

## Commento all'opera (motto: “*Nova et vetera*”)

L'intonazione del celebrante (o del solista) sulla corda La, con accentuazione su Do, evita di toccare il grado congiunto Si, lasciando dunque volutamente in sospeso il carattere modale dell'intonazione stessa. Toccando il Si bemolle si sarebbe trattato di una trasposizione alla quarta della corda modale Mi (*deuterus*), mentre l'utilizzo del Si bequadro avrebbe delineato una trasposizione alla quinta della corda modale Re (*protus*). L'intenzionale incertezza trova risposta nell'intonazione del coro che, su *Patrem omnipotentem*, richiama esplicitamente la formula modale in Mi utilizzata nel *Credo I* gregoriano. Nel presente lavoro, a tale formula è assegnata – come si dirà ora – una particolare valenza simbolica trinitaria, unitamente ad un carattere di particolare solennità: è l'unico contesto costruito a otto voci e, soprattutto, ricompare per le altre persone della SS. Trinità (...*et in Iesum Christum, ...Credo in Spiritum Sanctum*). Da notare che la citazione in tempo binario della suddetta formula è realizzata – solo per la parte relativa allo Spirito Santo – in tempo ternario, a significare il carattere “dinamico” dell'azione dello Spirito, pur nel rispetto di un medesimo *tactus* nella scansione ritmica.

Alla solenne formula iniziale a valori larghi (*Patrem omnipotentem*) segue un breve episodio a canone delle voci femminili, in cui il testo (*creatorem*) ha suggerito l'utilizzo di valori più “mossi” (semiminime e crome); la prima frase si conclude con l'illustrazione musicale di *coeli et terrae*, dove la struttura compositiva, oltre ad interessare le regioni acute e gravi in rapporto al testo, indulge a procedimenti armonico-stilistici tardo rinascimentali, con evidente richiamo alla diffusa pratica del doppio coro.

Dopo la ripresa, come detto, della formula iniziale trinitaria su *et in Iesum Christum*, l'inciso testuale *Dominum nostrum* è nuovamente caratterizzato dal richiamo stilistico alla pratica del doppio coro.

Un movimento lento con procedimento omoritmico accompagna la pacatezza del testo che ricorda il mistero dell'Incarnazione (*qui conceptus est de Spiritu Sancto*): la costruzione musicale dell'intera frase asseconda tali caratteristiche testuali, favorendo la necessaria contemplazione del grande mistero (*magnum mysterium*) anche attraverso l'impiego di essenziali armonie di “riposo”, seppur dotate di qualche spunto di più spiccata tensione accordale.

L'inciso testuale *natus ex Maria Virgine* ha inizio con la chiara citazione – realizzata da tutte le quattro parti in stretta successione – del celebre *incipit* dell'introito gregoriano della Messa del giorno di Natale, *Puer natus est* (due note ascendenti su sillaba tonica ad intervallo di quinta). Alla successiva armonia trasparente su *ex Maria Virgine* si contrappone l'aspro e conciso passaggio armonico su *passus* che prosegue su *crucifixus, mortuus et sepultus*, per concludere con la progressiva discesa per intervalli cromatici su *descendit*, fino a toccare con la parte del soprano, sul termine *inferos*, la nota più grave dell'intera composizione.

Dopo la citazione del *Puer natus* gregoriano, ecco una nuova citazione esplicita dell'antica monodia liturgica all'inizio della frase *tertia die resurrexit a mortuis*: si tratta, in tutta evidenza, dell'allusione all'*incipit* dell'introito *Resurrexi*, appartenente alla Messa del giorno di Pasqua. Da notare che tale citazione – realizzata all'unisono dalle voci femminili – è sostenuta dalla prosecuzione – una sorta di riverbero – della struttura armonica raggiunta dalle sottostanti voci maschili sulla cadenza di *inferos*. Ciò sta a significare come l'evento della Risurrezione – in consonanza con la tradizione esegetica esplicitata dal canto gregoriano – sia considerato innanzitutto a partire dalla sua intima connessione con il dramma della Croce, per poi rivelarsi, in rapido e stringente crescendo, in tutta la sua forza attraverso decise sottolineature espressive coniugate di volta in volta al senso del testo. Così, ad esempio, allo slancio melodico e armonico sull'ultima ripetizione di *resurrexit*, fanno seguito sia il ritmo incalzante con movimento di *anabasi* su *ascendit ad caelos*, sia, subito dopo, l'inciso solenne a ritmo binario che conferisce speciale risalto a *sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis*, la cui solennità è ulteriormente dichiarata dal raggiungimento della nota più acuta (Si) dell'intero brano nella parte del soprano in corrispondenza della sillaba tonica di “*omnipo-ten-tis*”. La sezione testuale cristologica si chiude con il richiamo al

giudizio finale, musicalmente caratterizzato da un ritmo nuovamente ternario e da un breve episodio *ostinato* delle voci maschili che procedono per ottava su *iudicare*, ad evocare le trombe del giudizio, a cui segue la cadenza conclusiva con la vistosa contrapposizione *vivos-mortuos*.

*Credo in Spiritum Sanctum* apre l'ultima sezione del Simbolo Apostolico: già si è detto della ricomparsa, in questo contesto, della formula trinitaria in Mi e della sua versione in ritmo ternario. Un procedimento di *anabasi* melodica pone in risalto l'inciso *carnis resurrectionem*, dopodiché le sole voci femminili "riposano" sull'inciso conclusivo *vitam aeternam* con armonie semplici, tessitura acuta e ridottissimi movimenti melodici delle parti.

Nel deciso *Amen* conclusivo c'è ancora spazio per l'ultima citazione della formula trinitaria, a sintesi e sigillo del percorso esegetico tracciato dalla stessa formula lungo l'intero brano. Un intenzionale e simbolico movimento intrecciato di *anabasi* (voci femminili) e *catabasi* (voci maschili) chiude la composizione.