

## PIETRO DI LORENZO

### UNA INEDITA MESSA PER VOCE E BASSO CONTINUO NELL'ARCHIVIO DI STATO DI CASERTA

L'Archivio di Stato di Caserta continua a riservare sorprese per la musicologia. Infatti, alle sette pergamene di gregoriano<sup>1</sup>, ritrovate nel Fondo Notai Antichi e restaurate, si aggiunge ora il brano inedito, qui presentato con la sua trascrizione in notazione moderna. Devo la segnalazione all'archivista Domenico Nicolas Migliore dell'Archivio di Stato di Caserta che ringrazio per la cortesia e la disponibilità. Ben lontano dall'essere un testimone di un qualche valore artistico, la messa di Galluccio costituisce, però, una interessante documentazione di una prassi, molto diffusa dal '500 a tutto il '900 (il "versetto organistico"), ma raramente attestata da spartiti nella sottospecie più semplice del mero "accompagnamento del canto" perché legata principalmente all'esecuzione "all'impronta".

#### 1. Descrizione

Il manoscritto è composto da 4 fogli con notazione musicale, composti di due carte, dimensioni 297 x 207 (c. 1) e 280 x 214 (c.2, interna), vergate con 10 righe pentagrammate a stampa per pagina. All'atto del ritrovamento, i fogli apparivano incollati come carte di riguardo del protocollo notarile (corda 421/2 del 1764) del notaio Crescenzo Di Salvo, rogante in Galluccio dal 1764 al 1780.

Date le cattive condizioni dei documenti, nel 2005 l'Archivio di Stato di Caserta ha chiesto ed ottenuto il restauro del protocollo notarile e, contestualmente, il distacco ed il restauro delle carte musicali. Il restauro è stato effettuato dal Centro di Fotoriproduzione, Legatoria e Restauro degli Archivi di Stato di Roma.

Il riutilizzo delle carte musicali nel fascio di atti del 1764 induce ad ipotizzare che il manoscritto abbia concluso il suo ciclo vitale come spartito anteriormente a questa data o poco dopo, e comunque non oltre il 1780, anno dell'ultimo atto del notaio Di Salvo. Ciò suggerisce di fissare il termine "ante quem" al periodo 1760 – 1770. D'altra parte, la scrittura musicale è quella attestata a Napoli fin dai primi decenni del Settecento, di ambito napoletano il che impone un termine "post quem" almeno al 1730.

#### 2. Origini e sviluppo storico della Messa musicale

L'invenzione del canto liturgico della Chiesa di Roma è legata al nome di Gregorio I Magno (papa dal 590 al 604). In effetti, si tratta di un'attribuzione falsa, probabilmente sorta ad hoc in età carolingia, quando, sotto la spinta di Pipino (714-768) e di Carlomagno (742-814), con l'appoggio cruciale della Curia Romana, ai numerosi repertori nazionali di canto liturgico (beneventano, romano antico, gallicano, visigotico etc.) si sostituì un repertorio sincretico, ibrido, in parte creato ex-novo, poi imposto a tutti i territori del Sacro Romano Impero<sup>2</sup>. Oggi, la maggioranza degli studiosi<sup>3</sup> riconosce che i riferimenti storici e documentari al grande papa (tra i più incisivi riformatori della liturgia) sono assai poco credibili perché fondati su leggende agiografiche assai posteriori al VII secolo. Comunque, dal IX secolo, il canto della Chiesa di Roma, da allora chiamato "gregoriano", è stato l'unico ritenuto ed accettato come proprio nella liturgia della Messa e dei riti di preghiera collettiva, in particolare nell'Ufficio delle Ore (Notturmo, Mattutino, Vespri etc.).

---

<sup>1</sup> Di Lorenzo (2006a).

<sup>2</sup> F. Rainoldi (1998).

<sup>3</sup> F. Rainoldi (1998), E. S. Mainoldi (1991).

Persino la rivoluzione liturgica del Concilio Vaticano II<sup>4</sup> (cui si deve, per esempio, l'introduzione dell'uso delle lingue nazionali) ribadisce la centralità del canto gregoriano<sup>5</sup>, pur ammettendo altre forme di animazione musicale della liturgia che coinvolgano l'intera assemblea secondo le prassi e le tradizioni delle chiese locali.

Grazie all'impetuoso sviluppo di tecniche e forme compositive contrappuntistiche, generate proprio come mutazioni del canto monodico liturgico, a partire dal XI secolo e fino al secolo XVI, la musica occidentale si orientò sempre più verso la polifonia. Più volte nel corso dei secoli furono emanate disposizioni canoniche conciliari o bolle papali per cercare di arginare l'uso del linguaggio polifonico, predominante nella musica profana<sup>6</sup> e perciò guardato con sospetto dalla Curia Romana.

I canti liturgici per la messa si distinguono in due generi: il *proprium* (composto da introito, graduale, tratto, offertorio e comunione), con invocazioni e preghiere specificamente pensate per ogni festività, solennità e feria dell'anno liturgico; l'*ordinarium* (contenente Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, Ite missa est - Benedicamus) i cui testi sono invariati in ogni celebrazione eucaristica dell'anno liturgico. I canti dell'ordinario furono raccolti in manoscritti detti Kyriali, in cui il Credo entrò stabilmente solo dal XI secolo. Però, dal XII sec. è documentata l'abitudine sistemare i canti gregoriani dell'ordinario secondo cicli omogenei, sotto la specifica titolazione del tropo (cioè dell'inserito arbitrario ed estraneo rispetto al testo canonico, inserito per colmare i vuoti sillabici dei melismi) impiegato, segno di un crescente interesse verso la sostanza musicale piuttosto che verso il testo liturgico.

La consuetudine di musicare in stile polifonico le parti fisse della messa risale ai primi del XIV secolo: le più antiche testimonianze (anonime) sono nei codici di Ivrea e Apt, entrambi di origine avignonese, che sistemano le sezioni per generi (i Kyrie, i Gloria etc.). Già nelle posteriori messe di Tournai, Barcelona, Besançon e Toulouse compare una organizzazione strutturale organica. La prima messa polifonica interamente composta dallo stesso musicista è la "Missa de Notre-Dome" di Guillaume de Machaut (datata in un ampio intervallo tra il 1340 e il 1370). La prassi di suddividere in più sottosezioni ciascuna parte (specialmente i lunghi testi del Gloria e del Credo), già nota nel Trecento, si specializzò nel tardo Rinascimento, con l'attribuzione di specifiche connotazioni musicali destinate ad esaltare il significato del testo. L'uso *concertato* cioè la presenza simultanea di strumenti e voci, solisti e coro, è una invenzione tutta italiana (Banchieri 1595<sup>7</sup> ma secondo alcuni già nella parte di organo di un mottetto di Croce 1594<sup>8</sup>), contemporanea alla nascita

<sup>4</sup> Concilio Vaticano II, costituzione "Sacrosanctum Concilium" (1963), capitolo VI, capo 116: «La Chiesa riconosce il canto gregoriano come proprio della liturgia romana: perciò, nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riserva il posto principale», e le successive dettagliate posizioni della istruzione della Congregazione dei riti "Musicam Sacram" (5 marzo 1967).

<sup>5</sup> Fin dalla fine degli anni '60 ma sempre più oggi, tale disposizione è stata ed è tradita nello spirito e nella lettera, consentendo il dilagare sfrenato della "Messa beat", o della "Messa pop", approvata ed adottata persino dagli ordini religiosi e dalle scholae diocesane, e non solo dalle parrocchie alla moda! Eppure al capo 114 della "Sacrosanctum Concilium" è prescritto «Si conservi e si incrementi con somma cura il patrimonio della musica sacra ...» e al capo 116 «Gli altri generi di musica sacra, e specialmente la polifonia, non si escludono affatto dalla celebrazione dei divini uffici, purché rispondano allo spirito dell'azione liturgica...».

<sup>6</sup> A titolo di esempio: la decretale "Docta sanctorum patrum" (1323) di Giovanni XXII (papa dal 1316 al 1334), contenuta nelle estravaganti, che condanna e proibisce molte delle innovazioni tecniche peculiari della nascente polifonia dell'Ars Nova francese e fiamminga (interruzioni ritmiche tipiche dell'*hoquetus*, introduzione di valori ritmici minori, pluritestualità), ritenute pericolose perché minavano la comprensibilità delle parole; quelle lungamente disputate nel Concilio di Trento (1563), sessioni XXII e XXIII, sulla censura del canto di messe e mottetti, basati su interpolazioni di testi non liturgici ed arbitrari e con motivi tematici (tenor) costituiti da canzoni profane invece che da frammenti gregoriani, il tutto per garantire la piena comprensibilità del testo e la naturale accentuazione della parola; l'enciclica "Annus qui" (1749) di Benedetto XIV (papa dal 1740 al 1758) al cui punto 2 «...il canto deve essere eseguito con voci unisono ed il Coro deve essere diretto da persona esperta nel canto Ecclesiastico...»; il motu proprio "Tra le sollecitudini" (1903) di Pio X (papa dal 1903 al 1914), che bandì dal canto sacro le sue commistioni con lo stile operistico, privilegiando il canto gregoriano, il canto polifonico "a cappella" o con il solo accompagnamento dell'organo.

<sup>7</sup> Adriano Banchieri, *Concerti ecclesiastici a 8 voci ...* Venezia, Vincenti, 1595.

<sup>8</sup> Giovanni Croce, *Mottetti a 8 voci comodo per cantar con ogni strumento, libro primo*, Venezia, Vincenti, 1594.

della *nuova pratica* monteverdiana. In essa, il linguaggio musicale è organizzato per significare gli *affetti*, cioè le emozioni suggerite dal testo letterale o dalla circostanza di ispirazione e di uso della musica, non più in senso polifonico vocale ma assegnando il predominio alla declamazione della voce singola, accompagnata da strumenti o da altre voci, ciascuna con un ruolo solistico. I primi capolavori nello stile nuovo sono proprio quelli di Monteverdi (*Selva Morale e Spirituale*, 1640). Lo stile polifonico e quello concertato rimasero in auge fino alla metà del secolo XVIII, anche come dialetti diversi della lingua di uno stesso compositore: per esempio, Francesco Durante scrisse sia messa in stile polifonia tradizionale (segnalate con la specifica “alla Palestrina”, a riconoscimento dell’indiscusso magistero del maestro rinascimentale) sia nello stile concertato (strutturato in numeri chiusi come le arie del melodramma). Ma già da qualche anno e, soprattutto successivamente, prevalse lo stile prettamente operistico (ampiamente censurato nella “*Annus qui*”, 1749).

Quando sorse e si diffuse la pratica di accompagnare il canto liturgico (monodico e polifonico) con gli strumenti (all’unisono con le voci) è argomento dibattuto negli studi musicologici. Interessante è la rassegna che la “*Annus qui*” (1749) propone, in particolare per il ruolo svolto dell’organo<sup>9</sup>, sottolineando come si tratti di una prassi peculiare dell’Occidente cristiano<sup>10</sup>. Unanimemente, in ambienti non specialisti, si riconosce all’organo la funzione esclusiva di sostegno alle voci, assumendo rigidamente rispettato lo spirito e la lettera delle norme canoniche curiali. Così facendo, si commette l’errore di trascurare quanto testimoniato dalle fonti letterarie e dalla vastissima iconografia della pittura italiana dal gotico al tardobarocco (tipicamente nelle rappresentazioni dei cori angelici a corona di scene sacre quali l’Incoronazione della Vergine, la Vergine in trono, la Natività etc)<sup>11</sup>. I dipinti e le miniature documentano organici straordinariamente vari comprendenti strumenti a fiato, a corda e persino inusitate percussioni. Quale fosse il ruolo effettivo degli strumenti nella prassi esecutiva è un problema irrisolto e non è questa la sede per

<sup>9</sup> «Abbiamo detto che vi sono alcuni che hanno riprovato ed altri che riprovano l’uso nelle Chiese del canto armonico con strumenti musicali. Il principe di costoro può in qualche modo essere considerato l’Abate Elredo, coetaneo e discepolo di San Bernardo, che nel libro 2 della sua opera intitolata *Speculum Charitatis*, così scrive: "Da dove provengono, malgrado siano cessati i tipi e le figure, donde vengono nelle Chiese tanti organi, tanti cembali? A che, di grazia, quel soffio terribile che esce dai mantici e che esprime piuttosto il fragore del tuono che non la soavità del canto? A che quella contrazione e spezzettamento della voce? Questi canta con accompagnamento, quell’altro canta da solo, un terzo canta in tono più alto, un quarto infine divide qualche nota media e la tronca" (cap. 23, tomo 23, della Biblioteca dei Padri, a p. 118)». *Annus Qui*, 4, 1749.

«[S. Tommaso d’Aquino] trattando infatti la questione nella *Somma teologica* (2, 2, quest. 91, art. 2) "se nelle lodi divine si debba usare il canto", risponde di sì. Ma alla quarta obiezione, da lui formulata, che la Chiesa non suole usare nelle lodi divine strumenti musicali, come la cetra e l’arpa, per non sembrare voler giudaizzare – in base a quanto si legge nel Salmo: "Confitemini Domino in cythara, in psalterio decem chordarum psallite illi; Celebrate il Signore sulla cetra, a lui salmeggiate con arpa da dieci corde" – egli risponde: "Questi strumenti musicali eccitano il piacere piuttosto che disporre interiormente alla pietà; nell’Antico Testamento sono stati adoperati perché il popolo era più grossolano e carnale, ed occorreva alletterarlo per mezzo di questi strumenti, come con promesse terrene". Aggiunge inoltre che gli strumenti, nell’Antico Testamento, avevano valore di tipi o prefigurazioni di certe realtà: "Anche perché questi strumenti materiali raffiguravano altre cose"». *Annus Qui*, 4, 1749.

«Sant’Antonino nella sua *Somma* non rigetta l’impiego del canto figurato nei Divini Uffici: "Il canto fermo, nei Divini Uffici, è stato stabilito dai Santi Dottori, da Gregorio il Grande, da Ambrogio, e da altri. Chi abbia introdotto il canto a più voci negli Uffici Ecclesiastici, io lo ignoro. Questo canto sembra piuttosto fatto per solleticare le orecchie che per alimentare la devozione, ancorché una mente devota possa ricavare frutto anche ascoltando questo canto" (parte 3, tit. 8, cap. 4, par. 12). Ed un poco più avanti, ammette nei Divini Uffici non solamente l’organo, ma anche altri strumenti musicali: "Il suono degli organi e degli altri strumenti cominciò ad essere usato con frutto, nella lode di Dio, dal Profeta Davide"». *Annus Qui*, 5, 1749.

<sup>10</sup> «L’uso dell’organo e degli altri strumenti musicali, non è ancora accolto in tutto il mondo cristiano. Infatti (senza parlare dei Ruteni di Rito Greco ... non hanno nelle loro chiese né l’organo, né altri strumenti musicali), la Nostra Cappella Pontificia, come tutti sanno, pur ammettendo il canto musicale, a condizione che sia grave, decente e devoto, non ha mai ammesso però l’organo ... anche ai nostri giorni vi sono in Francia delle Chiese insigni che non adoperano nelle funzioni sacre né l’organo, né il canto figurato [cioè polifonico]». *Annus Qui*, 3, 1749.

<sup>11</sup> Per il repertorio iconografico nella provincia di Caserta si veda Gervasio (1993), Di Lorenzo (2006b).

proporre possibili ipotesi.

E' opportuna, invece, qualche riflessione sul ruolo dell'organo, lo strumento cui era destinato (con grande probabilità) l'accompagnamento della Messa di Galluccio. Almeno a partire dai primi del secolo XIV (il cosiddetto Codice Bonadies di Faenza ne è il più antico testimone manoscritto) è attestata la prassi degli organisti di sostituire completamente il canto gregoriano di alcuni versetti o dell'intera sezione dell'ordinario o di alternarsi nei versetti con la *schola*, con il celebrante o con l'assemblea, specialmente nel Gloria e nel Credo<sup>12</sup>. L'approvazione ecclesiastica definitiva di tale abitudine musicale, fortemente contrastata da molti liturgisti, giunse nel 1600<sup>13</sup>. La pratica, denominata *alternatim*, fu occasione di grande ispirazione per tutti i compositori rinascimentali e barocchi, dando origine alla forma musicale (propria del repertorio organistico) nota col nome "versi", a volte concepita come raccolta autonoma a volte inserita in più ampie sillogi come i libri di toccate, ricercare, etc. Il genere raggiunse il culmine artistico con le composizioni di Merulo (1568<sup>14</sup>) e Frescobaldi (1635<sup>15</sup>), ma anche l'area napoletana ebbe protagonisti indiscussi e di grande qualità in Trabaci (1603<sup>16</sup>) e Salvatore (1641<sup>17</sup>). Ancora viva nell'interesse dei più grandi compositori d'Europa fino alla prima metà del '700 (F. Couperin 1690<sup>18</sup>, J. S. Bach 1739<sup>19</sup>), in Italia conobbe una più rapida decadenza (spiccano per qualità e straordinaria bellezza solo le composizioni di Zipoli<sup>20</sup>) per la straripante presenza del genere concertato (voci, in uno o più cori, e strumenti) e della forma messa-concerto, in cui le sezioni, modellate come arie d'opera, erano affidate a solisti con strumenti obbligati: in esse, l'organo svolgeva il solo basso continuo.

La messa musicale ha conosciuto due macroforme: la messa propriamente detta (contenente l'intero ordinario) e la messa breve. Quest'ultima poteva avere a sua volta due accezioni. Una, internazionalmente diffusa, indicava la brevità della composizione adatta all'uso quotidiano, non solenne: lo sviluppo delle singole sezioni rinunciava alle ripetizioni retoriche del testo, scorrendolo ed utilizzando in musica così come nella prescrizione liturgica. Nell'altra accezione (breve cioè parziale) il termine non era riferito alla durata assoluta dell'esecuzione musicale (che poteva ben superare la lunghezza di una intera messa completa di tutto l'ordinario) ma perché costituita dai soli Kyrie e Gloria. Tale forma fu coltivata soprattutto a Napoli (in special modo da Durante in avanti).

### 3. Contenuto musicale del manoscritto

Il manoscritto è intestato, sul primo foglio della prima carta, "M[is]s[a] [do]me[n]icale semidoppia". La lettura è resa assai difficoltosa per la presenza di ampie zone in cui l'inchiostro è scomparso e di qualche lacuna nella carta. Contiene quattro dei cinque brani dell'*Ordinarium missae*, le cosiddette parti fisse della messa: Kyrie, Gloria, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei, mancando il Credo. Completano il manoscritto due Kyrie aggiuntivi, di cui uno incompiuto. Gli ultimi due fogli della prima carta sono vuoti. La sensazione è che si tratti di abbozzi di altre messe lasciate incomplete.

<sup>12</sup> Un passo di Dante nella Commedia (Purgatorio, IX, 139-145) attesterebbe questa pratica già almeno un secolo prima (Ruggeri, 2002).

<sup>13</sup> Caerimoniale Episcoporum, Roma, 1600, emanato da Clemente VIII (Stefani, 1974).

<sup>14</sup> Claudio Merulo, *Messe di intavolatura d'organo. Libro Quarto*, Venezia, 1568.

<sup>15</sup> Girolamo Frescobaldi, *Fiori Musicali di diverse composizioni, Toccate, Kirie [sic!], Canzoni, Capricci e Recercari...*, Venezia, Vincenti, 1635.

<sup>16</sup> Giovanni Maria Trabaci, *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezza, ligature, consonanze stravaganti...Libro Primo*, Napoli, Vitale, 1603.

<sup>17</sup> Giovanni Salvatore, *Ricercari a quattro voci, canzoni francesi, toccate et versi per rispondere nelle Messe con l'Organo al Choro...*, Napoli, Feltrano, 1641.

<sup>18</sup> François Couperin, *Pieces d'orgue en deux Messes, l'Une à l'usage ordinaire des Paroisses, pour le Festes Solemnelles. L'Autre propre pour les Convents de Religieux ...* Paris, L'Autheur, 1690.

<sup>19</sup> Johann Sebastian Bach, *Dritte Theil der Clavier-Uebung ...*, Leipzig, L'Autore, 1739.

<sup>20</sup> Domenico Zipoli, *Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo, parte prima. Toccata, versi, canzone, offertorio, elevazioni, post communio e pastorale...*, Roma, 1716.

Stando alla indicazione del titolo, la composizione è destinata ad una domenica “nell’anno” con specifica “semidoppia”, cioè per le festività in cui le antifone dei salmi dei vesperi erano non erano raddoppiate (semiduplex). Si tratta di una titolazione che associa la ricorrenza domenicale con le regole del proprio dei santi. La presenza del Gloria (la cui recita è omessa in Quaresima e in Avvento) sembra escludere le feste in calendario durante tali tempi liturgici; più probabilmente, ci si limitava ad escluderlo dall’esecuzione.

La messa di Galluccio è, a prima vista, un unicum; inoltre, per l’organico, voce e basso continuo, costituisce di grande interesse<sup>21</sup>. Infatti, non mi risultano siano noti altri esempi in area meridionale. Una messa con questo organico minimo è assente persino in un fondo musicale come quello del Monastero Benedettino di San Lorenzo in San Severo (FG), ricco, vasto ed esteso su quasi tre secoli. Soprattutto nel corso del XVII secolo fu molto frequente l’organico con voce solista (principalmente soprano o alto, più raramente basso e tenore) e basso continuo, anche senza altri strumenti melodici acuti o gravi. Sicuramente assai particolare è rivestire musicalmente con voce solista una intera messa, senza altro accompagnamento strumentale che il basso continuo<sup>22</sup>. Infatti, ciò accadeva quasi esclusivamente per brani di stile mottettistico (inni, salmi, antifone, offertori, comunio, sequenze, responsori, lamentazioni etc.) o per brani di ispirazione religiosa ma non liturgica (assemblati da collazionando dalle scritture o creati ex-novo). Assai posteriori e in numero sparuto nel panorama della musica sacra, sono le messe per voce sola e organo di Luigi Bottazzo (1845 – 1924), Filippo Mattoni (1848-1922) e Pietro Magri (1873 – 1937), nate in un periodo in cui, grazie al movimento ceciliano, la Chiesa cattolica si sforzava di recuperare la purezza del canto liturgico originario e di quello polifonico rinascimentale, rinunciando ai diffusi abusi vocali di stampo operistico.

Ad uno sguardo più approfondito, appare la stranezza della condotta melodica della messa di Galluccio, che sembra non composta ex-novo, forzatamente adattata, ma quasi raggelata in una organizzazione strutturale diversa. Ciò lascia intuire la possibilità la messa possa documentare la prassi (secondo alcuni di poco posteriore all’introduzione dell’organo in Occidente<sup>23</sup>) di accompagnare il canto gregoriano con l’organo. Gli studi attuali non consentono di affermare nulla di certo sulle caratteristiche di tale accompagnamento: probabilmente seguiva all’unisono la melodia, oppure offriva lunghi suoni di appoggio armonico (la tecnica contrappuntistica dell’Ars Antiqua nota col nome di *organum* pare derivasse proprio da ciò), o (ma non prima del sec. XV) raddoppiata e triplicata ma ad altezza diverse (falsobordone). Ancor più problematico è stabilire da

<sup>21</sup> Il basso continuo è la voce più grave di una composizione affidata all’esecuzione strumentale simultanea di uno strumento melodico (violoncello, violone o contrabbasso, fagotto, trombone etc.) e di uno strumento capace di realizzare suoni simultanei (organo, clavicembalo ma anche arpa, liuto e arciliuto). Nato come prassi esecutiva propria dell’organo in funzione di sostegno della struttura polifonica delle musiche, in breve tempo assunse il ruolo di basso fondamentale della composizione musicale cioè di linea melodica (grave) sulla quale si regge la struttura armonica e contrappuntistica del brano. Costituì una sorta di stenografia musicale utile a sintetizzare in un unico pentagramma le informazioni verticali (cioè l’armonia) delle altre voci della composizione. Per segnalare quale dei possibili accordi doveva essere suonato su quella specifica nota (il cosiddetto *basso continuo numerato* o *cifrato* anche più semplicemente detto *basso numerato*) fu utilizzato un sistema di simboli e di numeri. La codifica numerica sintetica facilitava l’organista nel suo ruolo di accompagnamento delle voci, risparmiandogli la fatica di leggere contemporaneamente 3, 4 o più righe destinate alle voci previste dal brano. Dall’altro, però, lo obbligavano a improvvisazioni melodiche per colmare i punti privi della voce principale (punti via via sempre più frequenti e numerosi col progressivo e definitivo abbandono della pratica rinascimentale polifonica). L’ingrato compito del *continuista* oscillava tra la pedissequa sequela delle voci e l’invenzione “originale”, improvvisativi, estemporanei. Di solito, era il compositore stesso a *concertare* (dirigere è un termine successivo) l’esecuzione suonando egli stesso l’organo o il clavicembalo.

<sup>22</sup> In tal senso eccezionale è l’intero ordinario musicato per l’organico voce sola e b.c. della *Missa dominicalis* in *Concerti ecclesiastici ... libro II* di Lodovico Grossi da Viadana, Venezia, 1607.

<sup>23</sup> Il primo organo in occidente fu donato nel 757 dall’imperatore bizantino Costantino Copronimo all’imperatore Pipino il Breve, che lo destinò alla chiesa di S. Cornelio a Compiègne, ma sicuramente era ben lontano dalla sonorità degli organi attuali, sostanzialmente nati nel XIII secolo.

quando il canto liturgico monodico perse il valore di declamazione melodica (più vicina alla retorica di un discorso con valori d'intonazione fissati che al canto come lo intendiamo oggi) per diventare una melodia scandita a valori ritmici proporzionali o una melodia scandita a lunghi valori isocroni (da cui forse il termine *canto fermo* sinonimo del gregoriano dal Bassomedioevo). L'accompagnamento accordale del gregoriano è sicuramente attestato dal tardo rinascimento, per tutta l'età barocca, classica e romantica, fino al Novecento<sup>24</sup>. Nonostante gli studi filologici della scuola di Solesmes, ancora oggi si insegna in Conservatorio l'accompagnamento del gregoriano con l'organo, a testimonianza del radicamento di una tradizione inossidabile.

La messa di Galluccio testimonia proprio quest'uso antico. Il materiale musicale è preso dal Kyriale e precisamente dalla Messa XI "In Dominicis infra annum (orbis factor)". Ciò appare strano data la titolazione del manoscritto perché il compositore avrebbe dovuto utilizzare, semmai, le messe per le "feste semiduplici" riportate nel Kyriale cioè la messa XII "In Festis Semiduplicibus I (Pater cuncta)" o la messa XIII "In Festis Semiduplicibus II (Stelliferi Conditor orbis)". I brani gregoriani della messa XI sono datati come segue: Kyrie (sec. X, versione semplificata del sec. XVI), Gloria (sec. X), Sanctus (sec. XI), Agnus Dei (sec. XIV). I modi liturgici di impianto sono i seguenti: Kyrie (primo modo), Gloria (secondo modo), Sancuts (secondo modo), Agnus (primo modo). Mentre la corrispondenza melodica con la fonte del Kyrie e del Gloria è pressoché totale, Sancuts e Agnus solo parzialmente coincidono. In particolare, manca del tutto il Benedictus e le triplici invocazioni tipiche di Sanctus e Agnus sono completamente trascurate, selezionando il materiale melodico da una sola delle tre ed utilizzandolo, peraltro, sempre in modo semplificato, rispetto alla ricchezza melodica dei melismi originari. La melodia, così malridotta per la scansione ritmica del gregoriano, risulta di assoluta povertà creativa: le poche aggiunte del compositore nulla aggiungono di interessate ed originale.

A ribadire l'ingenuità stilistica, anche la linea del basso continuo (aggiunta ex-novo) è priva di qualsiasi specifica valenza ed ha senso solo in funzione dello sviluppo orizzontale della voce monodica/solista, della quale costituisce un monotono quanto scontato accompagnamento (nell'ottica armonia barocca). Così che, quando la voce è assente, una mera realizzazione ad accordi delle cifre non appare sufficiente a garantire l'organicità della composizione. Infatti, la struttura a versetti alternati, richiederebbe una risposta melodica elaborata di risposta alla voce, almeno di pari sviluppo; il che è impedito perché il basso è incapace di "generare" la composizione, come dovrebbe. La voce, d'altra parte, segue una scrittura assai semplice, semplificata, senza alcun tipo di fioritura, senza alcuna pretesa virtuosistica. E' evidente la sua incapacità di muoversi usando quel linguaggio (così vicino geograficamente ma non altrettanto familiare al nostro compositore) tipico della scuola napoletana (si pensi a Provenzale e Greco ma soprattutto a Leo, Durante e alla loro numerosa sequela di allievi e discepoli per tre generazioni) capace di una disamina della parola e del testo e del loro più appropriato rivestimento musicale.

Quale fosse il luogo d'origine del brano e quale il contesto di esecuzione non è possibile dirlo. Galluccio possiede ancora oggi (e in buono stato di conservazione) uno scrigno di meraviglie architettoniche, pittoriche e scultoree nella collegiata di Santo Stefano: in essa è anche una cantoria lignea ed un organo del secolo XVIII (purtroppo mai restaurato). E' suggestivo pensare che il brano fosse stato utilizzato per questo luogo, così particolare per la commistione di stili, tipica della provincia interna campana. Se così fosse, lo splendore artistico sarebbe annichilito dalla mediocrità della musica. Sul compositore, si può ipotizzare un dilettante locale, forse lo stesso notaio o un religioso della famiglia del notaio stesso o ad esso collegato.

La composizione è, nel complesso, di interesse musicale scarso, rassomigliando più ad un esercizio di composizione di uno scolaro che non ha ben salde neppure le regole del basso continuo

<sup>24</sup> La diffusione del genere è documentata da opere quali quella celebre di Giovanni Pagella (1872 – 1944) "Facilissimo accompagnamento d'organo o d'armonio ai canti del Parrocchiano cantore con preludi, interludi e postludi op. 108" (Torino, Società Tipografico Editrice Nazionale Torino, 1930), pane quotidiano degli organisti domenicali in Italia fino al dilagare della messa "pop".

che ad un lavoro destinato all'ascolto o (il che era assai più importante nella poetica barocca) alla glorificazione divina. L'armonia, d'altra parte, segue moti stereotipati tra accordi quasi sempre in primo rivolto, raramente in secondo rivolto; le uniche dissonanze nelle formule cadenzali. D'altra parte la struttura a versetti alternati è risolta con senza alcuna inventiva, anzi, sembra una mera armonizzazione e ritmizzazione della cantilena gregoriana. Le numerose incertezze semiografiche, i non pochi errori, neanche le regole minime di scrittura musicale, completano un quadro di scarsa qualità musicale di base, davvero insolito in area campana in quel periodo.

#### 4. I criteri di trascrizione

Per facilitare l'uso delle musiche, nella trascrizione si sono adottati i seguenti criteri.

- 1) Il canto, nel manoscritto sempre notato in chiave di soprano, è stato trascritto in chiave di violino; per la poca cura dell'estensore del manoscritto, la chiave del rigo della voce appare come una chiave di do ma senza una sicura incardinatura ad un preciso rigo. Il cattivo stato di conservazione delle carte aggiunge non pochi problemi di lettura. E' possibile risolvere la questione della chiave del rigo di canto identificando con certezza il segno come chiave di soprano, in ragione della coerenza delle note così risultanti rispetto al basso continuo.
- 2) Si sono risolte le abbreviazioni del testo e della notazione musicale.
- 3) L'ortografia del testo è stata corretta nella forma latina corrente nella liturgia.
- 4) L'armatura di chiave originaria non è coerente la tonalità moderna ricavata dallo svolgimento melodico ed armonico del brano. Quella scelta per la trascrizione rispetta la tonalità apparente del brano. Ciò si spiega con l'ossequio del compositore alla pratica ancora invalsa nel '700 di identificare il secondo modo ecclesiastico con la tonalità re minore. Il rispetto di tale convenzione, dettata dalla teoria musicale, spesso conduceva i compositori, ed ancor più i copisti, a frequenti errori di trascrizione dovendo continuamente aggiungere il segno di bemolle alle note intonate sul sesto grado (si) e, nelle cadenze, quello di diesis al settimo grado (do). Nella trascrizione proposta, le note recanti le alterazioni prescritte dalla tonalità d'impianto non recano alcun segno. Quelle non previste dalla tonalità di impianto ma coerenti con essa sono alterate così come prescritto dal manoscritto. Quelle non alterate affatto o con alterazioni non coerenti sono riportate con l'alterazione corretta rispetto alla coerenza con la tonalità d'impianto ma tra parentesi tonde.
- 5) Altro comportamento formalmente ossequioso dei precetti teorici antichi, ritenuti indispensabili per la musica liturgica anche in stile concertato, è l'uso della breve come *finalis*, cioè come figura finale del brano. Anche qui, però, la differenza tra l'artificioso rispetto della norma e la prassi invalsa nella composizione del tempo causa numerose incongruenze di scrittura musicale, risolte regolarizzando la notazione secondo le regole della semiografia musicale moderna.
- 6) Nel manoscritto, la disposizione del testo al di sotto della melodia è approssimativa e sciatta, la sillabazione delle parole, quando appare, è contorta e problematica. La sillabazione proposta è in linea con la produzione tipica dell'età barocca.
- 7) Le note tra parentesi tonde sono integrazioni delle note illeggibili o comunque dubbie nei loro valori di altezza o di figura.

#### 5. Correzioni e note

Kyrie: senza intestazione; nessuna armatura di chiave pur trattandosi di re minore.

C, batt. 1, 1° mov.: manca il bemolle al si della seconda croma

batt. 4: è insolitamente di 5/4.

b.c., batt. 4, 3° e 4° mov.: entrambi i si non recano il dovuto bemolle.

batt. 5: la sezione termina senza l'apposizione della dovuta doppia stanghetta.

C, batt. 6, 3° e 4° mov.: sono segnati come cinque crome, in evidente contrasto con l'indicazione metrica. Manca, d'altra parte, qualsiasi segno che possa far interpretare le note, in tutto o in parte, come gruppo irregolare (terzina e coppia di crome o quintina). La evidente trascuratezza del compositore è stata risolta considerando le ultime due crome come semicrome, così da far coincidere l'accordo minore del b.c. al 4° movimento con la nota sib. L'andamento ritmico risultante

è peraltro simile a quello della batt. successiva.  
batt. 9: come la corrispondente batt. 4, è in 5/4.

Gloria: Nessuna armatura di chiave pur trattandosi di sol minore e nessuna indicazione di tempo, intestazione assente.

batt. 1: La misura è in due quarti, ma senza indicazione di tempo.

C, batt. 1: Le quattro crome sono una evidente incongruenza ritmica rispetto al metro. Il segno grafico delle due crome centrali del gruppo potrebbe lasciare intendere la figurazione come croma, due semicrome e croma. Così, l'andamento della melodia della voce coincide con l'accordo del b.c. sul re al 2° movimento.

batt. 2: La misura è in due quarti, ma senza indicazione di tempo.

C, batt. 3 e 4: le misure mancano completamente

b.c., batt. 4: le due note sono segnate come semibrevis.

C, batt. 6, 7 e 8: le misure mancano completamente

b.c., batt. 8: la nota è segnata come minima, in una misura di due quarti.

C, batt. 13, 14 e 15: le misure mancano completamente.

C, batt. 19 e 20: le misure mancano completamente.

C, batt. 24, 25 e 26: le misure mancano completamente.

C, batt. 30 e 31: le misure mancano completamente.

C, batt. 34 e 35: le misure mancano completamente.

b.c., batt. 35: la battuta è di 3/4.

Sanctus: l'intestazione è presente all'inizio del rigo del canto; senza indicazione di tempo, senza armatura di chiave, pur trattandosi di un sol minore.

C, batt. 1, 2° mov.: la prima croma è fa.

b.c., batt. 5, 3° mov.: la lettura è praticamente negata, salvo per la prima parte della misura che lascia sufficienti indizi per assegnare ai primi due movimenti la nota indicata. Le restanti sono di revisione.

C, batt. 6, 1° mov.: la seconda croma, mi, è priva del necessario bemolle.

b.c., batt. 6, 1° mov.: la lettura della parte è resa assai difficoltosa per la lacuna nella carta.

C, batt. 8, 3° mov.: il la croma del terzo movimento è erroneamente segnato come semiminima.

b.c., batt. 10, 3° mov.: è collocato all'estremità del rigo (prima di un a capo irrituale!) ed è praticamente illeggibile.

Il Benedictus non è indicato: probabilmente si replicava dall'inizio per poi concludere con la ripetizione di "Hosanna".

Agnus Dei: l'intestazione è presente all'inizio del rigo del canto; senza indicazione di tempo, senza armatura di chiave, pur trattandosi di un sol minore.

b.c., batt. 4, 3° mov.: la nota indicata è do, contro l'evidenza armonica che suggerisce sib.

b.c., batt. 5: l'intera battuta è notata un tono, a causa di una evidente svista: infatti, se così fosse, il b.c. terminerebbe in un'altra tonalità rispetto al canto.

## 5. Conclusioni

Dal punto di vista meramente artistico, la messa di Galluccio certamente non è un testimone di rilievo né aggiunge alcunché alla conoscenza stilistica della scuola musicale napoletana e, in genere, meridionale. Realizzata da un compositore di gusto assai scadente o inesperto, per la giovane età o per limiti di inventiva musicale, essa si mostra saldamente ancorata a schemi antiquati, superati rispetto alla temperie dell'epoca di passaggio allo stile classico. La apparente condotta solistica vocale minimale, mutuata pedissequamente dalla cantilena gregoriana con pesanti menomazioni di articolazione, nulla concede al nuovo gusto. L'imperizia del compositore (forse vincolata anche dalle limitate capacità dell'esecutore vocale che probabilmente era l'assemblea del



popolo) non raggiungono affatto l'obiettivo artistico. Paradossalmente, quasi meritava l'inglorioso destino di retrocoperta di un fascio di documenti notarili! Eppure, proprio i suoi difetti costituiscono la base di partenza per alcune riflessioni sulla diffusione della cultura musicale nella prima metà del Settecento nel Meridione. Infatti, appare più evidente che i mecenatismi baronali (in città e in provincia: in tal senso, appare straordinario quello dei Caetani d'Aragona, principi di Piedimonte, capaci di allestire addirittura spettacoli d'opera nel loro teatro ducale, oggi tragicamente in abbandono) o quelli religiosi (il meraviglioso e vasto fondo musicale del monastero benedettino di S. Lorenzo in San Severo, scrigno prezioso di interessantissime musiche d'autore) costituirono una eccellenza isolata. A giudicare dalle rare testimonianze pervenute in provincia di Caserta, le curie vescovili raramente poterono ambire a qualcosa in più di un servizio liturgico usuale affidato ai celebranti, in canto piano (o in quello che nel Settecento era ritenuto tale!) e le cantorie, soprattutto quelle dei centri lontani dallo splendore musicale della capitale, riflettevano solo pallidamente l'evoluzione dello stile e delle forme sperimentate a Napoli.

Inoltre, la messa di Galluccio si rivela interessante testimone di una prassi di accompagnamento organistico al canto piano, a fini meramente liturgici, ben nota nelle fonti letterarie e teoriche, di lunga tradizione, e ancora oggi frequentata nonostante la consolidata e ampia diffusione della *renaissance gregoriana* iniziata e sviluppata a Solesmes, fautrice di un approccio filologico al canto liturgico monodico. Certamente, l'accompagnamento organistico in *alternatim* del gregoriano non era limitato alle piccole chiese parrocchiali o alle collegiate di provincia ma era diffuso ovunque, anche laddove c'erano cappelle musicali professionali impegnate nell'animazione liturgica. Con la differenza che il povero organista di provincia, probabilmente, aveva bisogno di scriversi il basso continuo e la sua cifratura per accompagnare il canto, mentre gli organisti "virtuosi" realizzavano capolavori musicali senza bisogno dello spartito e, persino, all'impronta.

## 6. Bibliografia

*Annus qui*, Roma, 1749, <http://www.intratex.com/X/ITA00227.htm>

B. BAROFFIO, *Liturgia*, in «Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti» D.E.U.M.M., a cura di A. Basso, Torino, U.T.E.T., 1998.

D. BONONCINI, *La musica vocale sacra nella tradizione cattolica*, conferenza del ciclo «L'altro suono», Modena, Teatro Comunale, 19 aprile 2005.

F. CAPORALI, *La musica d'organo in Italia dopo il Motu Proprio. Contributo per un inquadramento critico*. Associazione Italiana Organisti di Chiesa, [www.organisti.it/artic\\_caporali\\_motuproprio.htm](http://www.organisti.it/artic_caporali_motuproprio.htm)

G. CATTIN, *La messa polifonica («Ordinarium»): I, II, III*, voce "Messa" in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti» D.E.U.M.M., a cura di A. Basso, Torino, U.T.E.T., 1998.

G. CATTIN, *Prolusione introduttiva*, in convegno "Gregorio Magno, il Palestrina, Bob Dylan: la chiesa di fronte alla musica", Il Saggiatore Musicale, in collaborazione col Centro Dipartimentale "La Soffitta" del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Bologna, palazzo Marescotti, 3 marzo 1999.

S. COBRIN, *La messa monodica della tradizione gregoriana*, voce "Messa" in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti» D.E.U.M.M., a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1998.

P. DI LORENZO, *Dieci anni di musica antica a Caserta. Dalla ricerca sui testimoni manoscritti all'esecuzione e alla divulgazione. esperienze, problemi e prospettive*, in «Rivista di Terra di Lavoro», Anno I, n° 1, febbraio 2006, pp. 91 – 111. (Di Lorenzo 2006a)

P. DI LORENZO, *Luoghi, testimoni e strumenti della musica*, in «Racconti per immagini. I monumenti casertani e beneventani», a cura di F. Furia e M. R. Iacono, Soprintendenza BAPPSAE di Caserta e Benevento, Caserta, 2006. (Di Lorenzo 2006b).

*Docta sanctorum patrum*, in Karl-Werner Gumpel, «Der Toledaner Kapellmeister Bartolomé de Quevedo und sein Kommentar zu der Extravagante 'Docta Sanctorum' Johannes XXII», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, Spanische Forschungen der*

- Görresgesellschaft, I/21 (Münster: Aschendorff, 1963), pp.297-308
- R. GERVASIO, *Per una prima indagine di iconografia musicale sui rapporti tra Napoli e Caserta*, in «Archeologia e Arte in Campania», Salerno, Società Dante Alighieri, 1993.
- Graduale triplex Solesmes*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Solesmes, 1979. Edizione del 1998.
- Internet Culturale*, [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it), 2006.
- Liber Usualis Missa et Officii*, Paris, Tornaci, Romae, Declée et Socii, 1936.
- E. S. MAINOLDI, *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, Rugginenti, 2001.
- G. GUIVER C. R., *La compagnia delle voci*, traduzione di C. Benedetti, Milano, Jaca Book, 1991.
- M.G. MELUCCI, A. MORGESE, *Il fondo musicale del Monastero delle Benedettine di San Severo*, San Severo, Gerni Editori, 1993.
- V. MISERACHS GRAU, *Chiesa e musica sacra. Passato, presente e futuro*, conferenza tenuta in Barcellona, Fundació Joan Maragall, 4 ottobre 2002. Versione italiana dall'originale catalano di p. Aurelio Zorzi, [www.chiesa.espressonline.it](http://www.chiesa.espressonline.it), 2003.
- Musicam Sacram*, istruzione della Congregazione dei Riti, Città del Vaticano, 1967. [www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/encyclicals/index\\_it.htm](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/index_it.htm)
- F. RAINOLDI, *Canto gregoriano*, in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti» D.E.U.M.M., a cura di A. Basso, Torino, U.T.E.T., 1998.
- M. RUGGERI, *Laudate Dominum in Chordis et Organo. L'organo tra Liturgia e Arte*, in Convegno «Musica e Liturgia», Cremona, Centro Pastorale Diocesano - 26 Gennaio 2002.
- istruzione della Congregazione dei riti
- Sacrosantum concilium*, costituzione del Concilio Ecumenico Vaticano II, Città del Vaticano, 1963. [www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/index\\_it.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/index_it.htm)
- V. SANSON, *La messa polifonica («Ordinarium»): IV, V*, voce "Messa" in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti» D.E.U.M.M., a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1998.
- G. STEFANI, *Musica Barocca*, Milano, Bompiani, 1974.
- Tra le sollecitudini*, Motu proprio, Roma, 1903, [www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/motu\\_proprio/index\\_it.htm](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/index_it.htm)



**Figura 1.** La pagina del Sanctus prima del restauro.



**Figura 2.** La stessa pagina dopo il restauro.



Figura 3. La pagina con il titolo del manoscritto dopo il restauro.

I. Kyrie

Ky - ri - e e - - - lei - son.

Chri - ste e - lei - son.

1 5 9

# b 43 5 6 76

# 43 b # 4#3

b 4 #3

II. Gloria

1  
La - u - da - mus te

1  
b 43 5 6 76 765#  
544

5  
A - do - ra - mus te Gra - ti - as

5  
b 43 b 56 6 4 3

10  
a - gi - mus ti - bi prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am

10  
43 5 6 76

14  
Do - mi - ne - fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste,

14  
765 344 b 43

19  
Qui tol - lis pec - ca - ta - mun - di

19  
43 # # b 43

mi - se - re - re - no - bis

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re - no - bis

tu so - lus Do - mi - nus

Cum San - cto - Spi - ri - tus in glo - ri - a De - i Pa - tris - A -

men.

23  
23  
27  
27  
31  
31  
36  
36  
40  
40

b 43 b 5 56 b 43

# 43 6 5

43 43

56

45

III. Sanctus

1 San - ctus

45 5 6 6 6 76

4 ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a

43 45

8 tu - a Ho - san - - - - na in ex - cel - sis.

45 45

IV. Agnus Dei

1 A - gnus De - i qui tol - - - lis

43

3 pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - - bis.

45