

CRONACHE MUSICALI

MUSICA RELIGIOSA

Il canto gregoriano è di tale importanza storica e artistica, che era da meravigliarsi non fosse ancora entrato come materia d'insegnamento nei nostri Conservatori musicali. I recenti programmi ministeriali hanno colmato tale incomprensibile lacuna; tanto più incomprensibile, quando si pensi che dal canto gregoriano trae origine, a traverso la canzone trovadorica e popolare, la musica moderna.

Ugo Scsini studia ora molto opportunamente, nella *Romana cantilena* (edizioni Cremonese, Roma) il canto gregoriano, sotto l'aspetto storico, didattico e critico, con quella sicurezza di metodo e quella competenza di dottrina, che gli derivano da un ventennio di pratica di tali studi. Egli definisce «romana cantilena» la melopea gregoriana, togliendo con mano felice la denominazione da un passo del *Liber de episcopis Metensibus* di Paolo Diacono, e ne tratta con efficace chiarezza, ordinando la materia di un suo corso tenuto all'Università di Bologna.

Ha ragione, il Sesini, quando afferma che l'arte sacra è — innanzi tutto — espressione di religiosità e che il canto gregoriano non è altro che una preghiera musicale. In fatti la melopea liturgica si innalza in una sfera superiore, oltre il mondo sensibile, distaccata dalla terra, espressione purissima della Chiesa orante e contemplante. È canto puro, libero da ogni rapporto concettuale e sensorio, che non sia il rapimento dell'anima in Cristo. Per questo il canto gregoriano ha una libertà di frase e di ritmo, un'assolutezza espressiva, che lo spazia in aure stupite e remote, come assunto in una arcana ed estatica contemplatività. È un canto, che dalla terra sale verso l'alto, con un'intima forza ascensionale ed astrattiva, derivata dalla medesima sua indeterminatezza, e che assomma tutte le speranze, i dolori, le fedi degli uomini, in una voce che supera le contingenze dello spazio e del tempo e si libra in un alto clima di eternità.

Pur nei suoi tre tipi melodici: sillabico (una nota per sillaba), neumatico (due note per sillaba) e melismatico (più note per sillaba), grande è la sua varietà fraseologica e compositiva. In quella suprema sinassi liturgica, che è la Messa, il canto gregoriano si organizza in un vasto ciclo poematizzato.

L'*Introitus* prelude all'azione liturgica con una trama sonora, in cui viene esposto — per così dire — il tema dominante della Messa, secondo le varie feste e ricorrenze dell'anno, predisponendo i fedeli o al pentimento o al dolore, o alla gioia o al racco-

glimento. Segue il *Kyrie eleison*, che s'innalza in tono di preghiera, umile e devoto, con non so quale stanca tristezza, con non so qual confidente abbandono.

Poi, sfiorante come un annunzio, il *Gloria in excelsis* riversa una mistica gioia. L'anima si risollewa verso l'alto, verso i gloriosi cieli delle cupole, folgorate dal sole mattutino, entro cui le voci riecheggiano aeree, intrecciandosi come in un volo. Quindi seguono il *Graduale* e il «carme alleluatico», che, come bene ebbe a dire Sant'Agostino, esprime il gaudio della contemplazione celeste. Qui il canto scorre puro, sciolto da ogni legame anche con la parola: vocale ebbrezza, estasi spirituale.

Una pausa precede la *Lectio evangelica*: un silenzio, in cui più solenne si leverà la voce a narrare del Cristo. Poi il *Credo*, con le sue frasi dense e compatte, insistente sopra moduli sillabici e cadenzali ricorrenti e immutabili, significa la certezza della fede professata.

L'*Offertorium* richiama i fedeli alla preghiera. Il *Sanctus* e il *Benedictus* scaturiscono da un animo assorto in devoto raccoglimento. L'umile preghiera dell'*Agnus Dei* e il *Communio* spandono ora nell'aria il senso di un'intima compunzione e di una grande bontà.

Finalmente l'*Ite, missa est* e il *Deo gratias*, intonati sui temi dell'*Introitus* e del *Kyrie*, suggellano il divino poemà liturgico in alta unità di espressione e di stile.

Il canto gregoriano è derivato dalla fusione dei canti greco-giudaici, cui la Chiesa cattolica ha impresso il sigillo inconfondibile della romanità. E la Chiesa, cui è così propria la tendenza all'universalismo, lo fece appunto diventare l'espressione non di un popolo o di un tempo definito, ma di tutta la umanità.

La diafonia, in seguito, snaturò la purissima cantilena gregoriana e la sua libera linearità ritmica, ritardandone il respiro, reso uniforme dall'uguaglianza mensurale delle note e inceptato nelle strette razionali del nascente polifonismo.

Di succhi gregoriani si sostanzia in seguito la «canzone cortese» e via via essi defluiscono, a traverso i rivoli dell'*Ars antiqua* e dell'*Ars nova*, nella vasta corrente della moderna musica europea.

A cura della Fondazione Bravi, in dignitosa veste, si è iniziata una pubblicazione di «Classici musicali italiani». Ho sotto mano le *Musiche di chiesa* da 5 a 16 voci di Andrea Gabrieli, trascritte

per la prima volta in notazione moderna sulla stampa originale del 1587 da Giovanni d'Alessi, cui si devono pure le sobrie e precise note di commento al testo.

La silloge gabrieliana si apre con un *Kyrie* a 5 voci: è una musica adorante, che si anima in note profonde e assortite. Nel successivo *Christe* a 8 voci le parti si rispondono con una dialogica corale interamente riversata nella pura effusione del canto. Nel *Kyrie* seguente a 12 voci il concerto polifonico s'inarca in plenitudine di fervore e di canto.

Segue il *Gloria* a 16 voci, ripartite in quattro cori e confluenti in un polifonismo splendente e raggianti. Le frasi corrono da coro a coro con una superba ricchezza di sviluppi, con un'alternanza di ombre e di luci, che si ricompongono nella splendida luminosità di un affresco. Le migliori attitudini della polifonia gabrieliana qui risaltano e si configurano in un'arte sovraneamente pura, ricca di vibrazioni e di palpiti. I timbri vocali hanno le mobili trasparenze della luce: di una luce, che raggia e si spazia nella sconfinata melodia dei cieli.

Il *Sanctus* viene alternamente intonato dalle voci corali più acute e scendendo alle più gravi, come una voce che cerca le vie profonde del cuore. Poi i tre cori osannanti si uniscono in una vasta esplosione nel *Pleni sunt caeli*, gloriosamente. Intimo e devoto è il *Benedictus*, il cui tema melodico passa di voce in voce, con la risonanza di un'eco in ascolto, fin che la falange corale esplose trionfalmente nell'*Hosanna*.

Il *Magnificat* a 12 voci manifesta ancora il magistrale dominio del Gabrieli, il quale piega le voci a una stupefacente ricchezza fonica ed espressiva.

Il salmo *Deus miserator nostri*, pure a 12 voci, è una nuova e imperitura testimonianza di un dominio stilistico, che trasfonde umani sensi nelle voci polifonali e le contrappunta in un fonicismo tutto riversato in larghi e puri orizzonti di canto.

La caratteristica più saliente della musica del Gabrieli è la pittoricità: ma tale carattere pittorico va inteso come senso del colore o, se piace meglio, come sensibilità coloristica; non come esteriore decorativismo. Sovente, nella polifonia gabrieliana, le voci e i timbri corali suggeriscono un'alternativa di luci e di ombre e raggiano come i gloriosi cieli di Paolo Veronese, o pure si accendono delle dorate illuminazioni vespertine del Tiziano, o contrastano con l'impetuosa fantasia del Tintoretto, concordando in questo con l'aspirazione al colorismo, così propria della pittura veneziana del tempo.

BOITO

In occasione del centenario dalla morte del Boito,

il Nardi ha scritto un bel libro vivo e definitivo sull'uomo e sull'artista, dal titolo *Vita di Arrigo Boito*, uscito in bella edizione mondadoriana. Il Nardi, già accurato studioso di quel periodo letterario, che va sotto il nome di «Scapigliatura», era certo il più adatto a comporre la figura dello «scapigliato» Boito nel complesso della sua attività di musicista e di letterato. La biografia del Nardi delinea in un quadro mosso e compiuto un interessante scorcio della vita artistica italiana del nostro Ottocento; e ci sfilano dinanzi, colte dal vivo, figure quali Verdi, Giacosa, Faccio, la Duse e i salotti letterari del tempo, con un'attiva ricostruzione di un copioso, originale e spesso inedito materiale documentario, che il Nardi trasfonde in una narrazione avvertita sempre e interessante, dal tono sciolto e disinvolto, che si fa leggere con lo stesso piacere con cui si ascolta un conversare vivido e intelligente.

È però doverosa una riserva (come per una recente pubblicazione di lettere amorose del Carducci, in cui il poeta non ci fa davvero una bella figura) sull'opportunità di svelare alcune intime relazioni tra il Boito e la Duse. Il Nardi si è lasciato attirare dalla novità e curiosità del tema e vi ha ricamato sopra un centinaio di pagine; ma — a dire il vero — con una misura e con un tatto di cui non sapremmo fargli rimprovero, pur restando ferma quella nostra prudenziale riserva.

Comunque la copia delle informazioni e delle notizie, raccolte dal Nardi con lunghe e diligenti ricerche, fa balzare nitida e scolpita la figura di un nobile artista, scrutato nell'intimo dell'anima sua, nella genesi e nello sviluppo del suo pensiero e della sua arte in modo, come dissi, definitivo per l'intelligenza dell'indagine con cui essa è stata resa. E da queste pagine biografiche il Boito risalta, non come spiccando fuori dallo sfondo neutro o dalle mordenti ombre di un ritratto a olio, ma vivo e operante nel quadro fresco e animato della vita che fu sua, ma riflessa nella più ampia vita del tempo.

ROMANTICISMO MUSICALE

Nella collezione «Universale» dell'editore torinese Einaudi, che si propone di raccogliere una scelta originale di opere italiane e straniere, il Ronga molto opportunamente ha raccolto e tradotto per la prima volta le cronache musicali dello Schumann con il titolo *La musica romantica*. Gli scritti critici dello Schumann, che hanno scoperto e rivelato dei musicisti come Berlioz, Chopin e Brahms, sono in varia misura interessanti, oltre che per la fondatezza dei giudizi, anche per l'immaginazione dell'espressione letteraria. In oltre servono a illuminare e integrare la personalità del critico e del-

l'originale musico romantico, il quale non risparmia, e giustamente, le sue critiche al Meyerbeer. A volte è lapidariamente feroce. Sulla *Favorita* del Donizetti scrive: « Non ho inteso che due atti. Musica da teatro di burattini ». Il giudizio sul *Profeta* del Meyerbeer è sintetizzato in una gran croce funeraria, con l'aria di dire un *Parce sepulto*. Ingiusto è sul *Matrimonio segreto* del nostro Cima rosa, giudicato « assolutamente magistrale nella tecnica (composizione e strumentazione), ma del resto abbastanza privo di interesse e alla fine veramente noioso e vuoto di ogni pensiero ». Troppo tenero, invece, nei riguardi del Mendelssohn.

Ma in generale queste pagine sono l'espressione di un'anima zelatrice dell'arte ovunque si trovi, e testimonia di una mente serena ed equanime.

* * *

Enzo Borrelli si è fatto intelligente promotore di una interessante raccolta di studi musicali, editi dalla Casa Monsalvato di Firenze, che in tanto lancia uno studio di Adelmo Damerini sul *Classicismo e romanticismo nella musica*.

Il tema è seducente, ma non è trattato che nelle prime cinquant'anni del libro. Il quale, in definitiva, non corrisponde a quella organicità di trattazione, che ci si aspettava da un titolo così promettente. In fatti vi sono raccolti scritti vari, senza un vero legame con il tema comune sotto il quale sono riuniti. Il libro tuttavia non manca di idee e di spunti interessanti, come per esempio là dove si tenta una interpretazione del *Significato romantico del silenzio* o della *Poetica wagneriana*. C'è anche un capitolo sull'*Ascoltare musica*. Non mi sembra tuttavia necessaria una conoscenza di « nozioni tecniche e stilistiche » per ascoltare la musica. Se il brano ascoltato è vera arte, ciò significa che è divenuto linguaggio universale e, come tale, capace di parlare più o meno al cuore e alla immaginazione di tutti. Se no la musica dovrebbe essere intesa solo da pochi privilegiati. Il che non è. La conoscenza di « adeguate nozioni tecniche e stilistiche » è bensì necessaria; ma solo per dire, della musica ascoltata, un più retto giudizio e un consapevole apprezzamento estetico. Ma per il suo spontaneo e immediato godimento, no. Anzi in chi possiede quelle tali « nozioni tecniche e stilistiche » può darsi che esse talora sviino l'attenzione verso i valori più propriamente tecnici e formali della musica, distogliendo in parte il sentimento dall'affidarsi alle vive sorgenti della forza emotiva della musica ascoltata; impedendo — in altre parole — quell'abbandono e quell'adesione spirituale, che soli sono indispensabili alla comprensione di qualsiasi arte.

ESTETICA MUSICALE

In una interessante collana di « Problemi estetici » l'editore Ticci di Siena pubblica *Le forze segrete della musica* di Giulio Cogni. Vi si tratta, da un punto di vista filosofico, dell'« essenza fondamentale della musica », con delle vedute che possono meritare o no il nostro assenso, ma che sono sempre dettate da un'attenzione costante ai problemi dello spirito. Notevoli mi sembrano le pagine finali su *La parola e la musica in Riccardo Wagner*.

Sulla *Evoluzione della musica in Oriente e in Occidente* tratta lo Zagwijn in un libro edito dai F.lli Bocca di Milano. Il titolo originale, veramente, era « La musica alla luce dell'antroposofia »: ed era più proprio.

Dopo letto il libro, scritto con impegno ma con altrettanto impegno tradotto, sorge spontanea la domanda. Avrà proprio bisogno dell'antroposofia l'arte nuova, per sorgere? È vero che ogni epoca ha una sua propria coscienza e, quindi, un'arte sua propria e che si mutano con i tempi gli orizzonti spirituali ed estetici dei popoli. Ma Omero e Dante restano eterni. E così Palestrina e Beethoven. Eppure essi non conoscevano l'antroposofia. Per ciò è a credere che anche dal rogo immane, che conflagra l'Europa e agita la già tanto travagliata e inquieta coscienza contemporanea, sorgerà sì una arte nuova. Ma non saranno certo gli antroposofisti a ispirarla, nè a dettarle le loro leggi e le loro formule. Saranno piuttosto essi a cercare di inserire e di inscrivere nei loro principi, *a posteriori*, la nuova epifania dell'arte.

Il metodo critico dello Zagwijn non è poi sufficientemente chiarito. Troppi presupposti e sottintesi, dati come noti e accettati, mentre dovevano essere esposti e discussi.

Partendo da un punto di vista strettamente tedesco, l'autore vede nell'Italia « l'orecchio musicale d'Europa », nella Francia « il sentimento » e nella Germania « il cuore e l'anima musicale d'Europa ».

Il sistema della « tricotomia » antroposofica è rigidamente applicato allo studio delle forme sonore; ma tradisce, nella stessa rigidità sistemata, le proprie manchevolezze.

Segnalo in fine *La musica in Grecia e in Roma* del Tiby, edita dal Sansoni. È un libro scritto con diligenza e chiarezza, che pur senza vedute nuove riassume quanto di meglio si può conoscere sull'argomento. La riproduzione di tutto il patrimonio musicale (pur troppo esiguo) tramandatosi dalla antichità classica e alcune tavole illustrative rendono ancora più efficace il testo con la immediatezza della loro documentazione.

SALVINO CHIEREGHIN