

Cultura

Note di musica funebre (I parte)

di Andrea Boldrini

Con l'espressione "musica funebre" intendiamo qui riferirci all'insieme delle composizioni vocali e strumentali di vario genere che accompagna lo svolgimento delle cerimonie funebri.

Una "definizione" generica, convenzionale e arbitraria, adottata in questo scritto in quanto la voce non trova riscontro nella letteratura musicologica consultata; inoltre la ricerca bibliografica all'interno del Sistema Bibliotecario Nazionale non riporta pubblicazioni monografiche sull'argomento. Si tratta di una definizione che, tuttavia, riteniamo condivisa nel linguaggio dei "non addetti ai lavori", ovvero delle persone interessate all'esperienza di ascolto della musica classica e della musica sacra, non necessariamente in possesso di competenze musicali specifiche, come nel caso di chi scrive.

Queste note sono circoscritte ad un contesto culturale di tipo occidentale – europeo e più precisamente all'ambito della musica sacra di ispirazione cristiana, secondo la tradizione cattolica-romana.

Indicare una netta scelta di campo appare necessario per orientarsi nel complesso mondo della musica sacra: significa in primo luogo escludere, almeno inizialmente, il ricorso a categorie indefinite quali "musica religiosa" o "musica spirituale", come anche escludere dall'indagine, ad esempio, tutto il complesso della produzione musicale sacra di devozione popolare; e significa, in secondo luogo, adottare, proprio nell'ambito della musica sacra, un criterio di riferimento "oggettivo" quale quello costituito dal "filone" liturgico, sulla base dei testi letterari.

Ciò comporta, di conseguenza, un riferimento essenziale alla liturgia, intesa come fondamento del culto, e del culto dei morti in particolare.

Compiuta questa scelta di campo, la pratica liturgica verrà osservata in una duplice ottica: quella della relazione – differenza tra liturgia ordinaria e liturgia

particolare (dei defunti) nella sua espressione originaria basata sulla parola (testi, genere di testi, selezione ed uso) e quella della espressione liturgica ottenuta in seguito al trattamento vocale strumentale operato dal compositore (forme funebri specifiche, evoluzione, problema della pertinenza liturgica).

La liturgia funebre nella tradizione cattolica

Dai primi secoli del cristianesimo ad oggi il culto dei morti prevede sostanzialmente, oltre alla preghiera individuale dei fedeli, la recita dell'Ufficio dei Morti, la cerimonia delle esequie e la celebrazione della Messa per i defunti.

In tutta la liturgia funebre riveste un ruolo centrale, seppure in misura diversa, la lettura dei Salmi (o di parti, come versetti e antifone) per il profondo significato teologico che essi esprimono. Introdotta fin dai primi secoli, la recita dei salmi venne intensamente praticata specialmente con la diffusione della traduzione latina della "Vulgata" di S. Girolamo (sec. IV).

La prima forma differenziata rispetto alla pura recitazione è la pratica della SALMODIA: già presente come forma di accompagnamento nelle ultime ore di vita, veniva ripresa al momento della preparazione del cadavere con le operazioni del lavaggio e della vestizione, effettuate con cura e devozione. Ispirata alla tradizione ebraica (che prevedeva però anche l'accompagnamento di strumenti a corde), l'espressione salmodica era invece limitata al solo canto "declamato", una semplice melodia su un'unica nota con minime variazioni. Con l'affermazione del canto gregoriano la liturgia si apre a maggiori spazi partecipativi e si arricchisce l'articolazione sul piano melodico; si diffondono i canti chiamati ANTIFONE e RESPONSORI, che già nella denominazione alludono ad una strutturazione dialo-

gica del testo del salmo cantato. L'intonazione avviene sempre sull'apposito modo (tono salmodico), fra gli otto contemplati dallo stile gregoriano (es.: tono di invocazione, di recita, di preghiera, ecc.) che indicavano la prassi esecutiva ed espressiva della notazione neumatica.

Forme cantate in modalità salmodica, antifonale e responsoriale sono tuttora impiegate nella liturgia ordinaria e funebre (Esequie, Ufficio, Messa).

Le esequie

Il rito delle esequie comprende gli atti liturgici legati al trasporto della salma dalla casa del defunto alla chiesa (di solito in forma processionale) e, dopo la Messa, la traslazione del corpo dalla chiesa alla tomba. I testi sacri principalmente impiegati sono i Salmi (ma anche i Cantici) o parti di essi come versetti o antifone.

Un *Liber Usualis* del 1927 presenta nell'Ordo Exequiarum un rito esequiale che possiamo immaginare come esemplificativo della prassi tradizionale e della sua attualità almeno fino al secondo dopoguerra, sia per la scelta dei testi che per il contesto del canto gregoriano, ancora largamente impiegato nel Novecento.

Nell'abitazione del defunto il sacerdote recita il salmo 129 "*De profundis...*" e alla benedizione della salma viene intonato il versetto "*Si iniquitates*" in forma antifonale. Con la stessa modalità, uscendo dalla casa, i religiosi cantano il versetto – antifona "*Exultabunt Domino*" seguito dalla recita del salmo 50 "*Miserere mei...*" ed altri salmi, fino all'arrivo in chiesa. All'ingresso il sacerdote ripete l'antifona "*Exultabunt Domino*" cui segue il canto responsoriale "*Subvenite Sancti Dei, occurrere Angeli Domini*". Con la salma al centro della chiesa si recitano parti dell'Ufficio dei Morti, concluse con l'antifona del cantico "*Benedictus: ego sum Resurrectio*". Al canto del "*Pater Noster*" segue la recita di altre preghiere, quindi si celebra la messa. Al termine viene intonato il "*Libera me, Domine, de morte aeterna*" in forma responsoriale. Mentre la salma viene avviata alla sepoltura i religiosi cantano l'antifona "*In paradisum deducant te Angeli*". Presso la tomba viene ripreso il cantico "*Benedictus*" cui seguono le ultime preghiere recitate e le invocazioni "*Requiescant*" e "*Requiem aeternam*".

L'ufficio dei morti

Fino a tutto il Medioevo la Messa era preceduta dalla recita dell'Ufficio dei Morti in aggiunta a quella dell'Ufficio del giorno, pratica successivamente annullata da nuove disposizioni liturgiche.

L'Ufficio dei Morti poteva prevedere varie modalità espressive: principalmente la recitazione ma anche la salmodia e il canto. Trattandosi di una devozione di tipo comunitario, queste parti potevano essere eseguite dai religiosi in una disposizione a due cori, specialmente nell'intonazione di versetti, antifone o interi salmi in forma antifonale o responsoriale, che si alternavano alla recita di preghiere e invocazioni, letture bibliche e riflessioni spirituali.

La Messa dei defunti

La parte centrale della cerimonia funebre è costituita dalla celebrazione del sacrificio di Cristo, cioè la Messa. Per questo motivo, ed anche per la sua popolarità, le riserviamo uno spazio più ampio.

È celebrata in favore del defunto in occasione delle esequie, siano esse eseguite in forma comune o solenne (in quest'ultimo caso spesso si usa la forma cantata, musicata o mista) ma anche "in memoria" del defunto a scadenze fisse, come trigesimi o anniversari, o per tutti i defunti nel giorno fissato dal calendario liturgico. All'assetto liturgico di base viene apportata qualche modifica in circostanze particolari, quali la morte di membri della Chiesa (sacerdoti, vescovi, papi), di personalità importanti appartenenti a comunità monastiche o confraternite, a benefattori e in occasione della morte di bambini.

Intorno all'XI secolo il testo della messa per i defunti aveva già assunto una struttura liturgica di base sostanzialmente simile a quella attuale, caratterizzata dalla distinzione tra il PROPRIUM, costituito dall'insieme delle parti variabili secondo le festività (*Introito – Graduale – Alleluja o Tratto – Offertorio – Comunione*) e l'ORDINARIUM, l'insieme delle parti fisse (*Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus e Benedictus – Agnus Dei*).

La messa dei defunti, detta anche Messa di Requiem (dal termine latino con cui inizia l'invocazione dell'introito "*Requiem aeternam dona eis, Domine*"), rappresenta un tipo particolare di liturgia e, come tale, apporta modifiche alla celebrazione comune. Esse consistono principalmente nell'omissione del *Gloria* e del *Credo* ma con l'inserimento del *Dies Irae*, sezione introdotta intorno al XV sec. La messa di requiem risulta quindi generalmente articolata in nove parti: *Introito, Kyrie, Graduale, Tratto, Sequenza, Offertorio, Sanctus e Benedictus, Agnus Dei, Comunione (Lux aeterna)*. Ulteriori varianti rispetto alla forma ordinaria, oltre a quella dell'introito, sono quelle relative al *Tratto* e all'*Offertorio*; nell'*Agnus* si ha la sostituzione delle invocazioni "*miserere nobis*" e "*dona nobis pacem*" con le formule "*dona eis requiem*" e "*dona eis requiem sempiternam*".

Messa di Requiem: forme cantate e musicate (dal gregoriano a Mozart)

Dall'alto medioevo fino al XV sec. la liturgia eucaristica ordinaria e funebre è intimamente connessa con il canto gregoriano. Alla definizione delle messe cantate organizzate secondo la struttura precedentemente accennata (PROPRIUM e ORDINARIUM) si perviene gradualmente, attraverso un lungo processo di trasformazione che inizia con le prime elaborazioni vocali su base gregoriana sperimentate già nel corso dell'XI sec. Si afferma la tendenza a disporre le melodie gregoriane secondo un ordine nuovo, creando le premesse per una composizione ciclica, e successivamente all'unificazione in un *corpus*, elementi che costituiranno nel tempo, appunto, le sezioni dell'ORDINARIUM così come del PROPRIUM e quindi delle nove parti della messa dei morti.

Dalla stessa epoca inoltre era già in uso la pratica di trattare la melodia del *tenor* sul *cantus firmus* gregoriano elaborandola o anche raddoppiandola, cioè affiancandole una seconda melodia a variare il canto all'unisono, poi anche una terza ed una quarta. Con tali procedimenti si apre la strada all'avvento dello stile polifonico che vivrà una magnifica stagione con le geniali composizioni di Johannes Ockeghem e Guillaume Dufay nel Quattrocento e delle varie scuole musicali europee nel Cinquecento. Nel periodo rinascimentale si assiste al massimo sviluppo della ricchezza nelle elaborazioni e nelle varianti alla voce del *tenor* (fino anche a otto e più voci) unite all'esaltazione della pratica contrappuntistica, ad imitazione o "a canone". È il trionfo di quello che oggi chiamiamo "stile polifonico classico" e che per brevità possiamo riassumere emblematicamente nella forma della messa "a cappella" a quattro voci e nella figura di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Se nel periodo della "messa ciclica" si preannunciava la trasformazione dal canto gregoriano, intimamente connesso alla funzione liturgica, a forme musicali compiute ed autonome, l'affermazione della polifonia segnava addirittura la nascita di un nuovo principio estetico, fondato sul superamento del fine liturgico, in favore di una concezione che rivendicava una sempre più marcata caratterizzazione stilistica e quindi una sempre maggiore autonomia della composizione cantata.

Si profilava dunque all'orizzonte il problema dell'impiego della musica nelle celebrazioni sacre: un uso che, concepito fin dalle origini con finalità chiaramente liturgiche, rischiava ora di soggiacere alle sempre nuove concezioni estetiche e stilistiche storicamente emergenti, in particolare a fronte delle tendenze tardo – rinascimentali verso il principio

dell'arte fine a se stessa, affermatosi definitivamente nel corso del Seicento. Rispetto alla linearità del canto monodico gregoriano, la nuova struttura musicale polifonica comportava obiettivamente una maggiore difficoltà per i fedeli nella comprensione del testo, dovuta alla sovrapposizione delle voci che intonavano contemporaneamente frasi diverse e alla complessità ritmica del contrappunto.

Su questa problematica la gerarchia ecclesiastica vigila ed interviene con scritti e documenti, organismi *ad hoc*, a partire dal Concilio di Trento, nell'ambito della riforma liturgica di Pio V.

Viene inoltre espressamente sconsigliato l'uso di composizioni di carattere "*lascivum et impurum*" senza, tuttavia, ottenere risultati efficaci.

Nel secolo XVII l'affermazione della musica strumentale, la nascita del melodramma scaturita dalla esperienza del "recitar cantando", la decadenza della musica "a cappella" dopo Palestrina e lo sviluppo di nuove forme musicali sacre liturgiche e non (come l'oratorio e la cantata dopo la Riforma) segnano una svolta epocale in un ambiente culturale europeo completamente rinnovato e di conseguenza nella composizione delle Messe sia ordinarie che funebri: al canto polifonico e contrappuntistico si accompagna l'uso di strumenti e successivamente si assiste alla nascita di opere a concezione unitaria che prevedono l'impiego di cantanti solisti, coro e orchestra.

Pur in presenza di una continuità nella produzione di stampo gregoriano, coltivata da alcune scuole musicali europee, gli spartiti mostrano chiaramente una netta tendenza a svincolarsi da un criterio propriamente liturgico (al di là delle intenzioni dell'autore) attraverso l'esaltazione dell'apparato polifonico contrappuntistico, le scelte ritmiche e timbriche, l'orchestrazione, il concertato.

La critica musicale riconosce come capolavori, per i risultati mirabili raggiunti nell'equilibrio fra significati testuali e forma musicale, in questo periodo, diverse composizioni sacre di Claudio Monteverdi, autore anche di numerose messe, e messe di requiem.

Gli esiti dell'evoluzione musicale relativa al "genere" Messa avvenuta tra Seicento e Settecento trovano la sintesi nella *Messa in si minore* di Johann Sebastian Bach.

Come è noto, tutta la produzione bachiana è ispirata da un profondo sentimento religioso; tuttavia non appare inutile in queste righe ricordare l'enorme portata del suo contributo specifico nel campo della musica liturgica e non, in ambiente riformato, avendo egli composto in tutte le forme sacre esistenti al suo tempo. Nel presente contesto è d'obbligo citare in particolare i numerosi "mottetti – cantate"

scritte espressamente per la liturgia funebre (v. la voce “mottetto” nel seguente glossario).

La produzione settecentesca di messe per i defunti trova la sua massima espressione nel *Requiem in re minore K626* di Wolfgang Amadeus Mozart, monumentale composizione concepita, in continuità con la tradizione del suo tempo, con un organico vocale e strumentale per soli, coro e orchestra. Unica sua composizione del genere (oltre alla *Musica funebre massonica in Do minore K 477*), si distingue nel campo della musica funebre non solo nell’ambito della vastissima produzione sacra dell’autore (oltre 60 spartiti fra litanie, vesperi, cantate e sonate da chiesa e le 19 messe) ma anche come sintesi emblematica dello stile compositivo settecentesco e anticipazione del panorama ottocentesco per alcuni aspetti.

Senza entrare nel merito del problema, ancora aperto, dell’attribuzione dell’opera, possiamo affermare che il Requiem mozartiano si colloca forse al punto di incontro di due istanze: l’avanzamento del processo di secolarizzazione che privilegia, sul piano estetico, un’espressione dell’ispirazione religiosa in modalità drammatiche teatrali e la tendenza a trattare il contenuto teologico del testo in un linguaggio musicale ispirato a forme e strutture sia sacre che profane, affermatesi già nel secolo precedente, come il melodramma, l’oratorio e la cantata.

I brani universalmente più ammirati sono l’invocazione del *Kyrie*, caratterizzata da una potente fuga per coro che sottolinea la profondità e la fiducia nell’invocazione, e l’intera sezione del *Dies Irae*. In essa, in particolare, suscitano ammirazione il *Tuba mirum* (terza strofa) dove la teatralità mozartiana si fonde in modo mirabile con la sacralità del testo; il *Confutatis maledictis* (ancorché ripreso da alcune note di una sinfonia del veneziano Anfossi suo con-

temporaneo, secondo un prassi comune); il *Lacrimosa dies illa* in cui “tra i momenti di maggiore ispirazione drammatica (...) l’autore riesce, attraverso l’utilizzo di brevi frasi di crome ascendenti e discendenti assegnate ai violini contornate da una scrittura corale di ampio respiro, a creare un effetto di pianto a stento trattenuto, di preghiera umile e devota, con un Amen conclusivo in forte che esprime tutto il fervore religioso del compositore”. (Wikipedia).

Per il complesso delle sue caratteristiche il *Requiem* sembra aprire la strada ad un genere di composizione sacra in cui il confine tra finalità liturgiche e autonomia stilistica appare più sfumato rispetto al passato; le due istanze si sovrappongono ad esprimere una diversa, nuova sensibilità religiosa in una “nuova liturgia musicale”.

Le certezze acquisite riguardo il periodo e la durata della stesura (in corso negli ultimi giorni di vita) avvalorano un’ipotesi interpretativa avanzata da alcuni critici (Alfred Einstein in particolare lo lascia intendere) secondo la quale il *Requiem* assumerebbe non solo il carattere di celebrazione per i defunti ma anche quello di “meditazione sulla morte”, preannunciando in questo senso una precisa serie di composizioni sacre “funebri” dell’Ottocento e del Novecento.

Questa sorta di doppia valenza potrebbe essere la ragione della prassi, che diverrà abituale nell’Ottocento, di utilizzare tale genere di partiture anche in contesti non liturgici e in spazi deputati all’ascolto musicale (es. sale da concerto) o polivalenti (es. teatro).

La svolta stilistico – compositiva e l’esecuzione in spazi alternativi alla chiesa aprono le porte alla fruizione di un pubblico laico, non necessariamente credente.