, Paucitas dierum)

Si pensi anche, nello stesso ordine d'idee, alla finale sospesa sull'accordo di dominante, con cui termina il celebre "Super flumina Babylonis", sempre del Pier Luigi.

(L'effetto risulta se si evita il solito rallentando alla fine).

Con lo stesso criterio (aderenza precisa all'immagine e al testo) vanno spiegate (nell'epoca classica, cioè sino alla fine del XVI secolo, ma non più nel XVII) le volute infrazioni alla regola che non permetteva di cambiare sillaba con la semiminima (croma nelle trascrizioni moderne, come quella del Casimiri), a meno che fosse seguita immediatamente da altre vocalizzate o si trovasse in parola dattilica ("Dominus", "Principes"). L'"obiaverunt" qui sopra riportato è quindi un'eccezione; così pure "pugnaverunt contra me" nel mottetto *Nigra sum* del Cantico dei Cantici del Palestrina, "proponitur" in "O regem coeli" del Victoria (Antologia del Casimiri, I, pag. 119) ed altri casi simili. Singolare fra tutti, e, avvalorato dalla pausa, il



nel mottetto di O. Lasso "Quia defecerunt" (Casimiri, Antologia, I, pag. 94).

* * *

Queste poche annotazioni su qualche mottetto del Cinquecento, (sarebbe doveroso aggiungerne altri di eguale importanza se non dovessimo misurare le pagine e selezionare la nostra documentazione mediante tagli enormi) potranno tuttavia - suppongo - lasciare nel lettore l'impressione di un'arte raffinata, in cui ogni elemento è concatenato all'altro ed ogni nota ha il suo significato costruttivo e allusivo: un'arte ricca di rapporti contrappuntistici, di gesti musicali, di immagini tramutate in suoni, e rinnovata, ad ogni singola composizione, nella identità del principio-base (segmentazione elaborata di una melodia): ma soprattutto arte sacra, nata dalla Chiesa, viva nella Chiesa, anche se non legata immediatamente alla sua vita liturgica.

Il mottetto infatti, a differenza dell'Offertorio polifonico, appartiene a quello che si potrebbe chiamare l'alone della liturgia: a quel tipo d'arte che circonda il mondo culturale senza farne parte direttamente e che da esso trae le proprie sostanze; arte che alcuni preferiscono, a ragione, dire *paraliturgica* anziché *extraliturgica*, e che, comunque, non sarebbe senza la liturgia.

Così gli autori di mottetti presero i testi da quell'immenso deposito di pensieri sublimi e di eterne verità, che è la Bibbia. Ma ciò non sarebbe bastato alla qualità sacra della loro musica, se nel comporre quest'ultima essi non avessero sentito un'intima nostalgia dell'altare e se non li avesse sfiorati quello spirito di preghiera che la liturgia vivifica e propaga alle arti.

* * *

La produzione classica di una lirica sacra, paraliturgica, non si esaurì nella composizione del mottetto semplice e doppio, ma giunse a concepire cicli di mottetti, collane di pezzi polifonici aventi una unità prima di tutto nel soggetto dei testi e nello stile della musica.

Josquin scrisse, fra altri, un gruppo di tre mottetti narrativi: il primo, sul battesimo di Cristo; il secondo sulla genealogia di Cristo, retrocedente fino a Jesse; il terzo per continuare tale genealogia fino a Set "figlio di Dio" e per riprendere poi il racconto relativo a Gesù che lascia il Giordano dopo essersi stato battezzato. Se non erro, domina, sui vari motivi tematici, quello iniziale che scende per 3^e e che dovrebbe, più che cantato, essere squillato dalle voci. Tutto il ciclo palesa un carattere solenne ed una saldezza granitica, ancorata al substrato tonale di Do maggiore.

Altro ciclo mottettistico dello stesso autore è quello che ha per soggetto il pianto di David per la morte di Saul e di Gionata: quattro mottetti splendidamente elaborati.

Il più lungo e più celebre dei cicli di mottetti classici è costituito dai 29 mottetti formanti il IV Libro di Mottetti del Palestrina, composto nel 1584 su testi del *Cantico dei Cantici*.

Sui 116 versetti della *Vulgata* latina, il Palestrina ne musicò 63, escludendone quindi un po' meno della metà. Ed inoltre, cambiò l'ordine dei capitoli, in questo testo ridotto da lui musicato, antepoendo frammenti del IV capitolo al II e facendo seguire ad alcuni versetti del III altri del V, del VI e del VII. Il perché?

Si conosce l'interpretazione che la tradizione ha data del sacro testo. L'anelito alla congiunzione corporea nell'estasi della bellezza, non è che forma poetica di un più sublime anelito e di un più inebriante gaudio, quello della Chiesa verso il Redentore suo eterno Sposo, e di Lui verso di essa. L'elemento dililico, l'ambiente primaverile, che ha sua purezza genuina nel risveglio dei campi, è a sua volta simbolo della tramutazione sovranaturale del Creato in una natura santificata, effetto e sede dell'amore eccelso fra Dio e le creature. "Nel *Diletto* della Cantica (il lettore cristiano) vedrà Gesù Cristo che amò la Chiesa e tutto se diede per lei, per santificarla e farsene una Chiesa degna di gloria, scevra di macchia o di ruga o cosa simile, e tutta santa e intemerata" (Ef. V, 25-27; cfr. Cant. IV, 7; V, 2). "Nelle affettuose espansioni della Sulamite sentira' la Chiesa, sentira' se' stesso, per cui amore il divin Verbo incarnato si degno' farsia noi simile e accomunarsi a noi per guadagnare i nostri cuori". (La *Sacra Bibbia*, traduz. a cura del Pontif. Istituto Biblico, ediz. Salani, vol. V, nota esplicativa). Ora, la Cantica può suddividersi in diverse parti o scene: a nelito all'amplesso; - ricordi d'amore; - invito campestre e ricerca dell'amato assente; - apparizione di uno splendido re; l'amato proclama ed esalta la beltà dell'amata; - visita dell'amato all'amata; poi egli è di nuovo assente; - gara di lodi reciproche, amore irremovibile; - suo trionfo. Questo schema lirico è anche drammatico in quanto include, sia pur brevemente, una vicenda che si interpreta secondo il significato da dare alla comparsa del magnifico re. Una interpretazione autorizzata spiega che il puro affetto dei due amanti, nel sereno quadro dei campi, è messo a prova dalle seduzioni della vita di corte e dal fasto simboleggiato dal mitico re; ma la tentazione è respinta: l'amata resta fedele e salda (riferimento storico al popolo d'Israele sottoposto all'attrattiva di altre civiltà; nello stesso tempo, riferimento allegorico ad ogni anima in cui lottano i due opposti amori, divino e terreno).

Il grande polifonista contrasse la vicenda eliminando tutto l'episodio dello splendido re, e dando la massima importanza all'assenza dell'amato. Il fondo del soggetto balza evidente nonostante tale modifica: la fedeltà vince l'ostacolo (posto nell'assenza), lo slancio non vacilla al tragico distacco, l'amore si nutre di se' stesso e può, solo così, salire al meritato gaudio.

Non basta. È rilevato nella prefazione al volume XI delle *Opere* del Palestrina nell'edizione Scalera, che i mottetti del *Canticum* presentano uno speciale raggruppamento modale. Dal n. I al 10 appartengono al Protus; dall'11 al 18 al Tetrardus; dal 19 al 24 al Deuterus, e dal 25 al 29 al Tritus.

Il perché non è chiaro. L'autore sembra aver voluto distinguere e separare, raggruppandole, le possibilità espressive di ciascun gruppo. Ora noi conosciamo i 4 gruppi modali, ognuno dei quali riunisce l'autentico al plagale corrispondente; ed in altro punto del nostro libro abbiamo suggerito (I Parte, cap. II) che al Protus e al Deuterus può aderire non già un *ethos* nel senso tradizionale della parola, ma uno spirito di raccoglimento profondo, e uno spirito di carismatica illuminazione al Tritus e al Tetrardus: spiriti, che abbiamo anche tradotti analogicamente come *scripta* e *navata*. E se ciò non è del tutto sbagliato, non potrebbe il Palestrina aver ritenuto opportuno il Protus come atmosfera

predominante nel primo gruppo di mottetti, in cui due amanti sono assorti, dimenticati, *ripiegati* nella loro contemplazione?

Nel secondo gruppo di mottetti e' intensificato il tema della natura chesi rinnova. Il Tetrardus racchiude possibilita' espressive nel senso del dispiegamento, dell'effusione, e come il Protus risponde simbolicamente alla cripta, al romanico, cosi' il Tetrardus alla decorazione, alla vegetazione, al gotico, e con esso alla meraviglia, all'interrogazione: la caratteristica modale-cadenziale e' appunto la latenza del fa sotto la finale Sol: percio' lo abbiamo chiamato modo *maggiore sospeso*. Stupore sacrale, ammirazione interrogativa, incipiente attesa prevalgono nel secondo gruppo di mottetti, anche dal punto di vista poetico. Troveremo giusta la scelta del tipo modale fatta dal compositore, se anche dal rimanente dell'opera avessimo conferma del nostro modo di vedere.

Non v'e' dubbio che, fra i quattro gruppi modali il Deuterus sia il piu' attento a intensificare al massimo il *ripiegamento*, a scavare a fondo la *cripta interiore* dove l'anima sta tutta raccolta in una sua visione. Il Deuterus, sotto questo aspetto, era il piu' indicato per la situazione tratteggiata dal testo nel terzo gruppo di mottetti, l'isolamento cioe' dei due amanti, lontani benché ugualmente uniti nel ricordo e nel desiderio: uniti tanto, anzi, che dalle labbra dell'uno rifiorisce piu' fervida la lode dell'altro e nell'ombra della cripta s'accendono i raggi della vita a illuminare cose eterne.

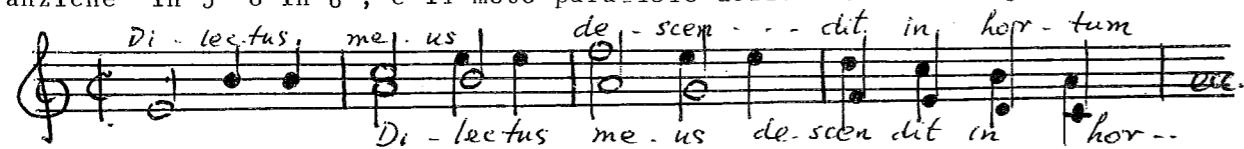
Nel quarto gruppo infine si passa al *trionfo d'amore*, annunciato da un crescente rinnovo di lodi scambievoli. Nella nostra ipotesi questo gruppo fornisce alla conclusione dell'opera lo splendore del V Modo, l'abbagliante *lidio gregoriano*, simbolo del fulgido amplesso trasumanante, anche se, nel trattamento polifonico, il lidio diventa piuttosto maggiore moderno.

Comunque si voglia pensare sul raggruppamento modale dei 29 mottetti "ex Cantico Cantorum", essi formano un tutto continuo, ed e' arbitrario e illogico isolarne uno o alcuni. Bisogna eseguire l'opera completa o non eseguirla affatto, salire per intero la montagna, o non salirne nessun tratto. I direttori di coro hanno optato per quest'ultima soluzione.

Conscio dell'ardente ed elevato contenuto dei testi e dell'arduo compito musicale, il Palestrina volle superare se stesso, toccare i limiti della liberta' compatibili con la tecnica corale del suo tempo, cercare nuove vie, esprimersi in uno stile piu' fantasioso, piu' vario e piu' audace, piu' "alacre" come egli stesso dichiaro' nella Dedicca del libro.

Un esempio della ricerca di nuove vie e' quello che si potrebbe chiamare *fluido diatonico*, se la parola fluido non convenisse meglio al cromatismo. Nella sezione centrale del primo mottetto (batt. 40-45) i temi, poco rilevanti e poco disegnati, si prosciogliono nell'insieme, i fili si nascondono nel tessuto, i nuclei si fanno notare meno del discorso che, con la sua tonalita' oscillante e la sua trasparenza, vuol evadere da un netto e plastico tracciato, per esprimere con nuovi mezzi l'anelito all'infinito.

E alla ricerca di vie poco usate appartiene l'entrata della seconda voce in 3^a anziche' in 5^a o in 8^a, e il moto parallelo delle due voci in 3^e e in 6^e:



Il IX mottetto ha forma di *variazione polifonica*, poiche' i temi del secondo e del terzo episodio sono dedotti da quello iniziale. Il terzo episodio ricava dalla nota ribattuta un effetto *strumentale* (cioe' di strumentalita' idealizzata dalla voce, come abbiamo gia' visto in Gioschino, ed altri esempi se ne troverebbero in Orlando Lasso) per una trionfale conclusione del discorso. Riguardate: quale immagine musicale, qual forma di

suoni potrebbe, meglio del tema del I^o episodio, dirci che non si tratta di belta' fisica, ossia che il sensibile e' figura dell'eterno?

Il lettore volenteroso sappia gustare il carattere laudistico del tema che apre il mottetto 17 (*Dilectus meus mihi*), l'agitato e piano di "Surgam et circuibo" al mottetto 18, i temi gementi al mottetto 19, conclusi in estrema dolcezza ("perche' languisco d'amore"), in La minore eolico nella sensazione finale di questo mottetto 19, la bellissima cadenza delle batt. 23-24 e nel mottetto 20 la lode al Cristo.

A contatto con quest'opera meditata e sapiente, calda e potente, non ci sentiamo di allinearci all'opinione di coloro che ritengono il Palestrina "un gentiluomo romano in ritardo". L'opera e' d'avanguardia nel campo polifonico sacro. Il gentiluomo non la comporrebbe se non fosse anche un mistico, un mistico cristiano.

Ancora un'osservazione. L'interno dialogismo di quest'opera, l'alternanza di affetti, propositi, parole e atti fra i due protagonisti, potrebbe suggerire a qualche direttore di coro una suddivisione della massa in due semicori, che si fonderebbero nelle fasi di supremo inneggiamento. - Sarebbe un errore. Il coro palestriniano, come quello degli altri grandi polifonisti, ha una sua compattezza che possiamo ben dire sacra, in quanto funzione della riduzione della vita a preghiera e della sublimazione di ogni passione nella passione delle passioni, cioe' l'amore divino. Scindere tale unita' di massa e preferirle una oggettivazione e individuazione apertamente drammatica con personaggi sia pure simbolici, equivale

a andare contro lo spirito stesso della polifonia.

Cio' non toglie che, se il mottetto interpreta l'individuale, cioe' la vita delle anime nell'orbita della Chiesa, qui e' stato cantato il piu' imponente dei drammi, il congiungimento della creatura all'Eterno.

L'arte del mottetto non poteva prefiggersi compito piu' alto.

Il mottetto moderno - Dopo aver istruito gli alunni sul Mottetto classico, la didattica, nei Conservatori italiani, li mette in presenza di un compito al quale non sono stati preparati: comporre il *mottetto moderno*.

Anzitutto come si giustifica questo saltus di 400 anni, fatto con tanta disinvoltura dalla didattica?

Lo si giustifica con la considerazione globale che la musica sacra, nel genere mottettistico, non produce piu', dopo il XVI secolo, opere da paragonare alle antiche e quindi non e' piu', o non lo e' allo stesso grado di prima, *formativa* e indispensabile per il migliore orientamento tecnico del giovane.

Naturalmente - si aggiunge - questa considerazione panoramica e' da prendersi "cum grano salis". Naturalmente!

Le monodie sacre e i *Vespri* mariani di Monteverdi (1), il celebre *Miserere* del Lotti, i non meno celebri *Salmi* di Benedetto Marcello, le dotte composizioni religiose del Padre Martini (2), per non ricordare che questi lavori sopravvissuti alla caligine dell'oblio, meritano indubbiamente l'attenzione dei conoscitori e perfino dei professori di Conservatorio (che e' tutto dire), ma a nessuno verrebbe in mente di confrontarli con la polifonia del Cinquecento. Non c'e' la trascendenza; non c'e' autentico sentimento religioso; non c'e' quella forza estatica che ti soggioga in un Palestrina, in un Victoria; abbonda invece il colore, il gusto armonico, l'elemento descrittivo, l'affermazione individuale del compositore; il profumo dei cieli si mescola alle seduzioni del sensibile; gli autori non hanno superato la sensualita'; e cosi' via.

C'e', senza dubbio, del vero in questa critica (3). L'unica produzione da tener presente nel secolo XVII e XVIII ai fini dell'insegnamento della Composizione, sarebbe quella tedesca. Ma, incomprensibile come essa e' senza una adeguata conoscenza dei Corali, e' meglio farne a meno piuttosto che non capirci niente. Conclusione sulla quale i professori di Conservatorio, in Italia, sono completamente (per una volta!) d'accordo, standosi digiuni sia di Corali che di mottetti del XVIII secolo.

D'altra parte non si puo' negare che l'arte del mottetto, fuori della Germania, abbia attraversato e attraversi tuttora, e chi sa fino a quando, una decadenza ancor piu' marcata di quella dell'Oratorio. Se ne ha una constatazione sin cera in quel numero del *Mercure de France* del febbraio 1783, in cui e' detto che i mottetti latini non interessano piu'. (Gli autori francesi fecero del loro meglio per arrivare a tale situazione).

E quanto piu' si avanza nel tempo, il gelo e la sterilita' estendono sui pezzi sacri dell'Ottocento il loro sudario. L'accademismo piu' cieco regna sui rotami di una cultura polifonica che si riduce all'imitazione e all'esposizione di fuga.

(1) - Sulle monodie si legga l'articolo di Bettina Lupo in *Musica*, Sansoni 1953.

(2) - Auguriamo una pubblicazione selezionata, che permetta una piu' giusta valutazione.

(3) - Per la quale rimandiamo al libro del Capri, *Il Settecento musicale in Europa*, Hoepli 1936.

E' troppo giusto quindi che l'epoca aurea del Mottetto, il XVI secolo, sia proposta agli alunni come la piu' ricca di modelli perfetti.

Se non che, la ragione guadagnata da una parte, si perde dall'altra. L'insegnante che assegna all'allievo un pezzo *libero*, ammette implicitamente la mancanza di un criterio valido e sufficiente e lascia il giovane in balia dell'incertezza, derivato inevitabile dell'ignoranza e causa probabile di facili errori.

Non esiste *mottetto moderno*: esiste la Lirica della Chiesa: oggi come 400 anni fa, la sua essenza e' quella: cantare le realta' eterne della Fede, della Speranza, dell'Immolazione, per arricchirne un'arte che circonda la liturgia: senza farne direttamente e necessariamente parte.

Le forme esterne, lied, declamato su atmosfera, ternario, chiuso o aperto, ed altre, saranno plasmate sul testo. Non e' detto che questo debba essere latino. E non e' detto che la composizione debba essere corale. Ho letto con gioia alcuni mottetti di Hindemith, per canto e pianoforte. Nel XX secolo il mottetto si puo' scrivere benissimo per canto e pianoforte.

Ma il problema principale, secondo me, non e' questo. E' quello del linguaggio. Perche' se una *selezione di mezzi* e' sempre necessaria a chi sente di poter avere, un giorno, una personalita', e desidera lavorare per arrivarci, e a tale scopo sceglie, fra le possibilita' linguistiche della musica contemporanea, moderna, medievale, quelle che concordano col suo temperamento, coi suoi gusti, con le sue tendenze, col suo istinto, - *maggiormente* una tale scelta s'impone a chi voglia comporre musica sacra, trattandosi in questo caso non solo di soddisfare le esigenze della personalita' in formazione, ma anche *quelle del genere sacro*, al quale non tutti i ritrovati dell'evoluzione, ne' tutti i procedimenti trasmessici dal passato, risultano idonei. Il giudice di questa idoneita', in un giovane, e' piu' l'istinto che una vigile consapevolezza. Col tempo, con lo studio e con la maturazione delle sue facolta', il giovane sara' in grado di valutare se' stesso e di compiere, con maggior ponderazione e sicurezza, la scelta occorrente al possesso di uno stile sacro moderno.

* * *

CAPITOLO IV

LA MESSA. COMPOSIZIONE MONODICA

PARTI MUSICABILI DELLA MESSA. IL PROPRIO E L'ORDINARIO. -Le principali parti musicabili della Messa cattolica si classificano in due gruppi:

1° gruppo. L'Introito, il Graduale, il Canto alleluatico, il Tractus, l'Offertorio e la Comunione costituiscono il PROPRIUM, ossia l'insieme di quelle parti della messa i cui testi e le cui melodie, cambiano con le diverse feste e solennità dell'anno liturgico e quindi, nel rito romano, variano tutti i giorni: perciò si dicono parti variabili.

2° gruppo. Il Kyrie, il Gloria, il Credo, il Sanctus-Benedictus, l'Agnus Dei costituiscono l'ORDINARIUM, nel quale, anche se più melodie ad libitum sono ammesse, il testo di questi canti rimane fisso indipendentemente dalla festa del giorno: e perciò si dicono parti invariabili.

SUCCESSIONE E CONGIUNZIONE DEI CANTI DELLA MESSA - Il Kyrie segue immediatamente l'Introito, e il Gloria segue il Kyrie.

Il Graduale si collega col Canto alleluatico o col Tractus, seguiti dalla Sequenza quando sia prescritta.

Il Sanctus e il Benedictus stanno insieme, benché separati da una pausa obbligata. Un altro gruppo è formato dall'Agnus Dei e dalla Comunione.

La progressione generale di tali canti dipende, come si comprende, da quella dell'azione liturgica, culminante nel mistero e nella fruizione dell'agapè eucaristica.

Pertanto, in base allo svolgimento del culto, abbiamo:

	Introito	
Kyrie		
Gloria		Epistola.
	Graduale	
	Alleluia	
	(Tractus)	
	(Sequenza)	Vangelo
Credo	Offertorio	
		Praefatio
Sanctus		
Benedictus		
	Canone	
	Pater	
	Pax Domini	
Agnus Dei		Domine non sum dignus
	Comunione	Benedizione
	Ite Missa est	

(La colonna di sinistra comprende i canti dell'Ordinario; quella di centro i canti del Proprio, e quella di destra spetta unicamente al Celebrante).

* * *

L'Introito - Attualmente il testo dell'Introito è formato da tre versetti di diversa provenienza, dei quali il primo si riferisce alla festa particolare di quel giorno. Così l'Introito della vigilia di Natale ha per il 1° versetto: "Hodie nasciētis, quia venit Dominus, et salvabit nos; et mane videbitis gloriam ejus". ("Saprete oggi che il Signore viene a salvarci e domani contemplerete la sua gloria"). Nel 2° versetto il pensiero si eleva alla onnipotenza di Colui che nasce sulla terra: "Domini est terra et plenitudo ejus: orbis terrarum, et universi qui habitant in eo". ("Del Signore è la terra e tutto ciò che v'è in essa, il mondo e tutti gli esseri che lo abitano"). Al 2° versetto è aggiunta, come 3° elemento del testo, la formula "Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto" etc., detta *piccola dossologia*, che non è testo biblico. Poi si replica il 1° versetto.

Anche musicalmente l'Introito gregoriano ha oggi forma ternaria, con alternanze di solisti e coro così disposte:

A. Nelle feste semplici e nelle ferie un solista (*cantor*) "intona" l'Introito, cioè ne esegue le prime note. Negli altri giorni festivi e nelle domeniche l'intonazione è fatta (o dovrebbe esser fatta) da due cantori, e da quattro nelle feste solenni. Il coro entra al punto preciso segnato con l'asterisco e canta sino al termine della strofa (Corpo dell'Introito, *Antiphona ad Introitum*).

B. Qui abbiamo due sezioni: quella contrassegnata dall'indicazione "Ps" (*Versus Psalmi*) e eseguita metà dal solista e metà dal coro. La 2ª sezione, ossia la *piccola dossologia*, viene cantata dal solista, e dal coro a partire da "Sicut erat".

A. Replica della prima parte senza intonazione solistica.

Questa forma ternaria, residuo dell'antica assai più sviluppata deve esser tenuta presente per la composizione monodica dell'Introito; la quale non può prescindere dal testo: e appunto il testo ad offrire la disposizione ternaria.

Nel parlare di composizione monodica, cioè all'unisono, ci riferiamo non già ad una superflua e sterile riproduzione letterale del canto gregoriano, che non avrebbe nessun interesse artistico e nessuna utilità, ma ad uno stile che, con mezzi propri, diversi da quelli caratteristici del canto gregoriano, utilizzi di quest'ultimo e ne riviva soprattutto la trasparenza, la commossa adesione al testo, l'intenso spirito liturgico, inquadrandosi anche, se opportuno, nelle strutture generali (per es. ternaria) del canto gregoriano stesso. Sarà lecito quindi al compositore servirsi (perché no??) di intervalli melodici e di stili che non si trovano nel gregoriano, allontanarsi dagli schemi modali fondendo più intimamente e più spesso gli otto Modi tradizionali e combinandoli col maggiore e col minore moderni o con altri, per es. orientali. Deve, comunque, risultarne una concezione nuova, un contributo originale all'arte sacra, un'aggiunta al patrimonio musicale estremamente cospicuo, che la Chiesa già possiede.

Come l'Offertorio e il Communio, e a differenza del Graduale o del Tractus, l'Introito è un *canto-azione*, ossia un canto che accompagna una cerimonia (l'Introito mentre sfila il corteo d'ingresso, l'Offertorio mentre il popolo porge i donativi, il Communio durante la distribuzione dell'eucaristia). Con ciò non bisogna immaginarsi che la preghiera sia assente dai canti ora detti, dai canti-azione; ma essi non sono puramente contemplativi ed intrecciano allo spirito di preghiera il loro compito di commento musicale a quello che si sta svolgendo in

senso liturgico. Per cui e' stato osservato che, se gli strumenti dell'orchestra fossero stati tollerati in chiesa, forse quel commento sarebbe stato a loro affidato.

E anche di questo il compositore deve tener conto, perche' una fioritura sovrabbondante, come nei versetti dei Graduali o negli Alleluja, nuocerebbe al carattere di canto-azione che l'Introito conserva; e d'altra parte una rigida sillabazione tarperebbe l'afflato melodico. Il canto gregoriano seppe temperare mirabilmente le due esigenze col riunire, attenuandoli, lo stile vocalizzato e quello sillabico e col conciliarli in una intensa concentrazione melodica; di cui e' esempio, fra tanti altri, lo splendido Introito della prima messa dell'anno liturgico, "Ad te levavi". Questa melodia e' un'elaborazione del tetracordo *sol-do*, oltrepassato di un grado sia al limite superiore che all'inferiore. La seconda nota (re) del primo neuma esce da tale ambito: ma, oltre a trovarsi abbreviata dalla *liquescenza* (1), fa parte della formula introduttiva, che equivale all'entrare in argomento un po' da lontano. Appena entra il Coro (animam meam), ecco enunciati gli estremi del tetracordo: *sol* e *do*. Il *do* viene ribattuto piu' volte, nel corso della melodia, mediante *distrofe* e *tristrofe* (2), con valore di nota allitterante nel senso che questa parola prende riferita alla dominante plagale. Dei tre periodi che formano il corpo, il 1° e il 3° rimano nella cadenza attratta dalla tonica *sol*, mentre la cadenza del 2° periodo e' completamente diversa col suo arco che la porta alla sensibile inferiore. Si puo' discutere sul punto a cui spetta il vertice: per me lo metterei al centro della melodia (*neque irrideant*) e pertanto darei maggiore sonorita' e maggior larghezza (ralentando leggermente) a questo gruppo di neumi. Quando poi, dopo il corpo, si passa al versetto salmodico, si scopre ancor piu' chiara e sintetica la formulazione del tetracordo costruttivo. La chiusa della *piccola dossologia* (E u o u a e; abbreviazione di "saeculu seculorum, Amen") e' di una magnificenza melodica incomparabile.

Da tutto questo il compositore puo', senza esservi obbligato, ricavare qualche indicazione, e soprattutto ritenga che egli deve sforzarsi di tendere, come meglio sapra', ad una perfezione. A tale scopo sta in primo piano la necessita' di comprendere il testo. Per esempio, per l'introito "Ad te levavi" l'originario contenuto storico (canto dialogato all'ingresso del Tempio, mentre vi era riportata in solenne processione l'arca santa (3) trapassa, nella messa, a significati mistici anche in rapporto con le parole "Introibo ad altare Dei" che, con altre formule di preghiera, precedono il canto dell'introito, significati parole e formule per le quali si consultera' sempre con profitto e diletto l'opera di Dom Guéranger *L'année liturgique* o altre analoghe trattazioni speciali che la seguirono.

Un'ultima osservazione e' da fare sulla parte centrale dell'Introito, quella che contiene un versetto seguito dalla dossologia. Nel canto gregoriano entrambe vengono eseguite sulla prescritta formula salmodica (*Toni V. Gloria Patri ad Introitum*); si tratta quindi di adattare al versetto e alla dossologia le note di un recitativo prestabilito, e diverso per ognuno degli otto Modi. Nella composizione monodica moderna, non si vede una necessita' assoluta di sottostare a tale norma. Versetto e dossologia potranno benissimo esser trattati melodicamente e con melodia differente. Tuttavia giovera' dar loro minor rilievo che al corpo, in

(1) - Si chiamano liquescenti quei neumi la cui ultima nota, per facilitare il passaggio da una sillaba all'altra nei dittonghi e negli incontri di alcune consonanti (ejus; ad te; non con) viene attenuata nel suono, senza nulla perdere della sua durata.

(2) - Neumi che riuniscono due o tre note eguali, forse per un leggero vibrato.

(3) - P.A. Vaccari, *I Salmi tradotti dall'ebraico*, Torino, SEI, 1945.

maniera che, senza ridursi a recitativi, o, peggio, a un'imitazione del recitativo liturgico, essi risultino meno importanti, meno densi e piu' brevi della melodia del corpo.

Infine la ripresa del corpo potra', senza alcun danno per la musica ne' pel rito, essere in parte modificata, senza pero' perdere il suo carattere di canto-azione.

Il Kyrie - Nel canto del Kyrie si ripete, come ognuno sa, tre volte *Kyrie eleison* ("Signore, abbi pietà"), tre volte "*Christe eleison*" ed altre tre volte *Kyrie eleison*. La proiezione trinitaria di queste nove acclamazioni mi richiama un testo di Dante (*Convivio*, II,6), che, dopo aver spiegato che ognuna delle tre gerarchie angeliche si suddivide in tre ordini, "si' che nove ordini di creature spirituali la Chiesa tiene ed afferma" (partendo dalla terra: Angeli, Arcangeli, Troni, - Dominazioni, Virtudi, Principati, - Potesta', Cherubini e Serafini), insegna che la gerarchia piu' vicina a Dio contempla "la potenza somma del Padre": la seconda gerarchia contempla "la somma sapienza del Figliuolo", e l'ultima (la piu' vicina a noi) "la somma e ferventissima caritate de lo Spirito Santo". E poiche' ogni Persona della divina Triade si puo' "triplicemente considerare", visono in ogni gerarchia "tre ordini che diversamente contemplan.....". "Perche' conviene essere nove maniere di spiriti contemplativi, a mirare nella luce che sola se' medesima vede compiutamente".

Anche secondo Dom Guéranger (op.cit.) nelle acclamazioni del Kyrie "la Chiesa si unisce ai nove cori degli Angeli riuniti intorno all'altare del Cielo".

Errato senz'altro e' il voler dare al canto del Kyrie un carattere lamento-so, riferendone le parole unicamente alla condizione umana. E con cio' non si vuol certo pretendere che sia un canto di giubilazione o di serenita'. C'e' nel Kyrie un volgersi verso il mistero della Divinita' che ha avuto pietà dell'uomo fino a donare il Figlio: la luce dell'immolazione irradia le parole della sezione centrale, dove s'invoca il Cristo, e dove non e' ingiustificato accentuare un carattere dolorante, da risolversi poi in piu' ampia effusione di speranza nella parte finale.

I modelli gregoriani, come anche l'arte polifonica del XV e XVI secolo, fondono anche in questo caso, come in molte altre preghiere della liturgia, i due opposti atteggiamenti dell'anima, sommandoli nel piu' intimo contenuto spirituale, o qualche volta alternandoli senza pero' esagerarne o sottolinearne uno solo.

Nei Kyrie gregoriani il solista, o i solisti all'unisono, alternano col coro, oppure il coro si suddivide in due semicori che si rispondono. La terza sezione (le ultime tre invocazioni) e' spesso piu' sviluppata anche per mezzo di *echi*. Quanto alla precisa struttura della melodia, ecco diverse possibilita', che converranno anche al compositore moderno:

a b a come nel Kyrie gregor. *Clemens Rector*

c b c

d e d

a b a

b c b

d e d " " *Summe Deus*

a b a " " *Rector cosmi pie*

c d c

e f e'

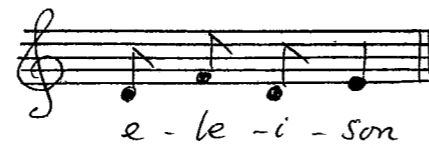
a b a c b c d e d	come nel <i>Kyrie altissime</i>
a b a c b c e c e l	“ “ <i>Conditor Kyrie omnium</i>
a b a c d c e f e l	“ “ <i>te Christe Rex supplices</i>
a a a b b b c c c	“ “ <i>O Pater excelsus</i>
a a a a l a l a l a ² a ² a ²	“ “ <i>Orbis Factor (Dominicus infra annum)</i>
a a a b b b c c c	“ “ <i>Fons bonitatis</i>
a a l a b a ² b c a ² a	“ “ <i>Cum júbilo</i>

Altri schemi possono idearsi, per es. a b c
d e f
g h i.

La bellezza delle melodie gregoriane ha nei Kyrie attualmente inclusi nel repertorio una magnifica esemplificazione anche nel senso della spiccata caratteristica di alcuni incisi e della varietà congiunta alla perfetta unita'.

Come stile si va dall'ornato melismatico al sillabismo del brevissimo Kyrie delle Ferie per annum. Ad ogni modo l'ultimo versetto è sempre più ricco.

Ricordiamo che nella parola "eleison" il dittongo "ei" è teoricamente indivisibile, benché queste due vocali si debbano necessariamente pronunciare divise quando la prima porta un breve melisma o anche soltanto un neuma di due note, ed anche quando alle due vocali corrispondono due note diverse, donde la grafia moderna:



(Canto gregoriano,
Kyriale)

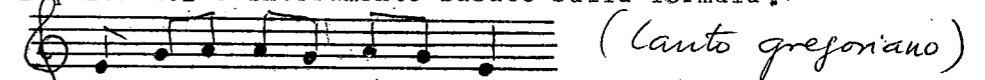
IL Gloria (Grande Dossologia) - Questo antico canto incomincia con le parole del Vangelo di Luca (II,14) "Gloria in excelsis Deo" etc., cantate dagli angeli sulla capanna di Betlemme; onde vien chiamato anche *Cantico angelico*.

Si avverta che le prime parole, "Gloria in excelsis Deo", non debbono essere messe in musica: esse spettano al solo celebrante, quindi il coro attacca immediatamente dopo, con "Et in terra pax", e da queste ultime parole, per conseguenza, incomincia la composizione musicale, sia monodica che polifonica.

Nel canto gregoriano l'esecuzione è a due semicori alternati, oppure a coro alternante col solista. Forma d'inno non versificato: una specie di prosa musicale, risultante dalla successione di formule melodiche che ripetono, o variano, una o più stili fondamentali. Ad esempio il Gloria per le Feste Duplici n.3, ripete e sviluppa con lievi modifiche la formula:



e quello delle Feste Duplici n.2 è interamente basato sulla formula:



che si ritrova nel *Te Deum*. Nel Gloria delle Feste Duplici n.5 vi sono tre formule generatrici.

Le parole "Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te", possono rivestire la stessa formula melodica (*Gloria ad libitum n.3*). I due *Qui tollis* favoriscono un'altra ripetizione, che, come le precedenti, torna opportuna data la lunghezza del testo. Ai due *Qui tollis* si può, volendo, assimilare anche la melodia del *Qui sedes*. Altra ripetizione si rende possibile con le parole "Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus".

Lo stile è moderatamente ornato e talora sillabico. Una sola volta nel repertorio gregoriano, alla parola *Patris*, alla fine del Gloria n.3 *ad libitum*, s'incontra una giubilazione vocalizzante.

Il compositore dovrà dunque badare a concentrare la melodia, a non disperderla e a non prolungare la durata del pezzo, che deve formare un tutto continuo. L'espressione sarà solenne, grave e raccolta.

Il Graduale - Il nome deriva dall'ambone o pulpito elevato, *gradus*, su cui si collocava il solista per eseguire questo canto. Altra etimologia lo fa derivare a *gradalis*, piacevole, ornato.

"Nella liturgia cristiana questi canti (1) sono la più antica e più solenne testimonianza del Salterio davidico. Bisogna guardarsi dal metterli al livello degli altri canti, Introito, Offertorio, Comunione, che sono stati introdotti più tardi e solo per occupare l'attenzione durante lunghe cerimonie. Il Graduale e i canti simili sono eseguiti per se stessi: durante queste melodie, celebrante e assistenti non hanno altro da fare che ascoltarle. È l'antico canto dei Salmi, che nella Chiesa primitiva s'intrecciava alle letture dei sacri libri". (Duchesne, *Origines du culte chrétien*).

Canti dunque per un concerto liturgico? Sì, ma per un concerto in cui - non dimentichiamolo - la musica è stimolo alla preghiera e commento della preghiera. Altrimenti, non avrebbero senso nella messa.

Il Graduale è ornato e responsoriale, cioè con strofa di ripetizione e versetto solistico. La ripetizione è stata poi soppressa. Nella forma attuale abbiamo:

A. Corpo del Graduale. L'intonazione è fatta da uno o due o anche quattro cantori, secondo il grado della solennità (vedi il Proemio dell'Edizione Vaticana, *De ritibus servandis in cantu Missae*). Il coro, che entra all'asterisco subito

(1) - Oltre al Graduale, l'Alleluja e il Tractus.

dopo l'intonazione, esegue tutta la strofa.

B. Versetto. Spetta al solista.

La ripresa di A e' facoltativa, e conviene certamente farla "quando magis videtur opportunum", come nel graduale della messa per S. Giovanni Battista, dove il Versetto termina con senso sospeso: "Misit Dominus manum suam, et tetigit os meum, et dixit mihi: " "Il Signore stese la sua mano e tocco' la mia bocca, e mi disse:" che richiede una continuazione in discorso diretto, la quale e' data appunto dalla replica della prima parte: "Priusquam te formarem" etc.

Quando si sopprime la ripresa, il coro entra alla fine del versetto, nel punto precisato dal solito asterisco, per chiudere collettivamente il pezzo.

Caratteristica del Versetto e' l'ampio melisma, che puo' arrivare fino a una sessantina di note e qualche volta piu', sulla sillaba tonica di una parola importante; oppure due melismi meno estesi, su due parole importanti. (Esempio di grande melisma: la parola *pacem* nel graduale *Benedictus Dominus*; due melismi: Versetto del graduale *Justus ut palma*).

Il testo di un graduale e' idealmente il commento alla lettura dell'Epistola che lo precede.

Il compositore si ispiri dunque ai modelli gregoriani, sempre con lo stesso scopo di giungere a un risultato completamente diverso e personale.

L'Alleluja - La preghiera che era venuta intensificandosi nel graduale, prorompe ora con una straripante irruzione di letizia comunicativa, nella giubilazione dell'Alleluja o Canto alleluiatico.

In ebraico il nome divino, abbreviato in YAH, termina la parola composta Hallelu-Yah, che vuol dire Lodate Dio. Da questa terminazione, e precisamente dalla sua ultima vocale, si formano melismi sviluppati con cui il sentimento della gioia liturgica s'irradia in arabeschi e ricche fioriture melodiche.

"Lodiamo dunque il Signore, carissimi, lodiamo Iddio, diciamo... ALLELUJA. Significhiamo con questi giorni il giorno senza fine; significhiamo il luogo dell'immortalita', il tempio dell'immortalita'; affrettiamoci alla casa eterna.

"Beati qui habitant in domo tua;

"in saecula saeculorum laudabunt Te!

"Lo dice la Legge, lo dice la Scrittura, la Verita' lo dice! Giungeremo cioe' alla casa di Dio, che e' nei Cieli. Ivi non per cinquanta giorni loderemo Iddio; ma, come sta scritto, in saecula saeculorum, per tutti i secoli.

"Vedremo, ameremo, loderemo. Ne' cio' che vedremo verra' mai meno, ne' cio' che ameremo perira', ne' cio' che loderemo tacera': tutto sara' sempre eterno, tutto senza fine sara'."

Così S. Agostino, nel *Sermone pasquale*, che cito dalla traduzione di Mons. Iginio Cecchetti (1).

Nei salmi si trova la parola Alleluia come invocazione iniziale, e negli ultimi anche finale.

Nel Vecchio Testamento la sovrabbondante effusione del Cantico di Tobia culmina con l'Alleluja, in maniera che questa parola viene a coronare, come supremo grido di certezza, l'inebbriante visione della Citta' divina, della "Citta' del Santo":

(1) - ALLELUJA, Aironè, Roma, 1947.

"Le porte di Gerusalemme saranno rifatte

"di zaffiro e di smeraldo,

"e di pietre preziose tutte le sue mura.

"Le porte di Gerusalemme saranno ricostruite in oro

"e i suoi baluardi in oro puro.

"Le piazze di Gerusalemme saranno lastricate

"di carbonchio e di pietra di Sufir;

"le porte di Gerusalemme emetteranno cantici d'esultanza,

"e tutte le sue case canteranno:

"ALLELUJA! Benedetto il Dio d'Israele

"e in te benediranno il santo nome

"per tutti i secoli in eterno!" (1).

S. Giovanni, nella veggenza adorante, ode per quattro volte, da una voce innumerabile, nei cieli, la divina parola ALLELUJA, in lode del giudizio fatto contro la grande meretrice e di Colui che siede sul trono dell'Universo (Apoc. XIX, 1-7).

Fino al IV secolo, in Occidente, si canto' l'Alleluja soltanto durante il tempo pasquale. Fu Gregorio I° a estenderlo alla messa di tutte le domeniche e feste, eccetto in quaresima.

La domenica infatti e' la commemorazione ebdomadaria della Risurrezione. S. Girolamo pensava che l'Alleluja, inneggiante al Risorto, provenisse dagli Apostoli.

Sulle orme di S. Agostino, questo "poeta dell'Alleluja" (2), il canto alleluiatico, con i suoi lunghi frastagli giubilanti, fu interpretato dal Medioevo come un'elargizione anticipata di beatitudine, una goccia della felicita' che fa trasalire l'Empireo.

Nella sua superstite forma ebraica, la parola accenna, meglio che se fosse tradotta, ad una realta' ineffabile, prodigiosa, sovraneamente e sovrumaneamente sacra.

Nel canto gregoriano l'Alleluia e' squisitamente melismatico, e di tipo responsoriale, a forma ternaria:

A. Il solista (o i solisti, come qui sopra notato) intona l'Alleluia. Il coro ripete l'intonazione del solista e vi aggiunge il *jubilus* (detto anche *neuma*), cioe' la vocalizzazione sulla vocale "a" (3).

B. Il solista esegue il Versetto, terminandolo insieme col coro come nei graduali. In questa parte centrale sono profusi i melismi su tutte le parole; e quel che ne rimane oggi, non e' che una parte della primitiva ricchezza.

Si noti attentamente che il versetto termina secondo quattro diverse possibilita': ripetendo l'intonazione piu' il *jubilus*; ripetendo il *jubilus*; ripetendo un frammento del *jubilus*; non ripetendo nulla.

A'. Finito il Versetto, il solista riprende l'Alleluja iniziale, e il coro aggiunge immediatamente il *jubilus* (senza ripetere l'intonazione come al principio).

N.B. - Durante il "tempo pasquale" il graduale e' sostituito da un Canto alleluiatico, al quale se ne fa seguire un secondo, che non differisce dall'altro se non perche' l'intonazione solistica si congiunge immediatamente al *jubilus* corale. I due canti alleluiatici formano un tutto continuo:

(1) - La Sacra Bibbia, ediz. Salani.

(2) - Cecchetti, op. cit.

(3) - Nelle edizioni moderne la ripetizione dell'intonazione iniziale e' sottintesa.

Solista: Alleluia
 Coro: Alleluia e Jubilus
 Solista: Versetto
 Coro: chiusa del Versetto
 Solista: Alleluia
 Coro: jubilus.

Solista: Alleluia
 Coro: jubilus
 Solista: Versetto
 coro: Chiusa del Versetto
 Solista: Alleluia
 coro: jubilus finale.

Inoltre nel suddetto periodo i canti del *Proprium* sono alleluiatici (terminano con la parola Alleluia).

Il compositore saprà che, dal punto di vista liturgico, il canto dell'Alleluia è soppresso dalla Settuagesima fino al Sabato Santo escluso, e che, in tale periodo, viene sostituito dal Tractus.

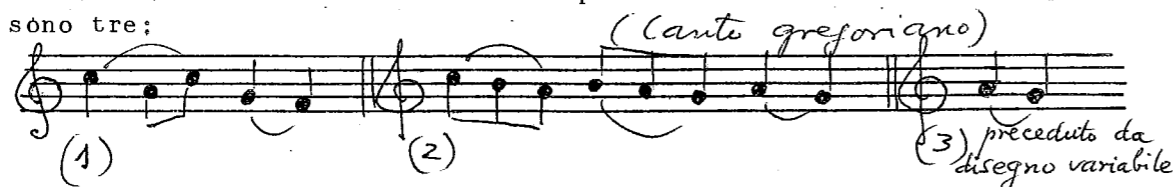
Il Tractus - È il canto che dalla Settuagesima al Sabato Santo sostituisce l'Alleluia. Il nome allude alla esecuzione continuativa (d'un sol tratto, *tractim*) senza alternanze di coro e solista. (Ma a causa della sua lunghezza fino a 16 versetti - il Tractus che anticamente pote' esser cantato tutto da un solista e da un solista diverso da quello del graduale, cessa' d'essere un canto solistico e venne ripartito fra coro e solista, o fra le due ali del coro, o anche fra alcuni solisti. Maniera quest'ultima, che è da ritenere in composizione moderna).

Riservato al periodo quaresimale, il tractus è un canto di penitenza, benché qualche volta anche di letizia, come quello della terza domenica prequaresimale. La vibrante poesia dei testi ha felicemente ispirato i compositori gregoriani: le melodie dei tractus sono fra le più penetranti e meglio costruite di tutto il repertorio; senza eccedere in melismi, né in sillabismi convenzionali, si mantengono in quel giusto mezzo che fonde la sobrietà alla profondità d'espressione.

Non ci sono tractus gregoriani se non nel 2° e nell'8° modo. Il Ferretti, nella sua *Estetica gregoriana*, sostenne che quelli di 2° modo non erano considerati tractus ma gradualis, e quindi comportavano la ripetizione del 1° versetto come ritornello.

Ho già detto della impossibilità di una catalogazione che interpreterebbe come esclusivamente tristi e gementi i tractus di 2° modo, luminosi e lieti quelli di 8°. Ripeto che la tristezza e la gioia della Chiesa non sono come quelle degli uomini, ma si mescolano e si intingono una nell'altra, anche se, in alcuni casi e in determinate melodie, tale mistura è meno marcata.

Come struttura musicale il tractus consta di un seguito di strofe, ossia, versetti, riproducenti, con varianti, la stessa melodia (A A¹ A² ...). Caratteristica la rima melodica tra le finali dei periodi. Nell'*Attende caelum*, per es. le rime sono tre;



Possibilità, questa delle rime musicali (accoppiate o alternate), di cui non sarà sbagliato servirsi componendo il tractus.

I testi dei tractus sono fra i più belli della liturgia e richiedono la massima attenzione da parte del compositore.

Le Sequenze - Delle migliaia di Sequenze composte durante il Medioevo, soltanto cinque sono sopravvissute nel repertorio gregoriano; tra queste, specialmente due - quella di Maria presso la croce e quella per i defunti - hanno sollecitato l'estro dei compositori fino ai nostri giorni. E di queste due mi occupo più avanti, limitandomi qui a ripetere, per chi volesse comporre la musica di una delle altre tre, che premessa indispensabile alla composizione è, anche in questo caso, la completa e giusta comprensione del testo.

Il Credo - Il testo si può suddividere in quattro parti, di cui la 1ª (che include i due primi versetti) si riferisce al Padre, la 2ª (da "Et in unum Dominum Jesum Christum" fino a "cujus regni non erit finis": 10 versetti) ha per oggetto il Figlio, la 3ª (da "Et in Spiritum Sanctum" fino a "per Prophetas") contempla lo Spirito e la 4ª riguarda la Chiesa e la sua vita. In base a tale divisione non sarebbe errato svolgere quattro temi, derivanti dal primo, oppure, se indipendenti, unificati dal ritorno più o meno periodico di uno di essi.

Il Credo gregoriano I, che risale all'XI secolo, è basato su tre formule tematiche, presenti fin dall'inizio e ricorrenti, con alcune varianti, in tutto lo svolgimento del canto, e cioè:



fra la prima e la seconda formula, il compositore ha previsto un inciso di collegamento:

È da ricordare che il 1° versetto viene cantato dal solo celebrante, e che quindi la musica incomincia da "Patrem omnipotentem".

Personalmente penso che sarebbe ottimo lasciare al Credo la melodia gregoriana (di preferenza la prima o l'ultima delle quattro ammesse nel repertorio), in modo da aggiungere, all'autorità del testo, quella della melodia. Per bella e lodevole che possa risultare una nuova melodia, avrà sempre, in questo senso dogmatico-musicale, minor peso dell'antica.

L'Offertorio - Nell'antica messa, dopo l'uscita dei catecumeni, i fedeli recavano offerte e doni, sia in alimenti che in danaro, per il clero, per le vedove o per i poveri. Un canto accompagnava la sfilata degli *offerentes*: l'Offertorio di questo canto e' rimasto un sol versetto nell'attuale Offertorio gregoriano, che pertanto rappresenta l'abbreviazione dell'antico. (Soltanto l'Offertorio della Messa da morto, ha oggi ancora due versetti).

Come significato mistico l'Offertorio commenta l'offerta del calice per mano del celebrante e del proprio cuore da parte dei fedeli. Quindi e' un canto di profonda e commossa espressione. Nell'arte gregoriana ha stile melismatico e talora descrittivo, come il *Super flumina*; dove il ricco arabesco melodico suscita l'idea delle onde ricordate dal salmo 136 o i flessibili rami dei salici:

"Sui rivi di Babilonia, la' sedemmo piangendo, nel ricordarci di Sion;
"Ai salici di quel paese appendemmo le nostre arpe".

Il Sanctus e il Benedictus - La triplice acclamazione *Sanctus* etc. ("Inno dei Serafini") viene attaccata da tutto il coro al "dicentes" che termina la *Præfatio*; e in relazione a quanto, in quest'ultima, e' detto delle gerarchie angeli che, che unitamente agli uomini lodano la divina unita' e triplicita' e la infinita potenza e maestà del Signore, e' un'unanime e incontentabile scoppio di amore.

Il testo proviene dal cap. VI di Isaia:

"Nell'anno in cui mori' il re Ozias, vidi il Signore sedente sopra un alto, eccelso trono. Le estremita' della sua veste riempivano il tempio e intorno a lui stavano dei Serafini, ognuno dei quali aveva sei ali: con due velava il volto (1), con due i piedi, e con due si librava a volo. E ad alta voce alternativamente cantavano (2):

"Santo santo santo il Signore Dio degli eserciti!" (3)

"Della Sua gloria son colmi la terra e il cielo!" (4)

La liturgia aggiunge "Hosanna in excelsis" (che deriva dai Vangeli: Matt. XXI, 9; Marco XI, 10; Luca XIX, 38; Giov. XII, 13: e' il grido del popolo che, con fiamme frondose e mantelli stesi a terra, accolse trionfalmente Gesu' in Gerusalemme. Il senso e' che bisogna ricevere in se' il Signore (che sta per venire sotto le specie eucaristiche) con entusiasmo pari a quello di quel giorno lontano.

La parola *Hosanna*, nel suo significato primitivo, e' l'equivalente della formula "salvum me fac", *salvami!* Ma questo significato antico e' stato dimenticato col tempo, e l'*Hosanna* ha preso quel senso gioioso che, da secoli, anche la musica ha seguito.

Una pausa e' obbligatoria tra l'*Hosanna* e il *Benedictus*, che viene a formare una seconda parte del canto del *Sanctus* con espressione tradizionalmente piu' dolce e piu' intima, che si riferisce alla mistica venuta del Redentore nelle anime oranti: "Benedetto Colui che viene nel nome del Signore".

Noi ci permettiamo di spiegare (assai sommariamente, del resto) il testo affinché sia ben chiaro che non e' assolutamente possibile comporre musica sacra senza una buona comprensione delle parole: ognuna ha un peso, una provenienza e, non di rado, diversi significati, per esempio letterale e spirituale, storico e simbolico.

(1) - Si interpreta che velassero il volto di Dio e, per rispetto, anche il proprio.

(2) - *clamabant*. Ma l'ebraico ha piuttosto "dicevano" . . .

(3) - Degli eserciti beati, gli eletti.

(4) - Nell'ebraico: "la terra e' colma".

Il complesso costituito dal *Sanctus* e dal *Benedictus*, forma un *Responsorio*, quella struttura ternaria cioè, in cui c'e' una ripresa parziale della prima parte. Infatti:

A. "Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

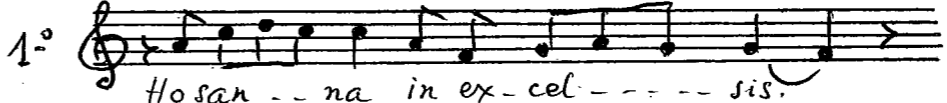
Hosanna in excelsis.


B. *Benedictus* qui venit in nomine Domini.

A. Hosanna in excelsis."

Nel canto gregoriano i tre "sanctus" possono essere diversi, oppure due eguali ma non tutti e tre. (per es. eguali il 1° e il 2°, o il 1° e il 3°). Qualche volta il "Benedictus" riprende la melodia del "Pleni sunt". Qualche volta il secondo Hosanna e' una elaborazione del primo; altre volte i due Hosanna differiscono in maniera piu' evidente:

(Canto gregoriano,
Kyriale,
in Festis B.M.V.)


1° 

2° 

Il simil caso, e se il "Benedictus" e' diverso dal "Pleni sunt", siccome ne risulta una forma

A	{	a
		b
		c
		d
		e

dove nessuna frase melodica si ripete, e' opportuna una formula unificatrice, come, nel *Sanctus* ora citato, il motivo



(C. Gregoriano,
ibidem)

Un bell'effetto per la varieta' dei ritorni si ha al principio del *Sanctus* per le Feste Duplici, n.4:



San - ctus San - ctus San - ctus

Lo stile di queste melodie e' sobriamente ornato e l'esecuzione interamente corale. Ma il compositore puo' affidare il "Benedictus" ad uno o a due solisti.

Egli dovra', comunque, tener presente che un lungo sviluppo musicale del *Sanctus* sarebbe fuor di luogo, dato che il celebrante aspetta che il primo Hosanna termini, per procedere all'elevazione dell'ostia. La musica e' fatta per il rito e non il contrario.

N.B. - Come e' stato detto nella presentazione abbiamo voluto rispettare la dottrina del Carducci, benché la disciplina liturgica e' stata notevolmente cambiata di recente.

L'Agnus Dei - L'Agnus Dei gregoriano si presenta in due principali forme: A A A oppure A B A. In questa seconda forma, il "miserere nobis" del 2° versetto e' uguale a quello del 1° versetto e al "dona nobis pacem" dell'ultimo. (ma non sempre).

Lo stile e' sobriamente ornato, come nel *Sanctus*. L'esecuzione e' interamente corale, oppure a semicori alternati, e in questo caso il "dona nobis pacem" si canta dal coro completo. Ad ognuno dei tre versetti l'intonazione del o dei solisti arriva fino alla parola Dei; il coro entra con "qui tollis".

Nell'Agnus Dei per le Feste Duplici, n.4, si trova eccezionalmente la forma A A B; e nell'Ordinarium, *In Dominicis infra annum* la forma A B C.

In relazione alla spiccata importanza liturgica e mistica di questo canto, il compositore si studierà il modo di ottenere una melodia semplice, profonda, commovente.

Il canto della Comunione - Non si tratta della Comunione del celebrante, commentata dall'*Agnus Dei*, ma dei fedeli. Percio' anticamente, essendo di regola non assistere all'Eucarestia senza prendervi parte, tale canto era in parecchi versetti, dei quali, nell'attuale repertorio gregoriano, resta uno. Di conseguenza il compositore puo' dare maggiore sviluppo alla melodia dedicata a questo momento del rito, tenendo presente l'estrema sobrieta' dei modelli gregoriani, a volte quasi sillabici. La musica dovrebbe qui esprimere soprattutto una purificazione, una riduzione all'essenziale.

Pezzi facoltativi - E' permesso cantare, su parole approvate dalla Chiesa, una melodia dopo l'Offertorio, e, dopo il Benedictus, un "Panis angelicus" un "O Salutaris Hostia" o un "Adoro te devote" (testo stupendo di S. Tommaso), o qualche altro pezzo di analogo carattere, in forma di inno secondo i modelli gregoriani, o anche in altra forma.

L'Ite, Missa est - Nelle messe gregoriane le formule melodiche per l' "Ite, missa est", ripetute con le parole "Deo gratias", son prese dal rispettivo Kyrie.

Benche', nel gregoriano, queste siano formule di congedo, assai brevi, non v'e' inconveniente a prolungarle nella composizione monodica, fino a farne dei piccoli finali di tutta la messa.

Formule da non musicare - Vi sono nella messa letture e formule varie, che l'arte gregoriana ha vestite di note, e che sono ammesse in questa veste musicale ma in nessun'altra, per pregevole che sia. Dal punto di vista liturgico, che qui e' il solo, non e' consentito mettere in musica quello che deve esser detto personalmente ed esclusivamente dal sacerdote all'altare: per esempio il *Confiteor*, o dai diaconi, per esempio la lettura dell'Epistola. Per tali formule, Orazioni, Epistole, Profezie, Vangeli, Prefazioni, *Dominus Vobiscum* ed altre, stabilito il canto ufficiale, gregoriano; e non occorre altro.

La parola Amen - "Risuna sul labbro di tutti i fedeli l'Amen liturgico; ma a quanti non sfuggono il significato profondo e la storia nobilissima di questa parola, poema di fede e d'amore? I musicisti di ogni tempo han cercato d'interpretarne la bellezza sublime, come grido possente dell'umanita' redenta".

Così scrive Mons. I. Cecchetti nel suo utile studio su "L'Amen nella Bibbia e nella Liturgia" (Roma, 1942), dal quale ricavo le notizie che seguono.

La parola *Amen* deriva dall'ebraico 'āmān, che significa sostenere, sorreggere; e' in essa un senso fondamentale di saldezza, di verita' incrollabile.

Isaia chiama, due volte, l'Onnipotente *Deus Amen*.

S. Paolo (2 Cor. I, 18-20) chiama Cristo l'*Amen* di Dio.

Nelle finali dei Salmi si trova spesso *Amen*, come chiusa di una formula dogmatica. Dalla Vulgata e' tradotto *Fiat*, Così' sia (in senso anche di Così'e').

Nei Vangeli e' formula asseverativa, talvolta duplicata, sulle labbra stesse di Cristo,

Nell'Apocalisse Cristo e' l'*Amen* che e' "il principio delle cose da Dio create" (III, 14) e l'adesione entusiastica della Chiesa celeste alla divina legge (V, 14).

"Dire Amen" - insegna S. Agostino - "e' sottoscrivere", ratificare quanto il celebrante ha compiuto e detto nel rito. Ha quindi un valore sociale, in quanto esprime la solidarieta' dei fedeli col sacerdote, il sigillo (come dice Cirillo di Gerusalemme con riferimento speciale all'*Amen del Pater noster*) all'orazione pronunciata all'altare.

In tale significato lo si ritrova nelle liturgie ambrosiana, bizantina, copta, come pure presso i mussulmani e gli ebrei.

Figura, inoltre, nelle iscrizioni di antiche tombe cristiane.

Dante, nel Cielo del Sole, fa cantare ai sapienti un *Amen* a due cori.

Ed ora il giovane compositore sappia comprendere la sterminata gradazione di possibilita' musicali che vanno da un *Amen* gregoriano di tre sole note, ai grandi *Amen* Polifonici del Palestrina, di Bach o di Bruckner.

ALTRE OSSERVAZIONI SULLA COMPOSIZIONE MONODICA - La composizione monodica della messa e' trascuratissima dagli autori contemporanei, come lo e' stata dai loro immediati predecessori e in generale da tutti i maestri posteriori all'eta' gregoriana. Avvinti dallo splendore della polifonia e dalle nuove possibilita' di linguaggio, i musicisti pensarono sempre piu' uniformemente che limitare la loro creazione a una sola linea melodica fosse troppo poco, tanto piu' che la perfezione era stata raggiunta, su questa via, dalla musica gregoriana.

E' superfluo dire quanto poco ci sentiamo disposti a condividere tale punto di vista. Confermiamo il massimo dell'ammirazione e dell'amore al canto gregoriano, che abbiamo posto a modello e ad esempio. Si tratta pero' di non riprodurlo, pur profittando del suo salutare insegnamento, come abbiamo detto piu' volte in questo libro. La riproduzione delle formule gregoriane non puo' dar luogo che a un "pastiche". Bisogna imitare non il disegno, ma lo spirito. E qui ti voglio!.... Per quanto riguarda il disegno, anzi, occorre allontanarsi dai moduli gregoriani per cercarne altri, personali e nuovi o comunque diversi da quelli.

Ora a questo fine non sara' inutile assimilare altre fonti d'invenzione melodica, che, aggiunte al gregoriano, potranno arricchire e fecondare la fantasia del compositore monodico. A questo proposito consigliamo al giovane musicista di non ignorare il ricco tesoro melodico raccolto nei due volumi di canto ambrosiano, ANTIFONALE MISSARUM e LIBER VESPERALIS, editi dal Desclée e curati dai piu' qualificati specialisti sotto la direzione dell'Abbate Suñol: il primo volume per i canti della messa, il secondo per quelli delle ore. E non soltanto le particolarita' del disegno, anche quelle della costruzione melodica interna e della disposizione strofica, diverse dal gregoriano specialmente nei canti di tipo responsoriale, possono dare idea di nuove strutture per la composizione monodica.

Se poi si vuole scrivere una messa proprio per il rito milanese (che come si sa e' in vigore in tutta la diocesi di Milano) sara' indispensabile uno studio

preciso della liturgia musicale ambrosiana, come e' sistemata nei due libri ora citati.

Non meno proficua sarebbe la conoscenza dei canti in uso nella liturgia cosi' detta bizantina, cioe' nella Chiesa di lingua greca e di rito non ortodosso, pei quali si ha un'opera di orientamento generale ne *L'antica Melurgia bizantina*, del P. Lorenzo Tardo, pubblicata nel 1938 a Grottaferrata.

Mentre scriviamo e' in corso la pubblicazione dei canti della Chiesa armena ed anche da questi il compositore puo' trarre indicazioni, suggestioni, ispirazioni.

In ogni modo, nessuno s'illuda sulla facilità della composizione monodica. La sua apparente semplicità, e' somma di difficoltà superate e sintesi di contenuti musicali che il compositore ha risolti nell'unico valore lineare, aspirando a nulla di meno di una perfezione.

Un'altra doviziosa ed eccelsa sorgente d'ideazione musicale e' la Liturgia. La musica puo' plasmarsi, per esempio, sui colori dei paramenti, secondo i "tempi" dell'anno, oppure sui gesti del celebrante. O sui contenuti stessi dei diversi tempi o cicli liturgici. Così, per non ricordare che questo caso, il tempo dell'Avvento ha un triplice senso, poiché la liturgia contempla la venuta del Redentore in tre diversi aspetti e significati: nella umanità della carne, nella interiorità dell'anima, nell'assoluto della vita eterna. Questa concezione, che Pietro di Bloy e Bernardo di Chiaravalle commentano mirabilmente, e nella quale il Salvatore appare in triplice forma, Agnello, Amico, Leone (concezione completamente trascurata, perché evidentemente ignorata, dai compositori che si preoccuparono di adornare con belle pastorali, a base di flauti e zampogne, il mistero vasto quanto la storia del mondo) perché non potrebbe concretarsi monodicamente nel predominio di tre temi ricorrenti, adatti a illuminare i tre significati suaccennati? Comprendiamo quanto ciò sia meno arduo in musica polifonica, dato il numero assai maggiore di mezzi espressivi. Pur tuttavia il giovane non dimentichi che la grande arte sorge alla frontiera dell'impossibile.

* * *

Fra i compositori italiani del nostro tempo, l'unico che abbia scritto una Messa monodica e' G.F. Ghedini, per quanto a me risulta. Mi dispiace però non poter citare, a conclusione del presente capitolo, questo lavoro dell'illustre compositore piemontese, perché troppo aderente allo stile gregoriano, e dimostrativo bensì di una profonda conoscenza di quest'ultimo, ma non del concetto che ho sottolineato nelle pagine precedenti a favore di una concezione monodica completamente diversa da quella tradizionale. Sono quindi costretto a riportare qualcuno dei miei lavori, come tentativi verso quell'ottimo, che sarà raggiunto - lo spero e lo auguro - da altri.

* * *

dalla "Messa in festo Sanctissimae Trinitatis" 66

per coro di Tenori e Bassi all'unisono

di Edgardo Carducci

~ Kyrie ~

ppp Moderato *Bassi pp*

Tenori Ky - ri - e e - le - i - son Ky -

ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -

le - i - son. Chri - ste e - le - i - son

Chri - ste e - le - i - son Ky -

son. Chri - ste e - le - i - son Ky -

ri - e e - le - i -

Tenori son. Ky - ri - e

e - le - i - son

Tutti Ky - ri - e e -

le-i son

Gloria

Calmo tutto pp fino a "qui tollis"

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, Lau-
damus Te. Benedicimus Te. A - - doramus Te. Glorificamus
Te. Gratias agi - mus tibi propter magnam gloriam tuam:
Do - mine Deus, Rex cae - lestis, Deus Pater o - mni -
- potens. Do - - mine Fili unigeni - te Jesu Chri - ste,
Agnus De - - i Fi - li - us Pa - - tris. Qui tollis pecca -
- ta mundi, mi - - sere - re nobis. Qui tollis pec -
cata mundi suscipe depre - - cati - o - nem no - -
- - stram. Qui sedes ad dexte - - ram Patris mise - - re re no - -

lis. Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus
Tu solus altis - - simus Je - - su Chri - ste. Cum San - -
- - do Spi - - - - ritu, In gloria Dei Pa - - tris
A - - men.

Questa Messa si compone ancora delle seguenti parti:

- Graduale: Benedictus es
- Alleluja: Benedictus Deus
- Credo
- Offertorio: Benedictus sit
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus
- Comunione: Benedicimus Deum
- Licenziamento: Ite Missa est

E porta la data: Roma, giugno 1959.

CAPITOLO V

LA MESSA. COMPOSIZIONE POLIFONICA.

Una tradizione basata sulla polifonia sacra del XV e XVI secolo concentra la composizione musicale sui soli canti dell'Ordinarium.

E' vero: i canti del Proprium sono destinati a un dato giorno dell'anno liturgico, mentre quelli dell'Ordinarium si adattano a molte messe. Mettiamoci dal punto di vista economico e comprenderemo subito che la cosa prende un aspetto estremamente serio! tanto piu' serio anzi, in quei paesi che piu' dovrebbero custodire e difendere la dignita' dell'arte liturgica, e che invece meno se ne preoccupano (nonostante la dettagliata e aggiornata legislazione in materia musicale).

D'altra parte la maggiore durata dei canti dell'Ordinarium polifonico, in confronto dei corrispondenti gregoriani, giustifica fino a un certo punto la soppressione delle musiche del Proprium. C'e' poi una soluzione conciliativa, che consiste nel cantare il Proprium in gregoriano e l'Ordinarium in polifonia.

Personalmente mi dichiaro contrario a tale possibilita'. Il passaggio dalla ritmica del canto gregoriano, sia pure dopo un intervallo, a quella della polifonia classica e' troppo brusco e troppo rilevante per non dare la sensazione di una interruzione dello stile e della speciale spiritualita' che nello stile si esprime, e questa interruzione ripetuta piu' volte nello svolgimento della messa si aggrava ed emerge sempre di piu'. No. Respingiamo i compromessi. Meglio fare a meno del Proprium. Meglio ancora cantarlo in monodia moderna, alternata alla polifonia moderna.

Ne' mi si parli del "mirabile contrasto" tra la cantilena gregoriana e la polifonia. Questo contrasto, comprensibile con la polifonia del XVI secolo costruita su temi gregoriani (ma non sempre), chiari e riconoscibili (e non sempre), e con una esecuzione del gregoriano meno fluida e assai probabilmente piu' accettabile della nostra attuale, offriva senza dubbio un buon effetto. Ma fuori di queste speciali condizioni e' sempre un ripiego, una soluzione rimediata di un problema stilistico che si risolve per intero soltanto con la composizione integrale dell'intera messa per opera di un solo autore.

* * *

Anteriori alla polifonia classica, la Messa di Tournai (sec. XIV), a 3 voci, e quella di Machaut (per l'incoronazione di Carlo V), a 4 voci, contengono tutti i canti dell'Ordinarium ma non un nesso tematico fra essi. Frammenti piu' o meno estesi dell'Ordinarium si possiedono in diversi codici, uno dei quali risale alla fine dell'XI secolo (si veda in proposito P. Wagner, *Geschichte der Messe*, I, 28 e segg.) Da Guillaume Dufay che fu fatto il primo e decisivo passo verso l'unita' tematica dell'Ordinarium Missae (P. Wagner, op.cit.).

Nel periodo dominato dalle personalita' dei maggiori polifonisti, detto della polifonia classica e culminante nella pienezza del XVI secolo, il principio tecnico fondamentale della messa polifonica e' l'imitazione contrappuntistica, il

tema formulato da una voce e rifranto nelle altre; *quel che e' di uno e' di tutti*. Ma nella basilare universalita' di questo procedimento, si distinguono diverse specie di messe polifoniche, e il compositore moderno deve, come per gli altri generi di composizione, averne un'idea precisa allo scopo di servirsene - lo ripetiamo - non per una pedissequa riproduzione, cui sarebbe errata e debole difesa la venerazione per i grandi del passato, ma nel senso di una nuova e personale riespressione, sommanente le sostanze antiche ai mezzi linguistici del nostro tempo.

Daremo quindi brevemente conto dei vari tipi di messa polifonica classica.

I. Messe unificate dal "cantus firmus".

Nella messa "Ecce sacerdos" del Palestrina la melodia dell'antifona omonima viene cantata *con le parole di questa* ("Ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo, et inventus est justus"), mentre le altre voci cantano il testo della messa. Questo sistema arcaico si ritrova in altri autori; si veda anche l'Hosanna della messa "Ave maris stella" di Victoria. Il doppio testo si mantenne fino al XVII secolo nella polifonia portoghese (messa *Philipus IV* di M. Cardoso: il nome del monarca intrecciato alle parole dell'*Incarnatus* e del *Crucifixus* vi produce un effetto, oltre che stravagante, ridicolo per il lettore (di oggi)).

Il *cantus firmus* e' detto *vagans* quando passa da una voce all'altra. Es.: *Agnus Dei* della messa "Regina coeli" di Kerle; *Kyrie* della "Missa de Beata" di Morales.

2. Messe-Chansons

Per *cantus firmus* non s'intende esclusivamente una melodia gregoriana. Molti polifonisti, da Dufay al Carissimi, composero una messa sulla canzone guerresca *L'homme armé*. Il Palestrina ne trasse due messe, una a 4, l'altra a 5 voci. Mi sono spesso domandato il perche' di tale successo di quella volgaruccia canzone in seno alla polifonia sacra. La spiegazione che mi sembra piu' ragionevole e' questa: la canzone e' ricca di intervalli utili allo sfruttamento contrappuntistico: salti ascendenti di 4^a, discendenti di 5^a, tetracordo per gradi congiunti, 2^a ascendente e discendente. Inutile aggiungere che, in mano al grande polifonista, la canzone subisce una vera resurrezione; e' un rifacimento completo dall'inizio; e tutto quello che il maestro ha saputo ricavarne sia dal lato dello sviluppo imitativo che da quello dell'espressione religiosa, e' semplicemente straordinario, specialmente nella messa a 5 voci. Quest'ultima, per la emergente prevalenza della melodia-base, ingrandita e posta quasi sempre nella zona centrale dei suoni, cioe' al I^o o al II tenore, mentre le altre voci, pur prendendo parte alla melodia stessa mediante imitazioni ed elaborazioni varie, non ne offuscano mai la predominanza, costituisce un modello chiaramente esemplificativo di questa forma. La messa a 4 voci, invece, palesa l'intendimento di non dare se non qualche volta un decisivo predominio al *cantus firmus*, ecci vuole l'occhio del tecnico per snidare i temi della canzone dallo sviluppo delle linee associate nel lavoro contrappuntistico.

Secondo J. Samson, nel suo libro *Palestrina ou la Poésie de l'Exactitude* (Ginevra, 1939), anche la messa "di Papa Marcello" nasconderebbe l'*Homme armé*. Questa affermazione e' combattuta dal Casimiri in *la Polifonia vocale del sec. XVI* (Roma Psalterium), con validi e precisi argomenti.

Orlando Lasso compose una messa sopra una canzone che incominciava con queste parole: "Je ne mange point porc". E' appunto contro la categoria delle *missae-chansons* (di cui fa parte anche l'*Homme armé*) che si pronuncio' la 22^a sessione del Concilio di Trento affinche' i compositori sbandissero dai canti popo-

lari presi come temi di messe "omne improbum et lascivum".

3. Messe basate sull'elaborazione imitativa di ogni inciso del cantus firmus.

A differenza del tipo precedente, che mantiene, mediante l'ingrandimento, la prevalenza del *cantus firmus* stabilizzato di preferenza in una voce, questo secondo tipo risolve direttamente il cantus firmus nella sua segmentazione elaborata in base al principio mottettistico, senza con ciò ridurre la messa a una successione di mottetti. In altre parole tutte le voci stanno allo stesso grado d'importanza, mentre nel tipo precedente v'è un rilievo evidente di quella voce che detiene la melodia fondamentale.

E' quello che i tedeschi chiamano *durchimitierte Messe*, esprimendo con queste parole il concetto che l'elaborazione imitativa pervade tutta la messa, l'antifona e non viene meno (se non per dar posto all'omofonia allorché quest'ultima sia da preferirsi per l'economia generale dell'opera).

Modelli di questo tipo si hanno nella messa "Iste confessor" del Palestrina e nella "Ave maris stella" del Victoria.

4. Messe su temi di libera invenzione.

Vogliamo dire cioè su temi composti dall'autore e quindi non attinti al repertorio liturgico né a quello profano. E' il tipo della *Papae Marcelli* e che più si avvicina alla forma mottettistica, nel senso di ciclo di mottetti connessi dalla forte unità dello stile, e non da un legame tematico.

5. Messe basate sul canone. (Messe "canoniche").

Poiché il canone è un'imitazione prolungata, le messe che si basano sul canone non s'informano a un principio sostanzialmente diverso da quello del contrappunto imitativo che vediamo applicato in tutte le altre, ma lo irrigidiscono per elevarlo a norma costruttiva costante ed esclusiva, avvalorante un'abilità spinta all'estremo e tuttavia sempre volta a omaggio e a lode del Signore. Errato infatti, molto errato sarebbe scorgere in questo tipo di messe un'esibizione di bravura che prenda il passo sul fine liturgico e mistico invece di offrirsi come dono, travagliato, sudato forse, ma puro in tutta la possibile perfezione artistica.

Nelle messe "Ad coenam Agni" del Palestrina, "Repleatur os meum", "Ad Fugam", si ammira tutto quello che la tecnica del canone, a due e a più voci, poteva produrre di ingegnoso non solo, ma con intensa emozione religiosa. Per modo che, se si può parlare di "esempio formidabile dell'arte contrappuntistica" del XVI secolo, non va dimenticato che quest'arte ha per suo essenziale e più alto significato l'attitudine a stimolare, propagare, sublimare esteticamente la preghiera della Chiesa e rante. E' stato osservato che la tensione continua, prodotta dal rapporto tematico fra le voci in canone, può stancare, e che appunto nella messa "Ad Fugam" del Palestrina si sente il bisogno di qualche sosta omofona. Può darsi benissimo; ma non conviene giudicare indipendentemente dall'uso liturgico di questa messa: soltanto unita all'altare essa effonderà il proprio spirito nel più giusto rapporto di ambiente.

Comunque avvenga, si noti che nella citata "Ad Fugam" tutte e cinque le voci procedono a canone nel 2° *Agnus Dei*; negli altri pezzi le due voci acute formano canone fra loro e le due inferiori fra loro.

6. Messe basate su quelle del Kyriale gregoriano.

Poiché nelle messe gregoriane, raccolte nel *Kyriale*, i vari pezzi, Kyrie,

Gloria, etc. sono indipendenti, lo sono anche nelle messe polifoniche composte in base a quelle: e pertanto, in tali messe polifoniche, i diversi pezzi non obbediscono a rapporti di unità tematica generale, ma si limitano a riprodurre, più o meno esattamente, le melodie gregoriane.

7. Messe "super voces musicales".

Questo tipo di messe appartiene alla categoria dei procedimenti ricercati se non bizzarri: il tema, o *cantus firmus*, si presenta successivamente su tutti i gradi dell'esacordo naturale, come nella "Homme armé" super voces musicales" di Josquin (per la quale si veda P. Wagner, op. cit. I, 146).

8. *Messa "parodia"*, ossia rifacimento di un mottetto dello stesso autore o di altri. Il capostipite di questa famiglia di messe sarebbe la "Missa parodia mutatae Domine da nobis", di Jacob Paix (1587): il mottetto, come detto nel titolo, è di Tommaso Créquillon.

Composero messe con questo sistema i più grandi autori. E' da osservare che l'inizio del mottetto preso per base si ripete più o meno fedelmente nella messa derivatane, ma il rimanente di questa elabora o modifica il mottetto stesso. Ciò non costituiva però alcuna regola, e il trattamento del mottetto-base è il più diverso nei diversi autori.

Modelli: messa "Lauda Sion" del Palestrina, su mottetto omonimo dello stesso; messa "O quam gloriosum" del Victoria, su mottetto omonimo dello stesso.

Esempi analizzati

Messe-Chansons. Palestrina: *Messa l'Homme armé*, a 5 voci.

Sezioneremo come segue, in rapporto alla presente *Messa*, la melodia dell'Homme armé:

l'homme - l'homme l'homme armé l'homme armé

l'homme armé doit on-dou-ter doit on-dou-ter

On a fait par tout cri-er Que chacun se vienear

(Mel. popolare)

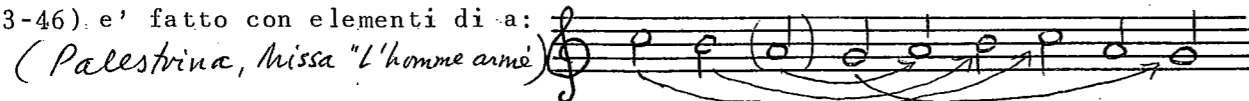
mer d'un haubregon⁽¹⁾ de fer.

(1) *haubregon*: diminutivo dell'arcaico *haubert*: piccola corazza

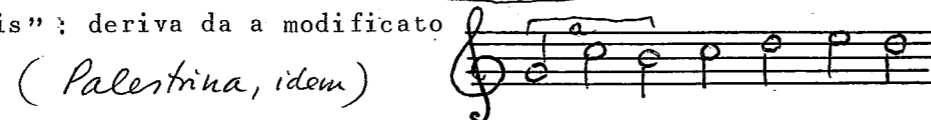
Kyrie, batt. 8, soprano e contralto: il tema e' diminuito; batt. 10 tema aumentato al 1° tenore, come anche nel *Christe* (frammenti b+c). Nella ripresa del *Kyrie*, motivo d+e al 1° tenore, imitato dalle altre voci.

Alla batt. 80: si b se il fa e h, si h se il fa e #.

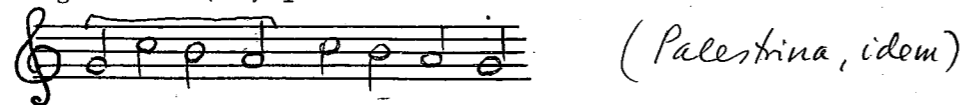
Gloria, Il tema aumentato non puo' prendere molte parole: incomincia con "Laudamus". Il 1° episodio (piu' di 40 battute) e' sul motivo a: motivo b al "Domine Fili", motivo c "Filius Patris". Il bicinium prima del 2° episodio (43-46) e' fatto con elementi di a:



4° episodio "Qui tollis": deriva da a modificato



cui s'innesta d ingrandito (82, 1° tenore). 5° episodio ("Qui sedes"), altra derivazione da a:



a cui s'innesta e ingrandito. Notare l'animazione alla fine. Cadenza modale piu' cadenza perfetta.

Credo: Nuova derivazione da a: (Palestrina, idem)

"Factorem coeli" tema ingrandito al 1° tenore. La melodia presenta successivamente tutti i suoi incisi.

"Crucifixus": altra derivazione da a: (Palestrina, idem)

e inversione di c ("sub Pontio Pilato").

"Et resurrexit": e' dato dal c invertito, cioe' da 4 note ascendenti, piu' loro derivazioni.

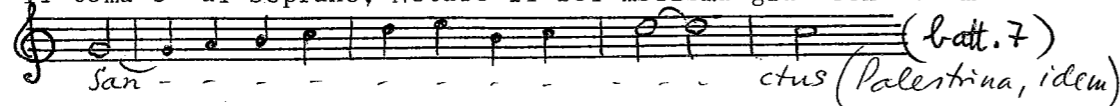
"Et iterum": motivo d diminuito e con variante: (Palestrina, idem)

riprodotto con varianti dal tenore e dal basso e con inversione dal contralto.

"Cujus regni": dal motivo e.

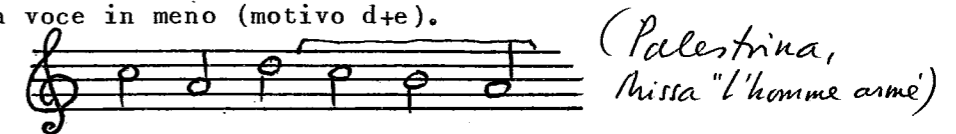
"Et in Spiritum": la melodia ingrandita al 1° tenore si completa con frammento aggiunto, che la chiude in Sol, tonalita' definitiva del pezzo.

Sanctus - Il tema e' al soprano. Notare il bel melisma gia' controtema a batt. 7



2-3. Melodia ingrandita al 1° tenore; la sua seconda sezione fornisce la base al *Pleni sunt*, che e' ad una voce in meno (motivo d+e).

Hosanna: deriva da c:



Nel basso si ode il motivo a, continuato dagli altri motivi.

Benedictus. La melodia, al soprano, fa udire tre volte il frammento a (allusione simbolica al numero trinitario?)

1° *Agnus*. Canone (non rigido) con la melodia completa esposta dal 1° tenore e completata come nel *Credo*, per chiudere in Sol.

2° *Agnus*. Il 1° tenore riprende il suo compito, ingrandire la melodia, di cui si ode la prima sezione; e intorno a questa il 2° tenore intreccia derivazioni secondarie, il 1° e 2° soprano svolgono un canone, ripreso a moto contrario dal contralto e poi dal basso (il moto contrario e' della sola testa), la chiusa ultima ricorda, per animazione e splendore, fuoco e continuita', quella del *Credo* della *Papae Marcelli*.

ALTRE OSSERVAZIONI SULLA COMPOSIZIONE POLIFONICA DELL' ORDINARIUM MISSAE SECONDO I MODELLI CLASSICI, A SOLE VOCI

Il Kyrie

Testo e carattere - Ne abbiamo parlato a pag. 481.

Struttura - La suddivisione ternaria del testo regola, logicamente, anche quella del discorso musicale, che pertanto, nelle tre prime invocazioni, si volgera' al Padre, nelle altre tre al Figlio, nelle ultime tre allo Spirito, senza dimenticare che nel Figlio e' anche il Padre e che lo Spirito "ex Patre Filioque procedit"; riassuntiva quindi l'ultima sezione, mentre la seconda puo' accentuare la dualita' e la prima l'unita'.

Musicalmente ognuna delle tre sezioni deve formare un discorso continuo e chiuso. Il riscontro tematico della terza sezione con la prima, per determinare lo schema A B A, non e' regola; buono ad applicarsi, ed altrettanto e' buono lo schema A B C, se l'ultima sezione ha valore riassuntivo o comunque se e' piu' ricca.

Numero delle invocazioni - Non e' necessario che ad ogni voce sia dato tre volte "Kyrie eleison", e tre volte "Christe eleison" e tre volte ancora "Kyrie eleison". Il numero preciso di tali invocazioni in ogni voce puo' essere minore o anche maggiore di tre, purché nell'insieme del discorso si odano chiaramente le nove invocazioni complessive del testo. Perosi, *Messa In honorem beati Ambrosii*, a due voci miste; nella prima sezione i Tenori e Bassi hanno 2 volte "Kyrie eleison". Perosi, *Messa Te Deum Laudamus*, a due voci virili: i tenori tacciono durante tutta la 2ª sezione, affidata ai solisti. Palestrina, *Messa Inviolata*, a 4 voci; nella 3ª sezione

Il Cantus ha 3 volte "Kyrie eleison",
l'Altus lo ha 5 volte,
il Tenor 5 volte,
il Bassus anche 5 volte.

Come si vede non vi e' regola fissa.

Stile - In prevalenza esclude l'omofonia, o la riduce a pochi momenti. Il Kyrie e' essenzialmente un pezzo elaborato in senso orizzontale, con o senza imitazioni, vale a dire o col tematismo tradizionale, o con l'indipendenza melodica delle varie voci. Si capisce che, quanto piu' aumenta il numero delle voci, tanto piu' e' difficile mantenerle polifonicamente differenziate e tanto piu' si e' portati ad avvicinarsi all'omofonia. Ma la difficolta' ora accennata, appunto perche' evidente, sia oggetto di attenzione e d'impegno da parte del compositore, poiche' se non e' straordinario comporre una polifonia a 4 parti, ben piu' raro e piu' meritevole sara' cimentarsi in una polifonia a 8. La gloria di Dio non chiama il musicista a compiti facili.

Linea dinamica - Ognuna delle tre sezioni avra' il suo vertice, e cio' e' ovvio. E dove sara' il vertice generale, se non nella terza sezione, che, dopo l'espressione di misericordiosa bonta' della seconda sezione, potra' innalzarsi al massimo della sonorita', della complessita' contrappuntistica o anche della semplicita' (pregio ancor grande), della semplicita', s'intende, efficace e pura, ardente e tesa? una semplicita' degna della Chiesa orante o dell'invisibile presenza di Colui che e' invocato?

Il Gloria - Si rilegga quanto gia' avvertito a pag. 483. Polifonicamente la forma migliore si ha quando il discorso non si ferma. Questa mancanza di soste ci sembra sussistere anche nel testo. E pertanto, se nella musica si fanno cadenze perfette; e' bene che sulla loro risoluzione attacchino subito altre voci senza fermare il discorso. Bellissimo poi l'effetto ottenuto da J. Kerle nella sua messa *Regina coeli*, a 4 voci, la' dove, pur sostando con cadenza perfetta alla parola "Patris" (cio' porta un diminuendo fino al p), vi attacca l'inizio del "Qui tollis" con lo stesso accordo e con la stessa sonorita' (come proposto dal trascrittore in *Antologia polifonica II*, pag 215): ne risulta quasi legato il "Qui tollis" alla precedente cadenza, e tale *legatura idealizzata* mantiene quella continuita' del discorso musicale, che appunto crediamo molto apprezzabile in questo caso, e che consigliamo allo studioso di composizione in ogni altro caso.

Un continuo e vario dialogato, durante questo pezzo della Messa, non puo' che giovare, e riesce particolarmente opportuno se la composizione e' a 6 voci. Valga per tutte la *Papae Marcelli*. Quanto alle ultime parole, l'accento all'eterna gloria del Padre invita il compositore ad una chiusa melismatica e magniloquente, o almeno a uscire dalla omofonia in cui lodevolmente avra' mantenuto tutto il pezzo fino qui. Ma, per comprensibile che sia l'invento, non bisogna esagerare. Si capisce che una messa di grandi proporzioni ammette un trattamento diverso da un'altra piu' concisa. Per conto mio preferisco che anche in questo punto si eviti ogni ridondanza superflua e si resti in una forte ma splendida concisione.

Il musico non dimentichi che i testi lunghi richiedono, nell'insieme, omofonia, e quelli brevi, invece, polifonia.

Il Credo - Della suddivisione del testo abbiamo detto a pag. 487. Il Credo e' la formulazione di quel che la Chiesa afferma per essenziale e certo. E' il codice spirituale dei cristiani. Il canto della Fede.

Suo principale scopo e' (o dovrebbe sempre essere) non gia' *descrivere* le cose enunciate ma appunto *enunciarle*.

La musica dovrebbe avvolgere le parole in una calda fiamma, in un potente slancio di adesione, esprimendo anzitutto e principalmente la FEDE. Pensate al-

le "colate di lava" (1) nel *Credo* della *Papae Marcelli*. Quando il musicista, dimenticando questo scopo, se ne allontana per trattenerci a descrivere le cose enunciate, per esempio, un Largo lamentoso per il *Crucifixus*, i piani scale ascendenti per *Et Resurrexit*, i accordi d'azfarsa accapponare la pelle per il giudizio sui vivi e sui morti, infine, un trionfante e giubilante allegro, non e' egli in errore?

Siccome gli articoli del Credo formano un complesso inscindibile, dove nessuno di essi puo' esser soppresso, la musica dovrebbe svolgersi in un tutto continuo, che come blocco monolitico simboleggi l'unita' interna delle verita' affermate. Quindi non si ammetteranno pezzi diversi ne' diversi andamenti nello stesso pezzo: il discorso proceda eguale e solenne dal principio alla fine, staccato dalle realta' contingenti e periture, sovrastante alle filosofie e alle teorie, agceso di quel bagliore che non si attinge alla sapienza dei mortali ma alla luce del Verbo.

Se si scrive per coro e orchestra, l'unisono generale dara' forza al concetto ora accennato.

Il Sanctus - Il Benedictus - Per il testo e pel canto gregoriano si rilegga quanto detto a pag. 488.

I polifonisti del XVI secolo concepiscono la musica delle prime parole (fino a *Sabaoth*) in una splendida sontuosa evocante la multivoca acclamazione, la gloriosa poliarmonia con la quale gli Angeli, le Dominazioni, le Virtu', i Serafini adorano e lodano l'Altissimo, ed alla quale debbono unirsi dalla terra, le voci dei credenti.

Le imitazioni tematiche e l'elaborazione contrappuntistica non prevalgono sulla grandiosita' dell'insieme e sull'effetto corale, che ha significato di univale collettivita' umana e sovrumana.

Al *Pleni sunt* e' ammesso un minor numero di parti (per es. puo' essere a 3 voci se il precedente brano e' a 4), ma cio' non costituisce affatto una regola. Anche il criterio di comporre il *Pleni sunt* piu' omofono del *Sanctus*, o viceversa questo piu' di quello, talvolta con buon effetto contrastante, non deve esser preso per una norma fissa.

L'*Hosanna*, spesso in battuta ternaria, riunisce tutto il coro in una sonorita' tradizionalmente massima. Di solito e' composto in maniera da potersi ripetere tale e quale dopo il *Benedictus*.

Per il *Benedictus* i polifonisti adoperavano o i solisti o un minor numero di parti. L'indicazione "Cum quattuor", premessa a questo pezzo, indica che va eseguito da 4 solisti. Quando non c'e' nessuna indicazione, e' il pezzo e' scritto, supponiamo, a 4 parti come tutto il resto della messa, si sottintende che si deve affidare ai solisti. Quando invece e' scritto ad una voce in meno, si esegue col coro (o anche con un coro ridotto).

Il perche' e' da cercarsi nella liturgia, che in quel momento del rito richiede una preghiera piu' intima e piu' estatica. Cio' spiega il carattere "espressivo", con prevalenza della cantabilita' sul tematismo. Carattere che nel XIX secolo degenera. Anche per questo si studino i polifonisti. Insegnano quella esemplare sobrieta' che non va mai dimenticata nell'arte sacra.

Una esagerata dolcezza nel *Benedictus*, contrasta con le parole. "Colui che viene nel nome del Signore" e' il maestro del sacrificio. E qui ricordiamo un nostro insegnamento: esprimere simultaneamente gioia e dolore. Ne abbiamo discorso piu' volte in questo libro. Aggiungiamo un passo che pur non avendo rapporto esplicito all'arte sacra, e tanto meno alla musica della messa, vi si adatta benissimo: "Il Signore e' con noi" e' l'esterrefazione senza l'armonizzazione del colore, non e' che una (1) - Questa espressione del Casimiri, si riferisce specialmente al melisma dell'Amen.

nissimo: "La gioia che si esterna senza far menzione del dolore, non e' che suo "no di bronzo e tintinnio di cembalo che passa veloce, inascoltato da quelli che soffrono; e' voce che tintinna all'orecchio senza risonare nel cuore, lo sfiora senza esservi trattenuta. Ma la voce che, nell'annunciare la gioia, trema di dolore; si, questa e' trattenuta dal cuore". (Kirkegaard, *Diario*).

Così dovrebbe essere la musica del *Benedictus*. Non si può non benedire con letizia il divino disegno che dona' agli uomini il Figlio consustanziale al Padre, generato non fatto, eterno Logos, pel quale "fu creato tutto quel che e' stato creato". Non si può non esultare all'idea di tale immenso, sconfinato dono salvifico. Dunque canto di esultanza? Impossibile, e' quella stessa Vittima che abbiamo cantato nell'*Incaratus*, nel *Crucifixus*.

Accentuare l'espressione dolorosa del *Benedictus*, è lecito, a mio parere, nelle messe di Requiem; ma sempre con misura e sobrietà. Anche sulla bara a leggiasse la "luce che non tramonta", "lux aeterna luceat eis".

La ripresa dell'*Hosanna* a pieno coro chiude nello splendore e riporta l'animo alla maestà del Padre. Non vedo perché uno dei due *Hosanna* (o quello che precede il *Benedictus*, o l'altro che lo conclude) non potrebbe mantenersi in una sonorità estremamente lieve, significativa l'eccelsa altitudine del Trono di Dio, di Colui che solo e' Santo. Anche qui, nella trasparenza eterea può passare un brivido di amore dolente. Nulla di più sbagliato che gli *Hosanna* fragorosi, a suon di trombe e timpani... Non e' questo il giubilo, non questa la lode che s'innalza alle stelle come incenso dell'anima, come profumo di una vita che si offre.

Poiché accennavo alle messe di Requiem: l'*Hosanna*, intriso nell'idea della morte e della vita eterna, può rammentarsi del suo primitivo significato ebraico, che e': "*Salvaci!*" ed essere un canto di speranza e d'implorazione fiduciosa e dolorante. Ce ne sono, purtroppo, pochissimi esempi!

L'Agnus Dei - La durata delle messe celebrate dal Pontefice permetteva due pezzi polifonici sul testo dell'*Agnus Dei*, con facoltà di ripetere il primo pezzo se necessario.

E' nel secondo *Agnus Dei* che la messa polifonica palestriniana tocca il suo culmine, sia come elaborazione che come espressione. Il contrappuntista spiega qui tutta la sua abilità, ma per piegarla allo scopo principale: la preghiera.

Rinnovare le forze nel *Sanctus*, dopo la fatica del *Credo*, che ha impegnato l'ideazione e la ricerca dell'unità, non e' facilissimo. Rinnovarle dopo il *Sanctus*, così ricco di varietà, non può essere di tutti. Ammiriamo i grandi polifonisti che superano magistralmente questa difficoltà.

Quante volte invece nell'arte moderna le ali si ripiegano proprio quando dovrebbero osare un volo più alto e più terso. Tanto più che il pezzo può anzi deve tenersi in limiti di durata modesti. Il canto gregoriano da melodie brevi per l'*Agnus Dei*; e semplici senza grandi melismi, ma concentrate e di costruzione chiara, perfetta. Qui si parra' la tua nobilitate!

Le possibilità sono due: ricalcare con mezzi moderni l'antica via del tematismo approfondito; preferire la libera melodia, rinunciando alle imitazioni adottando il contrappunto fiorito, vale a dire atematico.

Non so quale delle due vie sia più impegnativa. Nella prima, la sapienza tecnica non deve farsi valere come scopo. Nella seconda, la semplificazione elaborativa deve corrispondere a un accrescimento qualitativo.

Come per tante altre forme, anche in questo caso crediamo che si riesca a superare un ostacolo soltanto quando lo si e' veduto da tutti i lati.

USO DEGLI STRUMENTI A FIATO NELLA MESSA POLIFONICA DEL XVI SECOLO

Nell'epoca aurea della polifonia sacra si usavano per eccezione, in sostituzione a rinforzo delle voci, strumenti a fiato e soprattutto tromboni.

A Padova, nel 1589, un certo Sorti fu incaricato "per sonar il trombon et cantare quando sara' bisogno ad arbitrio del maestro di cappella" (Note d'Archivio 1941, 133). Da casi paralleli in altre chiese, non esclusa quella del Laterano, possiamo vedere che tale sonatore di trombone doveva sopperire alla mancanza o alla insufficienza di volume delle tre voci virili (Altus, Tenor, Bassus). Occorreva una non comune abilità perché il trombone si amalgamasse alle voci corali senza farsi troppo notare. Non sappiamo se il ripiego fosse sempre felice. Si ricordano però che i tromboni avevano suono meno potente dei moderni.

Notizia di un consimile uso di un trombone nelle esercitazioni musicali, ci e' data dallo Statuto della cappella del Collegio Germanico in Roma, dove e' stabilito che il cantore "bassista" deve pagare, con la somma di uno scudo al mese, un trombone "che venga in suo luogo". Quando coincidevano un servizio della Cappella papale al Vaticano ed uno nel Collegio Germanico, il cantore funzionava al Vaticano e il trombone al Collegio!

Inoltre non e' escluso che qualche volta un trio di tromboni (trombone contralto, tenore e basso) venisse aggiunto al coro. Il 19 marzo 1585, nella messa eseguita alla presenza del cardinale Paleotto "musica fuit bona, trombon et cornettum" (Note d'Arch 1942, 128): certo per dare maggiore solennità alla funzione.

Nel secolo XVI e anche prima, in Spagna si usavano nelle cappelle delle corti strumenti da associare alla polifonia vocale: quartetti di legni (antiche specie di oboi e fagotti), di ottoni, di archi con la *vihuela*, nonché l'arpa e soprattutto l'organo. (Vedi *Opera omnia* di Victoria, vol. I, prefazione, pag. X). (1)

IL CANTO GREGORIANO NELLA MESSA POLIFONICA MODERNA

Qualcuna delle forme classiche sopra elencate mi sembra favorevole all'adozione moderna. Specialmente il vecchio tipo col *cantus firmus* prevalente e continuo. Si ponga, al posto di una melodia gregoriana, una melodia tema ricca di modulazioni, varia nei ritmi, flessuosa e pur solenne, ideata dal compositore stesso secondo le sue personali preferenze lineari ed armoniche, una di quelle melodie che fondono tonalità, modalità e cromatismo, o che riassumono una sovrapposizione politonale. Sia questo il nerbo del discorso, e intorno ad esso, anziché imitazioni come nella tecnica antica, s'intreccino riflessi e concomitanze delle altre voci indipendenti dalla media principale, per modo che tale indipendenza appaia il rilievo di quest'ultima.

Anche il tipo basato sull'elaborazione imitativa degli incisi del *cantus firmus* (il 2° nella classifica data qui sopra) può rivivere se, invece di imitazioni rigorose, si fanno imitazioni variate, le quali modificano, ad ogni loro entrata, il tema e lo rifrangano in sempre nuove risultanze; soprattutto se, alla fine, vale a dire nell'unico *Agnus Dei*, si vorrà procedere come abbiamo suggerito.

(1) - Teniamo queste notizie dagli appunti redatti dal dott. Zehrer sulle lezioni di Mons. Casimiri.

rito per il ricercare strumentale (pag.190 e seg. della II Parte): condensare il tutto in melodia, connettere in linea continua gl'incisi che erano stati divisi dal lavoro tematico.

Al posto dei vecchi canoni si può far uso delle inversioni, delle retrogradazioni, delle retrogradazioni inverse, dei loro derivati ritmici, delle loro condensazioni verticali e degli sviluppi di queste, e delle speciali sovrapposizioni che abbiamo studiate come forme della Variazione strumentale.

In conclusione il nostro pensiero sulle possibilità di rinnovare le forme della messa polifonica si riassume in queste parole:

Basta con l'imitazione!

Le forme più mirabili e più lodate, basate sul canto gregoriano, sono state ottenute *allontanandosene*, ricreandolo in un altro linguaggio e in un altro sistema musicale. E' così che si realizza l'arte polifonica e che fu resa possibile la graduale conquista di tutti i mezzi di espressione che, giustamente, ammiriamo nella musica della Chiesa. Ma per quanto ciò possa sembrare assurdo al profano, il canto gregoriano, trattato polifonicamente, non è più canto gregoriano: è qualche altra cosa: una nuova generazione di bellezza in un nuovo ordine di suoni.

Ha ragione Schoenberg quando dice che per creare bisogna distruggere. Tale distruzione è la premessa e la condizione di una nuova vita di quel che si è distrutto. Ma poi non si tratta di distruggere, cioè di eliminare dalla vita, ma al contrario, di vivificare, di prendere come un nuovo da farsi il già fatto.

La polifonia non giace nel gregoriano allo stato potenziale, come lo sviluppo nel tema. Essa costituisce non uno sviluppo, ma una *resurrezione* del canto gregoriano, un suo nuovo volto in un'altra forma. Non ammetterlo è far violenza ai fatti, negare l'evidenza.

Quei tipi di *organum*, con i quali una melodia melismatica si sovrapponeva al canto gregoriano, come nell'*organum* di Compostella, applicavano al gregoriano qualcosa che esso aveva già per conto suo portato a forme e significati perfetti: la vocalizzazione melodica; ma 1°) il canto dato vi assume un compito che non conosceva: limitare, regolare l'espansione della linea vocalizzante; 2°) il canto dato è costretto a prolungare ogni sua nota per adattare la propria durata complessiva a quella dell'altra voce.

Inizio dell' Organum di Compostella (sec. XII)

Cun - - - - - ctu - - - - - po - - - - - tens
 Cun - - - - - ctu - - - - - po - - - - - tens
 ge - - ni - - tor tor De - - - - - us
 ge - - ni - - tor tor De - - - - - us

o - - - - - mni - cre - - - - - a - - - - - tor e - - - - -
 o - - - - - mni - cre - - - - - a - - - - - tor e - - - - -
 ley - - - - - son - - - - -
 ley - - - - - son - - - - -

public. da H. Angles, *El códex musical de las Huelgas, vol. III, Barcelona 1931.*

Nel XII secolo l'incipit, ossia le prime note, di graduali gregoriani, fu preso dalla scuola di Notre-Dame come spunto di uno sviluppo che, in realtà, apriva all'arte un nuovo sistema ritmico e dove l'omofonia di tutte le voci, in coincidenza di ictus metrici e di figure ritmiche, risultava totalmente estranea alla tendenza melismatica dei graduali gregoriani.

Clausola di Perotinus sul graduale "Viderunt omnes" fine s. XII

Vi - - - - - Vide prophete - e finem adimplete fugit umbra di - e
 Vi - - - - - Vide prophete - e
 Vi - - - - - Vide prophete - e
 lux prophete est Ma - ri - e ad hujus mete tendunt omnes vie.
 quia lux prophete ad exitum
 progenies est Ma - ri - e ad exitum hujus mete tendunt omnes vie

* * *

Analogamente, i compositori che posero il canto gregoriano come parte centrale di una polifonia *singhiozzante* (il così detto *hoquetus*) e lo truncarono in frammenti separati da pause, compensarono questa operazione con l'ingrandimento di ogni nota della melodia originale. La Chiesa reagì, con ragione, giudicando questa forma inadatta alla liturgia. Ma il principio base era quello che presiedeva ormai al destino del canto gregoriano: eternamente risorgere in nuove realizzazioni melodiche e ritmiche.

La tecnica polifonica attuò ben presto un ritmo complesso nelle forme di mottetto del XIII secolo, dove constatiamo due innovazioni importanti: 1°) ogni voce si mantiene in una sua figurazione; 2°) non vi è obbligata coincidenza di accento metrico: dove una voce lo ha forte, l'altra può averlo debole (più esattamente: le arsi e le tesi delle varie voci non coincidono di necessità: le tesi hanno già un certo valore accentuativo). In siffatta presentazione di ritmi simultanei e diversi, e di melodie il cui fraseggio non coincide, e che anzi spesso rivelano diversa qualità espressiva, il canto gregoriano ha perduto gran parte della sua evidenza e, quel che più conta, della sua originale essenza. Perdita compensata dal nuovo acquisto, che è linguistico e spirituale insieme; arricchimento di mezzi e scoperta di una diversa zona di espressione, di un altro paese dell'anima, di una nuova possibilità di estasi e di gioia estetica.

E così nelle grandi polifonie classiche della messa, dove il canto dato gregoriano, disarticolato, suddiviso, semplificato (come abbiamo visto nella tecnica del mottetto polifonico) e sottoposto alla concordanza delle imitazioni, esso non conserva che una certa riconoscibilità nell'alto godimento della costruzione, della nuova riuscita e della nuova perfezione offerta all'Eterno.

Per appropriarsi il grandioso principio che *quel che è di una linea e di tutte* (base del contrappunto imitativo), il canto gregoriano ha dovuto abbandonare più d'una sua caratteristica. Ha dovuto perdere quella frequenza allitterativa intorno alla "dominante", che era fondamentale al sistema modale. Di conseguenza ha dovuto avvicinarsi al sistema tonale, cercare un equilibrio fra cadenze antiche e nuove, modali e tonali. E rinunciare al senso d'incompiuto, in cambio della pienezza architettonica e tematica.

Ma appunto per quel che ha lasciato cadere (per quel che è stato *distrutto*) esso ha potuto infondere a un altro ciclo storico la propria fecondità e imprimere la propria orma in una nuova prodigiosa somma di bellezza.

Ecco ora che compositori addottorati in tutto quel che si vuole, per dare alla propria musica una base venerabile, quella del canto gregoriano, come avevano fatto i maestri del XVI secolo, lo circondano di linee concomitanti e di imitazioni. "Ave" cantano i soprani; "ave" ripetono i tenori, e il loro "ave" s'incasta in quello dei contralti, che subisce la medesima sorte per opera dei bassi. Quale arte, quale scuola! Altrettanti Palestrina redividi!

Ma la concomitanza che si mantiene aderente al gregoriano, appunto perciò ne limita il valore di rigenerazione e di nuova creazione: valore già conferitogli, in pieno, dalla classica polifonia, sicché non è vitale riprodurre un problema già risolto e riportarlo a posizioni anteriori alla risoluzione stessa.

Quanto più la tecnica compositiva si avvicina al canto gregoriano riproducendone fedelmente la forma, tanto più se ne perde lo spirito, tanto più viene a mancare una nuova concezione, una nuova vita del gregoriano, depositaria e legatrice delle sue qualità spirituali.

USO LITURGICO DELL'ORGANO - Nel concetto della Chiesa cattolica, e nelle disposizioni successivamente emanate dai legislatori, l'organo può associarsi alla liturgia come strumento accompagnante, non come solista indipendente. Può, sì, eseguire preludi (per es. al Kyrie) e postludi (per es. dopo l'*Ite, missa est*), ma non di lunga durata. Deve tacere nelle letture dell'Epistola, del Vangelo e in generale nei recitativi liturgici, nell'ufficio delle Tenebre, nelle messe feriali di Avvento e Quaresima, nel *Passio*, nell'Ufficio dei Defunti (non però nella Messa di defunti), nelle Messe e Vespri de tempore di Avvento, eccetto le domeniche *Gaudete* e *Laetare*. Là dove, senza essere strettamente proibito, è ammesso, deve sempre tacere quando tace il canto (escluso il caso di postludi finali).

Il margine lasciato al compositore è quindi limitato per quanto riguarda l'organo solo. Ma questo strumento può sempre associarsi alla polifonia moderna, anzi ciò è consigliabile se le voci hanno vantaggio a trovarsi sorrette negli attacchi e nelle armonie. Non si dimentichi tuttavia che anche in questo caso è il canto, la voce umana, corale, che deve primeggiare; non lo strumento.

In fondo quel che è permesso è tollerato.

L'enciclica di Pio XII "Musicae sacrae disciplina" 1956 tiene, cioè nondimeno, a ricordare che oltre l'organo "vi sono altri strumenti che possono efficacemente venir incontro e raggiungere l'alto fine della musica sacra, purché non abbiano nulla di profano, di chiassoso, di rumoroso, cose disdicevoli al sacro rito e alla gravità del luogo. Tra essi vengono in primo luogo il violino ed altri strumenti ad arco; i quali, o soli, o insieme con altri strumenti e con l'organo, esprimono con indicibile efficacia i sensi di mestizia e di gioia dell'animo".

E' aperta nella giusta misura (e non oltre!) una porta rimasta chiusa fino a questo momento. Sappiano i musicisti avvalersene con lode.

* * *

AUTORI MODERNI DA STUDIARE

PEROSI	<i>Missa secunda pontificalis</i> , per 3 voci e organo (Ricordi, ripr. 1944)
PEROSI	Altre Messe
DIEPENBROCK	Messa per due cori virili e organo (Alsbach, 1895)
REFICE	<i>Missa S. Clarae Assisiensis</i>
REFICE	<i>Missa Da pacem Domine</i> (Assoc. S. Cecilia, Roma)
ANDRIESEN	<i>Missa Sponsa Christi</i> (Utrecht, van Rossum)
ANDRIESEN	<i>Missa Diatonica</i> (Utrecht, van Rossum)
SCHREURS	<i>Missa in honorem S. Antonii de Padua</i> (Van Rossum)
VRANCKEN	<i>Missa Miserere nostri Domine</i> (van Rossum)
DE KLERK	<i>Missa Mater Sanctae Laetitia</i> (van Rossum)
LANGLAIS	<i>Missa in simplicitate</i> , per coro all'unisono e organo (Paris, Schola Cantorum, 1953)
FEREMANS	<i>Missa Valentina</i> , 3 voci e organo (Malines, 1957)

CAPITOLO VI

LA MESSA CON ORCHESTRA

L'associazione dell'orchestra (totale o parziale (1)) al coro non produce di necessita' la conseguenza che si tratta di una *messa da concerto*. Si puo' benissimo, anche con l'aggiunta degli strumenti, comporre in limiti e forme conciliabili col rito. Ad ogni modo la differenza tra Messa da concerto e messa liturgica, sta in questo, che la prima vuol essere una parafrasi del testo, quindi si addentra in sviluppi, elaborazioni, divagazioni di carattere allusivo o simbolico. In questo campo tutti ricordano le due monumentali opere di Bach e di Beethoven.

Nella Messa da concerto le difficolta' del genere extraliturgico si sommano, poiche', mentre il testo impone il ricordo dell'altare e la riduzione della invenzione musicale a quei soli mezzi che non contrastano con la sobrieta', dignita' e sacralita' del linguaggio e dello stile, d'altro canto l'autore intende aggiungere qualche altra cosa: colori e accenti e andamenti ed elementi melici e ritmici, armonici e strutturali, suoi personali o da lui preferiti anche negli altri suoi lavori; e soprattutto vuole riuscire a esprimere tutto quello che, secondo il suo spirito, circonda le parole del testo e vi giace involto e sottinteso. Ora quello che vi giace involto e sottinteso e' l'intero Universo come rapporto tra creatura e Creatore: percio' si comprende che l'orizzonte e' non gia' vastissimo ma incommensurabile.

Per la messa liturgica invece bisogna, pur senza rinuncia alla propria personalita' e ricchezza di linguaggio, concentrare il discorso in una concisione il cui ideale sarebbe di equipararsi a quella del testo o almeno di gareggiare con essa il piu' possibile. Difficolta' diversa ma non minore. Il discorso musicale porta con se' le sue leggi, e per quanto stringato deve soddisfare le eterne esigenze di chiarezza, equilibrio, unita' e varietta', che regolano qualunque forma d'arte.

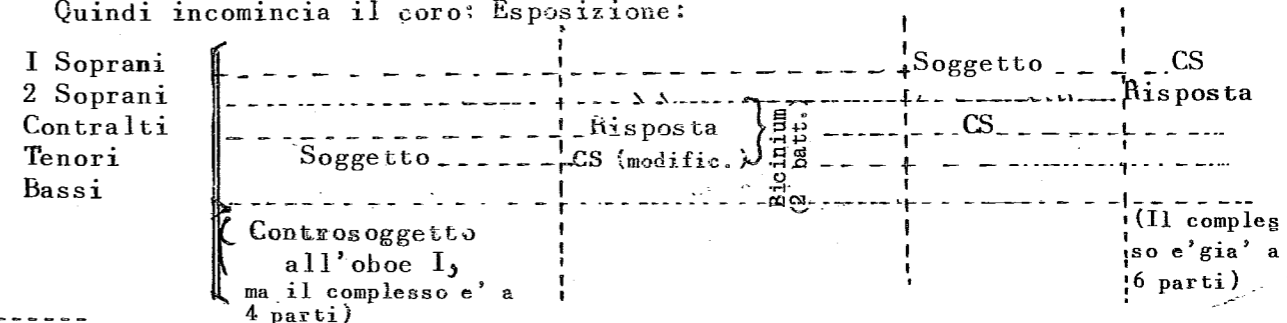
LA NONA MESSA DI BACH

Il Kyrie

Il I° pezzo.

Le poche battute dell'Adagio introduttivo impostano, ingrandendolo, il ritmo iniziale. Segue il preludio orchestrale, col tema del Kyrie svolto in forma fugata a 6 parti reali. (non si confonda il numero delle parti reali con quello delle voci che sono cinque).

Quindi incomincia il coro: Esposizione:



1) La *Messa in mi min.* di Bruckner, che e' liturgica, e' composta per coro e orchestra di fiati, in cui i legni vanno raddoppiati.

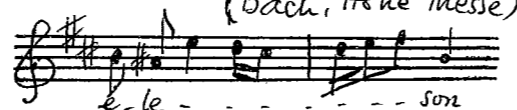
Un ponte di 2 battute congiunge alla Controesposizione, così disposta:

I Soprani	R (attacco sul III gr. del rel. magg.)	R (completa)	R (dominante della dominante)
2 Soprani			
Contralti			
Tenori			
Bassi	S	CS	

(che entra in stretto interrompendo la R)

(Bach, Hohe Messe)

Segue un esempio col frammento: (batt. C. 58)



Una progressione già formulata nel preludio strumentale, conduce alla tonalità di Fa # minore, nella quale è ridato il S col CS.

Il susseguente episodio, mentre il coro tace, presenta la già udita progressione ma in direzione discendente e contrappuntata nota per nota in senso opposto.

Raggiunta la tonalità di Si minore, si ha una ripresa dell'Esposizione (iniziando nei Bassi) con le 4 entrate regolari e il CS più o meno modificato. Altre riprese del S, dopo brevi episodi, son date sul IV gr., sul I, sul V. Altro episodio (frammento battuta F più l'altro motivo già svolto). Dopo un'ultima ripresa del S alla tonica, proseguito dal motivo del precedente episodio, il pezzo si chiude in cadenza perfetta.

Si nota in questo fugato l'assenza di Stretti (quello osservato nella Controesposizione è piuttosto una interruzione della R). Quanto alla strumentazione, i due oboi d'amore son raddoppiati assai spesso dai due flauti. Le viole hanno parte indipendente, che aggiunta a quelle del Coro porta il totale delle parti reali a 6. I fagotti rinforzano, ma non sempre, il Continuo.

Il 2° pezzo.

(Duetto, in Re maggiore)

Dopo l'introduzione con violini all'unisono, i due Soprani (solisti?) intrecciano il loro canto, combinato col tema dell'introduzione strumentale. In contrasto col pezzo precedente, che forma un blocco compatto, le tre invocazioni sono chiaramente distinte e separate dagli intermezzi strumentali. Tonalità principali per le tre invocazioni; Re magg.; La magg.; Si min. Come conclusione è ripetuta l'introduzione, con spostamento di mezza battuta. Al 3° Christe le voci attaccano con la testa del tema dei violini.

A seguito del grandioso Kyrie, il duetto concertante ha un carattere "affettuoso" e fiducioso.

Il 3° pezzo.

Tonalità principale: Fa # minore.

Gli stretti, esclusi, come abbiamo visto, dal Kyrie in Si minore, si producono nella sezione finale del presente Kyrie corale "alla breve". Il trattamento a 4 parti reali, in confronto alle 6 del 1° Kyrie, realizza un aumento di solidità e di sonorità, anche tenendo conto dei raddoppi dati dagli strumenti (oboe I con i Soprani e coi I violini, oboe II coi Contralti e coi 2 violini; viole coi Tenori, fagotti coi Bassi e Continuo).

Nel grande ternario strutturale ne traspare un altro, simbolico:

1° gruppo del Kyrie:	IL MISTERO
gruppo del Christe:	LA BONTÀ
2° gruppo del Kyrie:	LA MAESTÀ

Il Gloria

È suddiviso in otto pezzi.

1° in Re maggiore.

Il tema squillato dalle trombe nell'introduzione, è assunto dalle voci con entrate varie (non sempre successive: a batt. 29 entrano insieme soprani I, soprani II e bassi, idem a batt. 45) seguite poi dall'omofonia generale (81).

Ebbro di gioia il trillo della 1ª tromba (batt. 65).

Con le parole "et in terra pax" il tempo dispari e rapido muta improvvisamente in pari e sostenuto (a ragione della parola "pax"? Tale letteralismo, ad ogni modo, anche se di Bach, non è un esempio da seguire né in questo né in altri casi, e si oppone alla funzione unificatrice della musica). Notare l'attacco in "sincopa" (et). Esso introduce un tema in 3ª, che dalle voci si propaga ai violini, ai legni, ai bassi, si svolge come parentesi orchestrale, si adorna di note tenute ("pax"), s'intreccia a un contrappunto di giubilanti semicrome vocalizzate, che a loro volta si propagano mentre accordi omofoni scandiscono ogni quarto della battuta.

Rientrano le trombe con lente sincopi ingrandite: poi si associano al tema in 3ª, toccano gli acuti, scandiscono accordi cui si risponde dai legni e dagli archi. Alle trombe è congiunto il timpano, sia rullato che percosso: al clamore è unito il rumore. (Forse per una reminiscenza salmistica?).

2°. Aria. In La maggiore. Carattere concertistico. Introduzione del violino solista accompagnato dagli archi. Moderna la cadenza d'inganno nella batt. 10, e poco dopo la settima di 4ª specie, non meno moderna in cadenza finale, con senso gioioso e meridionale. Sì, meridionale! come in certi tempi di suites in mi maggiore, in la maggiore, in altre tonalità maggiori.

Il Soprano II entra ("Laudamus te") con melodia diversa da quella dell'introduzione violinistica, vocalizzando e trillando e sincopando come un uccellino. Poi risponde al violino col suo stesso disegno discendente a gradi. Vicendevolmente il violino viene a contrappuntare la voce e ne è contrappuntato (25).

Il 2° periodo si costruisce con gli stessi elementi ritmici ma con nuovo effetto melodico; nel 3° periodo la voce è accompagnata dal solo Continuo. Segue ripresa del 1° periodo e chiusa strumentale.

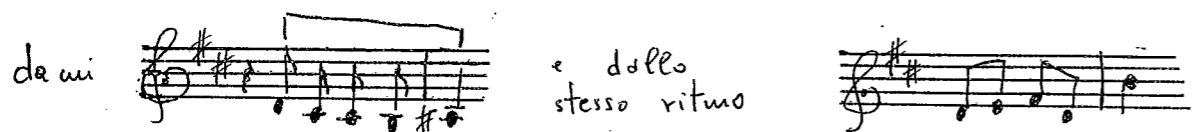
Pezzo di un misticismo che fa pensare a un'anima francescana in veli barocchi.

3° "Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam". In Re maggiore. Più che un fugato è un lungo stretto. Il solido arco del tema, nell'ambito di un tetra-cordo, si suddivide (riguardo all'elaborazione) in due frammenti, egualmente adatti allo stretto. Un contro-soggetto intermittente, vocalizzato ("gloriam"), mescola alla grandiosità delle nubi celesti un pulviscolo dorato. L'unisono dei Soprani I e II riduce il Coro a 4 parti reali, raddoppiate dall'orchestra. Verso la meta' del pezzo entrano, una dopo l'altra, le trombe: l'ultima insieme col timpano.

4° (Da "Domine Deus" fino a "Filius Patris". Nota bene: si aggiunge "altissime", che non c'è nel testo cattolico). Duetto (Soprano I e Tenore). In Sol maggiore.

La melodia del flauto ha inizio esclamativo. Lo spunto della medesima, ingrandito, da' avvio al canto delle due voci, contrappuntato (batt. 2 e 3) dallo stesso motivo del flauto. Da batt. 20 a 40 si ode qua e la' un ondeggiamento, un cullio quasi di ninna nanna, Nell'insieme la dolcezza prevale sulla maestà. Durante tutta la 1ª parte le due voci cantano con parole diverse (simbolismo della duplice natura del Cristo?). Nella 2ª parte, in Mi minore, un velo di mestizia si stende sulla precedente soave affettuosità, senza dubbio in rapporto all'evocazione dell'Agnello. Il discorso non chiude: la consueta abitudine tonale dovrebbe riportarci in Mi minore, invece restiamo in Si minore col bisogno di una continuazione, aderentissimo al "Qui" che deve seguire nel sacro testo.

5º "Qui tollis" (dalla Cantata "Schauet doch und sehet"). Meravigliosa implorazione gemente. Oltre il tema principale, entrano nel fugato due motivi desunti da quello:



(Bach, Hohe-Messe, Gloria)

Alla parola "deprecationem" la modulazione s'inasprisce. Bellissimo, nelle ultime battute, il fa# profondo dei contralti. Il coro, che da se' e' una perfezione, viene contrappuntato dagli strumenti con un ritmo continuo facente seguito ad uno piu' calmo e combinato con quest'ultimo. Quindi: fugato vocale accompagnato da contrappunto strumentale. Si noti che il ritmo elaborativo degli strumenti e specialmente dei flauti, avvolge in una sobria ma evidente giubilazione l'espressione mesta delle parti corali. La cadenza finale, nella tonalita' della dominante, ritiene anche qui un significato sospensivo. (Accettera' l'Onnipotente l'umana implorazione?).

6º. "Qui sedes". Aria per Contralto e oboe d'amore. In si minore, a forma ternaria con varianti nella ripresa.

7º. "Quoniam". Aria per Basso, in Re maggiore; ternaria con suddivisione della 2ª parte. Il colore strumentale, affidato all'impasto del corno da caccia e dei due fagotti, senza archi, e naturalmente sul Continuo, sembra poco aderente all'evocazione dell'Unico Santo. Si tratta forse dell'adattamento di qualche pezzo gia' composto. Lo Schweitzer non ne parla. Per conto nostro e' il pezzo meno riuscito dell'opera.

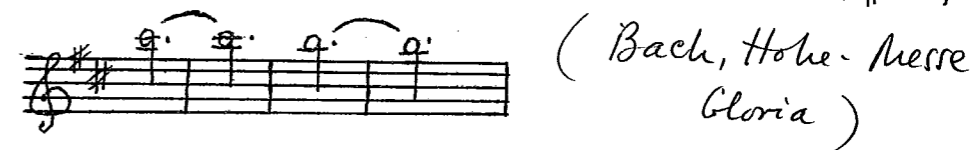
L'ultima nota si attacca al seguente numero.

8º. "Cum Sancto Spiritu", in Re maggiore, pezzo d'insieme, a carattere osannante. Vi si puo' distinguere una parte iniziale con entrate imitate e progressioni (basso vocale di tipo strumentale come in molte altre composizioni del maestro); una esposizione in 5 entrate, di cui le due ultime in stretto e col tema enunciato in tutta la sua imponenza; poi un divertimento, con prevalente omofonia nel coro; la ripresa del S al III grado e al relativo (e qui, stretto); la parte finale, con altri stretti, progressioni, accordi e cadenza.

Direi che l'anima del pezzo si condensa nelle trombe: vi sono atomi di tripudio solare



gridi prolungati



e disegni alleluiatici all'unisono coi Soprani. Il pezzo, e con esso il complesso del Gloria, si chiude in un profluvio di melismi vocali e strumentali.

II. Credo

Il principale difetto della HOHE MESSE e' la mancanza di unita'. Ed esso si palesa soprattutto nel CREDO, dove la frammentazione del testo, abituale ai compositori del XVIII secolo, nuoce alla comprensione del testo stesso in quanto ne nasconde il contenuto trinitario. Se una suddivisione si dovesse accettare, sarebbe quella piu' ragionevole, nelle quattro parti che parlano del Padre, del Figlio, dello Spirito, della Chiesa. Il grande Bach, preferi' suddividere a loro volta queste quattro sezioni fondamentali del Credo, cosi' che abbiamo una successione di pezzi, come nel Gloria, senza nesso tematico ne' strutturale (i due nessi sui quali avevano tanto insistito i polifonisti). Tanto piu' dobbiamo ammirare l'opera se l'interesse musicale non viene mai meno e se le bellezze particolari s'impongono senza bisogno di commento, nella incessante tensione di uno stile la cui dignita' non puo' essere superata. Tuttavia e' permesso pensare quale ancor piu' alto grado avrebbe raggiunto questa gigantesca Messa se un tema dominante, o generatore, o anche alcuni temi avessero abbracciato tutte le parti in cui si e' scissa.

1º. "Credo in unum Deum".

E' un fugato a 5 voci, sul tema gregoriano, il quale subisce qualche modifica per ragioni contrappuntistiche (vedi batt.31). La Risposta alla 4ª (accentua il carattere gregoriano. Il CS mutevole mantiene un controritmico necessario, data la figurazione del tema. Quest'ultima prende il massimo peso nell'ingrandimento finale ai bassi del coro. Il Continuo inoltre si snoda con ritmo costante, animatore. Sopra l'ingrandimento ora notato, si osservi il tema in 6ª. In questo pezzo tacciono le viole e i fiati. La tonalita' oscilla tra La magg. e Re magg., riflesso del carattere gregoriano.

La solenne affermazione, cosi' splendidamente impostata, richiedeva come cosa desiderabilissima la congiunzione immediata con le parole "Patrem omnipoten-

tem", in modo che il concetto del Dio unico non andasse disgiunto, nemmeno nella forma musicale, da quello del Dio Padre. La melodia gregoriana disgiunge le due frasi sol perché la prima spetta al solo celebrante. Il grande maestro poteva quindi proseguire lo svolgimento della melodia gregoriana presa per l'inizio. Ma soggiacendo al gusto dell'epoca, e componendo, dopo il primo, un secondo pezzo indipendente, senti' tuttavia che un nesso ci doveva essere, e perciò ripetette le parole "Credo in unum Deum" anche nel secondo pezzo.

2°. "Credo.... factorem" etc. Il grandioso tema ha due sezioni: una omofona ed una polifonica. Contiene, oltre le note ribattute, tutti gl'intervalli meno la 6ª. Notare l'imponente salto di 7ª maggiore. Il CS e' mantenuto senza modifiche. Nell'Esposizione la 3ª entrata e' ravvicinata, la 4ª e' allontanata, e vi si aggiunge una 5ª entrata, pur essendo il coro a 4 parti reali. I divertimenti derivano dal salto di 4ª piu' un ritmo del CS. L'orchestra fa entrare la Iª tromba coi Soprani, ed affida alle 3 trombe disegni contrappuntistici e squilli che toccano il



I Soprani toccano il



Il Continuo e'

ora indipendente, ora in raddoppio del Basso vocale ed ora sua fioritura. Tonality, Re maggiore.

Nell'insieme, e in contrasto col primo pezzo, in questo secondo prevale la concitazione, un fervore animato e dappertutto profuso, che l'autore trae probabilmente dall'idea della Creazione.

3°. "Et in unum de caelis".

L'inscindibile unione del Figlio al Padre, o la duplicita' di natura nel Figlio, e' resa dal contatto strettissimo dell'imitazione nelle due voci. La Seconda Persona e' simboleggiata dall'oscillazione di 2ª, elemento primordiale della melodia, e dai disegni curvilinei, che effondono bonta' e dolcezza. Il discorso si elabora in piu' periodi, attraverso tonalita' vicine della principale Sol maggiore. Il colore strumentale determinato dai due oboi d'amore aggiunti agli archi, completa il simbolismo.

4°. "Et incarnatus".

L'arpeggio tematico nel coro si muove verso un abisso di dolore; all'effetto di discesa sofferta concorre fortemente il disegno appoggiaturato dei violini sulle note ribattute, immobilizzanti, del Continuo. Nel coro non si ha un fugato, ma un addensamento di imitazioni (il crescente peso della carne!). L'accordo finale maggiore esprime il fatto compiuto.

5°. "Crucifixus".

Questo pezzo, preso dalla Cantata n.12, fu utilizzato qui per *Crucifixus* a causa, io penso, del riuscitissimo effetto di solitudine per il coro, ottenuto col far tacere una voce quando entra l'altra. Nell'orchestra, esclamazioni e gemiti sommessi, sulla lenta pulsazione del basso. Non vogliamo sottilizzare, ma nella chiusa, da cui sono eliminate le esclamazioni e i gemiti, sembra che tuttavia il battito del cuore continui dentro la sepoltura.

6°. "Et resurrexit".

Il miracoloso evento e' annunciato dal *tutti* II breve melisma ornamentale (2ª battuta) dara' origine ad arabeschi giubilatori e a trilli lenti ripresi anche dalle trombe (125-128). Le entrate fugali dalle voci inferiori alle acute ripetono qui un effetto descrittivo tradizionale.

Le parole "Et iterum" (fino a "mortuos") sono cantate dai soli bassi (con accompagnamento di archi: l'evocazione del Giudice si profila così sulla pausa di tutti gli altri cantori e strumenti, campeggia in un risalto cui il timbro della voce piu' grave conferisce quella maestà che nei maestri tedeschi e' tipica della figura del Cristo.

Una ripresa della prima parte conclude con le parole "cujus regni non erit finis".

7°. "Et in Spiritum", fino a "Ecclesiam".

Se la scelta della voce di basso e' ovvia per l'eterno Giudice, si comprende meno con le parole relative allo Spirito Santo, contrappuntate dai due oboi d'amore. (Bisognerebbe ricorrere a un simbolismo alambiccato per trovare nel concetto "ex Patre Filioque procedit" il doppio carattere combinato nell'associazione del basso vocale e dei due strumenti a fiato. Più persuasiva la supposizione che si tratti anche qui di un adattamento di qualche composizione già fatta.)

8°. "Confiteor" sino al fine.

Fugato di grandi dimensioni. Vi si distinguono: un'Esposizione a 5 parti, con entrate strette; un'altra Esposizione ("in remissionem"), avente in contatto con la precedente il salto di 5ª; la combinazione dei due temi; il 1º tema al IV grado, con risposta e stretti a cui si associa il 2º tema; sul pedale (batt. 70) stretto del 2º tema; il canto "Confiteor unum baptisma", preso dal Credo gregoriano II: dato dal Basso e imitato canonicamente dal Contralto; vi s'intrecciano anche il tema 2 e i suoi derivati;

L'ingrandimento del suddetto canto (92), e su di esso i due temi variamente disposti e connessi; l'improvviso Adagio quasi omofonico, che dà risalto all'attesa ("Et expecto"); la chiusa, costruita in grandioso fugato bitematico, a cui si aggiunge l'Amen, a sua volta in forma fugata. Dopo tanta dovizia, la cadenza finale sembra un po' strozzata.

La tonalita' principale in tutto il Credo e' Re maggiore. Tenuto conto del fatto che cio' si verifica anche nel Gloria, si potrebbe dire che la Messa in Si minore e' quasi una messa in Re maggiore!

Il Sanctus

1°. Il moto retto nelle voci dona forza e dolcezza solenne, sottolineate dal timpano e dalla terzina legata delle trombe. C'e' un continuo rivolto di ritmi tra oboi e archi. Il coro, a 6 parti (qualche volta i Bassi del coro sono indipendenti dal Continuo). Il pezzo prosegue col "Pleni sunt", mediante cambiamento di battuta e di tonalita' (torniamo in Re maggiore!). Nell'esposizione la 4ª e 5ª entrata si producono contemporaneamente e in terze. N.B.: "gloria ejus" invece di "gloria tua".

2°. "Hosanna". Dopo il precedente, questo pezzo, anche esso in Re magg. e in $\frac{3}{8}$, dà un certo senso di sazietà. Agli attacchi preparatori fa seguito una giubilazione fugata del 1º Coro, con intercalazioni accordiche del 2º Coro: procedimento che viene rivoltato verso batt. 40. Bisogna evidentemente supporre che l'autore ha voluto formare un sol blocco del "Pleni sunt" e dell'"Hosanna", ambedue nello stesso andamento e tonalita', e che la disgiunzione grafica dell'uno dall'altro sta per maggior comodita' del direttore, poiché l'"Hosanna" dovrà essere ripetuto dopo il *Benedictus*.

3°. Graditissima giunge, in Si minore, l'Aria del Tenore ("Benedictus") con violino solista. E' di forma bipartita, con introduzione intermezzo e chiusa strumentali. Vi prevale il gusto della musica da camera, con quel massimo di intimita' e di nobilita' che può avvicinarla all'altare, nelle abitudini dell'epoca (abitudini che continueranno col secolo XIX nelle "messe viennesi"). Il gusto e lo stile ora detto spiegano la forma bipartita.

L'Agnus Dei

1^o. Aria ternaria, per Contralto e violini, in Sol minore. Una sospensione sulla parola "peccata" e sul rivolto della dominante, ha senso di invito alla meditazione.

2^o. Si puo' domandarsi se il precedente "Agnus Dei" leghi molto bene col "Dona nobis pacem", formante l'ultimo dei 24 pezzi allineati nella HOHE MESSE. E' anche doveroso osservare che l'autore ha voluto chiudere l'opera nel gusto dell'antica polifonia, sillabica e melismatica insieme e di essenza puramente vocale. Il pezzo andrebbe eseguito pianissimo.

LE MESSE BREVI DI BACH

Oltre la *Messa in si minore (Die hohe Messe)* Bach scrisse quattro Messe "brevi", ossia ridotte al Kyrie e al Gloria, utilizzando in gran parte pezzi gia' composti per le Cantate. In queste messe (1) il Gloria suddiviso in diversi brani, e' meno interessante del Kyrie, sul quale non sara' inutile attirare l'attenzione dello studioso. Sul Kyrie della *Messa in Fa* maggiore cosi' dice lo Schweitzer: "Questo Kyrie, in cui un Corale si unisce a una frase di Litanie, e' nel suo genere, forse piu' grande e piu' profondo di quello della *Messa in Si*. Esso realizza la vera sintesi del dogma cattolico e del dogma protestante, cercata in vano nella grande *Messa*".

La forma di questo grande Kyrie e' fugata in ognuna delle tre sezioni. La cadenza modale alla fine dell'ultimo "Kyrie" da' una chiusa sospensiva rara in Bach e derivata dal modo missolidio.

(e) *ei* -

(Bach, Kyrie)

Il Kyrie della *Messa in Sol maggiore* incomincia con una esposizione fugale cosi' disposta:

Soprano	Risposta	Controsoggetto
Alto	Sogg. invertito
Tenore	Risposta invertita	Controsoggetto
Basso	Soggetto	parte libera
Continuo	Basso	i n d i p e n d e n t e

(E' preso dalla Cantata 179 - vol. XXXV della B.G.)

Nella *Messa in La magg.* il *Christe*, dopo il Kyrie polifonico, e' un fugato su stilemi direcitativo: concezione delle piu' originali, evidentemente ripresa dal n. 63 dell'*Oratorio di Natale*.

(1) - Vol. VIII della B.G.

BEETHOVEN-MISSA SOLEMNIS

Soltanto qualche osservazione. In questa grandiosa opera (composta contemporaneamente alla IX Sinfonia: Beethoven si riposava dell'una nell'altra), ci troviamo dinanzi al bisogno non solo di parafrasare ampiamente il testo, ma anche di trovare uno stile emancipato (finche' possibile) dalle abitudini sinfoniche in cui il sommo maestro aveva raggiunto la piu' indiscussa supremazia ed anche una forma mentis.

Direi che fin dall'attacco iniziale del *Kyrie*, in levare, questa musica vuol vincere il peso della materia, ossia, il suo intimo *perche'* sta al di la' di quella potenza di accenti, di quella compattezza di scosse, di quella insistenza degli attacchi tetici che conferiscono al discorso beethoveniano una enorme forza affermativa e volontaria. Sacre navate, mistiche penombre sono qui presenti al suo spirito che vi si raccoglie, pur senza dimenticare che porta in se' un mondo gigantesco.

Il proposito della fusione piu' difficile, opera sacra e opera d'arte, e' manifestato gia' nel tema presentato ai bassi (batt. 7) (con carattere vocale), sul quale ben presto violini e viole intrecciano un contrappunto di libere "imitazioni." Gli echi dei solisti sopra il coro creano quell'effetto di navata, cui qui sopra accennavo. Ma la molteplicita' degli elementi tematici (vedi parte finale del 1^o Kyrie) deriva dal mondo sinfonico: quell'agganciarsi e poi sciogliersi, quel raggrupparsi e incrociarsi, e scindersi e poi di nuovo fondersi di cose diverse che si unificano, non puo' riuscire che a un sinfonista. Cosi' nel *Christe* abbiamo: salto di 8^a, tetico, nei bassi; contrappunto ai fagotti e corni; armonie ai violini e legni; rivolti degli stessi elementi nelle voci, e conseguente sviluppo "logico", che risente della maestria acquisita in cosi' feconda produzione di forme sinfoniche. L'elaborazione nella ripresa del Kyrie non e' senza analogia con le riprese di 1^o tempo dopo la *durchführung*, allorché il discorso viene presentato con modifiche che non fanno variazione ma rinnovano il contenuto musicale dei temi gia' uditi. Questa analogia - si comprende - resta largamente approssimativa e non si applica allo stile.

In questo stesso ordine di osservazioni, e' sinfonica la molteplicita' del *Crucifixus*, quando il quartetto di legni, completato contrappuntisticamente dagli archi, si associa alle voci. Si veda di quanti elementi ritmici si arricchisce il tutto. Ed e' sinfonica, fra tante altre, quella pagina dell'*Agnus Dei* dove il canto del Contralto e' accompagnato dagli archi con accordi ribattuti e pausati e, nello stesso tempo, da imitazioni alterne ai clarinetti.

Per quanto riguarda la continuita' del discorso nei brani piu' lunghi, noi vediamo che l'autore non interpone intervalli o pause disgiuntive tra un pezzo e l'altro (per. es. tra "Glorificamus te" e "Gratias agimus tibi"; o tra "filius patris" e il 1^o "qui tollis"): egli vuole che il discorso non soste e non venga interrotto. Pur tuttavia lo stacco esiste, sensibilissimo, nel diverso carattere, andamento e colore dei pezzi successivi; che, benché non separati, sono pur sempre pezzi diversi: l'insieme risulta segmentato nonostante il ritorno di ritmi e di temi che avvantaggiano la coesione complessiva. Ora questa suddivisione dei testi piu' ricchi di versetti in sezioni minori, non e' soltanto un'abitudine dei compositori di messe nel XIX secolo derivata da quelli del XVIII; per Beethoven e' anche un lascito delle forme sinfoniche a tempi successivi e contrastanti.

Un'altra facile osservazione concerne gli elementi espressivi o meglio descrittivi, che nella fantasia di Beethoven assumono evidenza drammatica. "Tu che siedi alla destra del Padre": queste parole si tramutano per lui in immagine e dall'immagine in tremoli. La fantasia e' stata colpita dall'idea del Giudice terri-

bile. Così pure l' "incarnatus ex Maria Virgine" il tremolare dei legni e il trillo del flauto evocano una lontana luminescenza di stelle.

L'arte raffinata e sapiente del fughista si afferma piu' volte e, ovviamente, nei grandi coronamenti finali, e politematici del *Gloria*, e del *Credo*, per magnificare l'inesauribile pregnanza spirituale degli "Amen". Un temperamento religioso sente fortemente il bisogno di esaltare quanto piu' si puo' questa parola associata all'idea di eternita', di straripante vita, di sovrabbondante e travolgente effusione della divina volonta'. Ed e' commovente vedere come, giunto al limite del coronamento stesso, Beethoven non se ne trova ancora appagato e voglia superarlo richiamando le prime parole del testo ("gloria in excelsis Deo") per farne una "coda" tumultuosa, delirante, in cui tutte le forze del suono son chiamate a raccolta. Ingenuita'? Una certa dose di ingenuita' puo' talvolta caratterizzare il genio.

Al punto opposto dell'attacco del 1° Kyrie, l'attacco del *Credo* ci dice che per Beethoven credere e' voler credere. Egli impegna la sua energia per ripeterci che bisogna credere. Vuole che tale affermazione sia ribadita e moltiplicata anche a distanza: anche la' dove il testo la sottintende: "*Credo* in spiritum sanctum": e anche sotto altre parole, come loro implicito sostegno.

Nell'Amen finale del Credo l'autore ricorre a tutto quello che la temperatura eccezionale dell'ideazione gli offre: note ribattute, staccate, frammenti cromatici, scale rapide, sincopi di mezzo tempo, note tenute, accordi con crescendo e di minuendo, martellamenti, balbettamenti, giubilazioni di quartine acute, tema ingrandito e contemporaneamente diminuito, registri acuti delle voci, melismi dei solisti, e chi piu' ne ha piu' ne metta. Vuole raggiungere un limite estremo. Raggiuntolo, non e' ancora soddisfatto. Allora chiude con una corona sull'ultima pausa. E il pezzo nonostante la sua forza cadenzale, resta aperto.

Nello sfondo del 3° Agnus Dei passano truppe avviate al combattimento. Rullo di tamburi e trombe militari, proprio dove le voci, "anglistiche" (con timore, con angoscia), implorano pietà da Colui che cancella i peccati del mondo. Coordiniamo questo concetto al finale della IX Sinfonia. Qui (nella sinfonia) Beethoven canta l'abbraccio di tutte le creature, il Regno del Bene. La' (nella Messa) dice che tale abbraccio non e' possibile sulla terra, perche' qua giu' c'è la guerra, la minaccia disonorante che impedisce la pace, per cui la terra e' sottoposta al Male. Dopo cio', la chiusa idillica dell'Agnus Dei ha sapore di illusione pietosa, di funzione consolatrice - Finche' non sarete come pastori semplici e quieti, non otterrete il dono di quella pace che chiedete alla pietà di Dio.

ROSSINI - PETITE MESSE SOLENNELLE

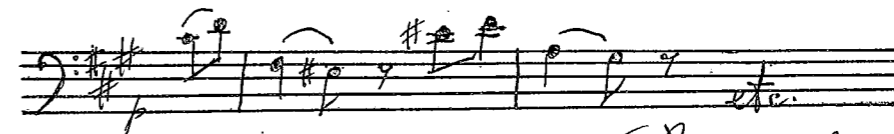
(Composta nel '64, per coro, solisti, pianoforte ed harmonium; e così eseguita in sede privata nello stesso anno; orchestrata dall'autore nel '65 con lievi modifiche, e in questa forma eseguita poi nel '69; 78° compleanno del compositore).

L'editore Ricordi giustamente sopprime dal titolo quell'aggettivo "petite": non soltanto l'opera dura due ore, ma, quel che piu' conta, ha connotati indiscutibili che la riassociano a quella fonte donde ci vennero le opere di Rossini che restano con la loro forza e per la nobiltà dell'idea, per la verità della passione, l'unità dello stile, la rifinitura delle varie parti, cioè il Mose' e il Guglielmo Tell.

Questa Messa non ha niente a vedere con i *pastiches* di precedenti composizioni, cui l'autore piu' d'una volta si lascio' andare (es. l'inno a Pio IX adattato da un coro della *Donna del lago*). E' opera di getto e sincera.

Poco serio sarebbe attribuirle al carattere ormai ipocondrico del vecchio musico. Occorre proprio una malattia perche' un artista provi il bisogno di innalzare l'anima all'Eterno? Bisogna rispettare quest'opera come il testamento musicale di una delle massime figure del XIX secolo. Un aspetto dell'opera che il giovane studioso vorra' notare con attenzione e' l'abbondanza ed eleganza delle modulazioni. Benché nel quadro europeo questo gusto del modulare si trovi ampiamente anticipato da Schubert, non e' men vero che, in seno allo stile di Rossini, esso costituisce il punto di arrivo di una evoluzione, e dimostra che egli, a quell'epoca, non era soltanto un sopravvissuto a se stesso. Osservate per quante tonalita' passa il 1° Kyrie (la min., mi min., fa magg., la min., do magg., mi min., fa magg., sol magg., do min., la b magg., do magg.), attraverso nessi fatti con accordi dissonanti o ambivalenti. La ripresa del Kyrie parte da do magg. per percorrere un diverso ciclo di modulazioni. Nel *Domine Deus* (n. 4 del *Gloria*) pochi sono gli incisi che non modulano. Rilatta sotto questo punto di vista, e vale la pena di farlo, poiche' ogni pezzo tende praticamente a esaurire il giro delle modulazioni, l'opera conserva un interesse armonico che compensa l'abuso di arpeggi (spesso, pero', abbelliti da appoggiature o da note di passaggio) e il persistente, taglio quadrato delle melodie.

C'e' poi una pagina in cui si stenta a riconoscere l'autore. Si tratta dell'interludio per pianoforte solo, molto meglio eseguibile all'organo, in stile fugato su un tema di sapore bachiano



(Rossini, Petite Messe Solennelle)

che avvia un discorso cromatico e sempre modulante, senza mai mollare la concentrazione. L'Agnus Dei ha carattere concertante specialmente nella sezione finale. E' il compendio di un gusto, di una sensibilita', di un tempo lontani da noi, certo, ma giunti a quella maturazione perfetta, che chiude un mondo, ed oltre la quale e' fatale che si aprano nuove vie. Nelle ultime pagine, l'implorazione del perdono s'illumina di speranza consolatrice col passaggio al modo maggiore. Inattesa, dopo questo, la chiusa strumentale.

BRUCKNER - MESSA IN MI MINORE

Al contrario delle altre due messe, che risentono dello stile sinfonico e della magniloquenza di questo amplificatore di forme, quella in mi minore documenta un abbandono assoluto e del sinfonismo e della rettorica. Modificato 18 anni dopo la prima stesura, per quell'incontenibile anelito di perfezione che, in altro campo, induceva il Petrarca a ritoccare un sonetto un ventennio piu' tardi, questo lavoro s'impone per varie ragioni: modernita' di forma concisa, succosa con tenuita' del testo, grande unita' di stile, carattere liturgico, strumentazione spoglia, senza archi ne' organo. Il bisogno di parafrasare il testo, che generalmente presiede alla composizione di una Messa con orchestra, qui cede il posto al bisogno di semplificazione della traduzione musicale e di eliminazione di qua-

lunche elemento non strettamente essenziale. Forse per intima legge di compenso con questo spirito riduttore e concentratore, la vocalità dell'opera si proietta in un complesso di 8 parti corali. Sulle quali si deve in modo speciale attirare l'attenzione dello studioso di composizione. Una polifonia moderna, non più tradizionalmente diatonica, né tanto cromatica da ~~arricchire~~ cristallizzante, una polifonia ricca e pur trasparente, epurata da qualunque ricordo accademico, quindi non basata sulla vecchia tecnica imitativa e personale senza abdicare alla ~~mi~~ ~~stica~~ universalità della Chiesa, non era cosa facile allora, come non lo è oggi. L'associazione delle voci ai legni, ai corni, alle trombe, ai tromboni, avviene su figurazioni assai varie degli strumenti stessi, con prevalenza di quelle lineari. Gli strumenti entrano, così, per elaborare le voci sul piano poliritmico e timbrico, o per consolidarle sul piano armonico. Nessuna forzatura. Tutto resta in una sobrietà esemplare, in una dignità veramente religiosa. Vedi l'inizio del *Gloria* (là dove tutti gli autori danno fiato agli ottoni). Le sonorità potenti giungono piuttosto a scatti, come per un improvviso *raptus* musicale. Nessun tema tismo di tipo scolastico. Osservate come il lieve appoggio tematico dei fagotti si riproduce e si trasfigura negli altri legni durante tutto il *Gloria*, senza mai mettersi in primo piano. I cambiamenti di tempo e di battuta, nel *Credo*, non ne spezzano il discorso e non delimitano pezzi chiusi, sono piuttosto varianti di una unità fondamentale. L'alleanza di cromatismo (tema del *Benedictus*) e diatonismo accompagnante (arpeggiatura a dialogo nei piccoli legni) è mirabile. L'indipendenza degli strumenti può fare testo per ogni compositore. Quello poi che non è esprimibile a parole, è il pathos, il sentimento musicale che fa di quest'opera da chiesa un'opera di Bruckner, e solo di Bruckner.

* * *

CAPITOLO VII

LA MESSA PER I DEFUNTI

Il testo della messa per i defunti o *messa di Requiem* è tornito dal IV libro di Esdra (escluso dal canone delle Scritture stabilito verso il IV secolo).

Questa messa, che ha ispirato compositori insigni, si compone dell'Introito, del Kyrie seguito dal Graduale, con Tractus e con la Sequenza; dell'Offertorio, di forma arcaica, del Sanctus-Benedictus, Agnus Dei e Comunione. Non vi sono quindi il *Gloria* né il *Credo*.

Dallo studio del testo ho potuto ricavare che al senso genuino della parola "requiem" si avvicinano piuttosto espressioni come *appagamento consplatore*, *ri-storo*, *refrigerio*, *sollievo corroborante* e simili, anziché la comune versione "riposo". Le suddette espressioni, beninteso, non sono musicabili; ma in sede di traduzione propongono senz'altro "refrigerio eterno dona loro, Signore: e splenda per essi la luce che non tramonta". Queste parole ritornano nel graduale e nel comunio.

Si era ritenuto che la celebre sequenza "Dies irae" fosse del XIII secolo. In base a una cronaca francescana, il *Liber Conformitatum* di frate Bartolomeo degli Albizzi, 1380, la si attribui a Tommaso da Celano, "qui et prosam de mortuis, quae cantatur in missa *Dies irae, dies illa*, etiam fecisse dicitur": "il quale si dice che componesse anche la sequenza dei morti che si canta nella messa, *Dies irae, dies illa*". Si dice: il cronista non afferma di più.

Tra le conferme a favore di tale attribuzione del *Dies irae* all'autore delle due *Legendae* ossia Vite di San Francesco, oltre le rassomiglianze stilistiche rilevate dagli intenditori fra queste è la sequenza stessa, si può annoverare anche quell'immagine di Tommaso da Celano che, nell'antica chiesa di S. Francesco a Tagliacozzo, lo raffigurò con volto dolente, nell'atto di additare le parole *Dies irae dies illa* scritte in maiuscole entro un libro aperto.

La sequenza sarebbe stata quindi contemporanea del Giudizio finale di Pietro Cavallini nella chiesa di Santa Cecilia in Roma e di quello dipinto da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova, dove l'immagine del Giudice, isolata dal gruppo degli Apostoli, domina, onnisciente, la grandiosa assemblea, verso lui solo convergendo gli eletti e da lui partendo i dannati, che il vento infernale fa turbinare come piccole fiammelle.

Ma la scoperta della sequenza stessa, fatta dal P. Inguanez, in un codice napoletano del XII secolo, ci ha obbligati a rettificare la tradizione, e a vedere in Tommaso da Celano il divulgatore, e non l'autore, del *Dies irae*.

* * *

I liturgisti ci spiegano che l'intercalazione del *Dies irae* nella messa per i defunti è un non senso, non essendovi in questa l'Alleluia, al quale una sequenza fa seguito.

La sua collocazione primitiva, e logica, era nella messa della I^a Domenica di Avvento, in cui tra l'Epistole e il Vangelo, che si riferiscono alla *seconda venuta*

ta di Cristo, alla sua venuta cioè come Giudice dell'umanità, stava benissimo la Sequenza sul Giudizio finale, il *Dies irae*.

Si aggiunga che soltanto negli ultimi versi (posteriori al XII secolo) si trova un accenno ai defunti.

Il *Dies irae* fa parte di quell'impulso lirico, che nel Medioevo produsse non meno di ottanta composizioni strofiche sul Giudizio, fra le quali la sequenza *Ingens metus atque fletus*, ascritta a San Bernardo, le due "prose" (cioè sequenze) anonime *Terret me dies terroris* e *Cum recordor dies mortis*, del XII secolo, l'inno *Languentibus in purgatorio*, forse di Giovanni di Langoueznou, la *Lamentatio peccatricis animae* di Ildeberto, la sequenza *Libera me*, del secolo XI, il *De similitudine mundi* di S. Anselmo, la "prosa" detta di Montpellien, la *Prosa dei morti* di Saint Martial de Limoges. Antecedenti remoti, anteriori al cristianesimo, si trovano in frammento di profezia sibillina: *Judicii signum*, e nella *Prophetia Sophoniae*, che dice testualmente:

"Dies irae, dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulae et turbinis".

Ma la fonte prima è l'opera che tanto commosse l'arte medievale, l'*Apocalisse*, e a questa bisogna risalire per ritrovare non solo precise immagini evocate dalla sequenza, come il Libro che tutto ha registrato, ma soprattutto l'elemento universale, l'oscura incognita dell'al di là e il turbamento dell'anima, in fondo alla quale, come in Dante dopo i rimproveri di Beatrice, son pronunciate le parole, le uniche parole che è possibile balbettare nell'estremo giudizio: "Non confundar in aeternum".

Eccolo, l'uomo grande, potente, il capo, il signore temuto e riverito, il sapiente ricercato e lodato, eccolo ora che si aggrappa a una supplica tremante: "Non confundar in aeternum"! Lui, al cui cospetto gli altri si vergognavano, implora adesso di non essere svergognato per sempre. . . . Dove, se non nei maggiori Profeti del Vecchio Testamento, ma soprattutto nell'*Apocalisse*, troveremo questo tremito, quest'angoscia del Giudizio?

Terrore dinanzi alla rovina del mondo e di ogni umana gloria o parvenza; in certezza per la propria sorte: questi due fondamentali sentimenti generano, nel *Dies irae*, l'uno l'elemento descrittivo, l'altro l'elemento lirico, esaltati entrambi in un crescendo di orrore da una parte e di speranza dall'altra, sotto la minaccia incombente della seconda morte, della reiezione totale dal mondo della redenzione, pensiero che fa morire le parole sulle labbra e stritola il cuore come polvere, come cenere, *sicut cinis*: pensiero che aleggia sulla melodia gregoriana e la riconnette, come a sua fonte prima, alla fatidica Visione giovannea, all'*Apocalisse*.

Ma prima di studiare la melodia, mi piace riportare qui per voi la seguente traduzione della sequenza, trovata fra le carte di un religioso sconosciuto, che viveva nelle rovine di un castello dell'Italia meridionale: traduzione che mi è parsa pregevole, più di tante altre pubblicate, per il metro e pel sistema di rime, notevolmente vicini all'originale latino.

"In quel dì d'estremo lutto,
È predetto, il mondo tutto
Sara' in cenere ridotto.

Qual tremore in quel frangente,
Quando il Giudice è imminente
È pietà d'alcun non sente!

Di celeste tromba il suono,
Dai sepolcri, ovunque sono,
Tutti chiama innanzi al trono.

Stupiran natura e morte
Al veder, tutte risorte,
Trar le genti alla Gran Corte.

Ecco, il libro in mezzo viene,
Dove scritto si contiene
Di ciascun il male e il bene.

Il giudizio a un tratto è aperto,
Cio' ch'è occulto vien scoperto;
Niuno sfugge al proprio merto.

Aime'! allor che diro' io?
Qual rifugio sara' il mio,
quando trema anche l'uom pio?

Re tremendo! è sol tuo dono
Se anche i pochi salvi sono;
Deh! mi salva, o Dio si' buono!

Pio Gesu', se tu venuto
Sei qua giu' per nostro aiuto,
Non mandarmi allor perduto.

Mi hai cercato, mi hai atteso,
M'hai redento in croce appeso:
Non sia tutto invano speso!

Se in di' Giudice sei
E i peccati punir dei,
Pria che giunga toglì i miei.

Io son reo, ne gemo in core,
La mia faccia è un sol rossore;
Deh! perdonami, o Signore!

Hai assolta la pentita,
Del ladron la prece udita:
A sperar questo m'invita.

I miei preghi valgon poco;
La tua grazia, o Buono, invoco
A cansar l'eterno foco.

Con gli agnelli deh m'imbranca!
Non coi capri, non a manca:
Alla destra tua m'affranca.

E confusi i maledetti,
Alle dure fiamme addetti,
Chiama me coi benedetti.

A man giunte, a fronte chino,
Fatto in polve il cor meschino,
Reggi, prego, il mio destino.

Oh in quel di' fatal di pianto,
Dell'uom reo qual fia lo schianto,

Che nell'anima delira
Sentira' di Dio gia' l'ira!

Deh! perdona al peccatore,
E abbia pace quando muore".

"Refrigerio" perfetto e' ora anche a te, disprezzato finche' vivesti, Emilio Locchi, nobile cultore della poesia religiosa.

* * *

"E poiche' ci troviamo, vediamo di respirarlo col poeta tutto il terrore di cui sono pieni i primi sei terzetti, la prima parte dell'Inno: (1) Quel giorno, quel gran giorno, il giorno per eccellenza - *Dies Domini, Dies magna et amara valde* - sara' la catastrofe fisica del mondo: *Solvat saeculum* - non il secolo tempo, il secolo cosa, realta', vanita' per cui gli uomini hanno vissuto e vivono: tutto, palazzi superbi, ville sontuose, capolavori d'arte . . . tutto disfatto, ridotto in frantumi, liquidato. Su quel cumulo di rovine guizzano divoratrici le fiamme: *Solvat . . . in favilla*; immagine che il poeta deduce dalla seconda Epistola di San Pietro: . . . "Il giorno del Signore verra' come un ladro (inatteso), e in esso i cieli passeranno con grande impeto, e gli elementi si liquefaranno per gran calore, e la terra e quanto e' in essa, andra' in fiamme". Nelle quali parole sarebbe forse poco ragionevole cercare una teoria fisica sulla fine delle cose."

"Davide e la Sibilla, il profeta del di dentro e la profetessa del di fuori sono con medievale ingenuita' invocati ugualmente a testimoni della futura realta' del gran giorno: *teste David cum Sybilla* . . . Lasciamo agli eruditi cercare qual luogo preciso di Davide abbia in mente il poeta, quali versi dei cosi' detti libri sibillini che circolavano da gran tempo anche tra i fedeli . . . lasciamo ai pedanti il correggere, come fu fatto in piu' codici, il *David* con un *Petro*, o il cacciare come un'intrusa in un canto la povera Sibilla, come hanno fatto gli editori parigini nel 1738, sostituendo un *Crucis expendens vexilla*.

"Quella catastrofe fisica gia' cosi' terribile non e' che il simbolo di qualche cosa d'ancora piu' grave, d'una catastrofe morale, il giudizio. Il poeta, che e' un contemplativo e vede la scena e la dipinge a parole, sente gia' dentro di se' i brividi per la comparsa del Giudice che s'avvanza. *Quantus tremor est futurus - quando Iudex est venturus - cuncta stricte discussurus!* Perche' questa e' la circostanza da non dimenticarsi: quel giudice esaminerà tutto, *cuncta*: non solo le opere esterne, ma i pensieri della mente, ma gli affetti del sentimento, ma i propositi ciechi della volonta', tutto, tutto - *cuncta* - e tutto inesorabilmente. Come la luce illumina tutto, le bellezze superbe e le brutture vergognose, cosi' il Giudice: *cuncta stricte discussurus*. Mentre si avvanza il giudice, i ministri della corte criminale - non vi dispiaccia questo

(1) - L'autore da' alla parola Inno il senso generico di composizione versificata.

"linguaggio: siamo in poesia e dobbiamo delle cose divine parlare con immagine umana - provvedono a tradurre davanti al tribunale gli imputati. Echeggiano per l'universo mistiche trombe, ricercano nei sepolcri le stanche aride ossa: ossa aride, *audite verbum Domini*, e le ossa, ricomposte in persone vive, cacciano quelle trombe angeliche, spingono inesorate al giudizio: *Tuba mirum spargens sonum - per sepulchra regionum - coet omnes ante thronum*. Voi risentite anche qui biblici motivi: la tromba del Vangelo di Matteo, delle lettere di Paolo (in *novissima tuba*), le voci impetuose di Ezechiele." (1)

"Ma cio' che e' nuovo, cio' che e' medievale davvero come poesia, e un po' anche come concetto, e' la strofa che segue, e che interrompe, in apparenza, la descrizione del giudizio, che si sta preparando. Solo in apparenza pero', che in realta' il poeta vuole insistere sulle sue impressioni tristi, paurose. Questo risorgere della umanita', annunciato nella strofa precedente, questa seconda o novella nascita parrebbe di per se' uno spettacolo lieto: il poeta sente, intravede questo raggio di gioia delle anime riunite ai corpi, dei morti che fatti vivi ritrovano i vecchi amici, i parenti . . . intravede tutto questo. *Mors stupebit et natura - cum resurget creatura - judicanti responsura*. Personificate la morte e la natura, gli si presentano dinanzi, in atteggiamento di crucioso stupore, la morte perche' la sua preda, le sue prede le furono ritolte, e la natura, perche' furono violate le sue leggi, *mors stupebit et natura*.

"La rappresentazione pittorica diviene qui per rilievo veramente scultoria, l'unita' del canto e' potentemente conservata non solo ma accresciuta, e per quello spiraglio per cui pareva dovesse entrare nella lugubre scena un raggio morente di luce, entra invece un'ombra piu' fitta."

"La preparazione del giudizio continua: mentre s'avvanza il giudice e procedono incalzati dalle trombe al soglio gli imputati, si apprestano i documenti, un solo, un gran documento che vale per tutto e per tutti. *Liber scriptus profertur - in quo totum continetur - unde mundus judicetur*. Immaginoso e tradizionale linguaggio anche questo, dal profeta Daniele che descrive: *Judicium sedit et libri aperti sunt (VIII, 10)*, al Vangelo che ci parla di nomi di buoni scritti in Cielo - dunque in un libro (Luc. X, 20) - all'Apocalisse che piu' ampiamente si esprime cosi': "Et vidi mortuos magnos, et pusillos stantes in conspectu throni; et libri aperti sunt; et alius liber apertus est, qui est vitae; et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris secundum opera ipsorum".

"(Apoc. XX, 12). (2) - e sotto il cui velo non e' difficile riconoscere la nascosta verita'. Perche', come nota San Tommaso, e sarebbe ovvio notare anche senza la sua autorita', non e' da credere che la discussione di quel giudizio divino si fara' come nei giudizi umani. Parlera' un solo documento, la coscienza, come accenno' gia' San Paolo nella lettera ai Romani (11, 15, 16) e nella prima ai Corinzi (IV, 5). Un divino raggio verra' a colpirla perche' nulla in essa rimanega artificialmente nascosto. Le tenebre giovano al nascondimento, la luce lo rende impossibile. Questo raggiare di luce da Dio nelle anime sara' l'atto del Giudizio. . . . direi quasi l'istruttoria del processo. Perche' ora il processo si apre col sedere del Giudice al suo tribunale: *Judex ergo cum sedebit*, e si

(1) - Intendi che le trombe angeliche ricercano e spingono le ossa.

(2) - ~~ME~~ vidi i morti grandi e piccoli stare davanti al trono, e si aprirono i libri: e un altro libro fu aperto, che e' quello della vita: e furono giudicati i morti da quello che era scritto nei libri secondo le loro opere".

“fa la luce: *quidquid latet apparebit*, luce di giustizia. Nulla dovra' rimanere “senza proporzionata vergogna e giusto castigo: *nil inultum remanebit*. L'immagine “della vendetta, non nel senso passionale, ma nel senso giuridico della parola “chiude e suggella il tragico quadro.”

Così il P. Giovanni Semeria, nel suo bel libro *Poesia divina, Inni della Chiesa*, commenta la prima parte della sequenza. Quella che, come vedremo, più ha ispirato la melodia. E di questa prima parte egli ricerca il motivo fondamentale di timore (la sequenza stessa è infatti chiamata da lui l'Inno del timore) nel messaggio apocalittico di Gioacchino da Fiore, l'esoterico monaco calabrese che, dividendo la vita del mondo in tre età (del Padre, del Figlio, dello Spirito) assegnava, in base a calcoli su cifre simboliche desunte dalla Scrittura, la fine della seconda età e quindi l'inizio della terza, dell'età dell'amore predominante, all'anno 1260. La divulgazione del profetismo gioachinita negli ambienti francescani del XIII secolo, e la sua riespressione da parte di un poeta di tale epoca e da tali ambienti formato (Tommaso da Celano) spiegherebbe, dopo la prima parte, la seconda parte della sequenza, pervasa e illuminata di speranza francescana a contrasto con la prima, in cui dominava l'ispirazione apocalittica.

Poiché però oggi risulta che il poema della nostra sequenza è anteriore al XIII secolo e allo stesso Poverello di Assisi, nel quale, sulla scorta di Gioacchino da Fiore, si poté ravvisare l'iniziatore della terza età del mondo, cade logicamente la tesi affermando che “l'ispirazione francescana sola ci spiega la seconda” parte del *Dies irae*. Questa seconda parte sarà stata dunque attinta all'intimità più genuina della fede cristiana, di quella fede che non già assolve, ma conforta il peccatore pentito, poiché il Cristo fu obbediente “fino alla morte, e alla morte di croce”, e poiché “in questo è l'amore: non che noi abbiamo amato Dio, ma che Dio ha amato noi, e ha mandato il Figlio suo per propizione delle nostre colpe”. Può questo immenso, preziosissimo, santo dono non intervenire nel Giudizio? Non sospingere dal lato della misericordia il piatto della bilancia che la giustizia assoluta fa inevitabilmente pendere dalla parte opposta?

Noi possiamo, a questo punto, innestando questa speranza sul contenuto del messaggio evangelico, senza bisogno di collegarlo al rinnovamento spirituale operato da S. Francesco, riprendere il luminoso commento del Semeria, che per brevità ci contenteremo di riassumere.

Il peccatore sta dinanzi al Giudice. È solo. Lo giudica il Libro, la sua stessa coscienza nella luce infallibile del vero. Che sarà di lui, se appena i migliori, i giusti, i santi meritano salvezza? che sarà di lui, che appartiene ai mediocri se non agli indegni?

L'imputato si getta ai piedi della Croce. Sia essa la sua difesa. Sia il Crocifisso il suo difensore.

Rex tremendae majestatis è ancora il Cristo bizantino, “Il Cristo di Monreale dall'occhio grande, indagatore severo” Ma qui *salvandos salvas gratias* è il “Redentore che non guarda ai meriti, (ma) li comunica, li crea” . . . fonte inesausta di misericordia, il mistero della giustizia che, appunto perché perfetta e non umana, si concilia col suo opposto. . . .

Ora il peccatore, cosciente del suo ruolo di oggetto della Misericordia infinita, si volge al Redentore con un “crescendo di tenerezza squisita perfino nelle parole, nei suoni: *Recordare, Jesu pie - quod sum causa viae - ne me perdas illa die*”. Ho detto il peccatore, dovevo dire più esattamente il poeta, che si mette al posto del peccatore, come gli avverrà un giorno, *illa die*. E ricorda quel che Cristo ha fatto per lui: *Querens me sedisti lassus*, “verso dal suono stanco”, che ci fa pensare (qui mi discosterei dal Semeria) al peso della materia che imprigiona un'anima divina e più ancora a Gesù sedente per ricevere sputi e scherni, - *redemisti crucem passus - tantus labor non sit cassus*.

“La mia condanna, di me peccatore, sarebbe la tua sconfitta di te Redentore! Vane le mie speranze, sarebbe vana anche la tua opera, tale opera! *tantus labor non sit cassus*”.

Dunque, fin da ora, che sono ancor in tempo, fin da questo istante perdonami, Signore! Il perdono, parola che include “dono”, *donum remissionis*, remissione gratuita, immeritata, legiferata dalla Grazia, è sulle labbra della creatura pentita. Poiché “Dio non può perdonare se non a chi si pente”. E la creatura si pente; “il dolore e la vergogna sono subentrati al piacere e all'orgoglio: *ingemisco tantquam reus - culpa rubet vultus meus - supplicanti parce Deus*. Sì, Cristo può perdonare, lo ha fatto altre volte, con Maria la penitente (*Qui Mariam absolvisti*), col buon ladrone (*et latronem exaudisti*), dunque perché non potrebbe anche con me? (*mihi quoque spem dedisti*). Una speranza, tuttavia, che non si basa sulla capacità di merito della creatura, ma unicamente sulla gratuita misericordia di Cristo: *Preces meae non sunt dignae*, - sed tu bonus fac benigne - *ne perenni cremer igne*.

“Questo guizzo di fiamma eterna richiama il poeta dalla effusione della seconda parte alla visione apocalittica della prima. Tornano bibliche immagini di agnelli e di capri, quelli alla destra e questi alla sinistra (*oves* e *haedi* sono già in San Matteo), e il poeta che si immagina di nuovo presente al giudizio e partecipe, chiede la parte migliore, la parte buona. (. . . .) *Confutatis maledictis - confutatis* perché non mancheranno di pretesti e di scuse - *flammis acribus addictis - voca me cum benedictis*”.

Nella terzina seguente, *Oro supplex et acclinis - cor contritum quasi cinis - gere curam mei finis*, la creatura implorante e pentita si rimette al Giudice affidandogli, in ultima istanza, la propria sorte finale, *curam mei finis*.

Fin qui il testo del XII secolo. L'aggiunta della quartina, che si legge in un codice del secolo XIII, ha lo scopo evidente di chiudere con l'idea della realtà dell'uomo e della terribilità del giudizio. Riecheggia la rima dei versi iniziali, “l'Inno rientra in sé medesimo e il ciclo è compiuto”

Ed ecco come il Semeria, dopo avere, con estro e con erudizione, commentato la sequenza, la traduce, avvicinandosi più del Locchi alle immagini dell'originale ma cambiandone completamente il ritmo:

“Il gran di', che subissato
L'universo in fiamme andrò,
Quel, dai vati profetato,
Quel dell'ira il di' sarà”.

Oh che tremiti, che lutti
Faran l'alme agonizzar,
Quando il giudice di tutti
Verrà tutto a giudicar!

D'una tromba il miro suono
I sepolcri schiuderà,
E sospinti a' pie' del trono
Genti e popoli unirà”.

Stupiran morte e natura,
Quando a dar ragione di sé
Ogni umana creatura
S'alzera' riviva in pie'.

Il volume, dove il vero
Scrisse Iddio d'ogni mortal,
Fara' noto al mondo intero
La sentenza universal.

Quanto or celasi, svelato
Dal gran giudice sara':
Non pensiero invendicato,
Non pensiero inulto andra'.

Che diro'? Fra tanta pena
Dove sceglie difensor,
Mentre al giusto, al giusto appena,
Battera' sicuro il cor?

Tu, che ognor le grazie hai pronte
Per chi salvo vuoi quaggiu',
fie tremendo, eterna fonte
Di pietà, salvami tu.

E sovventi, o Gesu' pio,
Per non farmi, ahimé, perir,
Che qui un dì venisti, e ch'io
Fui cagion del tuo venir.

Me cercando, in croce appeso,
Tu mi fosti redentor:
Deh, che indarno non sia speso
Tanto sangue e tanto amor!

Abbi, o vindice supremo,
Caritate abbi di me,
Pria ch'io debba, il giorno estremo,
Render conto innanzi a te.

Carco il volto di rossore,
A' tuoi piedi, e reo qual son,
Con le lagrime del core
Ora imploro il tuo perdon.

Quando in croce al ladro il desti,
E a Maria pentita, un dì,
O Gesu', tu allor volesti
Lo sperassi anch'io così.

Se non degni i preghi miei
Son la grazia a meritare,
Tu sei buono, e tu mi dèi
Dalle fiamme, o Dio, salvar.

Via dai capri sceverato
Che avran Satana per re,
Fa che accolto al destro lato
Con gli agnelli io sia da te.

Fulminati i maledetti
Giu' nel baratro infernal,
Chiama me coi benedetti
Alla gloria trionfal.

Fra i singulti supplicando,
Quasi polve attrito il cor,
Del mio fine io raccomando
Il pensiero a te, Signor.

Giorno orribil di supplizio
e di gemiti sara',
Quando a udire il gran giudizio
L'uom ch'e' reo risorgera'.

Deh! perdona a lui pietoso,
Fin che in vita ei sia per te:
E da' pace e da' riposo
A chi morto e' nella fe'.

Io non nascondere' che, quanto mi e' piaciuto il commento, altrettanto mi e' ingrata la traduzione. Queste quartine manzoniane, con le loro finali tronche e il loro sapore ottocentesco, si risolvono per me in una delusione completa.

* * *

- *TRADUCIAMO IN PROSA E ALLA LETTERA:*

Giorno d'ira, quel giorno - in cui il mondo si dissolvera' in fiamme - come attestano David e la Sibilla.

Quanto da tremare - allorché stara' per venire il Giudice - a esaminare rigorosamente tutto!

Prodigioso suono di tromba - per le regioni dei morti - spingera' tutti dinanzi al trono.

Si portera' il libro - che tutto registra - e col quale sara' giudicato il mondo.

Quando dunque il Giudice siederà, - sara' palese tutto quello che era nascosto, - nulla rimarra' impunito.

Che diro' allora, misero? - Qual difensore chiamero' - se il giusto appena si sentira' sicuro?

O Re, dalla terribile maestà, - che per gratuita' d'amore salvi i degni di salvezza, - salvami, Fonte della pietà!

Ricorda, Gesu' pietoso, - ch'io son causa del tuo cammino (terreno): - non perdermi in quel giorno!

Cercando me sedesti spossato; - mi hai redento con martirio di croce: - non sia vano tanto travaglio!

O giusto Giudice punitore, - fammi dono di remissione - prima del giorno del rendiconto.

Io gemo qual reo, - le mie colpe mi fanno arrossire, - (ma) perdona o Dio chi ti supplica.

Tu che assolvesti la Maddalena - ed esaudisti il (buon) ladrone, - anche a me hai dato la speranza.

Le mie preghiere non son degne (di esaudimento), - ma tu, o Buono, fa, o Benigno, - ch'io non arda nell'eterno fuoco.

Dammi posto fra le pecore - e separami dai capri - destinandomi al lato destro.

Quando avrai respinti i maledetti - e li avrai condannati alle aspre fiamme, - chiamami a far parte di quelli che benedici.

Ti prego e supplico con la fronte a terra, - col cuore ridotto in cenere, - abbi cura del mio destino finale.

Giorno di lagrime, quello - in cui risusciterà dall'incendio, - per esser giudicato, il colpevole! - Or dunque perdona costui, Signore.

Gesu' pietoso, Signore, - donagli eterno sollievo. Così sia.

* * *

Dei due sentimenti che hanno ispirato il testo, terrore e speranza, solo il primo mi sembra dominare nella melodia gregoriana. E appunto per questa unita' e continuita' di espressione, ne e' balzata una delle piu' forti creazioni del genio umano.

Intocchi che vibrano nell'aria "senza tempo tinta", le prime note hanno una oscillazione implacabile, u-no, du-e, u-no, du-e, e il re ripercosso ad ogni fine di verso e di inciso, macabro e stupefatto nell'atmosfera cupa del protus e nel ristretto ambito; rinsalda l'effetto voluto. Tutto quel che si ode delle trombe fatidiche, tuba mirum spargens sonum; e' un lugubre strisciamento sulle nubi.



Ma quanto queste poche note vincono tutte le fanfare, sedicenti apocalittiche, che i compositori dell'Ottocento, nessuno escluso, non potettero esimersi dallo esibire in quel punto della sequenza! Quelle stesse note, adattate ad altre strofe di essa, traducono benissimo la spossatezza di Gesu' dopo i flagelli, allorché sedette, sedens, e il gesto lento dei cadaveri che si muovono, quasi aerei corpi, e soprattutto la sonnolenza mortalmente triste che grava sull'anima in questa visione di sudari e di sepolcri dischiusi, in questa "irradiazione di tenebre" Uno stupore paralizzante avvolge la melodia come un lenzuolo funebre, la concentra nello sgomento lamento di una solitudine piu' lontana voglio dire anticipante, presentimento del nostro sgomento, ogni giorno meno lontano, ogni giorno piu' certo.

E' per questa intensita' di contenuto, per questa fissita' e stabilita' dell'emozione, che la melodia, inaccessibile alla carezza della speranza, rifiutando di sfiorare qualche nota che oltrepassi il pentacordo e ripiegandosi inesorabilmente entro di esso o ancora al di sotto, se manchevole nella sua interpretazio-

ne unilaterale del testo vi ha accentrato il massimo di questa unilateralieta', acquistandone una potenza che penetra nell'intimo e non si dimentica.

In essa, come ai moribondi, sono stati chiusi, ma non unti di balsami profumati, gli occhi le labbra e le orecchie dell'uomo.

La struttura e' la seguente:

(Canto Gregoriano, Sequenza dei defunti)

(1° Modo) AA Ritmo 1. Ritmo 2. Variante del Ritmo 2. Musical notation for the first system.

Dies irae, dies il-la, solvet sae-clum in favilla teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, Quando in-dex est venturus. Cuncta stricte discernimus.

BB Ritmo 3. Ritmo 1. Variante ritmo 3. Musical notation for the second system.

Tuba mirum spar-gens sonum Per sepulera regio-num, Coget om-nes ante thronum. Mors stupebit et natura cum resurget creatura, Judi-can-te responsura.

CC Sviluppo del ritmo 2. Ritmo 4. Variante ritmo 4. Musical notation for the third system.

Libet scriptus pro-ferre-tur, In quo totum continetur - Unde mundus iudicetur. Index ergo cum sede-bit; Quicquid latet apparebit - Nil inultum remanebit.

AA. Quid sum miser etc. Rex tremendae majestatis etc.

BB. Recordare etc. Quaesens me etc.

CC. Iuste iudex etc. Iugemisco etc.

AA. Qui Mariam etc. Preces meae etc.

BB. Inter oves etc. Confutatis maledictis etc.

c. Oro supplex etc.

Invece della 2^a strofa C:

Varianti ritmo 2. Ritmo 5.

Lacrimosa dies illa Quae resurget ex — fanilla.

Ritmo 3 e melodia corrispondente Ritmo 5. (e melodia)

Strofa supplementare.

Judicandus ho — mo reus — tunc ergo par — ce Deus.

Coda

Pax Jesu Domine dona eis — requiem. A — men.

(Canto Gregoriano, Sequenza dei defunti)

* * *

Catastrofe morale assai piu' che fisica, spiega giustissimamente il P. Semeria, riferendosi alla prima strofa della Sequenza. Peccato che la spiegazione resta del tutto ignota ai compositori i quali si accingono a vestir di note la Sequenza stessa, con la beata spontaneita' che li sosterebbe per musicare una strofetta amorosa.

Esprimere coi suoni la *catastrofe morale*! Compito un po' diverso dal mimetizzare col fragore la catastrofe fisica. Quanto piu' difficile il mezzo allusivo! E quanto piu' facile cadere nella trappola della descrizione esterna, a base di tremoli, rullî di timpani e gran cassa ed altre escogitazioni sonore che possano far pensare a un terremoto o a qualcosa di simile. No, non e' questa la "catastrofe", non e' cosi' che si rende con la musica la solitudine della creatura di fronte alle proprie colpe nella certezza di aver meritato l'"ira", il rigore della divina giustizia (certezza, si: poiche' neanche il meno ingiusto degli uomini si sentira' sicuro di se' (si vix justus sit securus).

Impariamo dalla melodia gregoriana. Interrogiamo la sua desolata oscillazione, la sua spettrale evocazione, la sua aerea incorporeita'. A che tanto FF, signori? Il piano non tornerebbe cento volte piu' terribile? un piano mortuario come quello delle marce funebri (quale marcia funebre s'imposterebbe sul FF e ci resterebbe??) E se una sonorita' attenuata conviene al funerale di un uomo, quanto meglio, piu' attenuata ancora, converra' al funerale del mondo, e quanto meglio vi si adattera' il FF benché esemplificato da grandi nomi?

Ne segue che queste catastrofi fisiche in musica tremolata, conservano piu' o meno un carattere puerile. Il dramma del Giudizio si apre, per i compositori, nel sorriso dell'ingenuita'.

* * *

Le difficolta' aumentano con la 2^a terzina. Poiche' se l'emozione ci turba quando aspettiamo una persona, dal cui arrivo dipende l'esito di qualcosa di molto importante per noi; quanta mortale trepidazione ("tremor") ci assalira' nell'imminente apparire di Colui che in un batter di ciglio decidera' su quel che ci spetta: perdono o dannazione. Il compositore si ponga con la mente in questo supremo orgasmo, e veda se, per esprimerlo bene, ci vuole proprio un bel pezzo. Non credete che, quasi, solo il silenzio converrebbe all'eccezionale situazione, e nel silenzio, scandire lentamente, pianissimo, le parole della terzina, interrotte poi dalla "tromba"?

Ed eccoci a quest'altro punto. Tromba in si b? in do? o tromba bassa in fa? Signori, si puo' essere cosi' imperterriti da dar fiato veramente agli ottoni? Ma come! Quello evocato dal poeta sacro, e' un suono mai udito da umani sensi, e percio' mirabile, *mirum*; la "tuba" sta a simbolo della miracolosa sorgente d'emissione di tale strano suono. Il compositore potrebbe, volendo, servirsi anche dei contrabassi invece che degli ottoni, per trasfigurare in un altro timbro quello suggerito dal senso tradizionale del testo; o anche servirsi del solo coro, per esempio con accordi alterati.

Anche io so quali grandi musicisti usarono, in questo punto, gli ottoni. Si toglie forse qualcosa alla loro grandezza se si segue un'altra via? Si deve ripetere un modello senza esser convinti della sua perfezione, pur trattandosi di modello geniale e di grande effetto? L'effetto! deve, il musicista sacro, badare piu' all'effetto che alla comprensione del testo?

Abbiamo ormai piu' volte detto che quando la musica si lascia prendere (e vorrei dire sedurre) dalle immagini di un testo sacro, e si compiace di illustrarne e sottolinearne ripetutamente il lato sensibile, essa, col prodigarsi nell'episodico, si distoglie dall'essenziale, che e' in ogni caso il significato spirituale del testo, e perde la possibilita' di coglierne l'unita' venendo meno al suo compito di arte sintetizzatrice. Quanto un tal modo di correre appresso alle immagini possa condurre ad errori veri e propri, si vede bene nella maggior parte delle musiche composte sulla terzina.

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Aime', qual e' l'autore che dinanzi alla sonorita' del primo verso, e alla sua potente evocazione, non ricorre agli strumenti piu' altisonanti, credendosi impegnato a rendere con simili mezzi la "terribile maestà" del Signore? quale compositore ha notato che il suddetto primo verso e' *soltanto un vocativo*, e che l'idea (il verbo della proposizione) e' l'implorazione della salvezza (inizio del 3^o verso), e che quindi l'accento di tutta la terzina, e il vertice della sua musica, cade sulle parole "salva me"? Non e' una questione d'interpretazione simbolica o teologica, ma di semplice *analisi logica* (quella che si studia al ginnasio)!! Se, tanto per un paragone, dovessimo mettere in musica una lettera cosi' impostata:

"Gentile signore,
"Veniamo, con la presente, a pregarLa di voler cortesemente
"prendere in considerazione il nostro bisogno di consiglio,
"etc. etc."

non credete che sarebbe sciocco indugiarsi a descrivere con le note la *gentilezza del signore a cui e' diretta la petizione*, dimenticandoci dell'oggetto di questa, sul quale deve convergere l'espressione? Ed e' proprio lo sbaglio fatto dai

musicisti, troppo pronti a lasciarsi incantare dalle parole e non altrettanto rispettosi del senso generale della terzina: poiché basta por mente al 2° verso (Tu che per la tua grazia, salvi quelli che vuoi salvare), per trovare immediatamente un contrasto alla musica del 1° verso e per contrapporre alla terribile maestà del Sovrano la sua munifica grazia salvatrice. Il 3° verso, poi, suggella la terzina con l'idea non di terribilità, ma di misericordia: "salvami, o Fonte della pietà". La bilancia dell'espressione musicale pende dal lato della dolcezza e non del fracasso.

Ripeto, qui non basta la vena, la facilita' inventiva che prodiga belle pagine: *bisogna capire il testo!!*

(Che dire di quei compositori che, non avendo studiato il latino, ricorrono . . . a un amico per farsi tradurre il testo?? Povero l'amico. Insegnasse loro almeno a dividere le sillabe latine senza errori).

* * *

"Salva me, fons pietatis": con queste parole dovrebbe sentirsi nella musica un altro spirito, il tema della misericordia, dapprima timido raggio filtrante nel terrore, poi sempre più vivido e acceso, in crescendo con le varie immagini del testo.

E come, nel poema, alla Persona del Giudice si sovrappone quella del Redentore senza nascondere la prima; così, nella musica, dal primo tema dovrebbe tra sparire l'altro e quest'ultimo salire gradualmente a un'alta vibrazione di speranza e di fiducia, nell'umiltà e nella commozione, qua e là velando ma non annullando il primo tema.

Benche', in generale, questa parte della Sequenza sia meglio compresa dai compositori che non la precedente, occorre insistere su quanto ora accennato, che cioè i due aspetti del dramma - Giustizia assoluta e Pietà sovrabbondante - si conciliano nel mistero della divinità; quindi i due temi, o, se non ci sono veri temi, le due ideazioni e i conseguenti caratteri espressivi, non si contrapporranno l'uno all'altro ma illumineranno appunto tale eccelso mistero.

Pertanto nell'ethos tenero e melodioso del secondo tema, non privo di acute lacerazioni che riportino il pensiero dell'ascoltatore alla Croce, non mancherà qualche accento solenne, grave e terribile che lo riporti all'immagine del Giudice.

Nella chiusa della Sequenza (quartina finale) i due aspetti e le due ideazioni musicali s'intrecciano e si contrappuntano l'una con l'altra.

Infine l'Amen, moltiplicato a perdita d'occhio dal coro oppure sussurrato da un solista, dirà il totale abbandono della creatura al verdetto che pende su di lei, e perderà di speranza e fiducia, di remissione volontaria, di pentimento, di rispetto e d'amore.

* * *

Il *Dies irae* è il cuore del Requiem. E se musicare la messa di Requiem è più difficile che comporre una sinfonia o un'opera, tale difficoltà si accentra nel *Dies irae*. Il cuore della messa; ma un cuore spezzettato non batte più. Troppo giusta la richiesta del discorso continuo, formulata dal *Motu proprio*. Sotto questo aspetto rendiamo omaggio al solo Requiem di Pizzetti, dove la Sequenza è, appunto, svolta in discorso continuo sino alla fine. L'autore ha anche tenuto presente il modello gregoriano, che ha poi variato e cinto di linee complementari vocalizzate: procedimento col quale le parole risultano chiarissime e nello stesso tempo si ha un commento alle immagini del testo, senza fermate oziose.

E non s'invochi la *drammaticità* del testo. Quella dell'arte sacra, è una *drammaticità* che s'illumina di preghiera.

E non si dica che è musica extraliturgica. L'extraliturgico non deve diventare antiliturgico. Non deve smarrire qualunque ricordo della liturgia, qualunque nostalgia dell'altare. Non deve dimenticare che se l'arte è un raggio di Dio, l'arte sacra è un raggio di Cristo. Tuttavia nel giudicare alcuni celebri lavori del XIX secolo, quali il *Requiem* di Verdi, bisogna, pur mantenendo le riserve generali fatte qui sopra, tener conto del gusto, della cultura musicale e della mentalità dell'epoca; per inserirle nella valutazione non già come circostanze attenuanti, ma, al contrario, determinanti un giudizio positivo.

Negli anni in cui Verdi scriveva il *Requiem* in onore del Manzoni, nessuno avrebbe compreso un'opera scarna, "spogliata", basata su principi estetici di là da venire e su una concezione anti-drammatica (o apparentemente tale) che sarebbe apparsa una "misericordia", un voltare le spalle all'impegno di porgere all'Eterno un'opera valida assolutamente come musica. Bastava che il carattere e lo stile non fossero volti all'esaltazione delle passioni, e che quindi vi dominasse una certa "compostezza", una maggiore "dignità", un maggior ossequio alle regole del contrappunto, una nobile rinuncia alle arie di andamento rapido, un raccolto godimento della coralità, affinché nella sala da concerto si producesse una vibrazione e commozione più viva ancora di quelle verificabili in chiesa (tanto, nelle chiese, si sonavano pezzi di opere teatrali!)

Non si dimentichi quanto sudata e lenta conquista fu, in Italia, la nozione di uno stile sacro, nel tempo in cui (prima cioè di Perosi e di Casimiri) la cultura polifonica e quella gregoriana si riducevano a idee vaghe e a nessuna esperienza uditiva. Sarebbe ingiusto applicare al *Requiem* verdiano, rigidamente e in assoluto, rimproveri meritati invece da chi volesse oggi camminare su quella scia, aspettandosi applausi là dove gli spettano pomodori. Rispettiamo, onoriamo le opere che grandissimi musicisti composero con tutto il migliore spirito del loro tempo e con la massima sincerità artistica e religiosa.

IL REQUIEM DI MOZART

Lo straordinario fenomeno del completo distacco dell'autore dallo stile sinfonico per una concezione più adatta al sacro, si palesa fin dalle prime battute, là dove, insieme con le voci che entrano, i violini eseguono un accompagnamento sincopato o meglio con un contrappunto, il cui significato drammatico non vi sfuggirà, e che s'impone col quartetto e *corni bassi*. La trasparenza grigia di questi ultimi è stata segnalata da tutti gli studiosi e costituisce indubbiamente una trovata assai efficace. Discreti melismi strumentali adornano le parole "Te decet hymnus", ma il senso drammatico è avvalorato dal ritmo



e dalle sue risposte. Con squisito gusto formale la ripresa della prima parte è variata; i corni bassi che raddoppiano all'unisono le voci femminili attenuano, velandolo, quel tanto di giubilante che potrebbero contenere. Lo stesso si verifica nel Kyrie. La costruzione di questo pezzo, è la meno tradizionale: invece dei successivi gruppi di invocazioni e acclamazioni (i 3 Kyrie, poi i 3 Christe infine gli altri 3 Kyrie) l'autore fa una somma di esse, mescolandole senza ordine prefisso e risolvendone l'insieme in discorso fugale.

Col *Dies irae* siamo nell'obbligo di constatare, una volta di più, la seduzione delle immagini. Anche un genio come Mozart, dinanzi alla vigorosa evocazione figurativa del testo dimentica che si tratta pur sempre di realtà pregata e

meditata. Ma come resistere alla tentazione di commentare con tremoli e forti sonorità la "catastrofe fisica" prospettata dal poeta?

Dove, davvero, l'idea prevale sul mezzo (e il mezzo risulta, oggi inferiore all'idea) è nel *Tuba mirum* alla batt. 8 il trombone attacca una melodia quadrata, la quale parrebbe del tutto fuori ambiente se non volesse essere altro che il prolungamento, la propaggine melodizzata, del "sonum" portentoso che si sparge come dice il poeta. In altri termini, dopo aver proposto questo "suono" nelle battute introduttive, e riprodotto nella voce, l'autore lo distende come controcanto, che senza la voce non avrebbe alcun valore, mentre preso insieme con essa ci fa comprendere quanto la tecnica dell'epoca possa non essere sempre adeguata ad una intuizione bellissima. L'autore ha avvertito il pericolo che la melodia di 2° piano (trombone) prendesse valore per se' stessa in uno svolgimento di incisi simmetrismi: la riporta quindi, dopo poche battute, al compito di intercalazione arpeggiata. La voce, con i suoi grandi intervalli, esprime quel "mirum" che il trombone, effettivamente, non poteva troppo valorizzare.

Ma subito dopo, il lieve dislivello (tra idea e mezzo) si riequilibra; l'autore ritrova il migliore stile sacro. "Mors stupebit": la melodia maestosa del tenore trapassa al contralto e poi al soprano, sostenuta dal classico battito di cuore. Perfettamente aderenti al testo le esitazioni, risolte in pause ("cum vix justus sit securus"); e il coro ripete le parole, forse per farci meglio capire che non si tratta di un caso individuale.

Nel "Rex tremendae majestatis" hai l'espressione della terribilità, corrispondente al vocativo, ma non quella della bontà infinita che lo segue nel testo. Lo sappiamo, e l'abitudine dei compositori. Tuttavia questo secondo significato domina il "Recordare" mozartiano. L'impasto di voci, corni bassetti ed archi è delizioso, una mesta tenerezza si diffonde dal dialogo melodico, che ha melismi in 3^e, mentre l'intreccio delle imitazioni mantiene il tipo contrappuntistico dell'ideazione anche al di là della breve parentesi omofonica-accompagnata ("Ingemiscite") (ternario con ripresa abbreviata).

Al "Confutatis" gli ottoni obbligati (2 trombe e 3 tromboni, che non devono sonare prima) sembrano voler dirigere il nostro sguardo verso la voragine fiammeggiante pronta per i maledetti: l'immagine terrificante torna dopo l'implorazione alla clemenza, che le viene contrapposta. Quale delle due vincerà? L'ansimare agitato dell'"Oro supplex" si ferma nell'interrogazione delle pause coronate e dell'accordo di 5^a diminuita, alla fine del pezzo.

Il "Lacrimosa" come si sa - è l'ultima melodia di Mozart. Questa vita che fu un profluvio di note senza sosta, un abbagliamento continuo di architetture perfette, si chiude in un gemito di speranza velata, in un sorriso piangente, in una tremante luce.

Dopo la messa viene cantato il *responsorio triplo Libera me Domine* (il semi versetto "dum veneris judicare saeculum per ignem" vi è ripreso tre volte), e poi la bellissima antifona *In paradisum*, lembo dei cieli a coronamento di tutta la visione. "Gli angeli ti guidino al giardino beato, i martiri ti accolgano e ti conducano alla Gerusalemme celeste". In questo canto, forse del II secolo, sentiamo un'eco dei tempi in cui i testimoni di Cristo, dinanzi ai supplizi, vedevano, come il primo di loro aveva veduto, aprirsi il cielo e apparire in gloria il Figlio di Dio; e vi ritroviamo qualcosa del sogno dei credenti, cui Giovanni, l'apocalittico, aveva insegnato che il fulgore di tutte le pietre preziose, giaspide, zaffiro, calcedonio, smeraldo, sardonio, sardio, crisolito, crisopraso, berillo, topazio, giacinto, ametista, non avrebbe formato che i dodici gradini a piedistallo della Città divina.

* * *

OPERE ISPIRATE AL REQUIEM

I testi del *Requiem*, l'idea e soprattutto la "poesia della morte" che ogni vero artista sente con particolare intensità, ispirarono ad alcuni grandi maestri opere di pura bellezza; più che extraliturgiche, religiose nel senso generico e ideale del termine: come quella squisita collana di lieder meditativi che formano il *Requiem tedesco* di Brahms, mentre in quello di Faure' il salto dal Kyrie all'Offertorio basterebbe a confermare il carattere non cultuale del lavoro: anche questo un ciclo di liriche sacre, di quella stessa sostanza musicale che conosciamo dalle *Melodies* per canto e pianoforte: identico il delicato senso modale, identico il colorito di certe tonalità, il mesto raccoglimento accresciuto qui dalle parole latine e sfiorato da una blanda luce. Si tratta dunque di poemi lirici sulla morte, aventi pur sempre con la liturgia un intimo nesso, in quanto anche il *Requiem liturgico* è, in un certo senso, un poema lirico sulla morte e in quanto, sia in chiesa che in sala da concerto, queste musiche convergono alla sfera delle più alte concentrazioni dello spirito.

* * *

CAPITOLO VIII

L'HEBDOMADA MAJOR

La Settimana Maggiore (Settimana Santa) forma il vertice dell'anno liturgico; e il giorno di Pasqua e' la meta' della Settimana Santa. E' per arrivare a quel giorno che la Chiesa vigila e spera, inneggia, geme, esulta. Verso di esso converge la preghiera dei tempi che lo preparano; e ne procede quella dei tempi che lo seguono.

Il compositore non avra' un'idea generale della musica sacra, se non si sara' informato della liturgia; e per essa del canto gregoriano, di questa settimana diversa da tutte le altre, e se non avra' veduto quali parti, quali testi e' conveniente o possibile musicare e quali debbono essere lasciate alla melopea unisona, cioe' al gregoriano.

Daremo uno sguardo alle cose piu' importanti.

- DOMENICA DELLE PALME - L'antifona Hosanna filio David, che precede la benedizione "dei rami di palme, di olivi e di altri alberi", proviene, secondo il Gevaert, da una melodia greca del I° secolo, l'Epitaffio di Seikilos, che si legge nel prezioso volume del Reinach, La Musique grecque, Payot, 1926, a pag. 193.

Emerge subito dopo, fra i canti, il responsorio Collegerunt, sia per le porzioni (8 periodi piu' la ripresa) e sia pei disegni convulsi, attratti dal registro grave.

Nelle antifone che accompagnano la processione e' lecito percepire qualcosa dell'inneggiamento che accolse il Maestro nel suo ingresso a Gerusalemme, una confusa acclamazione della folla? Non si puo' troppo precisare; ma la fantasia evoca l'ondeggiamento dei rami nel sole, un corteo sulla via polverosa

Come e' noto, al canto di queste antifone una parte della processione interna si e' recata fuori della chiesa; dall'esterno due o quattro cantori entrano, chiudono la grande porta e tenendosi col viso rivolto a questa e a quelli rimasti dall'altra parte, intonano il Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor (attribuito a Teodolfo d'Orleans, IX secolo). Nel simbolismo medievale c'e' qui uno scambio di voci angeliche e terrene.

Apertasi poi la porta percossa dal braccio della croce, entra nella chiesa il corteo che canta il responsorio "Ingrediente Domino in Sanctam civitatem": "Mentre il Signore entrava nella citta' santa, i figli degli Ebrei (cioe' il popolo) pronunciando le parole di resurrezione della vita, con rami di palme in mano gridavano Hosanna nelle altezze": il testo spiega chiaramente il simbolismo liturgico e musicale.

La messa e' la piu' lunga dell'anno. Con essa cade l'esultanza dei canti precedenti. Il graduale antico era il "Deus, Deus meus", cantato oggi come tractus, e il cui testo riecheggia il salmo 21 (ebraico 22).

La lettura dialogata del racconto della Passione, e' il piu' antico Oratorio musicale. La distribuzione delle parti e' indicata dai seguenti segni, cui agguagliamo il relativo significato:

- + Christus
- C Chronista
- S Sinagoga

Altra interpretazione pero' spiega che + indica il tetracordo grave, con dominante FA, riservato al cantante che pronuncia le parole di Cristo; C indica il tetracordo medio, con dominante Do, che spetta al Cronista, ed S il tetracordo superiore per la Sinagoga.

Quelle parole che, nella narrazione evangelica, son dette dal popolo, o dai discepoli, o dai sacerdoti e scribi e seniori, o anche da alcuni, come i falsi testimoni, vennero musicate in polifonia dai maestri dell'epoca classica, per essere alternate alla lettura recitativa dei tre diaconi. Victoria ha un mottetto a 6 voci, O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, a conclusione della lettura.

Sorvoliamo sui canti del Lunedi', Martedi' e Mercoledi', ma non lasciamo inosservata l'eccezionale cadenza finale do-sol nel Communio di 7° Modo Erubescant

adversum me (C. Gregoriano Com. Erubescant)

e l'imponente testo di S. Paolo "Nel nome del Signore si pieghi ogni ginocchio in cielo, in terra e nell'inferi: perche' il Signore si e' reso obbediente fino alla morte, e alla morte di croce: percio' il Signore Gesu' Cristo e' nella gloria di Dio Padre". (Filipp. cap. 2°, vers. 10, 8 e 11). Come introito e' svolto piu' riccamente del solito.

- FERIA V IN COENA DOMINI (Giovedi' Santo) - Abbiamo anzitutto, negli Uffici delle Tenebre, le Lamentazioni del Profeta Geremia. La cantilena gregoriana non risale piu' in la' del tardo Medioevo. I polifonisti prodigarono su questi testi lirici le risorse piu' pregiate del loro stile e della loro intuizione. A somiglianza del gregoriano musicarono anche il titolo e le lettere ebraiche. Alternarono versetti a 4, a 3, a 5, e piu' voci e li avvicendarono al canto gregoriano, non essendo possibile musicare polifonicamente tutto il testo, il quale e' ripartito in 9 Lectiones, adorne di Responsori notevolissimi sia per la scelta dei testi biblici che per le qualita' delle melodie gregoriane. L'intero corpus polifonico delle Lamentazioni e dei Responsori si puo' leggere nell'Officium Hebdomadae Sanctae di L. da Victoria, pubblicato dallo Haberl, Ratisbona 1898.

A. Laudi, dopo il Benedictus, si canta la melodia

Christus factus est pro nobis, obediens ecc.

successivamente ("secunda nocte") completata da (Canto Gregoriano antif. "Christus")

Mortem autem crucis (ecc.) (Canto Gregoriano antif. "Christus")

propter quod et - De - us exaltavit illum
 et de - - det illi
 quod est su per o mne no - - men

L'opulenza di questo canto di 5° Modo, unita alle auguste parole che proclamano il grado supereminente della dignità di Cristo, si può paragonare allo splendore di una raggiera che lentamente si effonda intorno alla Croce, mentre, come impone il cerimoniale, "tutti s'inginocchiano".

Nella Messa il Gloria è accompagnato dalle campane.

Il commovente rito del lavamento dei piedi (*Ad Mandatum*) è commentato da 9 antifone, delle quali l'ultima è così costruita:

A

a Ubi caritas et d - mor Deus i - bi est
 a Simul quoque ga - vit nos in u - num Christi d - mor
 a Et in te - mus et in i - pro ju - am - de - mur
 b Ti me d mus et d - me mus De um vi vum
 b¹ Et ex cor de - di - li ga - mus nos si - ce - - no

(Canto Gregoriano,
 Ubi caritas)

- A {
 a Ubi caritas
 a Simul ergo
 a Ne nos mente
 b Cessent jurgia
 b¹ Et in medio

- A {
 a Ubi caritas
 a Simul quoque
 a Glorianter
 b Gaudium
 b¹ Saecula

Questa melodia, detta anche *Inno di carità*, è la doppia replica di una strofa formata di due periodi: il 1° ripete la stessa frase (a), il 2° ripete un'altra frase con ornamentazione alla cadenza. Ogni inizio di strofa è segnato dalle parole "Ubi caritas" etc.

Il trasporto solenne dell'Eucarestia, dall'altare al *repositorium*, si svolge al canto del *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium*, che "deve essere assolutamente trionfale" (Bugnini) e che finisce con le due strofe del popolare *Tantum ergo*, spesso musicate dai polifonisti. (Questo grandioso inno appartiene all'ufficiatura *In Festo Corporis*, su parole di S. Tommaso).

- *FERIA VI IN PARASCVEVE*. (Venerdì Santo) - I 9 responsori che precedono le Laudi richiederebbero uno studio speciale. La concentrazione del dramma della Passione in questi canti altamente espressivi, fra i più intensi del repertorio gregoriano, e nei testi scritturali sottostanti, costituisce un insieme a se stante quanto alla perfezione e all'unità liturgica. Anche i polifonisti penetrati dalla sublimità del tema, fecero appello alle migliori risorse della loro arte. La chiesa aduna in questa parte dei suoi riti, una somma di lavori eletteggiati, offerti dai più grandi autori dell'arte polifonica al suo pianto, al suo lutto, che, non dimentichiamolo, è circondato di gloria e di luce.

Chi confrontasse il *Tenebrae factae sunt* del Victoria col corrispondente 5° responsorio gregoriano, vedrebbe subito che il grande compositore spagnolo, staccandosi dai temi della melodia liturgica, si è affidato alla propria ideazione, traendo dalla fantasia commossa l'intera sostanza del discorso musicale. Il 1° tema

(Victoria, Tenebrae)

te - ne - brae factae sunt

è caratterizzato da grandi intervalli, come per dirci l'eccezionalità dell'espressione decisiva e affidata ai 2° bassi:

dum crucifixus sunt Jesus datus

Su questa truce cantilena i IIⁱ bassi, i IIⁱ e 2ⁱ tenori riproducono il tema aggiungendovi lo strisciamento pesante dei grandi congiunti e del semitono mi b-re. La sonorità si accentra nel piano e nel pianissimo: effetto antirettorico, e molto più potente di quello che si otterrebbe con tinte forti. (Ricordiamo, per la analogia dell'atmosfera pur con mezzi totalmente diversi, i tromboni *pianissimo* del Perosi, nella *Passione*, al "Larghissimo": *Et facta hora sexta*). Nel secondo episodio gemono i tenori acuti, preparando la lamentazione di Gesù: "Deus meus, ut quid me dereliquisti"? la quale s'innalza, due volte attinge il Sol acuto, poi decresce e si estingue sulla dominante sospesa e tenuta. Questa stessa nota, questo re dei IIⁱ tenori, termina il corpo del responsorio nell'accordo di tonica (sol minore) con significato di compimento finale, dopo suoni lievi come soffi, come sospiri lontani.

Al profano può sembrare inutile e raffreddante il versetto a 3 voci, che deve completare il responsorio per essere a sua volta completato dalla ripresa parziale di quest'ultimo. Le parole del versetto non sono un di più? Non si è già detto nelle battute precedenti, che Gesù "esclamò a gran voce"?

Bisogna osservare che il riferimento al Padre, alla Volontà Suprema, nelle cui mani Cristo rimette tutto se stesso, corrisponde al più essenziale raccordo tra l'accadimento (immolazione del Cristo che si compie sulla Croce) e il preconcipito e lungimirante disegno dell'Eterno che in quell'atto appunto si compie.

La liturgia unifica l'effetto alla causa, la storia all'assoluto, Cristo al Padre. Il versetto è sapientemente a posto. E la regola viene qui a servire la più alta espressione: le 3 voci del versetto, dopo le 4 del corpo, rendono più umili le parole della remissione. Qual è capolavoro!

Notiamo di passaggio le conosciutissime parole del 9° responsorio: "O voi tutti che passate per la via, fermatevi a guardare se c'è un dolore eguale al mio"! E il vers. 12 delle Lamentazioni di Geremia, cap. I (1) Relativamente alla storia d'Israele, le attribuiremo alla città di Gerusalemme devastata e profanata, e relativamente alla Passione 1°) a Maria; 2°) a un'umanità consapevole e memore.

* * *

L'ostensione della Croce si svolge al canto dell'antifona "Ecce lignum Crucis".

1 ^a ostensione (croce scoperta fino alla traversa)	(Il celebrante) <i>Ecce lignum Crucis,</i> (coi diaconi) <i>In quo salus mundi pependit.</i> (coro) <i>Venite, adoremus.</i>	Prima predicazione del mistero della Croce, fatta dagli Apostoli.	Omaggio a riparazione degli oltraggi sofferti da Cristo in casa di Caifa.
--	---	---	---

2 ^a ostensione (si scopre il braccio destro della croce)	Lo stesso canto un tono sopra	Predicazione del mistero agli Ebrei	A riparazione degli oltraggi sofferti dinanzi a Pilato.
--	-------------------------------	-------------------------------------	---

3 ^a ostensione (si scopre il braccio sinistro)	Lo stesso canto ancora un tono sopra	Predicazione del mistero ai Gentili	A riparazione degli oltraggi sofferti sul Calvario.
--	--------------------------------------	-------------------------------------	---

Quando tutti si recano ad adorare la Croce s'inizia il canto degli "improperi", inquadrati dal *Trisagion* bilingue, greco e latino, che unisce la Chiesa bizantina alla romana.

AGHIOS. O THEOS	SANCTUS DEUS
AGHIOS. ISCHYROS	SANCTUS FORTIS
AGHIOS. ATHANATOS.	SANCTUS IMMORTALIS
ELEISON IMAS	MISERERE NOBIS

Riportiamo una leggenda. "Un giorno che la terra era estremamente scossa, mentre tutto il popolo implorava, con tutta la forza del cuore, la misericordia divina e gridava con ardore: Signore abbi pietà di noi; avvenne verso le nove del mattino, che un fanciullo, o ragazzo, fu sollevato in aria da mezzo al popolo, in vista di tutti i presenti. Questo spettacolo sorprese e stupì tutti, e si ricominciò a gridare più forte: Signore abbi pietà di noi. Dopo un'ora o due, il fanciullo fu ritrovato ai piedi di Proclo, in un luogo detto il Tribunale e disse, che aveva udito in cielo come una gran moltitudine cantare queste parole: *Dio Santo*, etc., e che gli era stato ingiunto di riportarle al vescovo e al popolo, affinché le cantassero nelle preghiere e nelle litanie, senza nulla

(1) - A chi possiamo attribuire, in senso liturgico, queste parole?

"aggiungervi, dice Teofane. Proclo avendo udito il racconto del fanciullo, ordinò al popolo di cantare quelle parole. E quando si cominciò a cantarle, il terremoto cessò." (Tillemont: *Mémoires pour l'Histoire ecclésiastique*, tomo "XIV).

Che cosa sono gli *Improperi*? Sono la proclamazione lirica dell'umana ingratitudine, nel contrasto tra i benefici ricevuti dagli uomini e i patimenti inflitti al Redentore: tanto più emozionante in quanto immaginata sulle labbra stesse del Maestro e, liturgicamente, dinanzi alla Croce.

- Perché ti trassi dal deserto e ti cibai di manna e ti introdussi nella terra ferace, mi hai preparata la croce.

Feci di te la mia vigna più bella, e tu mi hai abbeverato d'aceto.

Flagellai per te l'Egitto nei suoi primogeniti, e tu mi hai consegnato ai flagelli.

Ti trassi dall'Egitto, sommergendo Faraone, e tu mi hai consegnato ai principi dei sacerdoti.

Apersi il mare dinanzi a te, e tu hai aperto il mio fianco con la lancia.

Camminai davanti a te in forma di nube, e tu mi conducesti a Pilato.

Ti dissetai con l'acqua salutare scaturita dalla pietra, e tu mi hai disseccato col fiele.

Percossi per te i re cananei, e tu mi hai percosso il capo con bastoni.

Ti diedi lo scettro regale, e tu mi hai cinto il capo di spine.

Ti esaltai nella forza, e tu mi hai appeso al patibolo.

Ad ognuna di queste immagini viene aggiunto: "Mio popolo, che cosa ti ho fatto? In che ti ho rattristato? Rispondimi".

Un semicoro canta questo ritornello, l'altro semicoro i versetti qui sopra riassunti. Una melodia per il ritornello; un'altra, con varianti, per i versetti. Quindi:

A. Popule meus (Solisti)
Trisagion bilingue (Semicori alternati)
B. (derivato da A). Quia eduxi (Solisti)
Trisagion (come sopra)
B ¹ . Quid ultra (Solisti)
Trisagion (come sopra)
C. Ego propter te (Solisti)
A. Popule meus (Tutti)
C. Ego te eduxi (Solisti)
A. Popule meus (Tutti)
C. Ego ante te (Solisti)
A. Popule meus (Tutti)
C. Ego ante te praeivi (Solisti)
A. Popule meus (Tutti)
C. Ego te pavi (Solisti)
A. Popule meus (Tutti)
C. Ego te potavi (Solisti)

- A. Populi meus (tutti)
 C. Ego propter te Chananeorum (Solisti)
 A. Popule meus (Tutti)
 C. Ego dedi tibi (Solisti)
 A. Popule meus (Tutti)
 C. Ego te exaltavi (Solisti)
 A. Popule meus (Tutti)

A questo punto tutto il coro esegue l'antifona di 4° modo *Crucem tuam*, di origine greca. La prima parte elabora il tema del *Te Deum*; la seconda è salmodica; e si ripete la prima parte.

L'eterna realtà della situazione prospettata negli Improperi - un'umanità perennemente svagata e incoerente, di fronte al Salvatore perennemente immolato - consente ai compositori di tutti i tempi e di tutte le nazioni cristiane, di associarsi con la loro arte a questa grandiosa lirica della liturgia.

Ma lo splendore di tante melodie non è ancora sufficiente dinanzi alla Croce. La Chiesa innalza ora il mirabile inno ornato, di Venanzio Fortunato (VII secolo), in lode dell'albero che nessuna selva possiede, unico nell'universo e da cui pende l'Amore con tutta la sua dolcezza e con tutta la sua forza vittoriosa e fedele.

Per il testo è un canto a due ritornelli: una volta *Crux Fidelis* e una volta *Dulce lignum* alternano con le altre strofe. La melodia è identica per tutte le strofe.

E mentre si riporta l'Eucaristia dal *repositorium* all'altare, ecco ancora un inno, in *Vexilla Regis* col cupo fulgore del 1° modo, con la tensione del melisma nell'ultimo inciso, con l'estasi della ripetuta cadenza, un vero canto di Passione, adeguato tanto al mistero di questa quanto alla sua umanità.

- **IL SABATO SANTO** - L'Exultet, lungo canto sul testo "Exultet iam Angelica turba caelorum", largamente sviluppato, che preannuncia la "tanti Regis victoria", cioè la Risurrezione, ed accompagna il simbolico rito del cero, non riguarda il compositore. Tale canto spetta per intero al diacono e resta qual è.

Il cero è un'immagine della vita che si accende al sacrificio di Cristo. Nel Medioevo il cantore, collocato sull'ambone delle letture svolgeva e lasciava pendere, man mano che cantava, un rotolo: su un lato del quale era scritto l'Exultet, mentre sull'altro erano impresse miniature aventi rapporto al testo stesso, in maniera che, capovolte rispetto al lettore, apparissero ai fedeli come tante scene sacre. (Duchense, *Origines du Culte chrétien*, cap. VIII). Una specie di film liturgico.

Alle dodici lezioni profetiche sono aggregati tre Tractus, di 8° modo. Gli specialisti ci spiegano che anticamente le letture erano fatte in greco e in latino, e anche il canto dei suddetti tractus doveva, a quell'epoca, essere bilingue. Inoltre essi sono la prosecuzione della lettura che li precede.

Un quarto tractus, *Sicut cervus* (salmo 41), dopo l'ultima lettura profetica, è "un cantico di transizione" tra la veglia propriamente detta e i riti battesimali, tra lo spirito di attesa e quello della solennità. Il senso del salmo è tutto battesimale: nel cervo alle acque l'antichità ha sempre simboleggiato l'anima che va a Dio, il battesimo" (D'Amato e Bugnini, *Liturgia e Musica*, 1959).

Nemmeno la Litanìa, iniziata col Kyrie, riguarda il compositore. Ma si può musicare il Kyrie che la chiude, benché il gregoriano *Kyrie Lux et origo* vi si leghi perfettamente.

Al Gloria in excelsis suonano le campane a stormo. Poi, letta l'Epistola, risuona per la prima volta, dopo la lunga interruzione incominciata con la Domenica di Settuagesima, il canto dell'Alleluia. Questo Alleluia è di forma speciale; il celebrante canta:



e il Coro ripete; il celebrante canta lo stesso Alleluia in tono più acuto, e il Coro ripete; il celebrante lo riprende in tono ancora più alto, e il Coro ripete. La voluta semplicità della melodia (non si esige dal celebrante di essere un cantore provetto) è compensata dalla triplice e dialogata sua presentazione. Di quanto, esattamente, si debba alzarla, non è specificato (si deve cantarlo "elevando vocem gradatim").

Manca un vero e proprio jubilus.

Il versetto solistico (dopo il quale non si ripete Alleluia) è, come i tractus precedenti, e come il quinto ed ultimo tractus, anch'esso di 8° modo.

Questa convergenza melodica nell'8° modo prende il dovuto rilievo se tali canti si lasciano in gregoriano.

In questa messa non v'è il Credo, né l'Offertorio, né l'Agnus. Ma il compositore potrà farsi avanti nel Sanctus e nel Magnificat; per concludere con la massima opulenza la musica di questo giorno trionfale.

- **LA DOMENICA DI RESURREZIONE** - Poco resta da aggiungere, avendo già notato che questo giorno è la meta suprema di tutto l'Anno liturgico. L'Hebdomada Major è finita; s'inizia la settimana pasquale. A chi, se non al Cristo, in un misterioso colloquio col Padre, possono convenire le parole dell'Introito: "Sono risorto; e di nuovo sono con Te"?

Il graduale *Haec dies*, ripartito fra i diversi giorni di questa settimana, si cantava tutto intero nella messa pasquale, riunendovi così i versetti, ora sparsi. (ultima parte del salmo 117).

Nell'Alleluia gregoriano s'impone l'elaborazione melismatica del versetto, ascendente agli acuti.

Nel centro della Sequenza v'è un breve dialogo; i due semicori s'interrogano e si rispondono. Vien chiesto a Maria che cosa abbia veduto. Ella ha veduto il sepolcro del Vivente e la gloria del Risorto e i testimoni angelici. La struttura di questa sequenza è diversa dalle altre: A B B C D D D E.

Dopo le precedenti funzioni del Giovedì, Venerdì e Sabato Santo, si ha ora la sensazione di una grande semplificazione, come se tutto sia immerso nello spazio solare.

Il compositore ha campo libero sia per i pezzi del Proprium, che per quelli dell'Ordinarium Missae.

* * *

CAPITOLO IX
LO STABAT MATER

La polifonia vocale rende meglio dell'orchestra lo stato di Com-Passione, in quanto elimina tutto ciò che, nell'evocazione strumentale, può ricondurci all'universo sensibile ed esterno; il coro, nel suo isolamento da ogni altro rapporto fonico, assume un valore di analogia all'isolamento dell'anima dal corpo, come avviene negli stati mistici superiori.

Questa vocalità assoluta è alla base del significato essenziale che dobbiamo dare allo *Stabat* del Palestrina. Contemporaneamente il dialogo dei due cori - l'opera è a 8 voci in due gruppi - rincalza il senso mistico del discorso con l'implicito riferimento al colloquio di anime, allo scambio di affetti, alla reciprocità di slanci, che intercorrono fra due esseri profondamente associati nel dolore e nell'amore.

Qui le com-passioni sono due: di Maria con Cristo, e del credente con Maria. Maria risente, riflette, ripete in sé la Passione del Figlio, la prova in spirito, "in sanguine cordis"; secondo la efficace espressione di Arnoldo di Chartres, per quella forza unitiva che faceva dire a S. Paolo "Cristo vive in me" ella era in Lui supremamente, fino a risoffrirne ogni angoscia, ogni ferita, ogni strappo, ogni onda nervosa, non nella carne ma nell'intimo dell'essere e con una intensità tale, che solo il divino aiuto (affermano i teologi) pote' tenerla in vita presso il legno fatale, dove ella stava. (Stavano dice il quarto Evangelista presso la croce di Gesù la madre di lui e la sorella della madre di lui Maria di Cleopas e Maria Magdalena).

L'altra com-passione, più umana e più modesta, ma sincera e fervida, è quella del poeta (e per lui del credente). Avvicinatosi in ispirito alla Dolente, egli vuole provarne a sua volta le pene: "dividi con me le pene", in tutta la loro forza, "fammi sentire la forza del (tuo) dolore", e poiché le tue sofferenze sono quelle del Cristo, "fa ch'io sia vulnerato dalle (sue) (stesse) piaghe".

Or questa conformità, questo voler aderire all'altrui dolore, preso a modello per simpatia (*simpatia*: sofferenza condivisa) ha tutte le sue vibrazioni di fervore, di consenso, di ardore, di struggente assimilazione, d'inebbriante spasimo e di pur dolce abbandono, nella polifonia dello *Stabat* palestriniano. Certo, anche dolce abbandono: è un soffrire che s'intride di gioia, perché se tu soffristi così, il mio amore non può saziarsi che riproducendo il tuo soffrire, e se ciò appaga il mio amore mi riveste anche di gioia. Gioia dolorante: quella che nella musica trova la più fedele espressione artistica con la fusione assoluta dei due opposti; e che nella polifonia, come già nel canto gregoriano, ma con maggior ricchezza di mezzi, riunisce cripta e navata, pianto e letizia, ripiegamento e dispiegamento.

D'altra parte, il Redentore che salvava l'umanità non poteva non esserne lieto, pure in mezzo ai tormenti. E Maria poteva restare estranea a questo sentimento? "Come infatti in Gesù"; sotto e dietro tutte le tempeste della Passione, "nasceva una gioia infinita perché", attraverso il suo dolore e la sua morte, la

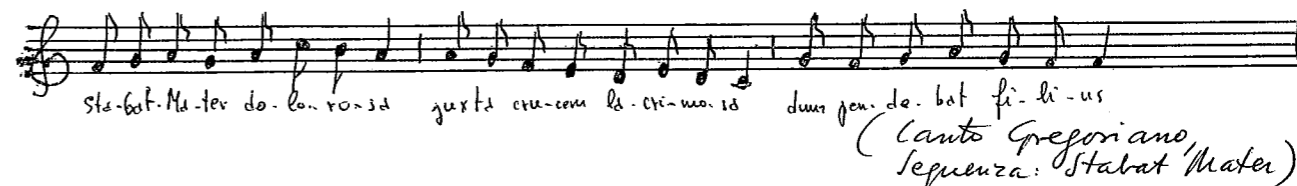
"gloria del Padre era nuovamente tornata sulla terra e il regno della Grazia era fondato, così in Maria, sotto e dietro a tutte le pene, esisteva una gioia uguale, perché il Figlio di Dio e suo aveva cancellato i peccati del mondo e messo gli uomini nella possibilità di diventare figli del Padre celeste". (F.M. Willam, *Vita di Maria*).

Dolore e gioia saranno intimamente fusi, ancora e ancora, nella musica quando questa si rispecchia nelle sovrumane realtà del dolore che ci ha redenti per la nostra felicità, quindi con giubilo.

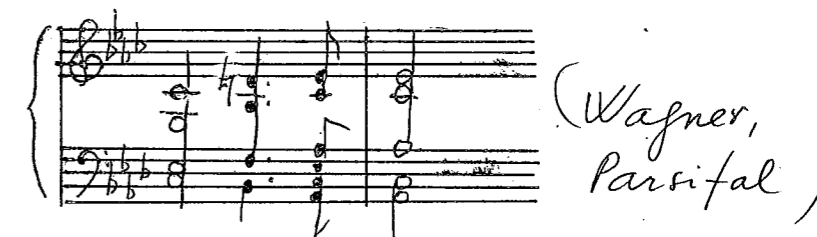
Così è nello *Stabat* del Palestrina, anzi poche musiche sono, più di quella, impregnate della sacra miscela della sofferenza e del gaudio.

Perciò anche il canto gregoriano, scuola di bellezza e di verità, nella Messa per i dolori di Maria prevede fino a due *Alleluia*, nell'uno dei quali, in mezzo alla giubilazione del coro, si staglia il versetto con le desolate parole "O voi tutti, che passate per via, fermatevi e guardate se c'è un dolore eguale al mio"!

Oltre alla sequenza *Stabat Mater*, che fa seguito, come deve, al relativo canto alleluatico, il gregoriano ha, sulle stesse parole, un *planctus* in forma innica (la melodia dunque si ripete ad ogni strofa):



Dalle prime tre note di questo canto prende avvio lo *Stabat* del Palestrina. E i primi tre accordi di esso sono a loro volta citati da Wagner in quel punto del 3° Atto del *Parsifal*, in cui Gurnemanz dice al misterioso guerriero che quello è il Santo Venerdì: si odono allora i tre accordi:



* * *

"Quando la nostra sensibilità si accosta ad una sincera espressione d'arte classica, quando la musica nata da un'altra sensibilità - che, benché lontana da noi e più serena, non è però tale da non potersi a noi comunicare - riesce a darci emozioni purissime, la complessa, martoriata anima moderna ne resta temprata e beneficata". Così scrivevo molti anni or sono, in occasione di una esecuzione dello *Stabat Mater* dello Steffani, curata dal mio maestro Setaccioli per la Filarmonica Romana. Ne' molto diversamente scriverei oggi, se mi toccasse di poter gustare un'altra esecuzione, lodevole come quella, e se dovessi concentrare le mie impressioni in un giudizio non di carattere tecnico.

Perché in quest'opera (composta prima del 1724) c'è effettivamente questa forza suscitatrice di gaudio estetico, in misura generosa, e con quegli stessi mezzi che tanto gaudio estetico suscitano in noi dalle pagine ispirate e sapienti, cal-

colate ma liricamente effuse dalla spiritualità dei grandi maestri tedeschi del XVIII secolo, senza escluderne il più grande.

Agostino Steffani, dalla versatile attività (teologo e diplomatico di valore oltre che insigne compositore) aveva, in sua giovinezza, lavorato in Germania sotto la guida di J.K.Kerll; e a Roma, dal Bernabei polifonista emerito, aveva assimilato la tecnica della grande polimelodia corale. Non fa quindi meraviglia l'incontro, o meglio la fusione, di qualità che nella maggior parte dei musicisti italiani, e tedeschi, non si conciliano che per eccezione e senza la sorprendente facilità che si nota nello Steffani.

Nel quale infatti non soltanto l'imitazione è sentita come forma viva e palpitante, analogamente a quanto accadeva nei grandi polifonisti del Cinquecento, ma la padronanza assoluta del contrappunto, e il suo impiego non già per riprodurre temi e mandare avanti le parti, ma per vivificare e potenziare l'espressione, raggiunge quel confine tra abilità e perfettibilità, in cui il mestiere si è tramutato definitivamente (per quella data opera) in valori, in forme adeguate a sentimenti, in mezzi intrisi d'un intenso e comunicativo spirito religioso.

Quando, per esempio, gli archi, a riflesso della polifonia del coro, cantano con una loro polifonia vocale (nell'*Eja mater*), il mezzo, per sé arcaico, è trasferito immediatamente nella più trasparente idealizzazione della materia sonora, e la sostanziale convergenza delle due polifonie s'illumina di una mutua relazione, puramente spirituale.

Lunghe pause; il cui senso non ha davvero bisogno di spiegazione, vengono a interrompere (a illuminare!) il discorso nel "Quando corpus".

L'opera è composta per sei voci (2 soprani, contralti, 2 tenori, bassi) e sei parti di archi (2 violini, 3 parti di violoncelli) basso continuo d'organo.

Alcuni pezzi sono destinati ai solisti, accompagnati talora dal solo organo. La tessitura gravissima del basso solista non sorprende chi abbia letto un po' di musica sacra tedesca del XVIII secolo.

Nell'ultima parte dell'opera l'autore dà ampia misura delle sue possibilità. Una fuga si sviluppa nel coro sulle parole "Paradisi gloria". Poi un'altra, su altro soggetto, prende piede negli archi. Quindi i due soggetti si fondono nell'intreccio fugato delle voci e degli strumenti. La plenitudine della forma corrisponde alla forza del sentimento religioso. L'autore non scrive una fuga per il piacere di scriverla o per farci sapere quanto è bravo, ma perché il testo gli ha suggerito la visione interiore, l'immagine divenuta suono, d'ineffabili abbracci, di consensi gloriosi, di sterminati spazi ove la vita è inno, convergenza, bellezza e sapienza.

Un'ultima osservazione: benché suddivisa in quattordici pezzi musicali, la Sequenza non dà, alcuna impressione di spezzettamento né di frammentarietà.

* * *

Ma a render conto delle principali musiche composte sul testo dello *Stabat Mater* ci vorrebbe un volume. Dobbiamo, come al solito, fare una scelta estremamente lacunosa.

Lo *Stabat Mater* di Alessandro Scarlatti ha questo di particolare, che tutte le arie (quindi tutti i pezzi, meno l'Introduzione, il finale e i due recitativi) hanno forma bipartita. Tale criterio è volto evidentemente a dare unità all'insieme, non essendovi nessi tematici.

Ricordiamo a questo proposito che dal Seicento incominciò l'uso di suddividere in pezzi separati i testi liturgici di una certa estensione, come appunto quelli delle Sequenze. Il *Motu proprio* di Pio X riporta i compositori all'obli-

gata unità e continuità di questi canti.

Nello *Stabat* di A. Scarlatti l'influenza dello stile drammatico, potenziato nel teatro, si fa sentire in non pochi mezzi, fra i quali il basso su frazioni deboli (n.13):

In questo medesimo n.13 le due sezioni della struttura bipartita sono replicate.

L'armonizzazione non manca di interesse e di modernità ad es.



A. Scarlatti, *Stabat Mater*, XIII

Nel "Pro peccatis" il modo maggiore di carattere eroico potrebbe essere stato suggerito dalla grandiosità del concetto, poiché in questa parte si accenna alla colpa originale e alla reità d'Israele, cause della morte del Redentore.

Nei due brevi recitativi, che vogliono essere il momento individualistico dell'opera, il musicista, sull'esempio del poeta, parla in proprio nome: per questo ha preferito alla forma effusiva dell'aria, una più immediata aderenza musicale alle parole. Notare che nel n.17 (il secondo recitativo) l'armonia a 3 parti dell'orchestra è completata dalla voce.

L'*Amen* finale riecheggia il taglio bipartito disponendosi in due principali brani, collegati da un intermezzo strumentale.

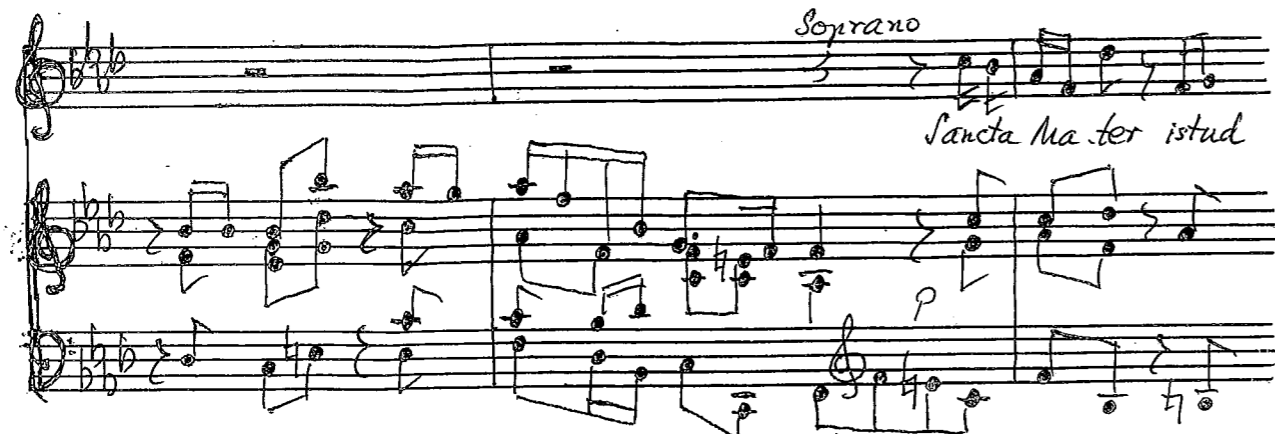
* * *

Lo *Stabat Mater* di Emanuele D'Astorga palesa la forte preparazione dell'autore che realizza una somma di culture musicali nel contatto con la produzione viva di diversi centri europei, in un'esistenza ricca di fervore intellettuale e divisa fra Italia, Austria, Inghilterra, Spagna, Portogallo. Emergono, benché fuse, l'influenza italiana e la tedesca: quella, nelle progressioni melodiche e nelle cadenze; questa, nel trattamento polifonico-strumentale del discorso, fin dal coro introduttivo.

Nell'aria n.2 (Largo), a 3 voci, di forma bipartita ternaria, l'unità è mantenuta, oltre, che dalla figurazione preponderante, anche dal ritorno di elementi melodici. La coda della prima sezione torna a metà della seconda ed alla fine. Il bellissimo momento "mater", alla fine della prima sezione, chiude anche la seconda, notare l'attacco omofono della seconda strofa, mentre nella prima le voci entrano successivamente. Notare anche, nell'introduzione strumentale, l'intervallo tematico di 6^a minore, con ritmo spostato.

N. 3. Le voci che cantano nella prima metà del pezzo, sono sostituite da altre nella seconda metà, così che prima si ha un duettino del soprano, e con tralto, poi del tenore e basso. Questo schema si combina con la struttura ternaria, determinata dal ritorno finale della materia melodica iniziale. Nella dignitosissima nobiltà del discorso si ammira il contrappunto superiore al canto (I violini alla nota tenuta di "dolentem"). Il ritmo anapestico (I° quarto delle batt. 6,7,8) ricorda celebri modelli posteriori. La variante isoritmica della melodia *Quis est homo* (confrontarla con l'inizio del canto al soprano e al contralto) è alla sorgente del più puro spirito italiano.

N. 5. Efficace effetto del ritmo ostinato, dove ogni inciso è isolato da pause. *astorga, Stabat Mater, 5*



Solennità, nobiltà, sobrietà, potenza espressiva si sommano in questa pagina mirabile.

Nel n. 8 salta agli occhi il carattere virtuosistico, tradizionale al Settecento tedesco, della voce di basso con grandi intervalli, scale, arpeggi e cadenza perfetta al termine dei periodi.

* * *

A nessuna composizione sacra è capitato di essere discussa, bistrattata, vilipesa quanto lo *Stabat Mater* di Pergolesi. Secondo critici della fine del XVIII secolo ed anche del XX quest'opera è piena di errori d'armonia e di contrappunto, e' degna d'uno scolarotto, si attirò fama con l'inganno e con la finzione anziché con reali qualità e meriti, e' di quelle che non si sa come e perché raccolgano lodi, infine il suo posto sarebbe in uno stabilimento balneare.

Ma non basta. La musica fu adattata a versi di eguale ritmo, composti dal Klopstock, dietro preghiera di Giov. Adamo Hiller, il quale, non contento di ciò, volle ristampare lo *Stabat* pergolesiano con arricchimenti di suo gusto, ossia per quattro voci e con aggiunta di flauti ed oboi. Anche il Paisiello si sentì nella necessità di perfezionare il celebre lavoro del Pergolesi provvedendolo di strumenti a fiato, ma "senza dipartirsi dall'originale" (!!!): il tutto al prezzo di 1/2 franchi in Parigi. Non volle esser da meno il Salieri in collaborazione con Süssmayr e Ignaz: il primo portò a quattro le voci dell'originale, il secondo si occupò dell'accompagnamento armonico ("mit Harmonie begleitung"), il terzo ci mise i tromboni, dico i tromboni. Preso l'aire, non mancava che strumentare a grande orchestra la goffa e scarna musica del jesino: il che fu inappuntabilmente operato da Alexis Lvoff, dell'Accademia di Bologna e della Società Filarmonica di San Petersburg. Frattanto lo Choron si decideva a pubblicare quel povero *Stabat*, "mis en musique a 3 voix". Non a 2 voci come aveva voluto l'autore; non a 4 come nelle precedenti revisioni; in medio stat virtus, dunque facciamo a 3 voci. Il Conservatorio di Napoli possiede anche una parafrasi italiana sostituita al testo latino.

Tutto ciò non deve farci dimenticare l'ammirazione sincera che poeti quali Schubart e Wieland critici come il Reichardt e il Riemann, musicisti sommi come Beethoven e Riccardo Wagner, professarono e apertamente espressero per lo *Stabat* del Pergolesi.

Le voci stonate dileguarono da sé; e nel bicentenario della nascita, la Germania onorava più di ogni altra nazione l'arte del Pergolesi con pubblicazioni ed esecuzioni, cui va aggiunta la costituzione di una *Società Pergolesi*, avente lo scopo di tener desta la fiaccola.

(Noi teniamo queste notizie dal dotto volume di G. Radiciotti: *Pergolesi*, Milano, Treves 1935, con Avvertenza di Carlo Gatti.)

Lo *Stabat Mater* di Pergolesi è troppo conosciuto perché si stia qui a dirne qualcosa di nuovo, il che del resto mi sembra estremamente difficile. Meglio, forse, completare la spigolatura storica con le parole che il Wieland riportava da altri, senza dirci da chi: "Mentre tu piangi la spada confitta nel lacero seno della Madre di Dio, gli angeli ti ascoltano e lagrimano con te".

* * *

Non si è obbligati a sapere che lo Zingarelli compose la bellezza di 28 *Stabat Mater* (vedi *Musik - Lexicon del Riemann*, 1^a edizione 1929). Confesso che ne ignoro completamente 27. L'unico che ho potuto leggere è quello pubblicato postumo (1845, in Roma), con dedica a Maria Teresa d'Austria, su testo italiano in quartine doppie, di cui sarà più che sufficiente il seguente saggio:

"Stava ahi Madre in mar di pianto
Alla Croce immota accanto
e pendea l'amato pegno
da quel legno in cui spiro".

La materna alma gemente
Da quel pelago fuggente
Ahi la spada del dolore
Fino al core trapasso".

Si, si, basta. Ed è tutta così questa parafrasi, probabilmente unica nel suo genere peggiorativo! Ma la musica non è priva di eleganza e di fantasia, tenuta nel limite di un classicismo accademico benché raffinato, reazionario benché spontaneo. Diamo un'idea dello stile, indubbiamente in ritardo sul piano europeo. Non si può non apprezzare il colorito pastoso e grigio delle tre parti di viole; le quali, aggiunte ai bassi, costituiscono tutto lo strumentale di quest'opera, senza violini né altro.

* * *

E veniamo al più popolare e più celebrato degli *Stabat*, quello di Rossini.

Ci si assicura che l'autore, dopo averne affidato gli ultimi quattro pezzi alla musa del signor Giovanni Tadolini, maestro di canto (1), li ricompose egli

(1) - Costui s'immischiava di composizione, con pretese non troppo modeste. Aveva dato alla luce opere teatrali, musica vocale da camera, sinfonie, un quintetto, valzer e minuetti e quadriglie.

stesso per completare di suo pugno l'opera che impegnava il suo nome.

Non abbiamo motivo, ne' autorità, per dubitare dello zelo dell'immortale pesarese. Ci domandiamo solo se, in quegli ultimi pezzi ricomposti da lui, non sia rimasta una traccia, qualche frammento, forse un tema, o qualcosa di simile, del bravo signor Tadolini; se insomma l'autore del *Guglielmo Tell*, nel passare la sua imponente spugna sulle elucubrazioni dell'amico, non abbia trovato che qualche battuta, qualche spunto, tutt'al più qualche mezza pagina, via, poteva andare.

Quel che è certo, è che il "Quando corpus" non è della statura di un Tadolini. Ma non è men vero che l'opera, nel suo insieme, rivela uno strano stilismo.

Da una parte, pezzi come il "Cujus animam", dove la melodia vocale (o piuttosto antivocale: in qual punto respirare senza rompere il fraseggio? e spezzare le parole?) rasenta l'ignobile (ma se fosse un residuo di.....Tadolini??), riscattandosi nella splendida chiusa strumentale (e la non credo che arrivasse quel Tadolini); o come il Quartetto "Sancta Mater", adatto a qualche libretto d'opera più o meno tadoliniana; e il duetto delle donne "Quis est homo" e la Cavatina "Fac ut mortem". Pezzi, insomma, da teatro (se ne toglia qualche frammento, in particolare la battuta "et plagas recolare" nella Cavatina: c'è un sapore di modalità in questo punto).

Da un altro lato, con un saltus che non si giustifica in nessun modo, nemmeno con la legge dei contrasti, abbiamo i pezzi a sole voci: "Eja Mater" e "Quando corpus". Il primo di questi, incomincia con l'evidente proposito di un raccoglimento mistico, cui è favorevole la cadenza $si\flat - do - re\flat - do$ col suo vago sapore gregoriano, ma non i salti di 6^a ascendente. Prosegue col dialogo fra il solista, che snoda arpeggi beethoveniani, e il coro rigorosamente omofono. Poi, quando meno ve lo aspettate, un motivetto civettuolo, un po' pastorale, (Allegretto moderato): il solista lo rende leggermente comico con i suoi salti di 8^a. Si va avanti con questi elementi disparati e mal connessi.

L'abisso tra questo pezzo e il "Quando corpus", sottolinea l'ineguaglianza qualitativa e la mancata unità dell'opera: quella unità, intendiamo, che compensa l'indipendenza dei temi mediante l'omogeneità e la scelta dei mezzi ritmici e melodici. A questo riguardo ecco come un grande teorico, nei primi decenni del secolo, definiva lo stile sacro:

"...havvi delle produzioni nelle quali l'armonia debb'essere trattata con maggior rigore; le quali di distinguono coi nomi di *Musica severa*, *contrapunto severo* od *armonia severa*.

"Questa severità consiste in ciò che si evita: 1^o, il moto di due parti all'unisono od all'ottava; 2^o, l'uso degli accordi arpeggiati e delle appoggiature; 3^o la predominazione di una sola parte; 4^o i canti e passicomuni; 5^o le modulazioni enarmoniche.

"Per altra parte, in questa specie di Musica si esige 1^o, che ogni parte abbia un disegno particolare che la distingua dall'altre, vale a dire che niuna sia unicamente parte di ripieno; 2^o, che vi siano frequentemente delle progressioni armoniche, e nuove; 3^o, che vi si faccia uso frequente di ritardi; 4^o che vi si usino le imitazioni, i canoni, il genere fugato, il contrappunto doppio, "in una parola ogni armonia suscettiva di rivoltamento.

"Le produzioni del genere severo sono:

"1^o. La maggior parte della musica di chiesa.

"2^o. La Fuga ed i Canoni.

"3^o. La musica scolastica".

(A.Reicha: *Trattato d'Armonia pratica*, traduz. di Luigi Rossi.)

Il concetto che chiaramente emerge da questo passo del rinomato trattatista, e' quello di una musica essenzialmente basata sul contrappunto ed in cui, come e' spiegato poco dopo, nel medesimo trattato, non sono ammessi i procedimenti caratteristici dello stile libero, cioè unisoni ed ottave, predominio di una sola voce, abbondanza di modulazioni, uso di arpeggi, di appoggiature e di note accidentali, successioni di 3^e e 6^e, cadenze "volgari" (perfette) ad ogni istante, risoluzioni irregolari degli accordi dissonanti.

Non sono, queste, regole improvvisate o codificate da un arbitrario e inaridito pedagogo, ma le condizioni normali dello stile libero e dello stile *severo* secondo la concezione che dell'uno e dell'altro ebbe il XIX secolo, soprattutto in Italia e Francia, con la cultura del melodramma e dell'accademismo nella musica sacra.

Il punto di vista di Rossini, in merito alla composizione dello *Stabat*, fu diverso. Il suo istinto lo orientava non verso la musica dotta, ma verso il gusto popolare, nel senso ampio del termine, cioè verso il gusto del grande pubblico, del pubblico medio, che, anziché cercare sublimazioni mistiche attraverso la musica, accorreva agli spettacoli teatrali, amava ed assimilava il *grand opéra* e l'*opéra comique*, discutendo tutto al più sulla questione se si debba preferire la musica italiana alla francese.

Osereidire che le musiche eseguite dalle *bande*, le quali nell'Italia meridionale ancor oggi camminano a seguito delle processioni nella Settimana Santa, sonando marce funebri e pezzi di stampo prettamente ottocentesco, cioè popolare colà, si avvicinano (fatte le dovute differenze) all'anima dello *Stabat* rossiniano immensamente di più delle composizioni chiesastiche, di stile *severo*, quali pure in quei paesi è possibile ascoltare e di cui il Reicha ha dato la forma la tecnica.

Questa formula, o altra analoga, non era certo ignota al cigno pesarese, in quella Parigi dove il contrappuntista e tradizionalista Cherubini regnava sul conservatorio e componeva due pregevoli *Requiem*, tutt'altro che rossiniani. Ma Rossini penso che il pubblico capisce ed accetta solo espressioni potenti, umane e appassionate. Come in teatro. Lo *Stabat* - egli opinò - non è una Messa. E del resto, quando egli compose una messa, non restò fedele alle sue naturali inclinazioni?

Il contenuto visivo dello *Stabat*, Maria piangente ma eretta, trafitta ma forte, accanto alla Croce da cui pende il Figlio, questa *contemplazione* si tramutava, per l'uomo di teatro, in *scena*. La musica, con l'orchestra al completo, poteva e doveva rifletterne gli accesi colori, le fosche tinte sanguigne sotto il cielo cupo. Il ritmo doveva porgere le sue *palpitazioni* al grande cuore della Madre. La melodia doveva appropriarsi l'essenza di tanto dolore. Perché rinunciare agli unisoni e alle 8^e, se rinforzano tale melodia, se le aggiungono un consenso della moltitudine credente? Perché proibire il predominio della voce accompagnata, se è così che il popolo, il pubblico, l'Europa comprende l'espressione musicale della passione? Perché privarsi di 3^e e 6^e in gradevole sequela, o delle modulazioni enarmoniche, allorché con questi mezzi si può ottenere una diversione agli accompagnamenti arpeggiati o un efficace effetto descrittivo? L'essenziale sarà dare il massimo rilievo alla scena evocata dal testo, non obbedire alle regole dei teorici: impressionare l'ascoltatore, non convincere l'intenditore di musica da chiesa. La Passione, nella sua forza spettacolare, richiede un'espressione musicale forte ed universale.

Applicandosi a realizzare del suo meglio questa idea (assai più intuitiva, in lui che consapevole), il grande operista compose il primo pezzo dello *Stabat*. Violoncelli e fagotti all'unisono salgono, faticosamente, fino a un accordo *sforzato*; una ferita, la cui eco affievolita (flauto) non tarda a spegnersi. La salita si ripete giungendo una ferita più acuta, più dolorante, anche questa con la

sua eco. Accordi *pizzicati* scandiscono il silenzio: un silenzio che, se fosse avvalorato da punti coronati, sarebbe terribile. La 9^a minore mi ♭ e' una terza ferita: piu' classica.

Ecco ora un'accompagnamento fine a se' stesso, poiche' non sostiene alcuna melodia. Uno spunto lamentoso e un ritmo affannoso lo caratterizzano, e crescendo sfociano in un alto grido degli ottoni: questo e' sincrono ad una discesa cromatica tremolante, che tradizionalmente esprime spavento, raccapriccio ed orrore. Seguono singhiozzi dopo poco soffocati. Una brevissima *guida* melodica congiunge questo preludio all'entrata del coro. Si schiude forse il velario? Ma non era gia' dischiuso agli occhi dell'anima? La scena non era sul Calvario?

Preludio, comunque, mirabile. Denso, sobrio e potente.

Con quattro entrate successive il coro imposta una lenta esposizione fugata sul basso a note ribattute; poi si raccoglie in omofonia: un'omofonia, pero' diretta dalla voce superiore e accompagnata da accordi ribattuti, fino a che un improvviso scatto riporta in primo piano il grido degli ottoni gia' udito nel preludio e che ora il coro ingigantisce e moltiplica. Dopo un breve a solo del tenore, sull'accompagnamento che il preludio aveva preformato, si svolge l'impressionante modulazione da re ♭ a sol minore, passando per mi ♭ maggiore dove culmina il crescendo: e' uno squarciarsi dell'anima, e' una voragine di fuoco che si spalanca, per sparire rapidamente nella dolcezza di un pianissimo ("Filius"). . . . Alla ripresa, che ha valore costruttivo, segue uno stretto col tema iniziale del coro, stretto che ci riporta allo spirito del fugato rimasto in sospeso. La prima sezione del preludio, terminata ora con una dilatazione dell'accordo di tonica, serve di chiusa al magnifico blocco, e nella cornice che l'aveva preceduta la forte scena si conclude.

Come mai quest'opera, cosi' splendidamente avviata, si perde poi in ritmi di passeggiata militare e in formule superficiali di bigotteria musicale? Com'e' accaduto che, dal secondo numero, il livello sia sceso a tal punto e l'impegno dell'autore si sia rarefatto a tal segno, da rompere la bella unita' che l'Introduzione aveva attuata e da risolvere l'opera in un seguito di pezzi sconnessi e di suguali?

Fra le ipotesi una e' probabilmente la piu' verosimile: la fiamma che aveva acceso l'animo del compositore e che aveva gagliardamente illuminato il primo tempo della composizione, vacillo' e se non si spense del tutto, non ne rimase molto. Ne rimase quel tanto che sprigiono' ancora faville in alcuni punti del "Pro peccatis", nell'"Inflammatum" (impostazione orchestrale degna di un immaginoso *Dies irae*, il cui concetto informa anche l'agitato accompagnamento della melodia e gli squilli del coro). E prima di spegnersi ebbe, quella fiamma, un'ultima purissima accensione, permettendo al musico di superare se' stesso nel "Quando corpus". Dopo, vi fu solo cenere. La fuga finale e' la piu' noiosa e squallida che esista. Invano l'autore cerco' di rianimare il fuoco spento, con un nuovo richiamo del primo preludio. La chiusa include un ricordo del tema corale del primo numero, convertito in un carattere di disperazione, che fa a pugni col significato della parola AMEN, la quale, nella Sequenza, si riferisce al verso immediatamente precedente, "Paradisi gloria", alla speranza della vita eterna, meritata per la compartecipazione spirituale alla Passione.

* * *

Dopo questa non precisamente felice avventura del genio di Rossini, tanto meglio si apprezza il sobrio e conciso *Stabat Mater* di Giuseppe Verdi, che ha il merito di trattare la sequenza come un tutto inscindibile, quindi in discorso continuo, e con uno spirito non soltanto nuovo nella musica verdiana, ma encomiabile

in sommo grado come indicazione profetica al secolo nascente, che doveva rapidamente progredire nel campo sacro per opera di Lorenzo Perosi e per la grandiosa restaurazione paleografica e spirituale del canto gregoriano, di cui il grande operista intravede la fecondita', la bellezza, la santita'.

* * *

CAPITOLO X

LE LAUDI

Il canto gregoriano non è tutto quello che la Chiesa ha dato nel campo monodico: c'è anche il ricchissimo repertorio di canti popolari in lingue neolatine, e fra questi il compositore non può esimersi dallo studiare quelli chiamati Laudi, sia in vista di eventuali utilizzazioni, sia per l'intrinseca loro bellezza e per la luce che ce ne viene.

È perduta la melodia sulla quale fu modulato, in una straordinaria ora creatrice, il *Cantico delle Creature*. Una melodia pubblicata in Assisi "su tema di una lauda del sec. XIV", a disposizione dei turisti e degli snobs di cose francescane, appare databile piuttosto dal Seicento. Il Liuzzi, che studio le laudi Italiane del Duecento, pensa che S. Francesco cantasse melodie simili alle canzoni religiose del troviero Gautier de Coinci, e ne riporta una, quella che incomincia

"Ma vièle vièler veut un bieu son"
(La mia viola vuol sonare una bella melodia)

dedicata a Maria (vedi F. Liuzzi, *La Lauda e i primordi della Melodia Italiana*, Libreria dello Stato): dalla quale melodia si scorge anche che tali canzoni mistiche erano accompagnate da uno strumento ad arco, probabilmente all'unisono o con semplicissima armonizzazione.

C'è poi nello *Speculum perfectionis* un passo relativo al desiderio di Francesco, che alcuni frati, tra i più accesi di buona volontà andassero cantando lodi al Signore, come suoi giullari, e chiedessero per sola ricompensa dagli ascoltatori un po' di simpatia per la vita virtuosa.

Volle con ciò Francesco, promuovere compagnie di cantori monaci? Non sembra verosimile; ma volle senza dubbio che la musica contribuisse ad una vita migliore e giovasse alla disseminazione universale del mirifico messaggio di bellezza e di felicità che è la Buona Novella. Ciò confermano quelle laudi che chiamano i fedeli a penitenza, ossia ad un'esistenza più sganciata dall'umana polvere e più sinceramente gioiosa.

Il *Cantico delle Creature* è senz'altro il primo documento conosciuto di lirica religiosa italiana in volgare. Con esso l'effusione poetica e melodica si stacca dal tronco millenario della cantilena ecclesiastica, e con forme proprie si costituisce modulo perfetto di quella che, con immensa fortuna, sarà poi l'aria italiana.

* * *

Si avvicinava l'anno 1260. Gioacchino da Fiore lo aveva indicato come inizio dell'Eta' del Quinto Vangelo. Il messaggio di questo spirito singolare è certamente uno dei più suggestivi del Medioevo. Emanato dalle alture della Sila, che il nuovo ordine, fondato da Gioacchino, faceva faro di cultura e di rinascita,

annunciava in sostanza che, come nell'epoca neotestamentaria la rivelazione del Cristo era venuta a realizzare e spiegare l'interpretazione allegorica di tutta l'economia del Vecchio Testamento, in maniera che la precedente storia d'Israele assumesse valore di *figura* rispetto alla venuta del Cristo ed alla nuova economia da Lui fondata, - così ora questa stessa eta' del mondo, dopo undici secoli, assumeva per Gioacchino valore di figura e di premessa all'avvento di una splendore, definitiva instaurazione del Vangelo, da lui detta Quinto Vangelo, che all'Eta' del Padre (Vecchio Testamento) e a quella del Figlio (Nuovo Testamento) farà succedere la terza ed ultima, l'Eta' dello Spirito: e questa terza Eta' si inizierà verso la fine del secolo XIII, non più sotto l'opaco velame della lettera, ma nella piena libertà della coscienza lumeggiata dallo Spirito, e allora coloro che infondono nelle masse il senso della giustizia diverranno simili allo splendore del firmamento e alle eterne stelle. E se il primo stato dell'umanità, incominciò con Adamo, e il secondo ebbe suoi primi sentori con Ozià, il terzo, per quanto è lecito arguire dal numero delle generazioni, s'inizia con San Benedetto per toccare la pienezza allorquando Elia si manifesterà di nuovo e il Popolo ebreo si convertirà. Poiché come la lettera del Vecchio Testamento appartiene alla prima Eta', e la lettera del Nuovo alla seconda, così l'intelligenza spirituale, che procede dall'una e dall'altra, contrassegna la terza Eta'. E come l'ordine dei Coniugati appartiene alla prima; e l'ordine dei Predicatori alla seconda; così l'ordine dei Monaci, al quale sono stati assegnati i grandi eventi finali, alla terza Eta'.

La forza di suggestione promanata dagli scritti di Gioacchino soggiogò intere masse. Come è noto, a Perugia, nell'anno precisamente dato da lui per inizio della nuova Eta', una folla flagello pubblicamente se stessa, per propiziare il grandioso avvenimento.

E costoro, nel flagellarsi a dovere, cantavano: cantavano laudi. Una di quelle cantilene laudistiche ci è rimasta: quella che incomincia con le parole "Madonna Santa Maria" (vedi in Liuzzi, opera citata vol. I pag. 270). Il suo andamento melico, o piuttosto strisciamento, la sua impressionante flessione verso una nota grave, il suo inconsistente schema compositivo ne fanno un vero modello di quello che può essere il tipo di canti nati dallo stato d'animo allora prodottosi. Vi si sente uno smarrimento angosciato, l'invocazione dolorante e cupa di una moltitudine associata in un'ardente esaltazione, in una pietà straripante, bisognosa di esprimersi.

* * *

Ma è un'eccezione. La grazia, la chiarezza del fraseggio, la proporzione e periodicità sono qualità fondamentali della lauda italiana; alle quali bisogna aggiungere la risoluzione di ogni tocco descrittivo nella espressione generale del sentimento voluto, e tuttavia un delicato senso naturalistico, una fresca evocazione delle sorgenti della vita spirituale rinnovata; e, in primissimo piano, la popolarità.

Popolarità non va intesa come mancanza di un creatore individuale. Popolarità vuol dire "comunanza di sentimenti," "divulgabilità di accenti"; "consonanza con slanci dell'anima a cui tutti partecipavano, ma che solo un alto artista poteva concludere in forma". (Liuzzi).

E, per le laudi, in quale forma?

Quella detta *ballata* con *invito*, *mutazioni*, *volta e ripresa*:

Ave Vergene gaudente;
madre de l'Onnipotente. invito

Lo Signor per meraviglia
de te fece madre e figlia, 1^a mutazione

rosa bianch'e vermiglia
sovrà ogni altro fiore aulente. 2^a mutazione volta

Ave, Vergene etc. ripresa

In generale la Ripresa non si fa ad ogni strofa, ma in fondo, dopo l'ultima, dato che una lauda ne contiene di solito una decina.

Adottando la forma di ballata, la lauda però non ne fu una sottospecie ma un suo equivalente nel campo popolare-sacro, nel quale nacque e fiorì, mentre la ballata, senza staccarsi dalla musica, si affermò, come genere letterario e dotto.

Ne' la forma suddetta, per la lauda (come anche per la ballata letteraria) fu esterna all'intuizione, come canone imposto all'arte. Forni' alla musica un alveo ideale in cui naturalmente e senza sforzo, anzi con certezza di bella proporzione, adagiare l'ideazione. Lo stesso avvenne in altra epoca con le forme del Mottetto, della Sonata classica, dell'Aria.

Inoltre, accanto alla forma ora detta, se n'ebbero altre: innica, litaniale, sequenziale. Ma la forma tipica è la prima.

Le laudi pervenuteci dalla messa in luce dei codici si dispongono, quanto ai soggetti, nel ciclo della Redenzione, incominciando con l'Annuncio a Maria, proseguendo con gli episodi universalmente noti sulla Natività e infanzia di Gesù, per culminare nella Passione e Resurrezione e da questa estendere lo sguardo alla prospettiva del Giudizio. Oltre a ciò celebrano non pochi santi, intrecciando ne le lodi come ghirlanda minore intorno alla principale.

Il gruppo che più c'interessa è quello dedicato a Maria. La squisitezza dei versi, la deliziosa primitività delle immagini e del linguaggio, si fondono alla bellezza semplicissima delle melodie in un totale inconfondibile e in una fragrante luminosità.

* * *

Non so se è stato abbastanza compreso, dai critici, il fatto che nei pittori senesi, toscani e umbri del Trecento, e in generale fino al Pinturicchio inclusivamente (dopo, il fenomeno si disperde), le figure che circondano Maria in trono, angeli, vescovi, martiri, *riproducono tutte il suo viso*. Ossia, i loro volti presentano altrettante varianti e spesso si può dire copie, di un tipo fondamentale, che in Lei sola risplende alla perfezione.

Quegli artisti avevano plasmato il volto di Maria con la maturazione del proprio ideale di bellezza femminile e assoluta; e attraverso la rappresentazione pittorica dicevano che l'eterno femminile ha suo modulo primo in Maria, che la più affascinante vaghezza fisica è inseparabile dalla perfezione spirituale; così l'incanto d'un viso umano, per ammirevole che sia, non può non rispecchiare, più o meno fedelmente, il viso di Maria se nella creatura umana sussiste un qualche grado rilevante di bellezza interiore che l'avvicini a Maria e la faccia degna di comparteciparne e rifletterne la sembianza mortale.

Anche l'arte musicale, volendo, può far sua questa concezione. Può esprimere con i suoni non già la forma visibile di un volto, ma il sentimento che esso emana.

Questa affermazione, in verità, non ha niente di nuovo.

Nel più bello dei volti femminili passati presenti e futuri, il fascino de

veva provenire non da meravigliose proporzioni misurabili, ma dal riverbero di una intima luce, dalla miracolosa altezza dell'anima e dalla semplice, umile fedeltà di "piccola donna", che caratterizzò la di lei azione terrena. Se la bellezza di Maria era di quelle che turbano chi guarda, amo paragonare tale turbamento proprio a quello che una musica misteriosa e impreveduta suscita in chi per la prima volta l'ode. Similmente ne furono abbagliati, in visione interiore, ossia estetica, i pittori italiani, da Cimabue a Giotto a Duccio a Simone Martini e a Botticelli, fino al punto da non poter non riprodurla, per rifrazione, in ogni altro essere degno d'amore e di celebrazione. E similmente ne furono accesi, e come abitualmente si dice, ispirati quei musicisti che, dal seno del popolo, composero le melodie delle Laudi mariane.

* * *

Quanto precede implica questo, che per comporre canti popolari, destinati a cerimonie non liturgiche e in lingua volgare, non basta volerlo: occorrono condizioni storiche favorevoli. Noi ci troviamo in condizioni storiche sfavorevoli.

Un canto popolare non sarà tale se dalla massa esso non sia sentito, capito, assorbito.

Perché sia sentito, bisogna che incontri il gusto dominante. Oggi il gusto dominante è del jazz e della canzone frivola.

Perché sia capito, dovrà essere molto semplice, chiaro, facile a imparare. Quanti compositori, oggi, sono realmente in grado di comporre musica semplice, chiara e facile, senza cadere nel banale?

E perché sia assorbito dalla massa, non basterà qualche esecuzione, imposta o offerta, in qualche parrocchia: bisognerà invece che il popolo lo faccia suo e se lo ripeta per un suo bisogno: il quale bisogno, in questo caso, dovrebbe nascere dalla Fede.

Senza eccessivo pessimismo, credo che nessuna delle tre condizioni ora accennate abbia probabilità di realizzarsi nel tempo presente.

Ma questo non deve disgustare il giovane compositore che studia, né fargli voltare le spalle sia ai tentativi di scrivere melodie popolari, sia alla comprensione di quelle esistenti. Moltissimi canti, devozionali, eseguiti, stampati, lodati, sono - confessiamolo - ignobili. L'ottocentismo più manierato è stato fino a ieri (siamo generosi, via) l'ideale della musica sacra nel cuore di molte famiglie italiane. Poi è venuta una valanga di carta autorizzata dai "superiori", un Niagara di composizioni di preti e frati, che avendo digerito (ammettiamolo ad abundantiam) l'abbiccì della polifonia, si ritengono in obbligo di dimostrare al superiore la loro maestria. Difficile decidere quale delle due categorie di canti, l'operistica o la polifonica, sia la più scema, a dispetto di encicliche, sermoni, riviste, accademie, congressi, riunioni, esibizioni, associazioni, etc.

Perché non potrebbe un giovane musicista, piccolo sacerdote dell'arte a modo suo, comporre una bella melodia per Colei il cui volto splende tuttora sulla nera landa? E perché non nelle forme della ballata, infondendo nello schema medievale una melodiosità modernissima?

Forse il suo canto, come fiorellino modesto ma puro, sarebbe gradito a più d'un ascoltatore, mentre la suddetta tronfia produzione pretesca e fratesca non è, per fortuna, né popolare né impopolare: è nulla, non entrò mai nei regni dell'arte e tanto meno dell'arte religiosa.

* * *

CAPITOLO XI

I CORALI

Nella formazione e nell'evoluzione della musica sacra protestante, i Corali hanno una funzione fondamentale, paragonabile, sotto alcuni aspetti, a quella che le melodie gregoriane assumono nella liturgia cattolica. Ma per altri aspetti essi possiedono caratteri propri, che da quelle li distinguono sia dal punto di vista tecnico, che da quello spirituale.

Per esempio, si riallacciano a quell'amore per le cose semplici e per il popolo, che si manifesta anche in Lutero quando raccomandava ai principi di parlare in uno stile accessibile ai più ignoranti, o quando cercava la lingua genuina presso gli artigiani e i poveri, o ancora nella sua facoltà di esprimere alti concetti con parole comuni.

Estendendosi alla vita familiare, il canto della Chiesa protestante fu anche una forma intimistica e poetica di preghiera. Ma così presso il focolare domestico, come nel culto, emerse non tanto per quello slancio trascendente che fa del canto gregoriano un'espressione altamente mistica, quanto più specialmente per un suo speciale sentimento di pietà, di accettazione fiduciosa, di tristezza sorridente, con un gusto meno pronunciato dell'infinito, con uno spirito che, per servirci di una parola convenzionale, diremo più umano. Ma essenzialmente e soprattutto il Corale è canto comunitario, canto di testimonianza associata.

Il giovane lettore italiano, qualora non sia organista o non possieda una cultura musicale d'eccezione, sa ben poco dei Corali. Non mancano opere di carattere tecnico e storico, utilissime a conoscersi, quali, per non ricordare che le più recenti, quelle del Dietz, dello Zell, del Fischer e del Tümpel (in 6 volumi), del Graff, dello Schering, dello Smend, pubblicate tutte dal 1903 in poi.

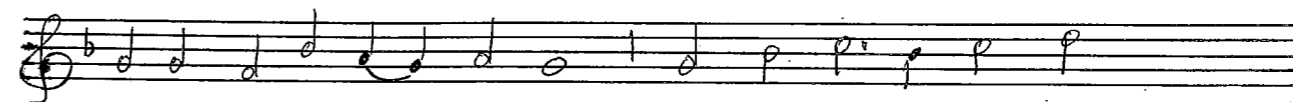
L'ottimo studio del Prof. Ferdinando Germani, *Guida illustrativa alle composizioni per organo di G.S. Bach* (Roma, De Sanctis, 1949) è utilissimo relativamente all'argomento trattato e si affianca al notissimo libro dello Schweitzer su Bach, *le Musicien poëte*.

Fra le rare pubblicazioni italiane riguardanti il Corale in generale, è da tener presente quella della prof.ssa M. Fuerst-Wulle, *Canti della Riforma* (Roma, Claudiana, 1951), specialmente per le note illustrative.

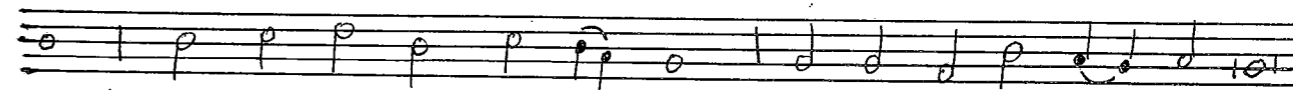
Ma se il giovane musico, ignaro della storia e della tecnica di queste melodie, e senza una preparazione culturale, si avvicina ad esse fuori di ogni preconcetto, col solo scopo di riceverle, non potrà non restare profondamente colpito dalla loro espressione penetrante, intima, concentrata, solenne.

Non poche delle melodie di Corale (1) provengono dal repertorio gregoriano. La melodia "Nun Komm der Heiden Heiland" è un adattamento del canto *Veni Redemptor gentium*, ambrosiano antico, su testo tradotto da Lutero.

(1) - Il nome Corali fu dato alle melodie, prima chiamate salmi, da Osiander, nel suo innario a 4 voci (1586).



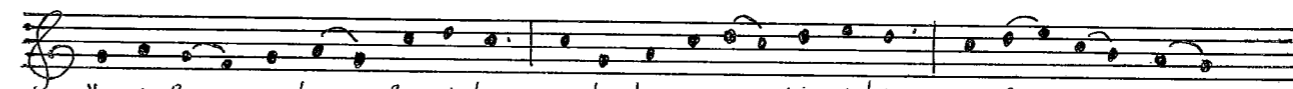
Nun Komm der Heiden Heiland, der Jungfrauen Kinder -



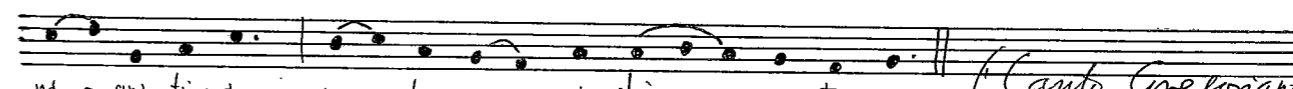
Kamst, dass dich Wunder alle Welt Gott solch Geburt ihm bestellt.

(Geistliche Gesang Büchlein, Wittenberg 1524)

La melodia "Christum wir sollen loben" ricalca l'inno *A solis ortus cardine* (vedi più lungi, pag. 570). Dall'inno *Veni Creator Spiritus* deriva il corale "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist";

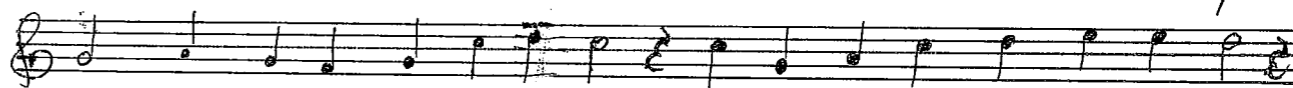


Ve-ni Cre - a - tor - Spi - ri - tus men - tes tu - o - rum - vi - si - ta - im - ple - ro - per -

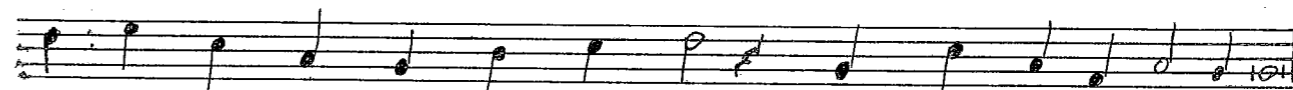


na - gra - ti - a - que - tu - erc - a - sti - pec - to - ra

(Canto Gregoriano, Inno, Veni S. Spiritus)



Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist, be - such das Aem der Wenden Dein

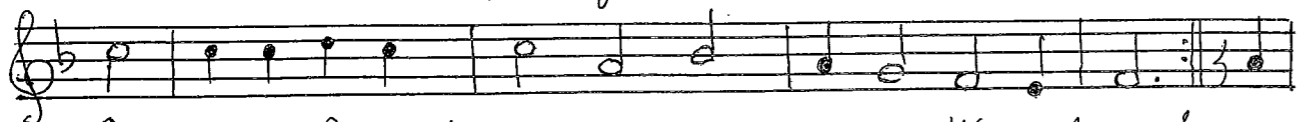


mit Gnaden sie füll, wie du weist, dass dein Geschöf vorhin sein.

(Geistliche Gesang Büchlein, Wittenberg 1524)

Similmente dall'ambrosiano *Conditor alme siderum* fu tratta la melodia "Lob sei dem allmächtigen Gott." Altre benche' meno antiche, sono anteriori alla Riforma, come la bellissima melodia "Es ist ein Ros entsprungen" ispirata dalla profezia di Isaia "Et egredietur virga de radice Jesse" (XI, I):

Es ist ein Ros entsprungen



Es ist ein Ros entsprungen ein einer Wurzel zart,
wie uns die alten sungen von Jesse kam die art. Und



hat ein Blümlein bracht mitten im kalten Winter wohl zuder halben Nacht.

(Ibidem, Wittenberg)
- 1524

Altre melodie ancora sono di origine profana. Una e' presa da un balletto di Gastoldi. Un'altra, da una canzone di Lanzichenecchi. Ma tutto cio' non toglie che, nella grandissima maggioranza, e qualunque sia stata la loro forma antecedente, le melodie di Corale siano il prodotto di un impulso creativo incontenibile e imponente, esteso dal primo quarto del XVI secolo alla fine del XVII. Nel 1697 appare a Lipsia la monumentale edizione in otto volumi, con piu' di cinque mila melodie. Al periodo di creazione seguiva quello di elaborazione, non gia' perche' non si componessero piu' melodie nuove, ma perche' l'elaborazione artistica dei Corali ormai tradizionali li rivestiva delle forme piu' mature e culminava nell'opera ricchissima, e in un certo senso definitiva, di Giovanni Sebastiano Bach.

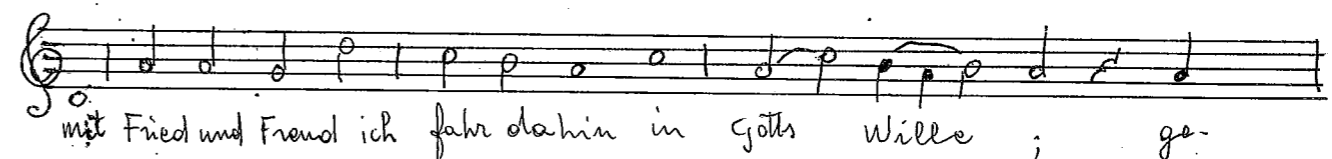
E' perfettamente possibile, pero' distinguere altre fasi nell'evoluzione del Corale, e precisamente: una prima epoca che arriva fino alla fine del XVI secolo, con Giovanni Walter, Osiander e lo stesso Lutero, al quale vanno ascritte con sicurezza almeno tre melodie sui 37 cantici (ossia composizioni poetiche destinate alla musica) da lui composti: poi, il periodo della Controriforma e della guerra dei trent'anni, al quale appartengono Hans Leo Hassler, Michele Praetorius, Schein, Schütz, Crüger, e, fra i letterati, quel poeta autentico che fu Paolo Gerhardt; poi l'epoca del pietismo e del razionalismo, in cui il Corale e' influenzato dall'Aria da chiesa. E si osserva che mentre, nel primo periodo, i Corali, pur nella personalita' dei riformatori che li compongono, concentrano lo spirito collettivo e sono il risultato di una collaborazione, nella seconda epoca e nelle seguenti sempre piu' trasparente, nella composizione musicale, come in quella poetica, il gusto individuale.

Fino alla fine del XVI secolo il canto era comunitario: L'assemblea cantava all'unisono, sia sostenuta dai tenori della cantoria, sia alternando con la polifonia o con l'organo. Ma l'organo, che nel culto protestante e' strumento liturgico, cioe' condivide il culto stesso e ne fa parte, assunse un'importanza crescente che lo porto' a sostituire la cantoria (mai pero' a sostituire il canto della comunita').

Nella prima meta' del XVII secolo, lo spirito intimistico del Corale si approfondisce e l'ispirazione si eleva ai valori eterni, e, come una fioritura sovrumana, si libra sulle lotte, le guerre, la fame, le epidemie che devastano i paesi germanici. Il volto insanguinato di Cristo e il vivente simbolo della terra straziata dall'umana malvagita', ma la fiducia in Dio di un Gerhardt e temperata da uno spirar di vento che porta profumi primaverili; nel *Canto della sera*, dello stesso autore, "i primi tre versi di ogni strofa, dov'e' dipinta la calma universale, sono come assopiti nelle mezze tinte, mentre la fine si solleva con piena "sonorita' in uno slancio di adorazione". (Bossert, *Histoire de la Littérature allemande*).

"Con pace e letizia me ne vado nella volonta' del Signore", canta Lutero parafrasando il cantico di Simeone, nel corale "Mit Fried und Freud ich fahr dahin": "il mio cuore e l'anima mia sono fidenti; dolcemente e silenziosamente; come Dio me l'ha promesso, il mio sonno diventa la morte".

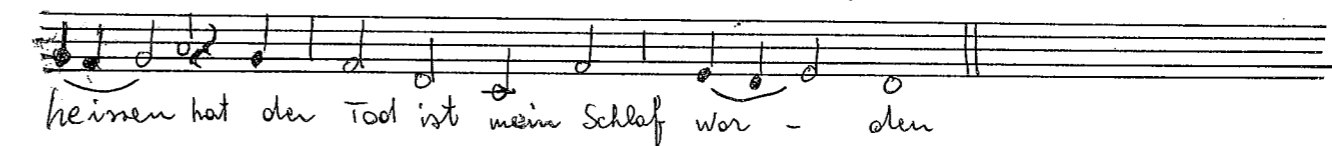
La melodia coi suoi grandi intervalli, col suo disegno incerto, con la sua tipica atmosfera dorica, non potrebbe meglio esprimere il lento abbandono nelle braccia dell'eternita'.



Mit Fried und Freud ich fahr dahin in Gotts Wille; ge-



tet ist mir mein Herz und Sinn suft und stille; wie Gott mir ver-



heimen hat der Tod ist mein Schlaf worden

(Ibidem, Wittenberg, 1524)

Ma non si creda che queste siano le sole corde di questa lirica liturgica, o che l'intimismo escluda dall'ideazione dei poeti e dei musicisti l'espressione della forza sicura di se' e della fiducia eroica. Ne e' splendido esempio la melodia che segue, dove le note s'immedesimano talmente alle parole, che i salti dalla tonica alla dominante, o viceversa, coincidendo con l'accentuazione di parole importanti (*Burg*) (*frei*) ne sottolineano vigorosamente il significato, e fugari di essi il procedimento per gradi discendenti all'idea di potenza raccolta e di coraggio: "Il Signore nostro e' una forte rocca, - un buono scudo una (buona) spada. - Egli ci liberera' da tutte le pene - che ora ci assediano".....

Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen.
 Er hilft uns frei aus aller Not, die uns jetzt hat betroffen.
 Der alt böse Feind, mit Ernst er's jetzt meint; gross
 Macht und viel List sein grausam Rüstung ist, auf Erd ist nicht seins gleichen.

(ilidem, Vittenberg 1524)

(Parole e melodia di Lutero, ricavata da un canto profano)

Nella *Passione secondo S. Matteo* di Bach, come anche in quella, piu' antica, di Sebastiani, ricorre piu' volte la melodia "O Haupt voll Blut und Wunden" (O testa tutta sangue e ferite, - tutta dolore e scherno!). "Non vi e' forse una prova piu' efficace di questa melodia" - scrive la prof.ssa Fuerst-Wulle (op. cit.) - per dimostrare quale insieme indivisibile sia stata la vita profana e religiosa in Germania ancora 100 anni dopo la Riforma. Infatti essa fu pubblicata nel 1601 da H.L.Hassler in un madrigale a 5 voci "Mein G'müt ist mir verwirret". (....) Riportiamo qui la traduzione della I e III strofa per mostrare il sentimento cristiano che ispira questo canto d'addio all'amore: "Mi sento contristato per donzelletta mia; il cuor mi e' confuso, son pene senza fin. Ne' di' ne' notte ho pace, gemendo di languor sospiro e piango sempre, soccombo dal dolor. III. Ma debbo pur lasciarla e triste rimaner e costi pur la vita dal grande dispiacer: non sono al pari suo, di me non vuol saper: ma Iddio la protegga da pene e da dolor" (1). "E' per questo sentimento di amore puramente cristiano che "si rispecchia specialmente nell'ultima frase, e per la sua intonazione sulla "tristezza dell'addio, che la melodia di Hassler, originariamente profana, ha potuto accompagnare alcuni testi sacri d'ispirazione simile. Nel 1613 la melodia "servi' per la prima volta in chiesa: fu col corale "Herzlich tut mich verlangen "nach einem sel'gen End (Di tutto cuore bramo una fine benedetta), e nel 1650 "fu pubblicata con il testo di Paul Gerhardt: "O capo coronato" (O Haupt voll "Blut und Wunden), nella *Praxis pietatis melica* di Crüger. (....) Infine la melodia che nel frattempo aveva dovuto subire la trasformazione isoritmica, cioe' "la trasformazione a ritmo uniforme, secondo il gusto dell'epoca, (....) conquistò il mondo nella *Passione secondo S. Matteo* con le armonie di Bach, il quale "l'adoperò con predilezione nelle sue opere, dandole le piu' svariate armonizzazioni".

(1) - La traduttrice si e' studiata di raggiungere una forma che si possa cantare con la melodia, cioe' una versione ritmica.

Quest'altra melodia, di Giov. Walter, su testo tradotto dal salmo "De profundis", e' caratterizzata dal doppio salto iniziale che esprime spavento, dalla direzione discendente degli incisi, dal peso delle due finali in mi frigio, all'ultima delle quali il testo della I^a strofa da' senso interrogativo che il 3^o modo colorisce di sgomento.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, er hör mein Rufen.
 Dein gnädig Ohrenkehr zu mir und meiner Bitt' nie öffen;
 so du willst das sehen an, was sünd und Unrecht ist getan, Herr,
 vor dir bleib - ben?

(Walter, Aus tiefer)

"Il vecchio anno se n'e' andato;
 noi ti ringraziamo, Signore Gesu' Cristo,
 perche' in cosi' grandi pericoli
 ci hai protetti in questo anno".

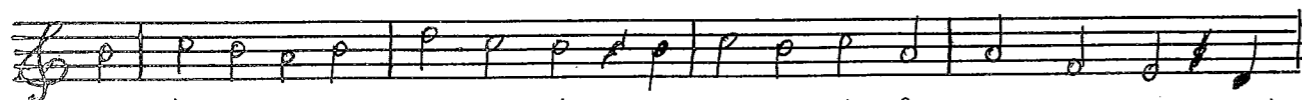
Das alte Jahr vergangen ist; wir danken Dir, Herr Jesu Christ, dass
 Du uns in so grosser G'fahr so gnädiglich behüttest dies Jahr.

(Walther, Das alte Jahr)

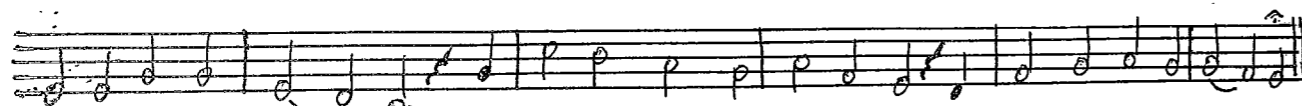
Da questa semplicissima melodia Giov. Goffr. Walther, contemporaneo di Bach, ricavo' una elaborazione che ne esplicita tutto il contenuto di melanconia e di riconoscenza, di umilta', di coscienza labilita' delle umane cose. La diamo piu' oltre, tra le forme di Corale per organo.

Con quest'altra melodia "im aldem Thon", cioe' secondo il tono antico (si legge in un *Leisentrists Gesangbuch* del 1567), che sembra appoggiare l'opinione di chi pensa che il frigio avrebbe, negli autori di Corali, un senso narrativo, si

cantano le Sette Parole di Gesu' sulla Croce. Nell'introduzione della musica scritta da Schütz appunto per le Sette Parole, questa o altra melodia piu' recente e' evocata, in latenza, dal coro polifonico.



Da Jesus an dem Kreuze stand und ihn sein Leichnam ward verwund, mit



bitterlichen Schmerzen, die sieben Wort, die er da sprach, betracht in deinem Herzen.

(Anonimo, Leisentrits Gesangbuch,
1567)

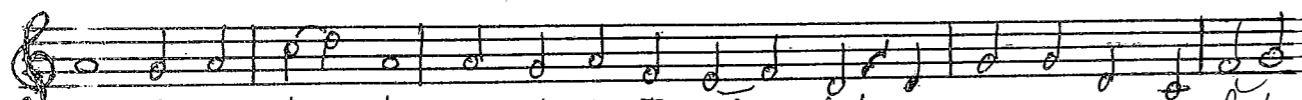
Si ordinano i Corali secondo i tempi dell'Anno liturgico, quindi dall'Avvento alla Trinita'. A questo gruppo di canti seguono, nei libri ad uso dei fedeli, come il *Deutsches Evangelisches Gesangbuch* (Berlino, 1901), altri, distribuiti e scelti per i vari bisogni della vita religiosa (ad es. Battesimo e Conferma; la Santa Cena; Penitenza; Fede e giustificazione; Amore a Gesu'; Fiducia in Dio; Lode e ringraziamento; Mattino, mezzodi', sera; Casa e vocazione; Vita naturale; Patria: ad ognuna di queste rubriche corrispondono quasi sempre diverse melodie). Segue poi la raccolta dei *Geistliche Volkslieder* ossia canti religiosi popolari. Il *Gesangbuch* ora citato porta in Appendice le melodie della Chiesa di Württemberg. Si ha cosi' un totale di oltre 400 canti.

Un giovane studioso, il Dott. K.H. Müller, (1) ha analizzato le melodie dei corali dell'*Orgelbüchlein* di Bach sotto l'aspetto modale: risultano in maggioranza quelle di modo dorico: i compositori della Riforma lo ritennero piu' assimilabile degli altri e lo preferirono.

Il medesimo studioso propone la seguente classifica delle melodie dell'*Orgelbüchlein*:

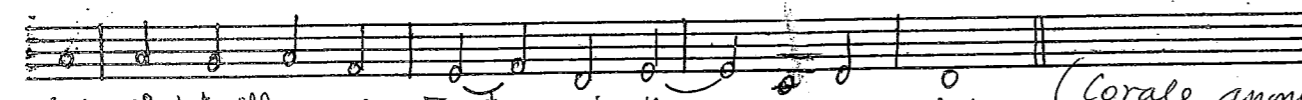
melodie che derivano da inni ambrosiani o gregoriani (come quelle riportate qui sopra.);

melodie di tipo gregoriano, e nella modalita' gregoriana, anteriori alla Riforma, come "Christ ist erstanden" (probabilmente del XIII secolo):



Christ ist er-stan-den - aus der Marter al - le! des sollen wir alle froh -

(Cristo è risorto)



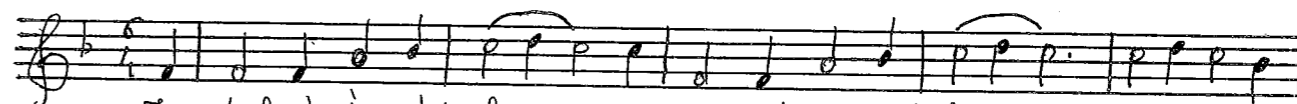
Sein Christ will un-ser Trost sein Ky - ri - e - leis. (Corale anonimo)

(1) - In una tesi sostenuta presso il Pontif. Istituto di Musica Sacra in Roma.

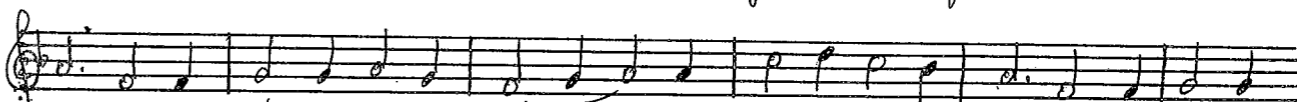
e con questa anche "Puer natus in Bethlehem" e "Dies sind die heiligen zehn Gebot" (Questi sono i 10 Comandamenti), da un canto di pellegrini del XIII secolo; *melodie* di tipo gregoriano, provenienti da canti profani (*Volkslieder*); fra queste c'e' il corale "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (Dalla colpa di Adamo tutto fu corrotto), ereditato da un canto soldatesco per la battaglia di Pavia;

melodie composte secondo modelli gregoriani religiosi e profani, come "O Lamn Gottes unschuldig" (O Agnello di Dio innocente), che vedremo nell'introduzione della *Passione* sec. S. Matteo di Bach e che sarebbe un *Agnus Dei* su formule gregoriane;

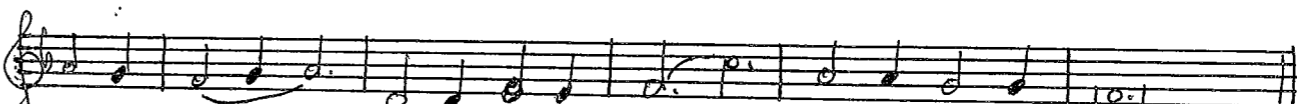
melodie di modo maggiore, anteriori alla Riforma, sia religiose che profane: "Gottes Sohn ist kommen" dall'*Ave hierarchia*, canto mariano del XV secolo; "Lob Gott, ihr Christen allzugleich", dall'aria di danza "Kommt her hir lieben Schwestern" (Venite qua, care sorelline) di N. Hermann; "In dulci jubilo", canto popolare con testo bilingue.



In dulci ju-bi-lo - Nun singet und sei froh - Unsern Herzen



Wonne liegt in praese-pi-o - und leuchtet als die Sonne Matus in



Jemi-o - Alpha es et O - Alpha es et O.

(Anonimo, corale)

melodie originali del sec. XVI e XVII, sia in dorico-minore che in maggiore: "Jesus Christus unser Heiland" (se ne ignora l'autore);

"Vom Himmel kam der Engel Schar" (Venne dal cielo la celeste schiera): la melodia e' il tenore di un corale a 3 voci di Triller;

"Das alte Jahr vergangen ist (il vecchio anno se n'è andato), di Giov. Steuerlein, 1565;

"Herr Gott nun schliess den Himmel auf" (Signore Dio ora aprimi il cielo), di Tobia Kiel;

"O Mensch beweine dein Sünde gross" (o uomo, piangi la tua grande colpa), attrib. a Michele Greiter, * 1550;

"Wen wir in höchsten Nöten sein" (Quando siamo nelle pene piu' grandi), di Leone Bourgeois, 1547;

"Herr Jesu Christ dich zu uns wend" (Signore Gesu' Cristo, volgiti verso di noi), del duca Guglielmo II di Weimar;

"Liebster Jesu wir sind hier (eccoci carissimo Gesu')", di G.B. Altdorf, 1663; canto cristiano per la casa e la scuola;

ed ancora: *melodie* di B. Gesius, che appartengono a un periodo intermedio tra quello della creazione dei Corali e quello del basso continuo;

infine, canti col basso obbligato, come "Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (O come e' futile, o come e' vano), composizione di Melchiorre Franck, 1652.

Come tutte le cose di questo mondo, anche la magnifica fioritura creativa delle melodie di corale conobbe il momento della decadenza e dell'oblio. I gregorianisti si consolino: ciò non avvenne soltanto al canto gregoriano! Nel 1701 le autorità di Lübeck proponevano che, come in altre città anche colà, si provvedesse "ad appendere in certi punti (delle chiese) (apposite) tavole, sulle quali dovessero essere indicati i numeri dei salmi da cantare prima e dopo la predica", con la motivazione che: "dalla musica sonata dall'organo i canti possono essere riconosciuti solo da pochi, e quelli la cui musica non è conosciuta, da nessuno".

Questo gustoso avviso non ha bisogno di postille. È chiaro che vi fu un tempo in cui tutti, alle prime note dell'organo, o della cantoria, riconoscevano la melodia e si apprestavano a cantarla.

Lo stato di cose denunciato a Lübeck è ancora di poca entità in confronto del livello qualitativo delle melodie composte nel XX secolo o sulla fine del XIX, per talune chiese evangeliche da autori poco familiarizzati con il pentagramma, e su testi dove la banalità delle rime rasenta il ridicolo.

* * *

Divideremo lo studio tecnico in tre sezioni: Corali per solo Coro, Corali per Organo, Corali per Coro e Orchestra.

* * *

CORALI PER SOLO CORO

Forma di Mottetto - In questa forma, che già si trova nelle raccolte più antiche (*Geystliche gesank Buchleyn*, 1524, di Giov. Walther), la melodia è al tenore; al centro del complesso, tra le voci profonde e quelle acute. Limitata al registro medio e a un modesto ambito, essa è accessibile a tutti, cioè all'unità sono della comunità. L'inizio è preceduto da imitazioni nelle altre voci; così preparata, la melodia sarà meglio intonata dall'assemblea. Come nel Mottetto classico, gli incisi della melodia sono disgiunti, e durante la disgiunzione prosegue il lavoro contrappuntistico, terminando l'episodio già svolto e preparando l'altro. Il seguente corale di Walther si basa su una melodia desunta dal gregoriano *A solis ortus cardine* che gli premettiamo a scopo mnemonico:

(Walther, *A solis ortu*)

In questa composizione l'ampio spiegamento della melodia nei suoi successivi segmenti, riccamente preparati, corrisponde all'idea di magnificenza prodigiosa cantata dalla prima strofa (riecheggiante quella latina): "Dobbiamo lodare Cristo, - il puro figlio della fanciulla Maria, - dovunque risplende il dolce so-

le - sino ai confini del mondo!" Sì, è giorno di gaudio, miracoloso giorno, la pioggia della Grazia ha fecondato la terra e ne è germogliato il Salvatore: lo si proclami da un capo all'altro dell'orbe! I melismi delle voci superiori e delle inferiori si intrecciano come raggi al solenne ingrandimento della melodia centrale. Il 1° episodio modula a si^b attraverso un dolcissimo, mistico mi^b. Nella conclusione il Fa maggiore (preceduto dal suo 2° grado sol minore) è subito ingannato dal re minore; lo scambio fa maggiore-re minore si ripete per risolversi in La minore con la cadenza *frigia* voluta dalla melodia originale. Con un testo in lingua tedesca le imitazioni contrappuntistiche prendono anche un effetto di *rime radicali* (rime prodotte non dagli ultimi suoni delle parole, ma dai primi). Esprimono consensi di carità e di fervore, come già nel mottetto classico latino.

Forma di Lied - In questa forma che già conosciamo dai *Minnesinger*, la melodia si costruisce in due sezioni, di cui la prima ritornellata. È influenzata dal Mottetto in quanto anche qui le frasi principali sono preparate e circondate da imitazioni.

Si noti come la 2ª parte s'innesta sulla nota finale della 1ª senza soluzione di continuità, mentre c'è fermata (con la nota lunga) fra le due sezioni del ritornello.

Tipo omofono - L'omofonia sostituita alla polifonia è già antica: si riscontra per es. nel corale di Walther "Aus tiefer Not schrei ich zu dir", con melodia al tenore: ne riportiamo qui appresso lo Stollen.

Quanto alla sostituzione del soprano al tenore, come conduttore della melodia, questa grande innovazione viene ascritta concordemente a Luca Osiander (1534-1604) nei suoi *Lieder und Psalmen*. (Goudimel -1665- adottò tale sistema nei suoi Salmi).

Bach, mediante note di passaggio in una o in più voci, ritardi, appoggiature, portò questo tipo omofonico ad una perfezione espressiva non più uguagliata.

Aumentando il numero delle voci si ottengono mistici effetti di colonne sonore che, innalzando al cielo gli occhi dell'anima, aggiungono questo nuovo pregio alla bellezza delle melodie.

Melodia accompagnata - Nel corale "Vater unser" elaborato da Giov. Weinmann la melodia, al soprano, è accompagnata da contrappunti liberi, ossia fioriti (salvo due o tre imitazioni), con notevole modernità del discorso liberato dalle tradizionali relazioni tematiche fra le voci.

Il corale *Gelobet seist du Jesu Christ* che riportiamo dopo il precedente, occupa l'ultima sezione di un mottetto di Giov. Michele Bach (1649-1694): i soprani dominano sul ritmo movimentato delle altre voci.

Il Corale come cantus firmus - Prima di lasciare le forme esclusivamente vocali del Corale, vogliamo ricordare che sull'esempio della polifonia cattolica, compositori protestanti utilizzarono il Corale come *cantus firmus* unificativo di una Messa. Si veda per es. la messa di Fed. Gugl. Zachow (compositore del XVII secolo: le sue opere sono pubblicate nel XXI e XXII volume dei *Denkmäler Deutscher Tonkunst*). La differenza coi nostri polifonisti è che presso i protestanti la parola "messa" denota per la musica, la composizione del Kyrie e del Gloria: non vi è Offertorio, né Sanctus, né Agnus; il Credo è musicato solo per eccezione. Nella Messa di Zachow la prima frase melodica del corale *Christ lag in Todes-*

banden (cioè i due incisi dello *Stollen*) formano l'ossatura del Kyrie; i due successivi incisi formano il *Christe*, e gli ultimi due la ripresa del Kyrie. Temi complementari ed imitazioni libere vi si associano senza appesantire la polifonia. Nel gloria, avendo esaurito la melodia-corale prima di avere ultimato il pezzo, la riprende ricominciando dal primo inciso all'ultimo; e poiché con questo si trova soltanto alla fine del *Qui sedes*, li riprende tutti ancora una volta. Tale uso del *cantus firmus* a rotazione ha, ripeto, i suoi modelli nella polifonia fiamminga e romana.

CORALI PER ORGANO

Nella nostra esemplificazione qui appresso, il n. 1 fa vedere la maniera arcaica, che consiste nello scomporre la melodia in passi di agilità e nel decorarla con ornamenti ed abbellimenti, rompendo, se così possiamo dire, in getti di schiuma l'onda grave e dura del corale.

N. 2. Ripensamento melodico, sobriamente variato.

N. 3. Forma fugata. È essenzialmente un'esposizione prolungata e arricchita, a uno o anche a due temi presi dal corale.

N. 4. Forma di mottetto: ogni inciso della melodia suscita imitazioni.

N. 5. Forma a canone.

N. 6. Il corale nel basso: imitazioni nelle altre parti.

N. 7. La melodia è contrappuntata da una o più linee complementari.

N. 8. Corale in collana di variazioni, ossia seguito di strofe musicali basate sulla stessa melodia.

N. 9. Fantasia libera.

Dagli esempi qui appresso è stato escluso, Bach. Almeno l'*Orgelbüchlein* si deve conoscere nota per nota, anche senza essere organisti. Consiglio di ricopiarlo dalla prima all'ultima pagina. La copiatura è l'esercizio più utile quando si è giovani: quello che è stato copiato, è assimilato per tutta la vita. Dicono che Strauss facesse copiare ai suoi alunni i Quartetti di Haydn. Lo stesso Bach ricopiò una quantità notevole di musica. Imitarlo, sia un titolo di onore.

Si vedrà poi anche (in sede di lavoro personale: noi non possiamo esemplificare tutti gli autori) come la maggior parte delle forme organistiche qui sopra elencate ritorni nelle composizioni per organo di Reger, mentre altre vi si aggiungono, che derivano dalla non facile fusione che egli seppe realizzare fra il diatonismo dei Corali e il cromatismo postwagneriano.

CORALE PER VOCI E ORCHESTRA

La combinazione, l'alternanza e la fusione delle forme vocali associate agli strumenti, viene ad ampliare il campo delle possibilità in misura tale, che non ha senso una classifica schematica. Lo studio delle Cantate di Bach, oggetto del prossimo capitolo, fornirà più d'un modello perfetto. Alle Cantate del sommo polifonista si possono aggiungere con profitto quelle di Cristoforo Graupner (1683-1760) (volumi LI e LII dei *Denkmäler* di Germania). Nei grandi Oratori di Bach si ammireranno altre pagine insuperabili. Una constatazione ben nota è quella che riguarda Händel: non soltanto il grande compositore non si occupò di canti per il culto, ma fece scarsissimo uso delle melodie di corale. Uno dei rari esempi si trova nel n. 2 dell'*Israele in Egitto*, allorché nella moltitudine vocale, ampliata gradatamente da una a otto parti in due cori, s'inserisce saltuariamente l'inizio del corale "Christ lag in Todesbanden" con evidente significato di analogia morale tra le sofferenze del popolo eletto e quelle future del Redentore.

Omofonia, contrappunto, polifonia imitativa, accompagnamenti ritmici, decorazione descrittiva, sviluppo fugale, tecnica della variazione, tutto può concorrere a raggiungere lo scopo espressivo e l'entità costruttiva che l'autore si propone associando le voci all'orchestra sulla base di una melodia di corale; e più che un'arida elencazione dei casi, gioverà, ripeto, la lettura dei grandi autori.

* * *

Per il musicista strettamente cattolico, il Corale sta... dall'altra parte della barricata. Si accetta da tutti l'immenso genio di Bach e la sua universalità; ma per più d'uno, Schütz è sospetto. (Figuriamoci i minori.)

Noi auspichiamo un domani in cui le forze positive di tutte le liturgie si uniranno per realizzare nella musica opere che affratellino le creature nella lode all'Eterno.

Il Corale, trattato con mezzi moderni (come vediamo in alcuni compositori tedeschi, svizzeri, olandesi) può dare un contributo prezioso a questa idea.

* * *

CAPITOLO XII

LE CANTATE DI BACH

Una Cantata non è un piccolo Oratorio. Fra Cantata e Oratorio c'è anzitutto la differenza che la prima *non ha il testo narrativo*, affidato nell'Oratorio, allo "Storico".

Qualche eccezione conferma anche qui la regola.

Nelle Cantate di Bach noi troviamo le quattro principali forme della sua musica: il Corale, elemento dogmatico e collettivo; l'Aria, forma effusiva e lirica, cui corrisponde la meditazione individuale; la Fuga, con i suoi valori costruttivi e polifonici; il Recitativo, come momento esplicativo e preparatorio dell'Aria (e fra il Recitativo e l'Aria ci può essere la fase intermedia dell'Arioso).

Nel suo tipo, diciamo così, normale, una Cantata di Bach si compone di alcune Arie (ad una o a più voci) alternate con recitativi e incorniciate da una Introduzione concertata e da un Corale conclusivo.

Le melodie di Corale (Bach possedeva il grande innario pubblicato a Lipsia nel 1697) sono affidate, nelle Cantate che vogliamo studiare, al coro, generalmente a 4 parti reali raddoppiate da strumenti (archi, flauti, oboi, sul continuo dell'organo) e la loro armonizzazione omofona si adorna, come sappiamo, di note di passaggio, di arpeggio, di volta, sfuggite, il cui effetto è assai sovente un contributo espressivo di primissimo ordine e di inconfondibile musicalità.

Non è però questa la sola forma di realizzazione delle melodie di Corale, ammessa dall'autore nelle sue Cantate, poiché dai Corali egli ricavava anche variazioni (ornamentate, trasfiguratrici, isoritmiche, amplificanti) nonché intercalazioni, dialoghi, sviluppi fugali, forme mottettistiche, elaborazioni concertate. Si comprende quale e quanto apporto di modernità queste forme diverse recassero, nell'arte di Bach e in particolare nelle Cantate, ai canti comunitari in cui la Riforma aveva fissato la sua tradizione melodica, e quanto, nelle suddette forme, il nuovo s'intrecci all'antico, l'eccezione alla regola, l'abilità al genio.

Ho accennato di volo al contenuto dogmatico del Corale. Ciò non sorprenderà se si ricorderà che nella preghiera liturgica può esserci, anche non avvertita da chi prega, una trama teologica, un ordito ritraducibile in termini di pensiero. Lo stesso può quindi accadere nelle melodie di Corale, in cui non solo uno stato d'animo ha trovato forma di espressione e di comunicazione, ma anche sono stati assorbiti postulati di natura razionale, riguardanti le divine cause e i conseguenti effetti nell'economia della Grazia e della Redenzione. Appunto perché illuminato da questi valori, e non solamente in quanto prodotto estetico adeguato a una data sensibilità storica, il Corale ha potuto diventare e restare canto plenario, di assemblea, e non solo legato a quella data liturgia, ma anche, fuori di essa, capace di rielaborazioni musicali svariate e pur sempre connesse alla spiritualità della preghiera cristiana.

E quel senso intimistico, quel sapore di santità un po' ripiegata sul focolare domestico e sugli affetti familiari, che le melodie di Corale portavano con sé fin dall'origine e trasmettevano ad alcune delle loro molteplici derivazioni (non a tutte, certo), è presente nelle Cantate di Bach, e tuttavia ciò non esclude che molte volte il Corale stesso, assimilato dal grande maestro nel profondo dell'esser suo, tocchi le più alte quote dell'imponenza, anche se poco dopo si addolcisce in una nostalgia delle celesti cose, che lo riveste di un caratteristico fascino, sprigionato dall'anima dell'artista che si dona e della sua stirpe in lui riassunta.

PRECEDENTI I Dialoghi di Hammerschmidt - Fra gli autori di Cantate, o di composizioni affini alle Cantate, due specialmente bisogna ricordare: Hammerschmidt e Buxtehude. *I Dialoghi o Conversazioni fra Dio e un'Anima credente*, di Andreas Hammerschmidt (1654; la 1ª parte è pubblicata nei *Denkmäler d'Austria*, volume VIII, I e 2: "Dialoghi oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele, Aus den Biblischen Texten zusammen gezogen und Componirt in 2. 3. und 4 Stimmen nebenst dem Basso continuo") s'impongono infatti come antecedente storico di quelle Cantate bachiane che, in particolare, sono basate sul dialogo.

Come si sa il nostro essere interiore non è paragonabile a una monodia, ma piuttosto ad una polifonia, poiché risuona di voci diverse che simultaneamente vi affiorano e lo agitano, lo carezzano o lo sconvolgono: talora placido balzo cullato da un'armoniosa cantilena, talora mare procelloso: talora riposo e quiete in un grande accordo consonante, talora invece urto e incrocio di temi e di sviluppi. E la più profonda e più solenne delle voci che vi risuonano, è quella eterna, giacente nel più intimo della nostra coscienza.

In uno dei *Dialoghi* di Hammerschmidt, l'anima consapevole della propria fragilità si sente oppressa dal Male che essa accetto' in un'ora tenebrosa; e se ne accusa. "O Signore, ho peccato; conosco i miei delitti; t'invoco e fuggo (per vergogna); perdonami, Signore, non lasciarmi rovinare dalle mie colpe e non permettere che la pena resti su me per sempre". È un soprano che così geme; e gli risponde il Basso, la voce dell'Eterno: "Fatti coraggio, figliuolo". Allora il ritmo si anima, diventa alacre, la linea si muove per intervalli di 8ª e con progressioni melodiche esprime il desiderio, l'ansia di un rinnovamento....

Si hanno qui due personaggi musicali, non già come nell'Oratorio, non introdotti a parlare da un precedente testo narrativo che arriva ai due punti e riferisce il discorso diretto dei personaggi stessi; e nemmeno figure storiche, né simboli; ma voci dell'anima contemplante, interne ad essa e individuate per una specie di introspezione mistica.

Un altro Dialogo riprende la scena dell'Annunciazione: la riprende come ricordo nell'anima di Maria, o del credente associato a Lei. Che se così non fosse da intendere tale Dialogo, sarebbe sciocco da parte dell'autore far parlare Maria *simultaneamente all'Angelo*, del quale ella deve ascoltare il messaggio, prima di rispondere. Questa simultaneità invece è bella come dialogo interiore, come rimembranza amata e custodita ("Maria autem conservabat omnia verba haec, conferebat in corde suo": Luca, 2, 19).

Del resto chiunque rammenta una conversazione importante avuta con qualche persona cara, può osservare in sé stesso che le parole dei dialoghi a volte s'intrecciano e che la conversazione si è spostata su un piano diverso da quello reale, sul piano di un *tempo metafisico*, qual'è appunto quello della musica.

Ricordero' anche il Dialogo XXI, dove una voce sconsolata ("Signore, perché mi hai abbandonato?") e' a poco a poco influenzata dalle altre che la circondano e la sollevano fino ad assorbirla omofonicamente nell'Alleluja finale. La transizione e' graduata con arte matura.

Le *Abendmusiken* di Buxtehude.- L'altro autore, Buxtehude, ammirato da Bach che ne assimilò la parte migliore, produrrebbe ancor oggi una durevole impressione sul pubblico con le sue *Kirchenkantaten*, se l'ignoranza degli organizzatori di concerti non fosse quella che e'. Le Cantate di Buxtehude (*Abendmusiken*: 'Musiche per la sera', cioè da eseguirsi dopo i Vespri, nel tempo dell'Avvento: il titolo ricorre anche in altri musicisti dell'epoca) sono formate da diversi pezzi, per uno o piu' solisti, con o senza coro; precede una 'Sinfonia' o 'Sonata', ossia introduzione strumentale. La predilezione per le immagini musicali, alcune atmosfere tonali, il carattere virtuosistico del Basso solista con la sua grande estensione, e soprattutto la tensione e il fervore, annunciano Bach. E forse mai quanto nel Largo "Gott hilf mir" ("Signore, aiutami"), dalla Cantata IV. L'introduzione ha una grandezza e semplicità bibliche; la concentrazione vi e' ottenuta con mezzi elementari, ritardi preparati e risolti, pedale, ritmo uniforme. La voce entra con un *declamato melodico* di stile drammatico.

Bass

Violino I° Largo

Violino II°

Continuo

Gott, Gott hilf mir

Gott, Gott hilf mir

(Buxtehude, Cantata IV)

L'acqua sta per sommergere il peccatore, l'acqua che non ha fondo. La linea melodica trema impaurita. La voce scende al registro gravissimo.

(Buxtehude, Cantata IV)

Ich versin... Keim tiefen Schlamme, da Keim Grund ist

Un tentativo di salvezza vorrebbe farsi strada nella salita semitonale che salutarmente contrassegna la seconda parte del pezzo:

(Buxtehude, Cantata IV)

Si puo' immaginare qualcosa di piu' penetrante di quei tre "hilf" ("aiuto!") ascendenti uno sull'altro nelle ultime battute?

hilf, hilf, hilf hilf mir

(Buxtehude, ibidem)

Altro modello che Bach terra' presente: l'a solo del Soprano "So komm ich nun" nella Cantata V, basato su una melodia di Corale. L'accompagnamento strumentale s'intensifica e si arricchisce man mano, fino a che interviene il coro o il fono. La chiusa (Amen.) fonde ritmi diversi nel polifonico splendore di una vigo rosa e trionfante affermazione. Notate l'entrata dei violini alla 3^a battuta: una nuova onda di vita immessa sul disegno frastagliato delle voci. Si confronti questa pagina con l' "Israel, Israel" della Cantata VI, non meno potente e volitivo.

(Buxtehude, Cantata V)

Violini I
Violini II
Soprano

A - - - men, A - - - men

(f) A - - - men

Violini I
Violini II
Soprano

Allegro

Israel, Israel, hoffe auf den Herren Israel, Israel

(Buxtehude, Cantata VI)

ALTRI PRECEDENTI. - Nella musica di Bach il recitativo ha una potenza espressiva, una perfezione stilistica, una saldezza ed efficacia eguale, e qualche volta anche superiore, a quella delle Arie. Prima di Bach, nella musica sacra tedesca, dalle primitive forme di lettura liturgica, affine alle gregoriane, e come quelle di Scandellus, (fino a quelle altre forme che non si sa se considerare recitativi o effusioni liriche declamative: (Mottetti di Bernhard, Geistliche Concerte di Kerll), il recitativo aveva potuto a lungo affinarsi e progredire come elemento di fusione della parola e del suono.

(1) Scandellus

Am Morgen aber der Sabbathen, welcher etc.

(2) Schütz

Und siehe es geschah ein gross Erdbeben, denn
Da der Sabbath vergangen war, Maria Magdalena, und die andere
Maria, welche genantet Jacobi und Salome, und Johannes etc.

Non va dimenticato, a tal proposito, il punto di partenza italiano: lo stile modico, venuto ai tedeschi, attraverso Schütz, da Giovanni Gabrieli. Schütz che realizzava appunto una fusione della declamazione e del lirismo (idea italiana quanto altra mai), non tralasciava l'eredità della polifonia vocale: e sommando questi diversi valori, il declamativo e l'effusivo al contrappuntistico, creò quella inimitabile forma che si può chiamare elaborazione polifonica del re

citativo, la quale costituisce uno di quei momenti della storia musicale, in cui uno speciale equilibrio di mezzi e' raggiunto nella sua completa formulazione tecnica e nella sua piena ragione ideale (e che, dopo, fornira' nuovi elementi per un'altra, diversa sintesi, operata da Bach).

Esempi di elaborazione polifonica del recitativo, in cui le ultime formule di questo danno lo spunto alle imitazioni (se ne trovano piu' d'una volta nelle musiche di Schütz):

(Schütz, Johannes-Passion)

Evangelium
Sie antworteten und sprachen:

Er ist des To-des Schul-

Er ist des To-des Schul dig er ist des To-des Schul-

(Matthäus-Passion)

Evangelium
und sprachen zu ihm:

wä-re die-ser nicht ein Ü-bel-tä

wä-re die-ser nicht ein Ü-bel-tä

wä-re die-ser nicht ein Ü-bel-tä

Nella graduale formazione della nuova sintesi, che si completa in Bach, ha un ruolo importante il Corale: il Corale, intendo, fuso e ricercato nella ideazione melodica personale, come si puo' vedere nelle *Arien und Melodien* di Albert compositore del XVII secolo (si leggono nei volumi XII e XIII dei *Denkmäler*, di Germania) ad esempio nel seguente inizio trattato da una di esse che indubbiamente e' Aria per il testo strofico per il contenuto emotivo e per le simmetrie fra seologiche, mentre risente degli stilemi melodico-armonici di Corali insieme ai lontani modelli italiani e ai meno lontani modelli schütziani, soprattutto per l'efficienza della declamazione cantabile.

(*"Arien und Melodien"* di Albert)

Wer we-gen sei-ner Sün-den

zum Her-ren Chri-sto sich mit

glan-zen nicht darf fin-den

Ed ancora, si legga il mottetto *Tribularer si nescirem* di Bernhard (allievo di Schütz), per due cori e strumenti. Come spiegare l'improvviso cambiamento di stile la' dove terminato il periodo musicale che canta le parole 'Vivo ego, et no lo mortem peccatoris', si attacca immediatamente "Sed ut magis convertatur et vivat", con altro *tempo*, andamento, concetto melodico, tonalita', fraseggio, senza alcuna transizione o preparazione?

La risposta e' nel testo: la musica vuole interpretare il cambiamento accennato dalle parole stesse, quel cambiamento totale, radicale, miracoloso, che alla morte sostituisce la vita e al peccato la conversione: "Io che sono la Vita non voglio la morte del peccatore, ma che tanto piu' si converta e viva".

Non posso che riportare la centesima parte delle cose interessanti ed utili a conoscersi su questo argomento delle facolta' espressive dell'afflato spirituale del recitativo prima di Bach. Vi segnalo ancora, nell'oratorio di Theile gia' citato, il solo "O Gottes Sohn". Aria o recitativo?

Questo carattere misto spieghera' la straordinaria bellezza melodica, armonica, espressiva, di innumerevoli recitativi delle Cantate di Bach.

Si terrebbe lontano dal vero chi immaginasse tali recitativi come ponti o parentesi tra le arie, messi li' a interrompere la monotonia delle forme strofiche o a fare da cuscinetto. Nei recitativi, ripeto, non v'e' meno musica che nelle arie. Le due forme sono reciprocamente necessarie nel contrasto e nella diversa impostazione, l'autore e' grande nell'una come nell'altra.

* * *

PUBBLICAZIONE DELLE CANTATE DI BACH
NELL'EDIZIONE DELLA BACHGESELLSCHAFT

Cantate	da	a	volume
	1	10	I
"	11	20	II
"	21	30	V ^a
"	31	40	VII
"	41	50	X
"	51	60	XII ^b
"	61	70	XVI ^b
"	71	80	XVIII
"	81	90	XX ^a
"	91	100	XXII
"	101	110	XXIII
"	111	120	XXIV
"	121	130	XXVI
"	131	140	XXVIII
"	141	150	XXX
"	151	160	XXXII
"	161	170	XXXIII
"	171	180	XXXV
"	181	190	XXXVII

Nella nuova edizione completa delle opere di Bach (Berenreiter-Verlag), tuttora in corso, sono uscite una quarantina di Cantate, raggruppate in ordine liturgico.

* * *

OSSERVAZIONI. NOTE

su ~~alcune~~ Cantate di Bach

CANTATA 2. "Ach Gott, vom Himmel sieh darein".

Coro d'introduzione: forma di mottetto polifonico su Basso continuo indipendente. La composizione e' a 5 parti.

CANTATA 3. "Ach Gott, wie manches Herzeleid".

Il recitativo che segue l'Introduzione e' dei piu' singolari. Il primo inciso del Corale da' l'avvio ai bassi strumentali, che ne traggono una linea cantabile in ritmo diminuito. Il coro esegue i quattro incisi del Corale; e fra l'uno e l'altro s'inserisce - vera farcitura musicale - un recitativo, che passa dal tenore al contralto, al soprano e infine al basso, col quale il recitativo stesso si sviluppa e si conclude. Eccone il testo:

Corale

"Quanto difficilmente
la carne e il sangue,

si lasciano costringere
all'eterno bene!

Da qual parte (a quale dei
due, la carne o lo spirito)
debbono rivolgermi?

A te, o Gesu', resti proteso
l'animo mio.

Farcitura in
recitativo:

attratti dalle cose terrene
e vane senza badare
a Dio ne' al Cielo,

Tu, o Gesu', sei il mio tutto
ma la mia carne (mi) e' nemica.....

La carne e' debole, ma la volonta' e' dello spirito; percio' aiutami, Tu che conosci il mio cuore.

Chi confida nel tuo consiglio e nel tuo aiuto, non edifica mai su un fondamento errato; perche' Tu sei venuto per consolazione del mondo intero ed hai preso su di Te la nostra carne, e cosi' la tua morte ci salva dalla distruzione finale. Percio' un cuore fedele puo' gustare l'amicizia e la bonta' del Salvatore."

La lotta prospettata in questo recitativo non viene risolta nell'Aria del Basso, che lo segue. Il disegno tortuoso della doppia melodia - vocale cioè e' strumentale - corrisponde appunto alla posizione dell'anima che non riesce a svincolarsi dall'attrazione della materia.

Dal lato strutturale abbiamo qui un'Aria ternaria con suddivisione delle grandi sezioni in sezioni minori:

- introduzione strumentale:
- | | | |
|----------------------|---|--|
| 1 ^a parte | { | <p>a) 1^a sezione, da fa# min. a la magg.; conferma di quest'ultima tonalità (strumenti);</p> <p>b) 2^a sezione, da la magg. a fa# min. e conferma di questa tonalità negli strumenti.</p> |
| 2 ^a parte | { | <p>c) 3^a sezione: da fa# a mi magg.; conferma;</p> <p>d) 4^a sezione: da mi magg. a do# min.</p> |
| Da capo | { | <p>a)</p> <p>b) Replica integrale di tutta la 1^a parte.</p> |

E' nel recitativo del Tenore che si compie l'opzione tra i due termini opposti. "Tu, o Gesu', sei mio ed io tuo, e non voglio badare ad altro; tu plachi e cancelli ogni timore". Nel Duetto che segue, il consenso della melodia e del basso, con somiglianza di linea e di ritmi, esprime l'equilibrio trovato dall'anima. Si noti anche l'unisono dei due oboi d'amore e delle due parti di violino: la melodia strumentale ne riceve una saldezza che possiamo dire positiva, nel senso di raggiunta risoluzione morale.

Il Corale finale corrisponde alla preghiera estatica, che suggella la risoluzione morale.

CANTATA 4. "Christ lag in Todesbanden".

E' tutta intera costruita sulla melodia del celebre Corale pasquale. Consta, pertanto, di un séguito di Variazioni, ognuna delle quali corrisponde a una strofa del Corale. Quest'ultimo costituisce la spina dorsale dell'opera il cui pensiero e' costantemente rivolto alla vittoria della Vita sulla Morte. Le Variazioni, di diverso tipo e carattere, sono tutte in mi minore. Nella "Sinfonia" il Corale e' latente.

CANTATA 9. - Il duetto per soprano e contralto e' in realta' un quartetto, o meglio un doppio duetto: da una parte le due voci, dall'altra i due strumenti. L'insieme e' sorretto dal Continuo.

CANTATA 10. - Il testo procede da quello del *Magnificat*.

Assai notevole l'Arioso intitolato Duetto: alla linea cromatica delle due voci si sovrappone il tema diatonico del Corale (tromba).

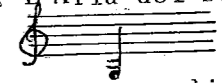
Il cromatismo interpreta probabilmente l'idea di servitu', il diatonismo quella di potenza, suggerite entrambe dal testo che dice: "Egli ha pensato alla propria misericordia ed ha sollevato il suo servo Israele."

CANTATA 12. "Weinen, Klage, Sorgen, Zagen". - La Sinfonia, in fa minore, e' piuttosto una strofa di Aria per oboe accompagnato dagli altri strumenti. Nell'Introduzione, le lamentose entrate delle voci son fatte in maniera che l'una tace quando l'altra incomincia, cosi' che in realta' si ha una linea continua attraverso tutte le voci. Queste successive entrate vocali sono accompagnate, o piuttosto armonizzate, da esclamazioni omofone degli strumenti. Mirabile effetto patetico! Poco a poco il coro si concentra, le voci si aggregano una con l'altra, ma poi di nuovo si separano mentre la massa strumentale continua le sue esclamazioni. E' ben noto che questo pezzo fu utilizzato nel "Crucifixus" della *Messa in si minore*.

Nella 2^a parte (*un poco Allegro*) il coro sviluppa una polifonia rigorosa a voci sole. Gli strumenti non rientrano che alla ripresa della 1^a parte.

Nel recitativo del Contralto, notare la simbolica ripetizione della parola "calamita": attraverso le calamite (dice il testo) dobbiamo salire al Regno di Dio.

La successiva Aria sembra prendere lo spunto da un singulto di dolore. Nella seconda Aria (Basso) l'animo si e' fortificato, il linguaggio e' meno piangente, anche la tonalità (mi b) concorre a un'espressione piu' decisa. La terza Aria aggiunge un carattere pacato e quasi consolato. "Dopo la pioggia fiorisce la benedizione, ogni tempesta passa. Sii fedele". Ma - lo si percepisce - anche questa fase di rasserenamento e' sentita in una colorazione mesta (sol minore) e attraverso progressioni discendenti: accorata dolcezza, preromantica melanconia che prende e che avvince ancor piu' della geniale e sapiente Introduzione. E che non ci sorprendera', poiche' e' una componente della spiritualita' del sommo maestro e ricorre in Cantate che dovrebbero essere gioiose, come quella per l'Ascensione ("Lobet Gott in seinen Reichen", Cantata 11).

CANTATA 15. "Denn du wirst meine Seele nicht in der Holle lassen". Incomincia con accordi lenti, separati da pause, per creare un'atmosfera raccolta e grave. Poi, subito (*Allegro*) squillano le trombe (clarino 1^o e 2^o), rieccheggiate dagli archi, inneggiando alla vittoria sulla morte. La Cantata infatti si riferisce alla *Feria 1^a Paschalis*: Nella continuazione della Introduzione, il Basso vocale si associa agli archi, in giubilazione. L'Aria del soprano, dopo quella del tenore, scende, nella voce, fino al  quando si allude al Demonio sconfitto.

Al principio della 2^a parte un brontolamento del Basso continuo sottolinea l'apostrofe al "Cane infernale" ("Dov'è ora la tua rabbia?"). In questo pezzo le 3 voci non si uniscono mai.

Le ricche giubilazioni del Basso vocale sono ornate di trilli dal Continuo. Viene poi il duetto del soprano e contralto, con doppio tema espressivo e scambio delle parole di opposto significato: nel mentre che una voce trasale di gioia, l'altra geme e si lamenta: quella, con acconcio motivo arpeggiante; questa, mediante un tema tradizionale che scende per semitoni; i due temi contrastanti e simultanei si prestano al rivolta. Nella sezione centrale la duplice espressione cessa per lasciare il posto all'esultanza che prevale nell'intercalazione del Continuo e nel punteggiato delle due voci su "verlacht" ("ridete", detto con ironia alla Morte e al Demonio).

La letizia e' piu' forte della tristezza, e il ritorno dei due opposti temi combinati anche nella sezione finale, ha funzione esclusiva di completamento architettonico.

La "Sonata" e' una variante della prima Introduzione. Nell'Allegro $\frac{3}{4}$, a quattro voci, osservate come l'improvvisa modulazione al minore rileva il senso delle parole, alludenti, in quel punto, al supplizio del Redentore. L'opera si chiude in una crescente propagazione di melismi giubilanti.

CANTATA 19. - Corale finale con strumentazione obbligata (in cui, cioè, gli strumenti non raddoppiano le voci).

CANTATA 21. - "*Ich hatte viel Bekümmernis*". - Benche' composta "per ogni tempo", ha rapporto con la 3^a domenica post Trinitatem a causa di alcuni richiami dell'Epistola di quella domenica.

L'Introduzione, bipartita senza ritornelli, con modulazione della 1^a parte alla dominante minore, contiene accordi tenuti, anzi *coronati*, che condensano in anticipo il carattere generale della Cantata. Il tema del fugato va sentito come un peso schiacciante che opprime l'anima. Dopo una inattesa battuta "adagio", che interrompe lo svolgimento, la seconda parte del pezzo si costruisce su altro tema, con significato opposto alla prima, e giunge a melismi giubilanti seguendo il testo: "Avevo molta afflizione in cuore; ma- (la battuta adagio corrisponde a questa parola)- le tue consolazioni ristorano l'anima mia".

Squisita l'Aria del soprano con oboe obbligato, il quale crea un riflesso continuo al desolato canto della voce. L'anima s'intreccia alla propria ombra.

("Sospiri, lagrime, amarezza, angoscia fatale divorano il mio cuore oppresso")

Nel recitativo del tenore, ricco di elementi cantabili, notare le interrogazioni. Nell'Aria che lo segue in tempo piu' mosso, i melismi esprimono il pericolo dell'affondamento nelle acque infernali.

Viene ora un pezzo dei piu' complessi. Nell'inizio omofonico le armonie esprimono depressione, abbattimento. Un ritmo di crome, agitando un poco il tempo, viene a sottolineare le parole "Perche' sei cosi' inquieta, anima mia?" e la direzione discendente del tema ci trattiene nell'atmosfera dell'inizio. La domanda resta sospesa. Ma una voce insinua: "Spera in Dio": un presagio di luce si propaga alle altre voci. La speranza profilatasi nell'anima, non l'ha pero' ancora sottratta all'afflizione in cui era caduta; ma cio' si compie nella tripla esposizione fugata che, prima nelle voci, poi negli strumenti ed infine nel complesso generale, solennizza la conclusione di questa prima Parte, suggellata da una larga cadenza perfetta.

Al principio della seconda Parte ricorre in noi il ricordo dei *Dialoghi* di Hammerschmidt. La voce dell'Eterno e' anche qui il Basso. Il Soprano ha certa timidezza, psicologicamente esatissima, nelle pause e nella linea finche' poi si effonde piu' libero (batt. 5 e 6): e tale effusione e' ripresa dall'altra voce.

Ma quando al recitativo tien dietro l'Andantino, le due voci s'intrecciano in uno dei piu' manierati duetti d'Opera, di gusto italianeggiante, con ripetuti "Ah no!" e "Ah si!" e con un voluto effetto melodrammatico, che si aggrava nel passaggio piu' rapido. Il canone non riesce ad attutire l'impressione di uno stile meno elevato, rinsaldato ancora, nella chiusa, dal Basso continuo fiorito.

Terminato il duettino, una melodia di Corale, scolpita in valori aumentati, e contrappuntata da scale e frammenti di scale (desunti dalla melodia stessa), ci riporta al consueto livello di religiosita' e di bellezza. La melodia sacra si dispiega, ai tenori, ai soprani; all'inizio sono usate anche le voci soliste; i bassi aggiungono poi un ritmo piu' fitto, che intensifica la vitalita' dell'insieme.

L'anima sale verso la pacificazione, il Signore la benedira', e in questi motivi l'onda musicale si ritempra e si rinnova.

Dopo il magnifico Corale, l'Aria del tenore puo' sembrare superflua. Ma lo spirito del barocco, invaghito di "sovrabbondanza", sapra' darci un finale splendido dopo l'Aria di "ordinaria amministrazione". Lo prepara una Introduzione solenne con grandiose alternanze; tutti sono associati all'imponente premessa in cui l'Agnello sgozzato e' proclamato degno d'infinita adorazione; gli ottoni spandono gloriose sonorita' e perfino il timpano prende parte all'insieme (non e' notato, ma lo si desume facilmente dal complesso dei ritmi).

Si snoda ora la Fuga: esposizione, controesposizione (nel medesimo ordine dell'esposizione), due controoggetti, di cui uno melismatico ("Amen") e l'altro arpeggiato ("Alleluja"); passaggio al minore, poi al IV grado. Qui lo schema tradizionale si modifica: agli stretti e' sostituita la bruciante moltiplicazione dell'"Amen" in imitazioni che impegnano tutte le voci, piu' l'ultima conferma del soggetto, contrappuntato dai due controoggetti. La chiusa e' quasi trillata nei bassi e la cadenza termina sul 3^o quarto tronco.

La speranza ha prodotto le sue radiose fioriture, e l'anima purificata dalla sofferenza, consolata dalla parola divina, si trasfigura nella glorificante adesione.

Questo significato riassuntivo spiega il sottotitolo "per ogni tempo": si tratta del piu' universale dei drammi, quello dell'uomo che passa dall'angoscia, alla fiducia e alla consolazione, dono celeste: un dramma, veramente, di tutti i tempi e di tutte le anime che salgono al porto.

CANTATA 23. - "*Du wahrer Gott und Davids Sohn*", Il concertato fra coro e strumenti, che di solito inizia la cantata, qui e' posto dopo il duetto, messo al primo posto.

In questa cantata non vi sono Arie per solista. Ai due pezzi ora ricordati e' aggiunto, come 3^o ed ultimo, il Corale concertato, su parole equivalenti al nostro *Agnus Dei*. La melodia (soprani), armonizzata e contrappuntata dalle altre voci, s'intreccia alla contromelodia degli oboi e raggiunge una entita' polifonica, un valore, direi, estremo, che ne dispiega la pienezza di contenuto spirituale.

CANTATA 25. - "*Es ist nicht Gesundes*". - Introduzione: "Non v'e' nulla di sano nel mio corpo, a causa dell'averti minacciato (1), non v'e' pace nelle mie ossa a causa delle mie colpe". La ben nota melodia del Corale "O Haupt" etc. e' anzitutto ricordata dai bassi strumentali come un granitico *incipit*, radice ideale dell'Introduzione; poi e' conclamata nel tragico e rilevato calore dei tromboni, cornetti e flauti, mentre il coro svolge un commento polifonico elaborato sugli incisi della melodia suddetta e mentre i violini, con le viole, e gli oboi, ricamano un gemente intercalare: per modo che abbiamo tre piani melodici, tre idee sincrone, tre espressioni, (corrette tutte dal Continuo) esempio mirabile della sovrapposizione non gia' di linee ma di masse. Notare, nella seconda parte, il disegno movimentato dei bassi: e' suggerito immediatamente dal verso che dice non esservi pace interiore; ma poi cede ai ritmi gia' uditi, per chiudere con questi il grandioso quadro. Si osservi l'armonizzazione della solenne e cupa cadenza frigia, adeguatissima al concetto e al colore del pezzo.

CANTATA 39. - La forma dell'Introduzione e' fra le meno usate da Bach: tre grandi sezioni di diverso contenuto, tempo, andamento e carattere. Nel testo non appaiono motivi perentori a consigliare tale forma a pannelli. Nel primo, evidente l'intenzione descrittiva ("*Spezza il tuo pane agli affamati*").

(N.B. I due flauti vanno letti in chiave di basso).

(1) - *Dräuen*, forma antiquata e sostantivata di *drohen*.

CANTATA 49. - "*Ich geh und suche mit Verlangen*". Il concetto di questa Cantata è il duetto, il colloquio dell'anima e di Cristo (tema caro ai mistici di tutte le epoche). Ciò spiega l'assenza del coro.

L'Introduzione strumentale sembra volerci parlare di quel che la parola non può tradurre.

La scelta delle voci non lascia dubbio sul loro significato simbolico: soprano e basso: l'anima e Cristo. Le udiamo dialogare nel primo recitativo, dove ricorrono frammenti della precedente Aria, con senso di ricordo, prosciolti in melismi verso la fine. Dice il basso:

"Il banchetto è apparecchiato, pronta è la tavola nuziale, solo la mia sposa non è presente".

E il soprano:

"Il mio Gesù parlò in me; o voce, quanto mi allieti!"

Il basso:

"Io vado a cercarti con (gran) desiderio".

Il soprano:

"O mio sposo! Io cado ai tuoi piedi".

Nel duetto finale, il soprano ha una melodia di Corale, ma il pezzo termina (e la Cantata si chiude) con una sola voce: l'uomo è stato assorbito in Cristo e non si ode più che l'amoroso canto del Maestro.

CANTATA 53. - Consta di un solo pezzo, accompagnato da due campane (si leggano in chiave di basso).

CANTATA 70. - "*Wachet, betet*". - Si riferisce all'attesa del giudizio finale. Le due parole-temi: "*Wachet, betet*" ("Svegliatevi, pregate") hanno diverso trattamento musicale: la prima suscita scale ascendenti, urti ritmici, fremiti, linee esitanti o striscianti, che esprimono il rialzarsi dei corpi richiamati a vita; la seconda, con note tenute, accordi, imitazioni e sviluppi polifonici, risponde all'idea di raccoglimento e d'implorante vociferazione.

L'Introduzione racchiude in sintesi questo dualismo; e nel recitativo che la segue, il tragico brivido dell'orchestra commenta le parole rivolte ai peccatori: ma quelle dette ai "figli di Dio" sono sostenute da un placido ritmo, dopo ben presto scatta la gioia: perché "il Salvatore vi innalza".

Nell'Aria del contralto, con violoncello obbligato, quest'ultimo è trattato come fioritura del Continuo. Nel recitativo del tenore il simbolismo delle linee musicali esprime il concetto che "lo spirito è pronto ma la carne è debole. E questo - continua il testo - sprema da noi un gemente Ah!" Il recitativo termina con questa esclamazione.

Anche l'Aria del soprano si serve del simbolismo musicale con la nota tenuta per l'idea di stabilità eterna della parola di Cristo (efficace nel registro grave della voce femminile). I contrasti improvvisi dal F al P sono indicati dall'autore. È evidente la colorazione spettrale che egli voleva ottenere con questo mezzo.

All'inizio della seconda Parte l'idea del sublime fiorire della felicità in un Eden celeste, ha acceso l'anima del compositore ispirandogli una melodia, colma di gaudio, di spirituale sovrabbondanza. E se la frase non fosse rancida, direi che rare volte l'autore ha raggiunto tale altezza e intensità d'espressione. L'immagine del sensibile trasfigurato è qui oltrepassata insieme col simbolismo tradizionale.

Recitativo del Basso: nello sfondo è il dramma collettivo, sintetizzato nella salvifica implorazione della melodia di Corale, che si combina, con senso apocalittico, allo squillare degli allarmi e al fragore del golfo infernale spalancato.

Il Corale domina il flusso molteplice della vita, sovrasta, come parola eterna, al mondo perenne. Nell'Aria del Basso il simbolismo allusivo suggerisce una contrapposizione della sezione centrale alle due estreme; inoltre nella sezione finale il contenuto melodico di quella iniziale è completamente rinnovato: ha influito sull'ideazione il miraggio dell'infinita fecondità della vita ultraterrena, ed è così che, una volta di più, arte e fede si uniscono e si sorreggono nell'onda creatrice.

L'aver preferito la voce di basso per evocare la beata sede, per esprimere la calma e il sovrumano armonioso spazio, dimostra che l'autore ha superato anche qui il sistema simbolistico, lasciando cadere le indicazioni d'ordine descrittivo contenute nel testo. Ma la voce grave è, per tradizione, quella che spetta alla maestà e alla bontà del Cristo. Negli oratori tedeschi Cristo è sempre parte di Basso. E qui, nell'invocare il Cielo, il basso porta il riflesso della persona di Cristo Giudice.

* * *

Bach compose anche Cantate per coro (senza indicazione esplicita di strumenti), col titolo di *Mottetti*. La soppressione delle Arie solistiche, anziché porre un limite all'effusione lirica, concentra nelle possibilità dell'espressione corale un'intensa e ispirata materia musicale, così che da alcuni critici i Mottetti furono considerati superiori alle Cantate. Essi segnano comunque una delle quote più alte raggiunte da questo genio multiforme.

Per il "MOTTETTO "JESU MEINE FREUDE" - l'unico che studiamo qui - il musicista, come faceva spesso, si occupò personalmente del testo, alternando alle strofe del cantico di Franck versetti dell'Epistola di S. Paolo ai Romani, capitolo VIII

1 ^a strofa cantico	Corale a 4 parti; stile omofono.
Versetto Epistola (VIII, I)	Intermezzo a 5 voci.
2 ^a strofa.	Corale a 5 parti, con elaborazione ornamentale.
Altro versetto (VIII, 2).	Episodio a 3 voci femminili.
3 ^a strofa.	Periodo musicale di libera invenzione, a 5 parti.
Altro versetto (VIII, 9).	5 voci.
4 ^a strofa.	Ripresa del Corale a 4 parti: polifonia concomitante alla melodia, che è al soprano.

Versetto (VIII,10).	3 voci.
5 ^a strofa.	Periodo di libera invenz. a 4 parti.
Ultimo versetto (VIII,11)	Ripresa del 1 ^o intermezzo, con varianti.
Ultima strofa.	Replica del Corale, a 4 parti.

Il 1^o intermezzo e' collegato al precedente Corale da una particolarita' di struttura: il 1^o periodo ripetuto cosi' nell'intermezzo come nel Corale. Omofonia e fugato si conguagliano, in questo 1^o intermezzo, sommandosi in uno stile composito, di espressione penetrante, dove tanto piu' e' sottolineato musicalmente il senso mistico d'ogni parola, quanto piu' il fugato, col suo andamento assai simmetrico ma convergente, sembra agganciarsi all'idea del testo originale "ambulant in Christo" ("die nach..... dem Geist wandeln" dice il testo tedesco con lieve modifica).

Lo snodarsi della tematica fugale corrisponde, una volta di piu' nell'arte bachiana (e qui sotto la spinta d'un concetto paolino) allo svincolarsi faticoso della vita spirituale dalla carne.

Nella 3^a strofa del Corale, incisi melodici in unisono di tutte le voci (rari in Bach) si spiegano con le parole *Tröts* etc.: "Arroganza dell'antico drago, arroganza della bocca della morte e per di piu' dello spavento!". Con l'unisono, le voci si impennano spavalamente.

Per il fugato che segue, i lunghi melismi orientano verso una rivelazione liberatrice. Se ne distacca nettamente la parte finale ("Wer aber": *Ma colui*, etc.): l'ammonimento solenne, che impegnera' tutte le responsabilita' dell'anima, e' stabilito sulla prevalenza dell'omofonia.

Col 10^o versetto dell'Epistola entra un ritmo cullante, quasi pastorale, che ci dice quanta riposante sicurezza sia in colui che ha con se' il Cristo. Il colorito dolcemente scuro (contralto, tenore e basso) ci riambienta nel piu' intimo misticismo bachiano. Poi prorompono i melismi giubilatori ad esaltare la vittoria delle forze miracolose.

Per lo spunto melodico e per la replica della 1^a sezione, la 5^a strofa si avvicina un po' allo stile di Aria; ed anche del carattere di basso continuo nella voce inferiore. I due soprani s'intrecciano, mentre il contralto aggiunge; ogni tanto, gl'incisi del Corale. La lieve e scelta sonorita' (voci femminili su tenore) non poteva essere piu' felicemente appropriata al distacco dalle cose della terra: e' l'addio al mondo, al "vecchio mondo" come dice S. Paolo: tramonta lo scenario delle apparenze, e il musico sensibile lo saluta con un taktino non di rimpianto, ma di mestizia, che ha profondita' umana e delicato incanto di suoni.

La collaborazione degli strumenti alle voci e' provata dalle parti orchestrali ritrovate per il mottetto *Der Geist hilf unsrer Schweicheit auf*, oltre che dalla evidente convenienza di sostenere, almeno con l'organo, passi difficili a sede voci. Varie altre ragioni tecniche fanno ritenere necessario il concorso di questo strumento. Il tenore *una 4^a sotto al basso* (pag.100 e 105 del vol. XXXIX, e diz. B.G.) sarebbe un errore (inammissibile anche in un principiante) se non dovesse essere raddoppiato, all'8^a inferiore, da un basso strumentale.

L'ODE FUNEBRE. (TRAUER-ODE) (vol. XIII c) - Si trova qui una pagina delle piu' straordinarie: un recitativo accompagnato, o meglio circondato, dalla descrizione orchestrale della aerea e molteplice vibrazione delle campane. Bisogna leggere la partitura per farsene una giusta idea. Con una ricerca di effetto che ha dell'impressionistico, entrano prima i flauti con un lieve ribattimento legato, poi gli oboi con tenute armoniche, poi gli archi pizzicati, i liuti e infine il Continuo che scandisce i rintocchi del bronzo sacro mediante intervalli rari, come la-mi#. Non e' che uno sfondo al declamato espressivo. Spazio musicalizzato; melancolia romantica sprigionata dall'anima delle cose. Il pezzo non si chiude: non c'e' cadenza.

(Si ritiene di possedere in quest'opera raffinatissima, la musica della perduta *Passione secondo S. Marco*, perche' il testo poetico di questa, che si conosce, corrisponde metricamente in tutto a quello della *Trauer-Ode*).

L'ORATORIO DI NATALE - "Natale", anzitutto, nel senso di ciclo natalizio, dal giorno della Nativita' all'Epifania.

"Oratorio" in quanto vi sono testi narrativi. Se poi questi testi siano troppo scarsi e slegati per formare una trama e per costruire l'ossatura di un Oratorio, e se quindi si tratti in realta' piuttosto di un raggruppamento di Cantate, tenute insieme da affinita' stilistiche e da una tonalita' prevalente (re maggiore), e' questione sulla quale si puo' discutere ma che per noi si risolve nel senso del raggruppamento, anche perche' 17 pezzi di quest'opera provengono da Cantate sacre e profane gia' composte, e soprattutto perche' i pochi brani riportati dal Vangelo valgono qui piu' come citazioni che non come soggetto e sostanza drammatica.

I soggetti sono indicati dai sottotitoli di ciascuna parte:

- Primo giorno di Natale;
- Secondo giorno di Natale;
- Terzo giorno di Natale;
- Capodanno (meditazione sul nome di Gesù);
- Domenica dopo Capodanno (Ode alla luce);
- Festa dell'Epifania.

Nella musica vi sono pagine eccezionali. La "Sinfonia" n. 10, contiene accordi di 7^a di sensibile che assumono un sapore..... wagneriano! Non meno singolare quell'ambiguita' di maggiore e minore, che, alla batt.3 della lettera C (ediz. Peters per canto e pianoforte), imprime al discorso, sul ritmo di pastorale, un carattere magico, un colore di sogno, un senso di sovrannatura.

Nell'aria per contralto raddoppiato dal flauto all'8^a superiore, questo raddoppio forma un alone notturno, intorno alla voce di Maria.

Notiamo inoltre l'uso dei timpani; l'opera incomincia col timpano solo. (La credevamo una trovata moderna!).

La melodia di Corale n. 3 ("O Haupt") appartiene alla liturgia della Passione. Se Bach l'ha messa qui, e' con chiara intenzione mistica: il bimbo or ora venuto sulla terra, e' quello stesso divino Essere che sara' inchiodato sulla croce.

Con questa stessa melodia l'opera si chiude.

Nel n. 7 (1^a Parte) si alternano e si fondono una melodia di Corale, un recitativo e lo svolgimento di un motivo strumentale.

Nel 1^o coro della 3^a Parte, abbiamo uno dei rari casi di cadenza plagale finale; il ritmo animato ne attenua l'effetto.

Nella 4^a Parte, un recitativo del Basso si arricchisce, a un certo punto, di una voce di soprano che canta su altre parole, dopo di che si riprende il recitativo del Basso. Una deliziosa Pastorale per soprano inserisce echi sui monosillabi "si" e "no", cantati da un altro soprano e ripetuti dall'oboe.

Nella 5^a Parte, il coro dei Magi e' moltitudine, grande coro a 4 parti reali con soprani e contralti, pur essendo tre i personaggi del racconto. Lo stesso accade nelle *Passioni* quando parlano i discepoli o i sinedristi: la loro voce si slarga in massa di 60 cantori. E benché i cantori fossero certamente di meno all'epoca di Bach e nelle sue esecuzioni, in questi casi bisogna pensare che il concetto di Bach era questo: il coro e' coro. Nell'Oratorio, d'altronde, la *verosimiglianza* non e' così impegnativa come nel teatro.

Nel terzetto l'associazione del soprano col tenore, in imitazioni, e' giustificata dal testo, come anche l'entrata del contralto con altro tema. Come un intimo pensiero il contralto si e' insinuato fra le altre due voci senza interrompere il discorso; esso termina da solo la 1^a strofa, ma tace nella 2^a. Di modo che quest'ultima viene a formare un piccolo duetto nel terzetto. La ripresa poi e' attaccata sul IV grado. La chiusa e' data dal contralto e non dalle tre voci riunite. Il carattere di soliloquio del contralto, spiega anche il violino solo aggiunto all'organo senza altri strumenti. (Il pezzo e' dei piu' elaborati e sapienti.

Al n. 63 altra sorpresa: un recitativo per coro a 4 parti. Notare la progressione di 7^e *di dominante*. L'armonizzazione deve essere fatta dallo strumento che suona il Continuo.

ALTRE OSSERVAZIONI SULLE CANTATE DI BACH

La *CANTATA n. 61* ha un'introduzione in forma di Ouverture francese: il I^o inciso del corale *Nun Komm, der Heiden Heiland*, successivamente nelle 4 voci corali, s'inserisce nella prima sezione dell'ouverture ed e' richiamato nell'ultima. Adattamento, quindi, di forme vocali a quelle strumentali. Il perché? L'ouverture francese, con la prevalenza del tempo lento-solenne su quello vivace-rapido, si prestava come portico di una musica di carattere grandioso.

Nella *CANTATA n. 150* si trova una ciaccona come finale. Il trattamento delle voci corali non sempre contrappuntate fra loro e talora isolate sul complesso strumentale, e il gioco frequente di 3^e parallele, denunciano l'influenza di Buxtehude.

Affine alla *Cantata n. 4* (Christ lag in Todesbanden, studiata qui sopra) e' la *CANTATA n. 93*; in quanto basata su una melodia di corale. Ma le variazioni che costituiscono i diversi pezzi, si allontanano di piu' dalla melodia originale, anzi, formano piuttosto liberi sviluppi melodici di spunti tematici presi dalla melodia e valgono come meditazione di un pensiero soggiacente, che le unifica e ne e' presupposto. Perfino nei recitativi, lembi della melodia fondamentale alternano col declamato e talvolta lo iniziano.

Un altro felice uso dei dati del Corale si ha nella *CANTATA n. 163*, al duetto del soprano e contralto: la melodia di corale "Meinen Jesum lass ich nicht" e' posta sull'intreccio delle due voci e si disposta misticamente al senso dei versi ("prendimi con te affinché io adempia il tuo volere"). All'audizione, i fedeli riconoscevano il corale messo in pieno risalto e si associavano al suo significato. Il corale ha sempre valore di associazione concorde dell'umanità ereditata, mentre le voci soliste interpretano sentimenti piu' individuali.

La *CANTATA n. 22* presenta, all'inizio, un breve testo narrativo: "Gesù prese con sé i 12 e disse" etc. che e' pretesto agli sviluppi lirici formanti la cantata stessa. (E' quella che Bach scrisse per ottenere il posto di "cantor" a Lipsia).

Esempi di arioso saldato direttamente al recitativo che lo precede abbiamo nella *Cantata n. 24*.

La *CANTATA "Hochsterwünschtes Freudenfest"* (vol. XXIX; appartiene al gruppo delle cantate profane) si ispira alle forme strumentali. L'aria del soprano ha ritmo di gavotte e il taglio tradizionale della forma di danza con trio (piu' una coda modulante). L'aria del tenore al principio della seconda parte si avvicina al carattere delle *allemandes* nelle Suites, pur avendo forma ternaria con ripresa. Il duetto per soprano e basso e' in tipico ritmo di minuetto.

CAPITOLO XIII

DEL TEATRO SACRO

Nel trattare della Scena di chiesa (sopra pag. 367) abbiamo accennato a elementi del sacro nel melodramma. A proposito del *Parsifal* (pag. 392) abbiamo poi fatto presente quanto sia impegnativa la composizione di un'opera impostata e svolta interamente su contenuti sacrali.

Non vi sia equivoco: il soggetto sacro non equivale di necessita' alla qualita' sacra della sua musica. Abbiamo già fatto questa considerazione come premessa alle forme della messa e dei pezzi liturgici.

In antichi tempi si videro rappresentare nelle chiese, o dinanzi alle chiese, drammi sulla vita di Cristo, con musiche desunte dal canto gregoriano o imitanti quest'ultimo. (Ai testi medievali raccolti dal Coussemaker in *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age*, che fra altri contengono le musiche del *Daniele*, si premetta il capitolo orientativo del Gérold nella *Musique au Moyen Age*, Paris, Champion 1932). Attraverso la produzione dei *Mystères* e delle *Sacre Rappresentazioni* (si vedano le raccolte del D'Ancona e del De Bartolomeis) lo spettacolo, dapprima raccolto e lirico, andò degenerando in apparati stravaganti e popolosi, le cui parti musicali non potevano che esser di secondo gusto.

D'altro canto anche in tempi piu' vicini a noi vennero eseguite opere su soggetti attinti, nelle grandi linee, alla narrazione evangelica, ma dove la musica risentiva di influenze mascagnane, pucciniane o massenetiane. Noi crediamo, per le ragioni dette piu' sopra, che in tali opere, come anche in altre piu' antiche (*Mose* di Rossini) non fu nemmeno formulata dalla coscienza creativa una questione sui caratteri essenziali e necessari dello stile sacro applicato al teatro; e che soltanto nel *Parsifal* la composizione fu sorretta da un impulso che non accettava gli elementi tradizionali e leggendari se non per riassimilarli e trasformarli nel mondo ideale dell'autore.

Portare sulla scena le figure del Vangelo, e' certamente impresa da far tremare le vene e i polsi, se non si vuole ridurre la musica alla solita decorazione sonora, fornita dall'accademismo chiesastico. Ripetiamo ancora una volta che il sacro non equivale mai a un'espressione coagulata, cristallizzata in una data epoca e riproducibile per studio. Esso non esiste indipendentemente dall'assoluta e vibrante sincerita' di un'anima irresistibilmente abbagliata dalla luce del dolore fecondo e del sacrificio salvifico, anche se queste realta' appaiono, schematicamente, in persone diverse da quelle del racconto evangelico e se di queste ultime non si fara' neppure il nome.

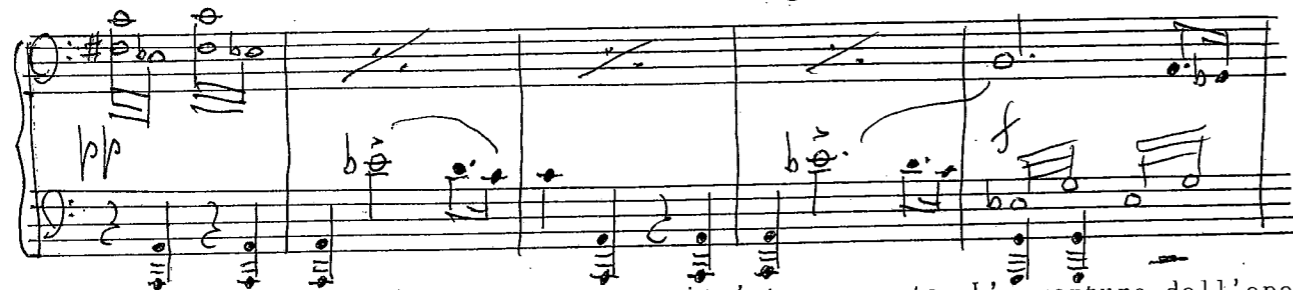
O se appaiono solo creature malefiche. L'*Inferno* di Dante e' arte sacra. E come dice Thomas Mann, un'opera che parla di Satana non puo' non essere religiosa.

Quest'osservazione ci sollecita ad aggiungere che fin dalle prime forme del melodramma, la melopea recitativa, e ancor piu' l'omofonia corale, interpretarono la mitologica visione del Tartaro ospitante le deità tenebrose in ascolto di Orfeo. Dopo le riuscitissime scene infernali di Peri e di Monteverdi, il mondo della pena si presenta, con mezzi piu' consoni alla nostra sensibilita', nel coro delle Furie dell'*Orfeo* di Gluck. Viene poi, non meno impressionante nell'evi-

denza dell'immagine pur non ampiamente svolta, la spalancata voragine che inghiotte il seduttore nel finale del *Don Giovanni* mozartiano.

Tra questa visione e il demoniaco del *Freischütz* non v'è rapporto di derivazione, ma v'è tra quest'ultimo e quello che 10 anni dopo si affermava nel *Roberto il Diavolo*. In entrambi gli autori, Weber e Meyerbeer, la tonalità è minore. L'espressione risulta, nel primo, più concentrata e intima; inoltre coincide con la presa di coscienza del mondo romantico nel melodramma. Preparata dai pizzicati di contrabassi, nell'atmosfera della 7^a diminuita, l'affermazione o piuttosto la rivelazione di questo nuovo spirito, del demoniaco romantico cioè, ha il suo pieno accento nella quarta e sesta:

(Weber, Freischütz)



Nuova ne è la sonorità con la sua oscurità trasparente. L'ouverture dell'opera meyerbeeriana invece stende il tema in arpeggio



con gesto maledicente. L'attitudine dell'autore alla magniloquenza si palesa fin dall'impostazione, e lo sviluppo fa ben vedere che egli profittò delle lezioni del Vogler. Un commentatore autorevole ci fa notare il controtema della stessa ouverture



che ha senso di esclamazione desolata, come per dire: "lasciate ogni speranza"!

Se non erro, tutte le altre evocazioni del Principe delle tenebre, nel melodramma del XIX secolo, sono tributarie di queste due, della weberiana e della meyerbeeriana. L'autentico demoniaco è raro. Quasi sempre i musicisti ne hanno colto l'apparato scenografico, la fantasmagoria sabbatica, e ad eccezione del solo Weber non vedo quale altro autore abbia sentito il brivido di quella luce oscura, che in lui divenne sentimento musicale con valore di scoperta. Paragonato a questa intuizione di Weber, il Satana cavalleresco dell'opera di Gounod fa sorridere. In quest'opera si nota una mancanza completa di dualismo musicale e ideale. Tutto vi è risolto in vaghissime melodie: amore, baldorie, delitto e sofferenza, terra ed inferno. Aggiungerei che l'insensibilità alla concezione dualistica è nella tradizione musicale francese e spiega Debussy dopo Gounod e dopo Rameau. Ne' molto profondo (ma per fortuna nemmeno assai joli) mi sembra, sotto l'aspetto del demoniaco, il *Dottor Faust* di Busoni, per il quale, forse, si potrebbe ricordare quanto sia difficile, per chi vuole innanzi tutto essere antitradizionale, immergersi negli eterni spiriti del sacro.

Un demoniaco molto più riuscito e più interessante, lo troviamo là dove grandi autori seppero esprimere i sentimenti malvagi che si scatenano nell'uomo.

La perfidia di Jago è molto più diabolica di tutti i ghigni del Mefistofele gounodiano. Le macchinazioni tenebrose di Macbeth e di Lady Macbeth, nell'opera di Verdi, con i loro *pianissimi* velenosi, lasciano scorgere anime più odiose del gabbato Demonio faustiano, e così pure c'è più inferno nel cromatismo di Kling sor che nell'apparato dantesco della *Francesca* di Ambroise Thomas. Quella di Zandonai manda sufficiente odor di zolfo nella scena di Malatestino, e l'autore ha avuto la lodevolissima accortezza di evitare richiami scenici al poema di Dante, cosa che non si può dire del collega francese ora citato.

D'altra parte c'è da chiedersi se la musica possa davvero esprimere, oltre agli epifenomeni e alle conseguenze del male, il male stesso, l'infinita freddezza, la sterminata assenza di passione che nel mondo dantesco è simboleggiata nella pianura di ghiaccio, al cui centro sta confitto il Principe del Gelo. Quando pure un musicista di genio riuscisse a evocare con i suoni una simile immagine, difficilmente si vede come potrebbe persistervi e basarvi la consistenza d'un personaggio o d'una situazione determinante e ricorrente. I suoni non si agglutinano e non si attraggono l'un l'altro che per quella stessa legge da cui procede l'armonia degli atomi, dei numeri, delle stelle e delle anime, e armonia vuol dire dominio sull'informe e sul deforme, quindi sul male.

La musica non può darci che un meraviglioso epifenomeno della Vita, dell'Amore cosmico, EROS; e se l'essenza del male è privazione di Amore, dobbiamo ritenere che la musica non possa parlarne nemmeno col silenzio, poiché il silenzio stesso è popolato di vibrazioni, di musica potenziale o di echi di musica o di presentimenti di musica.

Il genio che indovina le soluzioni senza farne la teoria permise a Mozart, senza tentennamenti né pentimenti, di risolvere la visione drammatica del male imperante in una creatura fondamentalmente fredda (il Don Giovanni del libretto musicato da Mozart non pecca per amore deviato, per amore stravolto, per amore irriso, che sarebbe pur sempre amore, ma per assenza di passione: ancor prima di se durre le sue vittime, e' ben certo di non amarle: la consapevolezza dell'inganno precede in lui il piacere, ne' egli chiede quello che non ha ancora trovato o che spera di trovare), permise, dico, di risolverla negli oggetti dell'esperienza, nelle persone cioè che si agitano nell'esperienza di Don Giovanni, il che, sul piano musicale, diventa immediatamente attuabile dato che ognuno di quegli esseri rientra nel grande circolo della vita: quindi l'opera felicemente si articola nelle proiezioni del male, nei suoi effetti, con quello stupendo risalto di caratteri e di ambienti, di tonalità, di ritmi, di elementi elegiaci, tragici e perfino comici, che la impangono all'ammirazione dei posteri.

CENNI SULL'ORATORIO

L'Oratorio e' la piu' difficile e piu' complessa di tutte le forme, e non abbiamo qui la possibilita' di approfondirne gli aspetti dal punto di vista della teorica della Composizione, come andrebbe fatto in un Trattato speciale. Ma pur limitandoci a rapidi cenni, invitiamo il giovane che si sentisse attratto da questo genere, non soltanto a curare la relativa informazione storica, sussidiata da quei libri che tale materia particolare riguardano (fra i quali, fondamentale quello dell'Alaleona, *Studi sulla Storia dell'Oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908), e non soltanto a leggere con la massima attenzione i grandi maestri che a questa forma dettero tanta parte del loro ingegno e del loro spirito, ma anche a meditare sull'augurabile rinnovamento che tale forma puo' raggiungere, se dettata da un sincero e fervido impulso del sentimento religioso e svincolata da presupposti che dipendono solo dall'abitudine. Uno di questi presupposti, non derivati da ragioni assolute, e' che la parte del cosi' detto "storico" debba essere eseguita da una sola voce, mentre puo' benissimo passare per voci diverse secondo la convenienza espressiva di quello o quell'altro punto del testo e puo' anche, occorrendo, slargarsi nel coro, parziale o completo.

Cosi' pure non vi sono assiomi inviolabili pei quali un personaggio debba coincidere con un dato tipo di voce, potendo benissimo, secondo quello che deve dire, cantare con voce di basso o di baritono o di tenore, ed anche con piu' voci insieme. State tranquilli, vi sono precedenti autorevoli. Schütz, che se ne intendeva, nel *Dialogo pasquale* fa parlare Cristo col basso e tenore uniti, e la Maddalena col contralto e soprano, spersonalizzandoli entrambi, o per meglio dire immedesimandoli nel soprannaturale. Non vi pare ottimo e giusto?

Altra questione sulla quale bisogna riflettere e' il tipo di orchestrazione. Perosi, nel tritico intitolato *La Passione* (opera giovanile? puo' essere giovane, anche se ha vent'anni, chi compone un'opera simile?), strumento tutto per archi, con aggiunta di corni e talvolta di oboi, eccezionalmente di trombe. Il colorito dominante e omogeneo degli archi, in un'epoca che plaudiva all'enfasi mascagnana, rivela un'impostazione completamente nuova nella musica italiana. Bisogna badare al pericolo dell'orchestra quando si scrive un Oratorio. Le infinite possibilita' timbriche facilmente sviano e allontanano dal carattere austero, raccolto, introspettivo, che l'Oratorio dovrebbe conservare se non vuole scivolare verso il melodramma e se vuol restare un genere extraliturgico, che significa pur sempre connesso, in qualche modo, al mondo liturgico.

D'altra parte, austerita', raccoglimento, introspezione non devono spingere il compositore verso quell'accademismo, verso quello *stile severo*, scolasticamente inteso, che sarebbe un errore ancor peggiore. Come ogni altra forma l'Oratorio ha bisogno di un linguaggio vivo. Le eccelse realta' della fede, della speranza, della misericordia, dell'immolazione salvifica, non sempre accettano gli ultimi ritrovati della moda musicale, molte volte anzi ne rifuggono come da tante altre parvenze, di estrazione non precisamente religiosa; ma altrettanto rifuggono dalla mummificazione che converte in bibliotecari i personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento o della tradizione agiografica. Occorre quel tale equi-

librio fra il vecchio e il nuovo, che non a tutti e' dato trovare, ma che dell'Oratorio e' condizione imprescindibile.

L'Oratorio e' piu' difficile dell'Opera, perche' se molti problemi di questa sono anche suoi, - verosimiglianza, umanita', udibilita' perfetta e immediata delle parole cantate, vigorosa e concisa delineazione delle situazioni, individualita' delle persone, dramma, dualismo, rapporto tra voci e orchestra, - ne aggiunge altri che gli sono propri, cioe' l'evidenza della narrazione, l'equilibrio di quest'ultima con l'azione, l'intensita' e verita' del sentimento religioso. La narrazione infatti dev'essere chiara e precisa, con l'aiuto, se si vuole, di elementi descrittivi, che pero' non debbono mai prevalere fino a polarizzare l'attenzione dell'ascoltatore sull'esterno del discorso, sull'evocazione del sensibile, a scapito del carattere sacro che dovra' restare sempre l'essenziale. E su quest'ultimo punto noi confermiamo quel che abbiamo esposto nel capitolo sulle *Forme musicali del sacro*, e soprattutto sul valore di preghiera mimeggiata dai suoni, potenziata e propagata mediante i suoni.

E, rimandiamo il lettore alla grande madre del sacro, alla Liturgia, ancora una volta. Chi non ha in se', per temperamento innato, ma anche per studio e cultura, amore al mondo liturgico, alle cose della Fede, alla vita della Chiesa eterna, al messaggio cristico, restera' precluso ad una grande riuscita nel genere Oratorio.

Anche per queste speciali difficulta' dell'Oratorio gli abbiamo assegnato l'ultimo capitolo del nostro Trattato.

LETTURA DIALOGATA LITURGICA - Prodigialmente povero della santa poverta', il racconto cantato da tre diaconi, con una schematica distribuzione di parti che non obbedisce a un criterio realistico, e senza commenti o sviluppi poetici alla lettura del Vangelo di Matteo secondo antiche formule di recitazione musicale, come ognuno puo' constatare la Domenica delle Palme al *Passio*, rappresenta il piu' antico e piu' puro modello di Oratorio ecclesiastico incorporato alla liturgia, dove "nessun sentimento umano osa insinuarsi nella rievocazione della tragedia divina" (Zundel, *Poema della sacra Liturgia*) e la narrazione fatta al mondo in ascolto si anima, mediante i suoni, di tutta la sua tremenda evidenza.

GLI ORATORI DEL CARISSIMI - Quello stile monodico, quel "recitar cantando" che i seicentisti italiani e specialmente il Monteverdi portarono alla massima potenza come linguaggio degli impulsi che turbano e sconvolgono l'anima umana, linguaggio e stile eminentemente adatto al teatro, allo sfogo lirico di creature commosse o dominate dalla sventura e dalle passioni, fu volto dal Carissimi a forma melodica di un mondo in cui trionfa la passione delle passioni, quella che arde in chi s'immola all'Eterno: e la melopea nata dal Melodramma si estese all'Oratorio, dimostrandosi, anche in questo campo, particolarmente efficace nella confessione lirica individuale, cioe' nelle parti solistiche, dove il Carissimi concentra la piena forza della sua ideazione (meno densa, in generale, nei brani corali).

LE PASSIONI DI SCHÜTZ - Nelle tre *Passioni* composte da Schütz (secondo S. Matteo, S. Luca e S. Giovanni) emerge, quanto in nessuna altra opera dello stesso genere, il rapporto fondamentale che lega le forme primitive dell'Oratorio alla lettura liturgica; e vi si coglie sul vivo quella *elaborazione polifonica del recitativo*, susseguente al recitativo stesso (dato senza alcuna armonizzazione) nella quale facciamo consistere l'originalità di questo autore, poiché in tale fioritura polivocale della recitazione musicata si fondono elementi e qualità della melopea italiana, della polifonia tedesca, del Corale, amalgamati in un tutto potente e nuovo. Ecco un esempio di questa maniera:

Jesus

Wahrlich ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten.
 ["In verità vi dico che uno di voi mi tradirà."]

Evangelist

und sie wurden sehr betrübt, und an

ein jeglicher unter ihnen und sagten zu ihm:

Sopr. Jesus
 Alt. Jünger
 Ten.
 Die
 Bass.

Herr, bin ich's? Herr, bin ich's,
 Herr, bin ich's? Herr, bin ich's, bin
 Herr, bin ich's? Herr, bin ich's, bin
 Herr, bin ich's? Herr, bin ich's,

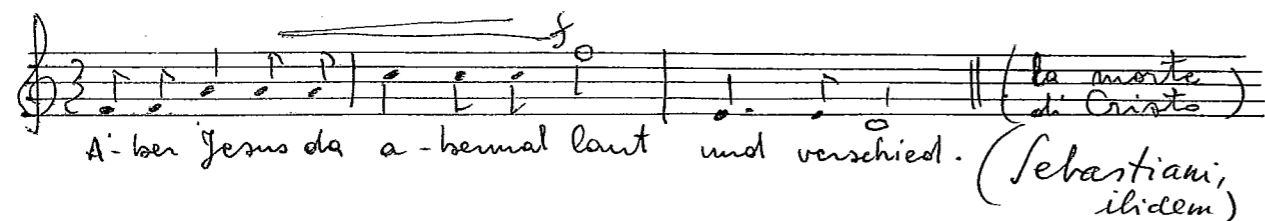
bin ich's, bin ich's, bin ich's?
 ich's, bin ich's bin ich's?
 ich's, bin ich's, bin ich's?
 bin ich's, bin ich's? — (Schütz, Matthäus-Passion)

L'ORATORIO DEL SEBASTIANI - L'avvicendamento di recitativi e di corali ci dà poi una forma, dalla quale anche Bach trarrà il massimo rendimento senza farne uso esclusivo: quella che vediamo nell'oratorio di Giovanni Sebastiani *Das Leiden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi* ("Dolori e morte del nostro Signore e Salvatore Gesu' Cristo"). Quest'opera notevole contiene recitativi e corali, senza arie: e fra i corali, quello preferito e ripetuto da Bach nella *Passione sec. S. Matteo*: piu' volte ripetuto anche da Sebastiani. La capacità espressiva, descrittiva, simbolica dei recitativi di questo oratorio del musico italiano, direttore della cappella musicale di Königsberg, risulta chiarissima all'osservazione analitica in rapporto al testo evangelico. Lo sfoderamento della spada di Pietro e' reso con fisica evidenza. Allorché si accenna a Barabba, la melopea ha note acute, gonfie di dolore, anticipando sull'idea che colui sarà preferito al Redentore. Quando i falsi testimoni accusano Gesu' il gioco delle imitazioni, piuttosto rare in quest'opera, ci fa sentire la loro subdola complicità. La morte di Cristo ce ne fa udire il grido, seguito da uno sprofondamento della linea melodica con l'intervallo di 9^a.

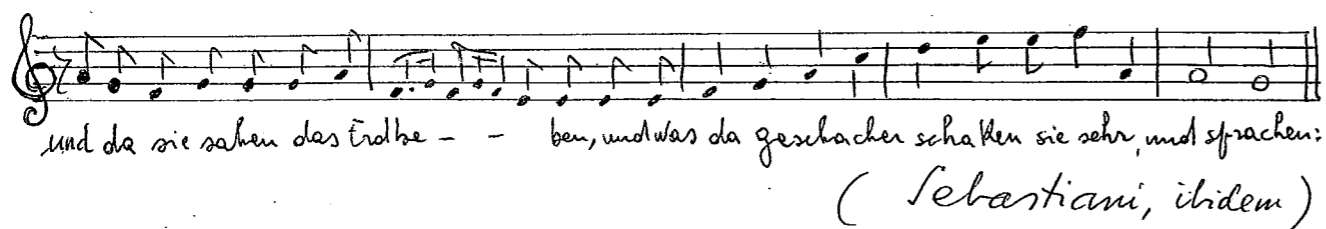
(Sebastiani, oratorio)

und zog sein Schwert aus
 und flohen

Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen der hieß Barabba's dessen
 fest rüch-tig- (Barabba)



Come ben si vede, il valore allusivo, o descrittivo se così si preferisce dire, e' concentrato nel recitativo. Questo spiega perché, al momento delle tenebre e del terremoto, l'autore non abbia raccolto l'invito fortemente descrittivo del testo: tale invito, in realtà, a quell'epoca, si prestava molto più per una colorata evocazione strumentale, che non per l'espressione monodica, né per quella polifonica-vocale, troppo antica. Invece quando gli astanti riconoscono nel Crocefisso un dio, il recitativo riprende il suo potere, la linea ascende esterefatta con magnifica evidenza psicologica:



L'ISRAELE IN EGITTO DI HÄNDEL - Con l'*Israele in Egitto* si precisa la concezione di Händel, nella quale il Coro e' il protagonista. Il Coro in primo piano assoluto risolve e assorbe, nella sua sconfinata molteplicità, gli elementi narrativi e quelli lirici, per modo che recitativi, arie, ariosi, duetti, delineazioni caratterizzate di persone, potranno avere un momentaneo e secondario rilievo fra un coro e l'altro, quasi per dare maggior effetto ai brani corali.

Questa concezione richiedeva testi poco dialogati e concentrati nella sintesi lirica di una narrazione già scontata, come appunto quella dei prodigi che dettero la libertà agli israeliti per opera di Mosè. E il testo può anche sciogliersi dalla stretta aderenza al racconto biblico, presentare gli avvenimenti in vi narrati in altro ordine. Per esempio, la quarta, terza e ottava "piaga" si riuniscono nello stesso pezzo, e la vivace evocazione descrittiva unifica nella musica quel che il testo biblico espone in brani distinti.

Il Coro e' doppio; le 8 parti di riuniscono talvolta in una massa totale a 4; più spesso sono combinate e contrappuntate fra loro e con l'orchestra. Quando si sommano nello stesso ritmo, la loro omofonia grandiosa diventa la forma musicale del miracolo: con essa l'autore esalta la divina maestà dell'impossibile, possibile a Dio, l'onnipotenza del Suo sì che annulla il no degli uomini. Ed e' appunto con l'omofonia generale che il maestro raggiunge il massimo contrasto alla dialettica orizzontale della Fuga. Mentre l'omofonia, come ora detto, e' potenziata dal significato di costatazione universale di un prodigio, il discorso fugale dà vita di suoni all'idea di potenza intravaglio, di operazione in atto, di realtà sconvolgente che si dispiega. E' l'altra faccia del miracolo, e l'*Israele in Egitto* e' l'innò corale del miracolo, di un miracolo storico, figura, a sua volta, di quel più sublime miracolo che libera l'umanità dalla servitù al Male.

Questi significati sincroni, rivelativi e mistici, slargano enormemente la dimensione spirituale del suono, e queste Fughe s'impongono non solo perché magistralmente condotte, ma ancor più perché convergenti in un ordine ideale, co-

me inni aggiunti ad inni, la cui sintesi e' il serafico "Santo Santo Santo il Signore Dio degli eserciti". Si spiega quindi come, dopo la Prima Parte che illustra, nel modo ora detto, i dieci prodigi e la rimozione delle acque del Mar Rosso, la Seconda Parte possa non essere che il coronamento inneggiante della precedente e sia attinta per intero (quanto al testo) al così detto *Cantico di Mosè*, ossia al cap. XV dell'*Esodo*.

Oratorio-Coro-Inneggimento. La vicenda, l'accadimento dimensionato nel tempo e nello spazio della storia, sono oltrepassati e bruciati nell'incandescenza di un'Azione di grazie.

LA PASSIONE SECONDO S. MATTEO DI BACH - Quest'opera si apre con un vasto portale a tre riquadri sovrapposti. In musica però sovrapposto significa anche fuso. Comunque, i tre portali vanno distinti per essere poi percepiti e goduti nella loro fusione.

Il primo, quello inferiore, e' occupato da un ritmo *ad infinitum*, cioè illimitato in tendenza, che qui risulta dall'ininterrotto fluire di semicrome nella orchestra e parzialmente nel coro. Questo e' lo sfondo della visione.

Al secondo riquadro, due umanità: quella del Vecchio Testamento e quella del Nuovo. Una che domanda, l'altra che risponde. La prima interroga, non sapendo bene; la seconda addita la divina Vittima, gravata dal legno fatale sulla via del Golgotha. Il dialogo ha forma di recitativo e si compone di monosillabiche richieste, seguite da sicure, lapidarie affermazioni.

- Chi?
- Lo Sposo.
- Come?
- Come agnello mansueto.
- Dove?
- La', per nostra colpa.

Al di sopra del dialogo umano, nel riquadro superiore, il canto della Chiesa celeste, la melodia del corale "O Lamm Gottes unschuldig", affidato alle voci bianche con stupendo risalto fonico e simbolico sulla restante massa strumentale e vocale. La quale non a caso e' ripartita in due orchestre, con flauti ed oboi ognuna, archi e Continuo, scritto per due organi. E' una proiezione del concetto dualistico suaccennato, per il quale nei due cori sono adombrate due epoche o due posizioni dello spirito umano. Tanto più bello ne emerge il monolitico coro di voci bianche ("soprano ripieno"), che sarebbe delittuoso affidare a voci di donna.

Dinanzi a questa Introduzione, che non ha l'eguale né prima né dopo di Bach, e' certo che non possiamo ammirare il contrappuntista, abile a fondere in un tutto organico i diversi elementi, senza lodare il credente che tale grandioso portico concepì e impose al letterato.

Una volta di più e' vero che l'Arte, a contatto con la Fede, ne riesce ingrandita e magnificata nella propria sfera.

In base ai relativi Evangelii, le due *Passioni*, sec. S. Matteo e sec. S. Giovanni (superstiti delle quattro composte da Bach) sono costruite in 4 tempi effettivi, raggruppati in 2 grandi Parti:

Passione sec. S. Matteo

1. Ultima cena ed eucaresia;
2. Agonia nel Getsemani ed arresto.
3. Rinneamento, processo, maltrattamenti;
4. Crocifissione e morte; sepoltura.

Passione sec. S. Giovanni

1. Arresto (vari episodi);
2. Processo presso Anna e Caifa
3. e dinanzi a Pilato.
4. Crocifissione e morte; sepoltura.

La *Passione sec. S. Giovanni*, come si vede, dà maggiore spazio al processo. Si potrebbe anche considerarla in 3 tempi: arresto - processo - martirio: ma il 2° è suddiviso da una grande pausa, che corrisponde alla notte fra il processo nel sinedrio e quello davanti al procuratore romano. Inutile aggiungere che il quarto Evangelista non dà il racconto dell'ultima Cena e che quindi la *Passione* ricavata dal Vangelo di Giovanni non può cominciare con tale episodio. Nel testo desunto da Matteo la distribuzione dei soggetti risulta equilibrata anche come dimensione di ciascun tempo, e varia e completa per quanto può dipendere da un solo Evangelista.

Nella musica le due opere hanno diverso carattere. La *S. Giovanni* assai spesso tesa e ardente, raggiunge espressioni e accenti disperati e altamente drammatici, come nell'aria per tenore, n. 19, tutta generata da esclamazioni dolorose, e più ancora nell'aria per basso n. 48, con le sue ruvide scale ascendenti e con le ansiose intercalazioni corali in stile di recitativo: "Affrettatevi, anime angosciate, andate al martirio, affrettatevi. . . - Dove? dove? dove? - Al Golgotha!" La visione è risolta in un'onda vorticoso, in un anelito alla sofferenza compartecipata; che riceve dalla musica appropriatissima forma allusiva: le linee s'inerpicano, scivolano, risalgono, strisciano, si contorciono nello sforzo verso la vetta sanguinante, e la voce del Basso vi aggiunge una solennità, una grandezza di destino che si compie.

La *Passione sec. S. Matteo* invece preferisce i ritmi di *berceuse*. Quest'osservazione (che per quanto mi risulta non è stata ancora fatta) è valida non solo per le arie in tempo dispari, in cui più facilmente si può percepire il ritmo cullante, l'andare e il venire, di tre in tre accenti, come in una ninna-nanna; ma lo è anche là dove, in battuta di 4 quarti, i disegni melodici sono portati da una ondolazione, da un andare e venire di analogo significato ideale e di consimile effetto musicale. Guardate ad esempio il n. 25, geniale combinazione dell'arioso e del corale, alternati senza scosse o rotture di continuità pur nel diverso andamento (si battono in 8 le battute dell'arioso, in 4 quelle del corale). Il moto cullante, già nei flauti ed oboi, dato per accompagnamento al declamato del tenore, impegna ancor più l'andamento del corale nell'Aria che segue, per es. alle parole "So schlafen unsre Sünden ein" e in tutto lo sviluppo della melodia corale (lettera C nella riduzione per canto e pianoforte, ediz. Peters). Lo stesso effetto è prodotto dal ritmo strumentale nel n. 35 che chiude la 1ª Parte; nell'aria per tenore, n. 41, alla 4ª battuta ("Geduld, Geduld") e altrove in opposizione di carattere sul ritmo scabro dei bassi strumentali; nell'aria per basso, n. 51, 2ª battuta (sonarla piano) e dove la parte del violino solista si sviluppa in arpeggi; e così via. Non aggiungiamo a questi esempi gli accompagnamenti degli ariosi, dove il carattere suddetto appare ancora più evidente. È naturale che cerchiate il perché di tale predilezione per i ritmi di ninna-nanna in un'opera sulla Passione di Cristo. Come sempre bisogna andare ol-

tre il testo. Se le parole di questo possono render conto dei momenti descrittivi e degli elementi simbolici suggeriti alla fantasia del musicista, non sempre accadrà che la radice stessa dell'ispirazione musicale sia illustrata e palesata apertamente dal testo. Il concetto, nel caso presenta, non si lascia facilmente tradurre in parole: esso giace in un'intuizione di là, o al di qua, del linguaggio verbale. E solo per proiettare su tale intuizione una luce indiretta (che tuttavia contribuisce a farla percepire ove non lo sia stata) noi possiamo dire che il dramma della Passione si presenta qui involto in una nostalgia trafiggente ma dolce, affettuosa, materna, a noi non nuova dopo lo studio delle Cantate e dei Corali, né isolata nella spiritualità dell'epoca in Germania, ma portata qui alla massima conseguenza possibile in musica. Sul fosco tramonto solcato da folgori e offuscato dalle tenebre la Divina Provvidenza, o meglio la Divina Bontà fa sentire la sua presenza in una nostalgia forse più acuta del dolore, in un sorriso lagrimoso; in un mesto compianto che sovrasta alla culla e alla bara, al principio e alla fine di nostra vita. Il musicista ha dato forma a questa intuizione orientando buona parte dell'opera verso uno spirito affettuoso e malinconico, con ritmi riposanti e ondulanti, in una prolungata carezza lieve e pietosa: un dondolamento d'una eterna *berceuse* che si sovrappone al truce dramma della Croce, perché in quel dondolamento è un riflesso, in misura umana, del sovrumanò eterno amore.

L'ORATORIO ROMANTICO - Veramente, a rigor di termini non si può parlare di Oratorio romantico, poiché proprio nei due principali esemplari, *Paulus* ed *Elias* di Mendelssohn, l'ideazione musicale, per una felice intuizione, rifugge dalla caratteristica altrove mantenuta, cioè l'appoggiatura come elemento germinale e simbolico. Oratorio romantico significa quindi soltanto composto da un musicista romantico. Avvertendo, nell'oscura chiarezza dell'impulso creatore, che quell'elemento germinale non si confaceva allo spirito della musica sacra; abbandonando così molti degli stilemi a lui cari, Mendelssohn, che come è noto conosceva la *Passione secondo S. Matteo* di Bach e l'aveva diretta, cerco nella Fuga la chiave dello stile oratoriale. La concreta applicazione di questa idea andò sempre esente da lungaggini e da monotonia di procedimenti? Non lo crediamo. Ad ogni modo, un valore nuovo s'è acceso nell'anima romantica. Alto là alle nostalgie omicide, bando ai poemetti cimiteriali se c'è da cantare le forze della Vita trionfante di contro all'oblio che tradisce, condanna e perde. Il dualismo religioso non è sinceramente sentito dai romantici; l'impostazione di un'opera musicale non si adatta molto bene ai contenuti del Nuovo o del Vecchio Testamento. Tuttavia pel semplice fatto di voler respirare altra aria e di volersi staccare, sia pure con la sola fantasia, dall'amara dolcezza della propria ferita; la anima romantica riesce a trovare una momentanea evasione dal proprio cerchio fatale e assapora una spinta salutare, un invito alla saggezza, un corroborante anelito che, in parte almeno, la rinnova e la pacifica.

IL CICLO DI ORATORI DEL PEROSI - La musica da chiesa non dev'esser valutata fuori di quella speciale relazione in cui si trova: poiché, mentre essa ha un valore propriamente estetico (a Dio vanno offerte le nostre opere migliori, e per quanto ci è possibile perfette) ne ha in pari tempo un altro, mistico e liturgico: ognuno dei due valori sta con l'altro in un rapporto che si può definire, tomisticamente, *analogico* cioè di proporzionalità; quindi il puro valore estetico, di *fattura* adeguata all'idea di perfezione, sfiora l'altro e se ne compenetra: sicché non è a dire che l'uno resti subordinato all'altro, come il se-

condario al principale, o l'accessorio all'essenziale, o l'arte alla preghiera: l'arte invece, come abbiamo già detto in altro luogo di questo libro, si fa preghiera pregando essa stessa mediante le forme e gli spiriti della preghiera da essa assimilati e riprodotti; e reciprocamente la preghiera traluce di arte non soltanto con l'adornarsi di simboli sensibili, ma perché la musica costituisce, della Liturgia, una *parte necessaria*, non eliminabile, soggiacente già all'impulso del pregare liturgico.

Anche la musica del Perosi è, in essenza, un aiuto al pregare. Considerarla col solo criterio estetico è sbagliato anche quando si tratta del genere paraliturgico. Chi ascolta un Oratorio deve mettersi nella percezione spirituale di un vincolo più o meno sottile, di un rapporto delicato che connette l'opera musicale al mondo della preghiera cristiana. Molte composizioni di Perosi possono risultare sfocate, o addirittura musicali da pretino, ignare del cammino dell'arte, se si guardano come a sé stanti. Ma poste nel loro quadro e per lo scopo a cui sono destinate, si rivelano efficaci, penetranti e giuste nella loro alta e voluta semplicità.

Quando Perosi aveva vent'anni, nessuno in Italia capiva qualcosa di musica sacra. Era impossibile basarsi su alcune gloriose pagine di Verdi, o di Rossini, per ritrovare tutte le radici e i coefficienti ideali dello stile sacro. Perosi fu allora il solo a conoscere e ad assimilare Bach, in un grado tale da trasformarne una parte nella propria musica. Contemporaneamente, con la spontaneità dell'istinto e senza la minima ombra di sapienza professorale, tentava una fusione tra questa assimilazione e quella del wagnerismo implicito nell'avanguardia musicale italiana, e, ancora, con quella del molto di polifonia classica che affluiva a lui dall'ambiente e dalla predilezione. Fusione complessa e, per me, riuscita nell'insieme.

Egli fu il primo e il solo in Italia, in quel momento (dal '90 alla fine del secolo) a porsi in contatto vivente (cioè direttamente nel campo creativo) con la grande tradizione della musica sacra tedesca. In questo senso e per queste ragioni fu il più colto dei musicisti italiani, anche se tale posizione non fu mantenuta di poi.

Dal Natale alla Passione e al Giudizio egli concretò il disegno imponente di un ciclo di Oratori, la cui unità è data non solo dalla continuità del concetto, centrato nel dramma cristico, ma anche dalla conformità dello stile, dal ritorno di temi significativi e importanti, dalla sobrietà dei testi. Gli oratori di Bach vollero abbondanza di commenti lirici, che inseriti tra i versetti della Scrittura danno spunto alle Arie. Perosi invece trova che il testo scritturale nella sua integrità è fin troppo ricco, quindi vi applica più d'un taglio, e sullo scarso canovaccio restante costruisce ed effonde la musica (molto italiano in questo gusto del testo breve ma denso).

Non è chi non veda la grandezza di una tale concezione ciclica: grandezza direttamente conseguente all'anelito cristiano di un'anima divorata dal bisogno di creare musica non per sale plaudenti, ma per l'assemblea che cinge il Trono del Padre. Perché la sua musica fu il suo *Offertorio*, e la forza che lo spinse e lo tenne su questa via, fu la Fede.

* * *

* * *

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL PROBLEMA ATTUALE DELLO STILE SACRO

A giudicare da quello che si stampa, la musica sacra (cattolica) resta, salvo eccezioni rarissime, in una concezione stilistica ridicolmente arretrata, tale che si può, purtroppo, affermare che mentre un giorno era all'avanguardia dell'arte, o per lo meno in linea con l'evoluzione della lingua musicale, oggi sta all'ultimo posto.

Non è possibile infatti trovare, fuori del campo sacro liturgico, composizioni musicali così anacronistiche, così ingenuamente, o spudoratamente obliose del travaglio di oltre mezzo secolo, e assai spesso stupide. E ciò, nonostante le encicliche, i discorsi, le raccomandazioni, le commissioni, i congressi a favore "dell'incremento e dello sviluppo della musica della Chiesa".

Il problema è oggi questo: come integrare nello stile sacro i mezzi offerti dall'evoluzione della musica?

Ossia: quali di questi mezzi convengono a quelle che debbono restare le qualità essenziali della musica liturgica?

Su queste qualità essenziali, tutti sono d'accordo. Si riassumono nelle tre preziose parole del *Motu proprio* di Pio X: verità, santità, universalità.

Se non è arte vera, cioè pura e libera da ogni scorie (fretta, spunti biografici, immaturità e impreparazione tecnica e spirituale) non è degna di essere offerta all'Eterno.

Se non è santa, non possiede l'attitudine a commentare la preghiera e a farla sorgere più fervida e più ardente, e non si inserisce nel mondo della Liturgia, a cui appartiene, di diritto, per riconosciuta necessità.

Se poi non è universale (che non vuol dire popolare) non ha superato la sfera della specialità, buona per un uditorio che può godersene, ma fuori posto nella Chiesa che vuol abbracciare tutte le genti.

D'accordo, dunque, su questi tre punti. Ma non altrettanto sui mezzi della loro realizzazione. La realizzazione è affidata all'ingegno, alla maestria, alla maturità e scienza dei compositori. La Chiesa non poteva né doveva dare un trattato di composizione sacra: lo lascia, giustamente, ai tecnici, ma ha sentenziato con perfetta sapienza sull'essenziale, su quel che, al di sopra della tecnica e dei tempi, deve caratterizzare qualunque musica commessa ai sacri riti.

Spetta a noi quindi determinare o cercare di determinare quali, tra le numerose possibilità della tecnica musicale attuale, potranno collaborare alla creazione di uno stile sacro moderno, il quale pel momento è di là da venire.

Ma poiché una simile determinazione dipende più dal talento personale e dall'intuizione dell'artista creatore, che non dalla dottrina del teorico o dalla riflessione del didatta, noi pensiamo di dover onestamente rinunciare a una elencazione di mezzi positivi e negativi, approvabili e riprovabili, buoni e cattivi, consigliabili e ripudiabili, la quale finirebbe per essere un errore ancor più grande della beata ignoranza da cui giungono valanghe di messe, di mottetti, di canzoni devote assolutamente inutili.

Chi sarà tanto ingenuo da dire a priori: questo sì; e questo no; sì alle note laterali; no alle finali dissonanti; no alle sovrapposizioni bitonali; sì a quelle polimodali; allorché forse domani un musicista di genio scriverà una messa che darà torto marciò ai sì e ai no, con tanta sicumera pronunciati?

Lasciamo alla natura e allo Spirito quel che i libri non possono dare. Gli artisti sono fabbricati dalla natura, cioè dal Padre Eterno, e lo Spirito alita dove vuole. La musica sacra la fa chi la sa fare, sia prete, frate o laico. Ne servono congressi e società internazionali. Un'opera d'arte non è mai uscita da uno statuto, le deliberazioni di tutti i congressisti del mondo non generano neppure una nota di un capolavoro.

* * *

Pero', se un codice della musica liturgica non è pensabile, è possibile discorrere su alcuni procedimenti e forme, discutere sul loro presumibile impiego, e con la discussione testimoniare un fermento, un interessamento, un amore che sono pur qualche cosa.

Per esempio, staremo oggi ancora a comporre imitazioni come il Palestrina? Più d'un autore scambia la tecnica imitativa con lo stile sacro. Non ci sentiamo di approvarli, l'abbiamo dichiarato in diversi luoghi di questo nostro libro.

Insisteremo nel citare alla lettera canti gregoriani, con la convinzione di dare alla nostra musica sacra una base degna, anzi la più degna, o piuttosto cercheremo di inventare melodie che profittino della lezione gregoriana cercando di riprodurre la trasparenza, la varietà ritmica, la libertà espressiva, la ricca latenza armonica degli archetipi? È meglio fotografare qualche ramo dello antico albero, o farne nascere dei nuovi? È meglio ricordare tali e quali quegli austeri e meravigliosi canti, o comporne altri con le possibilità di oggi?

Ognuno, comunque, dica la sua.

C'è poi, fra le tecniche compositive moderne, una sulla quale più particolarmente sembra giustificata la discussione: la tecnica dodecafonica.

(Su questo argomento scrissi un articolo in *Musica sacra* di Malines, settembre 1950. Lo riassumo aggiungendovi quello che un'ulteriore meditazione mi suggerisce.)

La musica dodecafonica simpatizza, per la sua stessa natura, con quell'estetica dell'"oggettivismo", della musica "pura" o "astratta", di cui indubbiamente essa costituisce una delle affermazioni più radicali. L'arte sacra suppone però, un legame vitale con la liturgia, e per essa con la fede, e per essa con la parola di Cristo. La musica sacra non può concepirsi come costruzione indipendente, fine a se stessa.

Il credente che ascolta musica liturgica non è (non è tenuto a essere) un conoscitore di musica contemporanea, né è obbligato a quella analisi visiva che secondo i dodecafonisti si rende necessaria per il perfetto godimento delle musiche dodecafoniche, apprezzabili non tanto dall'orecchio quanto dall'occhio. Se questa condizione di cose dovesse estendersi alla musica sacra, non si vede come quest'ultima potrebbe adempiere la sua secolare funzione di mimetismo della preghiera.

La tecnica dodecafonica abolisce, per quanto possibile (non in grado assoluto e permanente, perché impossibile), i rapporti di tensione e distensione ereditati dalla musica tonale, e percepibili, con altri mezzi, in quella modale, politonale, polimodale e di altri sistemi. In tal modo, come abbiamo visto a suo luogo, il dodecafonismo sopprime quella presenza o intuizione uditiva di una meta, che, evidente nel sistema tonale, nascosta e latente più o meno negli al-

tri, non sembra fuor di luogo in una musica destinata a un mondo in essenziale tendenza verso una meta sublime, di cui quella musicale è simbolo ed analogia sensibile. La preghiera cristiana tende all'unione; la teologia alla conoscenza; la liturgia al possesso eucaristico. Senza meta non c'è cristianesimo. La creatura tende al Cristo e per Lui e con Lui al Padre. La natura tende alla sovranatura, la terra al Cielo. Una musica priva di centro, di meta, di convergenza e gerarchia dei suoni, e' indubbiamente (così, almeno a noi sembra) la meno adatta alla vita della Chiesa.

Il dodecafonismo si presentò a suo tempo come la parola nuova della musica, come il gradino più avanzato della sua evoluzione. Ammettendo che così sia realmente stato, questo fatto sarebbe relativamente indifferente per la Chiesa, in quanto alla sua arte importa non già il collocarsi più innanzi, ma il trovarsi più in alto delle forme extrasacre, quindi il requisito della assoluta novità non decide su quello della migliore convenienza liturgica. (Allora, qualcuno dirà, perché preoccuparsi di modernismo musicale? Perché appunto un'opera musicale non avrà rango di superiorità qualitativa se ripeterà letteralmente il passato. La vita dell'anima esige, nel Cristianesimo come in ogni dove, un continuo rinnovarsi, un perenne riaccendersi, un instancabile ricominciare, e l'arte sacra ha bisogno più d'ogni altra di un rinnovamento del sentimento religioso: rinnovamento che non può non portare con sé quello delle forme di espressione).

Il dodecafonismo risponde molto bene all'estetica fondata sull'assioma dell'arte per l'arte, inaccettabile per la Chiesa.

Il dodecafonismo, con la sua tecnica che da' l'unità come tonalità fin dall'inizio (rivedi la nostra Prima Parte, pag. 108) è una tipica espressione dello spirito ebraico. La religiosità ebraica si elabora ancor oggi sul Pentateuco, su una rivelazione totale, non bisognosa di capovolgimento o di completo rinnovamento come avviene col Nuovo Testamento rispetto al Vecchio. La sua meta è, in fondo, già raggiunta nella antica Legge. Schoenberg non poteva non far parte della stirpe ebraica; chi segue le sue orme si avvicina, anche senza saperlo, allo spirito della stirpe stessa. E se così è (la discussione, naturalmente, è aperta! noi non pretendiamo risolvere tutti i problemi!) ne segue che lo spirito ebraico (e per esso la sua riespressione musicale) può bensì collaborare con quello cristiano e in un certo senso unirsi (esempi li abbiamo proprio nelle melodie gregoriane), ma non sostituirvisi. Pertanto, se non si esclude una eventuale partecipazione del dodecafonismo alla tecnica della musica liturgica, parra logico ammettere che esso non possa dominarla in maniera assoluta, ma che debba o possa integrarsi in misura secondaria: secondaria, precisiamo, perché un dodecafonismo trasferito nell'ordine di una sia pur larvata tendenza a una meta, non è più vero dodecafonismo.

La musica dodecafonica, infine, non soltanto non è nata dal seno della Chiesa, ma riflette con perfetta trasparenza una situazione interiore dimentica ogni barlume di speranza e di fede. Il suo tipo umano (se così può chiamarsi) è il pierrot che danza sul filo di confine tra il senno e la follia, nello sbiancamento irrealistico del lume lunare. Come in quei quadri di molti autori contemporanei, dove vediamo case senza finestre, o alberi contorti e stravolti in un colore fangoso o nell'urto di tinte allucinanti, Pierrot ha sentito nel profondo del proprio essere il tragico *Urschrei*, modulato nei suoni della serie dodecafonica e stemperato nei piccoli, farneticanti glissati della *Sprechstimme*. Io sono solo! canta Pierrot. Fra uomo e uomo non c'è comunicazione. E' da impazzire! I fiori meravigliosi dipinti da Manet, che olezzano in un universo affascinante e senza significato né scopo, erano già stati i fiori perversi di Baudelaire, i fiori carnosì al cui contatto sorge il grido dell'infelicità.

e piu' arida si fa la sete d'infinito e piu' cocente la solitudine irreparabile. E questo grido scopre ora la sua origine, ricollegandosi al fondamentale esilio di ognuno di noi, figli di Adamo.

Quanto poco un simile contenuto possa sussistere nell'arte della Chiesa, che vive di speranza, di luce e di tensione verso quella forma ineffabile di bellezza e felicità che fu insegnata dal Cristo, ognuno comprende. Tra la musica dodecafonica e la liturgia cristiana c'è un ponte spezzato e che non si può restaurare, né sostituire da una passerella infida, né rimediare con malsicuri accostamenti di materiali che non legano.

Il compositore cristiano può appropriarsi quei procedimenti della dodecafonia che già abbiamo ritenuto positivi: unità tematica rigorosa, preferenza dell'orizzontale sul verticale e interscambio di entrambi, sospensione del vecchio senso tonale, ricca possibilità di elaborazione, astensione dall'espressione passionale, dignità dell'opera in quanto fattura perfetta, meditata, calcolata, ma dovrà subordinare tutto questo alla simbolica convergenza del discorso musicale verso le ineffabili comunicazioni della preghiera, verso le sconcertanti illuminazioni della speranza, verso le balenanti rivelazioni dell'anima che si eleva, s'inebbria, si offre, si dona in una palpitante vibrazione di tutte le cose create, in una trasumanante armonia riflessa nell'avvicendamento e nella simultaneità dei suoni.

F I N E

MOZART@INVENTATI.ORG