

CESARINO RUINI
Bologna

«CERCATE L'ANTICA MADRE»: PERCORSI E RICORSI DELLE FORME MUSICALI MEDIEVALI

È piuttosto frequente che nei manuali di storia della musica certe forme musicali remote, documentate a partire dal periodo storico in cui si sono affermate, vengano presentate con adeguato supporto analitico formale ma siano del tutto carenti, spesso per ovvie difficoltà di documentazione, di spiegazioni concernenti le loro matrici e il processo genetico della loro formazione.

Un tale modo di procedere isterilisce la comprensione del fenomeno musicale, perché lo priva del fondamentale apporto del contesto sociale e culturale.

Rintracciare fin dov'è possibile l'origine delle forme di espressione musicale e ricostruire i percorsi, spesso sotterranei, attraverso i quali sono giunte a manifestarsi nelle tipologie a noi più familiari, ha la stessa valenza che per la storia civile viene affidata allo studio della preistoria. Contribuisce inoltre a una più equilibrata percezione del rapporto tra apporto collettivo e creatività individuale, tra tradizione e innovazione. Ciò è particolarmente rilevante per i secoli del Medio Evo, età in cui l'originalità artistica era un criterio pressoché ignoto, se non addirittura bandito.

Con un paio di esempi sarà possibile comprendere come, restituendo alle forme non più attuali di un'arte come la musica la loro identità storica, queste riacquistino quei caratteri in grado di trasmettere significati autentici anche a noi e ai nostri discendenti.

Il primo di questi riguarda l'influenza esercitata dalle consuetudini ebraiche nell'esecuzione dei salmi sulla creazione delle forme più note del canto cristiano in epoca medievale: responsori, alleluia, *tractus*.

In quest'analisi non prendo in considerazione il semplice canto dei salmi, caratterizzato dalla divisione di ogni versetto in due emistichi di cui l'intonazione musicale, con le sue cesure e le sue cadenze, mette in risalto il parallelismo dei membri e l'unità retorica. Il peso di questa modalità esecutiva, ereditata dalla sinagoga ebraica e preservata lungo tutto l'arco della cristianità, emerge con evidenza soprattutto nelle forme di largo impiego nelle tradizioni narrative orali, dalle *Chansons de geste* a certi cantari popolari dei nostri giorni.

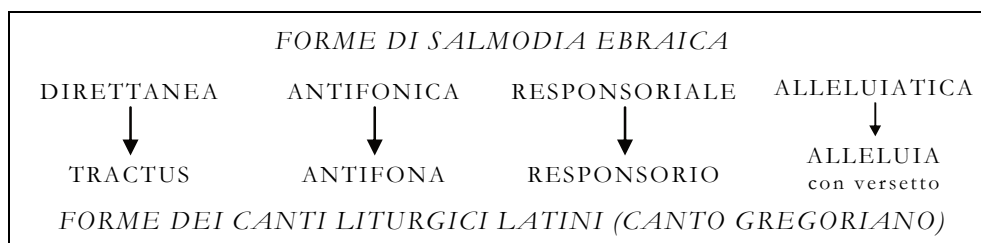
A mio avviso, per rintracciare il patrimonio genetico della cultura musicale occidentale, è importante capire quale collegamento esista tra la salmodia ebraica e lo sviluppo della musica nel servizio liturgico cristiano, l'unica di cui abbiamo testimonianze che ne documentano l'evoluzione da più di un millennio.

Se il passaggio degli usi e dei riti della sinagoga alle primitive comunità cristiane è un fatto che va acquisendo sempre più consistenza negli studi specialistici, resta tuttavia arduo, a causa della scarsità di documentazione, ricostruire

tanti aspetti di queste pratiche liturgiche all'epoca di Cristo, soprattutto per quanto concerne il modo con cui venivano cantati i salmi, che erano la spina dorsale della preghiera tanto nelle comunità giudaiche, quanto lo saranno in quelle cristiane.

Credo però sia possibile fornire degli argomenti convincenti per sostenere che le forme principali del repertorio gregoriano hanno delle ascendenze rintracciabili nelle modalità esecutive della salmodia ebraica, anche se la loro evoluzione artistica ha reso quasi impossibile fare riscontri immediati. Sappiamo da fonti indirette che gli ebrei avevano quattro modi principali di eseguire i salmi: diretto, antifonico, responsoriale, alleluiatico.

Ad alcuni di questi modi corrispondono le denominazioni delle più importanti forme del canto gregoriano (antifone, responsori, alleluia), come può essere illustrato dal seguente schema:



Tale corrispondenza si verifica però solo dal punto di vista terminologico perché, sotto il profilo strutturale, i canti cristiani, caratterizzati in prevalenza da una forte esuberanza melismatica, non offrono palesi punti di contatto con la modalità di cantillazione salmica. Tuttavia, se si pone attenzione alla forma letteraria di alcuni testi salmici o a particolari rubriche preposte a certi salmi, è possibile istituire dei parallelismi strutturali tra le diverse modalità esecutive dei salmi e le forme di canto cristiano cui potrebbero avere dato origine:

- Antifonica:

Salmo 88

[1] *Canto. Salmo dei figli di Core.*

Al maestro del coro: per coro antifonico.

Componimento di Eman l'Ezraita.

[2] Signore, Dio della mia salvezza,
davanti a te grido giorno e notte.

[3] Giunga fino a te la mia preghiera,
tendi l'orecchio al mio lamento.

[4] Io sono colmo di sventure,
la mia vita è vicina alla tomba.

.....

- Alleluiatica:

Salmo 150

- [1] **Alleluia.**
 Lodate il Signore nel suo santuario,
 lodatelo nel firmamento della sua potenza.
 [2] Lodatelo per i suoi prodigi,
 lodatelo per la sua immensa grandezza.
 [3] Lodatelo con squilli di tromba,
 lodatelo con arpa e cetra;
 [4] lodatelo con timpani e danze,
 lodatelo sulle corde e sui flauti.
 [5] Lodatelo con cembali sonori,
 lodatelo con cembali squillanti;
 ogni vivente dia lode al Signore.

- Responsoriale:

Salmo 136

- [1] Alleluia.
 Lodate il Signore perché è buono:
perché eterna è la sua misericordia.
 [2] Lodate il Dio degli dei:
perché eterna è la sua misericordia.
 [3] Lodate il Signore dei signori:
perché eterna è la sua misericordia.
 [4] Egli solo ha compiuto meraviglie:
perché eterna è la sua misericordia.
 [5] Ha creato i cieli con sapienza:
perché eterna è la sua misericordia.

Nel versetto alleluiatico gregoriano le tracce dell'antica salmodia alleluiatica sono evidenti perché il testo viene preceduto e termina con la parola "alleluia".

- Alleluia con versetto:

Alleluia. V. Christus, resurgens ex mortuis, iam non moritur; mors illi ultra non dominabitur. Alleluia.	<i>Alleluia.</i> <i>V. Cristo, risuscitato da morte, non muore più; la morte non ha più alcun potere su di lui.</i> <i>Alleluia.</i>
--	--

Il responsorio è caratterizzato da un testo, più o meno lungo, che viene ripreso dalla *Schola* a mo' di ritornello dopo ogni versetto solitamente intonato dal solista.

- Responsorio graduale:

R. Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri: iubilate Deo omnis terra.	R. <i>Tutti i confini della terra hanno visto la salvezza del nostro Dio: acclamate a Dio, popoli tutti della terra.</i>
V. Notum fecit Dominus salutare suum: ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam.	V. <i>Il Signore ha manifestato la sua salvezza: al cospetto delle genti ha rivelato la sua giustizia.</i>
R. Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri: iubilate Deo omnis terra.	R. <i>Tutti i confini della terra hanno visto la salvezza del nostro Dio: acclamate a Dio, popoli tutti della terra.</i>

Dalla salmodia direttanea si suppone che derivi il *Tractus*: in esso infatti, come avveniva presso gli Ebrei, i versetti del salmo vengono intonati di seguito senza ripetizioni o risposte da parte dell'assemblea.

- *Tractus*:

Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum.	<i>Assolvi, Signore, le anime di tutti i fedeli defunti da tutti i vincoli dei loro peccati.</i>
V. Et gratia tua illis succurente, mereantur evadere iudicium ultionis,	V. <i>Possano meritare di superare il giudizio finale per la tua grazia,</i>
V. Et lucis aeternae beatitudine perfrui.	V. <i>E godano la beatitudine della luce eterna.</i>

Dal punto di vista dell'elaborazione artistica, la distanza che esiste tra i canti sopra menzionati e quella che doveva essere la loro primitiva semplice cantillazione, che li collegava alla tradizione rabbinica, è dovuta al progressivo arricchimento melodico che interessò i canti della messa a partire dal secolo IV. È l'epoca a cui risale la celeberrima pagina in cui sant'Agostino commentando il salmo 32, mette in evidenza il tema dello *jubilus*, un canto che, prendendo spunto dalla parola, si sviluppa in lunghi melismi, quando la portata significativa delle parole non è sufficiente ad esprimere la gioia incontenibile del cuore generata dall'apertura estatica al divino (nel Neoplatonismo la musica, espressione di armonie matematiche, è una delle vie per giungere all'unione con l'Uno). Oltre a documentare come il canto liturgico avesse fatto proprie modalità espressive tipiche della cultura popolare, la testimonianza di Agostino è una delle prime affermazioni del pieno diritto della musica d'arte ad entrare nel servizio liturgico, in antitesi con la prevalente avversione dei padri della chiesa nei confronti di cantori professionisti e strumentisti, perché reputati moralmente equivoci e tradizionalmente associati ai riti pagani.

Un altro caso esemplare, utile ad illustrare come forme musicali di grande successo, che sembrano affacciarsi improvvisamente sulla scena storica, abbiano in realtà radici remotissime, è il mottetto, ancor oggi presente nei repertori di esecutori e nelle programmazioni concertistiche.

Genere particolarmente elevato dal punto di vista stilistico per l'accuratezza della sua costruzione, agli inizi del Trecento il mottetto, secondo Giovanni de Grocheo, non è adatto a tutti, bensì solo a una cerchia chiusa di uditori colti ed eletti, che si dilettono delle sottigliezze dell'arte e lo impiegano come ornamento intellettuale delle loro feste. Si trattava di un prodotto artistico prestigioso, che da musica riservata a raffinati svaghi divenne ben presto la musica destinata alle celebrazioni ufficiali e alle cerimonie pubbliche. La sua storia ha comunque le radici nella polifonia di Notre Dame, che agli inizi del Duecento aveva dato origine alla polifonia d'arte.

Particolarmente adatto a illustrare le diverse tappe evolutive di questo processo è il mottetto «Virga cultus nescia/Stirps Iesse/FLOS FILIUS EIUS». Esso si basa sul tenor «Flos filius eius», che proviene dal responsorio *Stirps Iesse* (es. mus. 1):

Resp.
S
Tirps *Jés- se vir- gam pro- dú- xit,
vir- ga- que fló- rem :*Et super hunc fló- rem requi-é- scit Spí-ri-tus
ál- mus. V. Vir- go Dé- i Gé-ni-trix
virga est, flos Fi-li- us é- jus.

Es. mus. 1 – Responsorio *Stirps Iesse*.¹

Trasformato in *organum*, presente nel repertorio di Notre Dame, esso diede origine a una *clausola* sul melisma «Flos filius eius».

Tale *clausola*, come avvenne per gran numero di quelle conservate nei libri della cattedrale parigina, diede origine alla produzione di numerose sue versioni alternative (la ragione sta probabilmente nel fatto che le *clausole*, richiedendo una non comune abilità nel coordinare diverse melodie simultanee, stimolarono più di ogni altro genere la creatività dei musicisti dell'epoca).

¹ Tratto da *Cantus selecti ad benedictionem SS.mi Sacramenti ex libris Vaticanis et Solemnsibus excerpti. Editio rhythmicis signis ornata*, Parigi, Desclée, 1957, p. 120*. Trad. it.: La stirpe di Iesse ha prodotto uno stelo, lo stelo un fiore, e sopra questo fiore dimora lo Spirito di vita. La vergine, madre di Dio, è lo stelo, il fiore suo figlio.

Poiché le *clausole* erano brani a più voci prive di testo, perché costruite su una sezione melismatica del *tenor*, il primo stadio della loro evoluzione consistette nel riempire con un nuovo testo le voci che ne erano prive. Le nuove dovevano essere in accordo col senso del testo base. È il caso del mottetto «Virga cultus nescia» che parafrasa il testo liturgico di partenza e fa interagire nello stesso brano due melodie diverse che intonano due testi diversi, creando un corrispettivo della polivocalità nella politestualità (es. mus. 2):

The image displays a musical score for 'FLOS FILIUS EIUS' in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, Tenor). The first system is labeled 'clausola' and shows a melismatic passage. The second system is labeled 'mottetto' and features two different lyrics: 'Stirps Iesse progre ditur, Virga pro dit ce litus, Virga cul tus nes ci a dum flo ru it Quam ce les tis' and 'FLOS FILIUS EIUS'. The third system is also labeled 'clausola' and shows a melismatic passage. The fourth system is labeled 'mottetto' and features two different lyrics: 'Ex vir ga flos pro du ci tur; Spi ri tus gra ti e ros im bu it Re e vir ge di [-luit]' and 'FLOS FILIUS EIUS'. The score is written in G major and 4/4 time.

Es. mus. 2 – Confronto tra la clausola «Flos filius eius» e il mottetto «Stirps Iesse/Virga cultus/FLOS, FILIUS EIUS».²

² Tratto, con qualche adattamento, da M. EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 46. Trad. it.: La stirpe di Iesse avanza e produce uno stelo dal cielo, dallo stelo esce un fio-

Tale processo è riassunto nel seguente schema:

ORGANUM	
Stirps Iesse virgam produxit virgaque florem, et super hunc florem requiescit Spiritus almus. V. Virga, Dei Genitrix virgo est;	
FLOS, FILIUS EIUS	
↓	
CLAUSOLA a 3 voci	
FLOS, FILIUS EIUS	
↓	
MOTTETTO	
<i>Triplum</i>	<i>motetus</i>
Stirps Iesse progreditur, Virga prodit celitus, Ex virga flos producit, Spiritus septiformis gratie. Florem perficit fructu glorie, Flos electos perficit, Cuius odor mentium remedium	Virga, cultus nescia dum floruit, Quam celestis gratie ros imbuti, Ree virge diluit contagia, Glorie fructum flos exhibuit, Trabeam carneam Verbum induit, Sol levi nume latuit
<i>tenor</i>	
FLOS, FILIUS EIUS	

I nuovi testi erano poi tra di loro complementari sia perché svolgevano gli stessi concetti sia perché ricchi di *iterazioni* verbali o richiami retorici tra una voce e l'altra. Anche quando i nuovi testi, soprattutto se profani e in francese, sono del tutto slegati da quello del *tenor* liturgico, l'autore in genere si ingegna a creare corrispondenze che conferiscano unità alla composizione.

Ad esempio, un mottetto a quattro voci, costruito sul già citato *tenor* «Flos filius eius», impiega al *triplum* un testo che inizia «Quant revient et foelle et flor [Quando ritornano foglie e fiori]» e al *quadruplum* un altro che inizia «Plus belle que flor [Più bella di un fiore]»: il fiore della liturgia, che simboleggia Cristo, diviene spunto per alludere alla bellezza di una fioritura primaverile, con gli annessi riferimenti all'amore (es. mus. 3).

re, spirito di settiforme grazie. / Uno stelo non coltivato, imbevuto dalla rugiada della grazia celeste, nel fiorire ha lavato i peccati della stirpe malvagia.

Q
fol. 26v

Tr
fol. 26v

M
fol. 27

T
fol. 27

FLOS [FILIUS EIUS]

5
fol. 27v

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

Es. mus. 3 – Mottetto «Plus bel equé flor/Quant revient et fuelle et flor/L'autrier joer/FLOS, FILIUS EIUS».³

³ Tratto da H. TISCHLER, *The Montpellier Codex*, 1: *Critical Commentary, Fascicles 1 and 2*, Madison (WI), A-R Editions, 1978, p. 39 sg. Trad. it.: Più bella d'un fiore è, così io credo, colei cui mi consacro. Finché son vivo, non avrà dal mio amore gioia e diletto, se non il fiore che è del Paradiso: è madre del Signore, che qui vi ha messo e vuole che sempre ritorniamo a lui. / Quando tornano foglia e fiore verso la stagione d'estate, Dio! allora mi sovviene dell'amore che sempre mi è stato cortese e dolce. Amo assai i suoi soccorsi, perché a sua voglia mi allevia i miei dolori. Molto bene e onore mi viene dall'essere a suo servizio. / L'altro giorno me ne andavo torno torno, me n'entrai in un giardino a coglier fiori. Vi incontrai graziosa dama, ben vestita; era bella, ma cantava in gran pena: "Ho l'amore, che farò? Alla fine, dican pure, io amerò".

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, pp. 11-16.
- S. CORBIN, *La musica Cristiana. Dalle origini al gregoriano*, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 39-53 (originale francese: *L'Église à la conquête de sa musique*, Parigi, Gallimard, 1960).
- H. H. EGGBRECHT, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 107-116 (originale tedesco: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Piper, 1991).
- M. EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 43-51.
- F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, pp. 25-32.
- Musica e società, 1: Dall'Alto Medioevo al 1640*, a cura di P. Fabbri e M. C. Bertieri, Milano, McGraw-Hill, 2012, pp. 14-17 e 61-71.
- D. J. ROTHENBERG, *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval Renaissance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 39-48.
- E. WERNER, *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*, New York, Da Capo Press, 1979, pp. 128-167.