

DOMENICO BARTOLUCCI
(1917-2013)

***"Dalla passione per la musica
alla musica per La Passione"***

Jorge Alves Barbosa



"La musica dovrebbe essere studiata solo da chi la conosce..."

Domenico Bartolucci è una figura singola, unica, in molti aspetti della sua vita, della sua opera e della sua personalità, non solo per la qualità e l'originalità della sua opera di direttore, regista, didatta e compositore, ma anche per l'enorme dose di eccentricità che ha marcato parecchie delle sue opzioni, a volte posizioni contraddittorie, ovvero quando si è trattato della musica del Novecento, ma anche nel campo della musica sacra, soprattutto dopo il Concilio Vaticano II.¹ Esibiva un temperamento vigoroso, forte,

¹ A proposito del Concilio Vaticano II – di cui seguì la dottrina, molto più da vicino di quanto si possa immaginare – anche nel campo della musica sacra, una volta ci disse: "Pio XII è stato un grande Papa, perché ha potuto anche evitare il Concilio... Ha detto che c'erano troppi incendi all'interno della Chiesa

combattivo, come la sua terra natia ai margini del Mugello ma, d'altra parte, chi ha potuto passare del tempo con lui può testimoniare la dolcezza e la raffinatezza di carattere, eventualmente riservato. Dotato di uno sguardo penetrante, che sembrava guardarci nel profondo, era una persona particolarmente ben disposta, delicata, che amava insegnare divertendosi con gli allievi mentre parlava sulle cose della musica, e da lui si imparava di più nelle pause che nelle lezioni stesse.² Qui, era un po' prolisso, confuso, perché parlava di tutto allo stesso tempo, raramente si fissava e sviluppava un argomento preciso; senza libri né appunti, parlava di quello che aveva nel cuore, a volte con il cuore in mano, ma rivelando una conoscenza senza limiti da cui nulla sfuggiva. Io prendevo – *al volo* – e ho conservato facilmente molte cose che ho sentito da lui e che di solito sfuggono o sono dimenticate un attimo dopo; anche perché egli non voleva parlarci di argomenti più discutibili nel contesto di una classe dove, diceva, bisognerebbe imparare piuttosto le cose sicure. Non sempre sono stato d'accordo con lui, ma ho sempre riconosciuto la sua incredibile saggezza e capacità. Egli amava la musica, soprattutto quella sacra, cioè la polifonia della "scuola romana" su cui lavoravamo nelle classi di Polifonia: Palestrina in primis,³ ma anche Tomás Luís de Vitoria e Orlando di Lasso. Credo

del XX secolo che non erano difficili da controllare; ma se si unissero, il fuoco sarebbe incontrollabile..." Bartolucci non fu invitato alla commissione preparatoria del Concilio, ma fu tra coloro che prepararono l'*Inst. "Musicam Sacram"*, anche se non era d'accordo con molto di ciò che vi si trova. Tuttavia, per decisione dei Cerimonieri, dopo il Concilio si assistette ad un progressivo declino degli autori classici per quanto riguarda il repertorio della Cappella Sistina, con la crescita del numero di canti richiesti a Bartolucci dai nuovi testi liturgici, in latino e in italiano; le Messe furono da allora in latino, alternandosi all'Assemblea in canto gregoriano, fatta salva, quando possibile, l'esecuzione di alcune Mottetti affidato al solo Coro. Il suo rapporto privilegiato di amicizia con Benedetto XVI è anche la dimostrazione che non era così lontano dal Concilio come si potrebbe pensare. Ma egli era piuttosto radicale e impetuoso nelle dichiarazioni che fece (Cfr. ENZO FAGGILOLO, *Domenico Bartolucci e la Musica Sacra del Novecento*. Ed. Armelin, Padova, 2009, p. 135-145)

² Durante le pause delle lezioni di Polifonia o nelle lezioni di "Basso Continuo" era in grado di improvvisare una *Fuga*, continuando a dialogare con i suoi allievi che si divertivano con lui intorno al Pianoforte. Poi ci sfidava a fare, al pianoforte, delle modulazioni su toni lontani o a suonare l'accordo più bizzarro possibile e, ridendo: "Adesso risolve..." proponendo collegamenti particolarmente arditi. Un giorno feci, con suo stupore, una bravetta: Lui mi disse: "Modulami da Do Maggiore a Si Maggiore..." – "O Maestro, questo è facile..." E, subito, tre o quattro accordi ed eccoci lì, con "conferma" e tutto il resto. Stupito chiede: "Ehi, come hai fatto?...". – "Maestro, usando la sesta napoletana... La prima inversione di Do Maggiore mi dà la sesta napoletana sul II grado di Si maggiore; allora facciamo V-I con la cadenza composta!? ... Ho avuto la fortuna di accompagnarlo sovente nell'itinerario da e per il PIMS, dove chiacchieravamo animatamente; Ho anche deviato il mio itinerario per poterlo accompagnare sull'autobus fino alla Chiesa di San Gregorio VII, dove scendevo e lui ha proseguito verso casa sua. È stato allora che gli ho parlato meglio, sulla musica, sulle sue opere. Mi sono davvero goduto quei momenti e, credo, anche lui...

³ Questo è stato riassunto in una manciata di Mottetti, le Messe "Papae Marcelli", "Jam Christus astra ascenderit", "Veni Sponsa Christi", la "Missa Sine Nomine" ("Io sono abbandonata") e una "Missa Brevis" che erano anche modelli paradigmatici di forme polifoniche e da lui spiegate dai modelli gregoriani. Riguardo ai *Mottetti*, ho preferito quelli a 5 voci, dove abbiamo faticato come sul "*Alleluia, Tullerunt Domino*". Ho avuto la fortuna di dirigere in udienze pubbliche questo *Mottetto* e il Kyrie della *Messa Papae Marcelli*, in audizioni che sono state considerate esemplari. Quando una cosa veniva provata, dopo che l'avevamo padroneggiata dal punto di vista della lettura, allora diceva: "Sta solfejata; Adesso lavoriamo..." Ecco spiegato il suo detto : "*La musica deve essere studiata da chi la conosce*".

che con lui non abbiamo mai cantato Josquin Després, al massimo l' *Ave Maria*... Per quei meno qualificati sulla direzione corale si cantava "Exsultate justi" di L. G. da Viadanna. Nella musica sacra più recente, è stato il suo a pontificare, oltre *alla Messa di Sant'Edoardo Re*, di Licínio Refice,⁴ eppure, di tanto in tanto, una bellissima *Messa* di Armando Renzi, già professore al PIMS. Perosi non era cantato con lui, anche se lo conosceva come nessun altro, ma questo compositore, così come altri precedenti e contemporanei, furono lavorati in altre materie, in particolare nelle lezioni di tecnica vocale e direzione di coro.⁵

1. Vita musicale e carriera

Domenico Bartolucci nacque a Borgo San Lorenzo, nei pressi del Monte Mugello a Firenze, città natale dei pittori Beato Beato Angelico e Giotto, il 7 maggio 1917. Il suo primo contatto con la musica avvenne da quando sentiva, con il suo padre, le canzoni eseguite dai confratelli della *Compagnia dei Neri* a Firenze, e proseguì subito dopo nella terza classe della Scuola Elementare, dove ricevette le prime lezioni di solfeggio e canto. All'età di dieci anni entrò nel Seminario di Firenze, avendo come maestro di musica il direttore d'orchestra e compositore Francesco Bagnoli, maestro di cappella della Cattedrale di Santa Maria del Fiore. Tuttavia, a quei tempi, i regolamenti del Seminario non erano – e non lo sono ancora oggi – particolarmente favorevoli agli studi musicali,

⁴ Un giorno fu proposto di fare questa *Messa* di Refice. Poiché nessuno dei più anziani, di solito chiamati a dirigere in queste classi pubbliche, non era presente, mi chiesero, come spesso accadeva fin dal mio primo anno, di andare a dirigerla. Bartolucci mi chiamò e io dissi: "No, Maestro, non ci vengo!!..." - "E perché?" Chiese stupito. "Perché ho fatto questa *Messa* al Seminario di Braga e non vengo a Roma per fare le cose che ho fatto a Braga...". Terrorizzati – era impensabile che qualcuno alzasse la voce davanti a un professore e tanto meno a Bartolucci – tutti gli altri si aspettavano un bel rimprovero. Il Maestro allora disse, più o meno così: "Hai assolutamente ragione; il livello di questa Scuola è sceso troppo in basso. Dovremmo tornare ai tempi in cui si facevano cose molto più impegnative". E con questo, e con quello che ha detto, ha mandato una rabbia a quelle decine di allievi ordinari, straordinari studenti, ascoltatori e visitatori... E quel giorno non sono andato a dirigere. Una divertente: quando egli voleva definire una canzone noiosa, pastosa, antiquata, senza livello, ecc... adoperava una parola molto italiana: "barbosa"!! ... Un giorno, dopo questa espressione, tutto il gruppo si mise a ridere. Ha chiesto perché e gli hanno detto che era proprio il mio cognome... Rimase un po' confuso e non lo usò mai più. Vicissitudini delle lingue in un paese straniero e soprattutto nella sonorità tra la lingua portoghese e quella italiana: immaginate se vi dicessi che, in buon portoghese, "sono figlio di una mignota". [dona qua habita nella provicina de "Minho" al nord del Portogallo]

⁵ Alla fine della sua vita, quando frequentavo il PIMS, (1989-1992), egli diceva non ascoltare la musica degli altri. A lui non piaceva Mahler, pesante e prolisso; rimase turbato quando la Santa Sede conferì a Olivier Messiaen la medaglia "Pro Ecclesia et Pontifice", perchè aveva scritto solo due pagine di musica sacra e la cui musica non apprezzava come strana e incoerente; non gli piacevano i compositori della Seconda Scuola di Vienna. Un giorno gliel'ho chiesto. "E che dire sul *Concerto per Violino* di Alban Berg?" Lui rispose: "Ah, un capolavoro...". Un giorno, in audizione pubblica, lui presente, preparati nella disciplina di Tecnica vocale, cantammo "Anthem" di Stravinskij, un canto dodecafonico, uno dei pochi esempi in quella tecnica scritti dal compositore russo. Quando gli abbiamo chiesto cosa avesse pensato, ha risposto: "È bello". Gli piaceva la buona musica... e sapeva bene riconoscerla ovunque fosse.

considerati una distrazione personale, o un'occupazione del tempo libero, da evitare a favore degli studi curriculari obbligatori. A quei tempi risalgono alcune delle principali avventure che contribuirono a gonfiare il "*mito Bartolucci*", che ben dimostrano la tenacia di quell'adolescente, di fronte alle limitazioni e alle battute d'arresto subite. Un anno dopo aver iniziato la frequentazione del Seminario, gli fu permesso di studiare Pianoforte durante le vacanze mentre, in Seminario, cercava di superare gli impedimenti con alcuni stratagemmi che gli permettevano di "suonare in silenzio", utilizzando una tastiera disegnata su un cartoncino dove si esercitava clandestinamente. Un giorno andò con i suoi compagni seminaristi a cantare in parrocchia; in assenza dell'organista, si offrì subito di sostituirlo e la sua bravura fu tale che il parroco, anziché apprezzamento, stimolo, magari, di gratificazione, lo sottopose ad un interrogatorio, e non contento delle risposte lui date, lo denunciò ai superiori del Seminario come certamente in violazione dei limiti regolamentari, poiché era impossibile altrimenti suonare così bene... In quel periodo fece i primi tentativi di composizione, con *Laudi alla Madonna* e schizzi di *Messe* a varie voci, che invece di procurargli l'apprezzamento e l'incoraggiamento dei suoi superiori gli costarono la censura di essere un uomo "presuntuoso", limitandogli l'accesso alla carta a righe, razionata e firmata dai suoi superiori, potendo comporre solo a condizione di presentare le partiture in totale anonimato. A causa di tutte queste e altre battute d'arresto, prima di iniziare gli studi di Filosofia, fu tentato di lasciare il Seminario, cosa che gli fu sconsigliata dal suo direttore spirituale. Lì collaborò a sessioni culturali ed Accademie, dirigendo e accompagnando Mottetti, Madrigali, Cantate, parti di Oratori, di vari autori, in particolare di Francesco Bagnoli, e introducendo, di nascosto, alcuni suoi mottetti, anche anonimi, oppure apponendo su di essi la firma di polifonisti consacrati come Francesco Anerio, fino a ingannare allo stesso suo maestro, Bagnoli. Una delle più belle composizioni risalenti a questo periodo è il mottetto *Super flumina Babilonis*, scritto all'età di 17 anni, nel 1934.

Negli anni 1937-38 completò la sua formazione in Armonia e Contrappunto, con Bagnoli, materie che, pur non padroneggiando tecnicamente, era già in grado di applicare nelle sue opere e nelle improvvisazioni che, da anni, svolgeva nelle celebrazioni della Cattedrale di Firenze, con particolare apprezzamento dei musicisti della città. Iniziò delle lezioni private di Composizione con Vito Frazzi, maestro al Conservatorio di Firenze e, alla fine dell'anno accademico 1939, sostenne gli esami di Armonia, Contrappunto e Fuga e le materie complementari: all'inizio dell'anno successivo ottenne il Diploma in Composizione. Nel 1942 viene presentata a Firenze la prima versione de *La Passione*, sentendo da Vito Frazzi la seguente profezia: "*Ragazzo mio! In queste vene scorre sangue verdiano*".⁶ Su sollecitazione di Raffaele Casimiri, in visita a Firenze, appena terminati gli

⁶ A questa occasione risale l'inizio di molti racconti sul suo genio, dando origine al cosiddetto "mito Bartolucci", alcuni dei quali ho potuto testimoniare. Si narra di lui: L'udienza era pronta, lì si trovava Bartolucci, a l'Auditorium di Santa Cecilia, a Roma, per ascoltare un Oratorio di Lorenzo Perosi. Quando arrivò il momento, si trovano di fronte alla malattia che impediva al maestro designato di eseguire il concerto. Qualcuno si ricordò: "E se chiedessimo al Maestro Bartolucci se sarebbe disposto a dirigere la partitura, visto che è in sala?...". Andarono da lui; salì sul palcoscenico e – lui che non apprezzava affatto la

studi ecclesiastici, sarebbe stato inviato a Roma per frequentare il Pontificio Istituto di Musica Sacra, ma non prima che si verificasse un'altra battuta d'arresto da parte del suo Vescovo che ne rinviò la partenza e lo nominò parroco affinché non si stabilisse completamente a Roma.⁷ Lì studiò Polifonia palestriniana con Raffaele Casimiri, che considerò sempre il suo grande maestro, e Composizione con Ildebrando Pizzetti, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dove si diplomò nel 1944 con il *Concerto in Mi per pianoforte e orchestra*.⁸ Nel 1945 ottenne il diploma di Composizione Sacra al PIMS, con Licínio Refice e fu nominato Vice Maestro di Cappella della Basilica di San Giovanni in Laterano; nel 1947 presentò al PIMS il *Poema Sacro "Battesimo"*, commissionato dai professori dell'istituzione, il cui successo spinse il suo maestro Refice ad esclamare *"Abbiamo un musicista qui"*.⁹ Fu quibde Maestro di Cappella a Santa Maria Maggiore, e anche a Santa Maria del Fiore a Firenze, dopo la morte di Francesco Bagnoli, periodo a cui risalgono i *Mottetti* per Coro ed Organo (*V Libro dei Mottetti*). Succeduto a Lorenzo Perosi, nel 1952 come vice direttore, il 20 dicembre 1956,¹⁰ fu nominato da Pio XII,

musica di Lorenzo Perosi – diressero la partitura... a memoria. Un'altra delle mie: un giorno, in una delle sessioni di Polifonia al PIMS, mi preparavo a dirigere il Credo della *Messa Papae Marcelli* de Palestrina. Egli, che normalmente accompagnava al Pianoforte, mi domanda: - Barbosa, facciamo "più moderno" (con 2 voci femminili e 4 maschili) o "più antico" (soprani, acuti tenori, 2 voci tenorili e 2 voci basse)?... Maestro, gradirei fare "more antico", ma per Lei è complicato perché la partitura che abbiamo in mano (in G) dovrà essere trasposta (almeno mezzo tono sotto). Lui risponde: Nessun problema... e inizia a suonare uno spartito, che lesse su sei pentagrammi, in Fa#... È chiaro che la conosceva perfettamente a memoria...

⁷ Si è sempre considerato il parroco di questa piccola parrocchia, vicino alla sua città natale, trascorrendovi le sue vacanze e mettendosi al suo servizio gratuitamente. Ricordo che lui, che non frequentava più la "sua parrocchia", essendo la cura pastorale affidata ad un altro sacerdote locale, parlava con un certo orgoglio della sua condizione di parroco. A noi ci veniva da ridere...

⁸ Questo *Concerto in Mi* è stato composto nei pressi della sua città natale, vicino al Mugello, dove si era rifugiato a causa della guerra. Questo stesso monte ha nome alla sua *Sinfonia Rustica "Mugellana"*. Il *Concerto in Mi* è così chiamato perché non è scritto in Mi maggiore neppure in Mi minore, ma nel modo "Protus in E" (I-III), cioè basato sulla scala di Re maggiore e Deuterus (II). Quando il lavoro è stato pubblicato, rimasi entusiasmato del modo in cui ha eseguito, in una delle pause del corso di Polifonia, le battute iniziali. Poi ho comprato lo spartito, l'ho ascoltato, ma ero più entusiasta riguardo alla *Sinfonia Rustica*, che nel frattempo è stata anche pubblicata, scritta in modo Protus in D. Gli dissi, qualche giorno dopo, che il *Concerto* mi piaceva, ma che la *Sinfonia* era migliore... *Ma perché?* Chiese stupito. *Non so, penso che sia più chiara, più trasparente, molto equilibrata, è molto bella...* Mi rispose: *Forse hai ragione!*... Personalmente la metto alla pari con altre piccole Grandi Sinfonie che molto apprezzo: *Sinfonia n. 5, in Sib* di F. Schubert; *Sinfonia in Do*, di G. Bizet, *Sinfonia in Do*, di I. Stravinsky, *Sinfonia Classica*, di S. Prokofieff, e *Sinfonia Semplice*, di B. Britten...

⁹ Oltre i ricordi personali, molti degli elementi biografici qui evidenziati si ritrovano nel testo di Silvano Sardi, suo conterraneo, nel booklet de *La Passione*, un CD edito da Ed. Cappella Sistina, e soprattutto nella Biografia curata da ENZO FAGGILOLO, *Domenico Bartolucci e la Musica Sacra del Novecento*. Ed. Armelin, Padova, 2009, con testimonianze di ex allievi e amici. Scritto e pubblicato durante la vita del Maestro, non manterrà magari le distanze adeguate ad una valutazione della sua personalità e della sua opera che sarebbe normale in un'opera di Storia. Ma è molto interessante e di gradevole lettura.

¹⁰ Venendogli meno le forze, soprattutto la visione a Perosi, Bartolucci fuspesso chiamato a dirigere la Cappella Sistina, almeno in alcune opere; questo periodo di transizione che si protrarrà tra il 1952 e il 1956, anno del decesso di Perosi, non fu privo di problemi, forse qualche gelosia venuta da parte della famiglia

Direttore Perpetuo Maestro della Cappella Sistina, carica che mantenne fino agli ultimi anni della sua vita, e per la quale compose gran parte dell'opera sua a *cappella*. È stato docente di Composizione e Forme Polifoniche presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra fino al 1997 e ha insegnato Musica Sacra presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Fu Accademico di Santa Cecilia, ed è considerato uno dei più famosi musicisti italiani del ventesimo secolo, conosciuto in tutto il mondo, come compositore e come direttore d'orchestra, per un legame particolarmente forte con la musica sacra rinascimentale che cercava di mettere in dialogo con i linguaggi moderni, o almeno del cosiddetto tardo romanticismo, in una personalissima visione della modalità da lui assunta come credo, derivato dalla polifonia palestriniana. Oltre ai servizi liturgici papali, ha diretto la Cappella Sistina in *tournee* per l'Italia, Austria, Francia, Germania, Stati Uniti, Canada, Australia, Turchia, Giappone e Russia, eseguendo polifonia classica e musica polifonica. Con il Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diresse anche numerosi concerti. Ha diretto i principali ensemble sinfonico-corali italiani a Roma, Venezia, Firenze, Trieste, Palermo e Bari, ha insegnato in corsi di polifonia palestriniana in Italia e all'estero, e ha diretto il Coro Polifonico della Fondazione Bartolucci, creato a Roma nel 2003, in diversi concerti, tra cui uno in onore di Papa Benedetto XVI, nella Cappella Sistina, nel giugno 2006. Questo stesso Pontefice, suo grande ammiratore e amico, lo nominò Cardinale in riconoscimento del lavoro svolto a favore della musica sacra e della Cappella Pontificia nel corso di tanti anni, e probabilmente in compensazione del fatto che era stato ingiustamente rimosso dalla direzione della Cappella Sistina. Praticamente attivo fino alla fine della sua lunga vita, si è spento a Roma l'11 novembre 2013.

2. L'opera di Domenico Bartolucci: *"una passione per la musica sacra"*

L'opera musicale di Domenico Bartolucci è vastissima: il catalogo delle opere edito dalle Edizioni Cappella Sistina supera i quaranta volumi: 7 libri di Mottetti, 2 di Madrigali, 6 di Messe; Lodi, Salmi, Inni e Cantici. A questi vanno aggiunti il *Concerto in Mi minore per Piano e Orchestra*, la *Sinfonia Rustica "Mugellana"*, Musica da camera e per organo; opere per soli, coro e orchestra: gli Oratori *Tempesta sul Lago*, *La Natività*, *Battesimo*, *La Passione di Cristo*, *Ascensione*, *Gloriosi Principes*; le Messe: *Missa pro Defunctis*, *Missa Assumptionis*, *Missa Jubilæi*, *Missa de Angelis*, *Missa in honorem Santæ Cecilæ*; le Cantate: *Cantata Biblica*, *Cantata Evangelica*, *Cantata di Natale*, *Transitus beati Francisci*: ed ancora *Miserere*, *Te Deum*, *Stabat Mater*. Nonostante lui ci abbia sempre raccontato con orgoglio di aver composto in tutti i generi musicali tranne l'Opera Lirica, in quanto si sentiva fedele al suo impegno per la musica sacra, non poté resistere, alla fine della sua vita, a comporre l'Opera *"Brunellesco"*, in tre atti, celebrando l'autore della celebre cupola del Duomo di Firenze, Filippo Brunelleschi (1377-1446).

dell'anziano maestro, tanto che, a Bartolucci è stato consigliato di non essere presente – *per non creare problemi* – quando Perosi era alla guida della Sistina... (Cfr. ENZO PAGGIOLO, op. cit., p. 135-136).

3. L'interpretazione della Polifonia da Bartolucci

"Penso che l'opera del Palestrina e tutta la polifonia del suo tempo vadano presentate e interpretate soprattutto sulla base di una cantabilità perfetta, così chiara, così naturale, così tipica dell'epoca. La polifonia è stata scritta da maestri cantanti e avrà la sua perfetta realizzazione quando il cantante e l'intero ensemble corale canteranno, con naturalezza, spontaneità, con la ricchezza della pura declamazione... La mia preoccupazione costante è quella di restituire Palestrina all'anima del popolo.¹¹ La polifonia ha in sé il potere della suggestione e della penetrazione, senza bisogno di alcuna presuntuosa imposizione".¹² In queste poche parole, Bartolucci riassume il suo pensiero sull'interpretazione della Polifonia. Alla base dell'interpretazione della polifonia palestriniana, siccome di altri autori, e anche della sua, c'era una profonda attenzione al significato del testo, vero motore del ritmo della frase melodica, non solo in termini di significato complessivo ma a volte ad ogni singola parola, a partire dalla melodia originale, sacra o profana, come nelle Messe "*sine nomine*". Spesso, quando Bartolucci voleva sottolineare l'importanza di un passaggio all'interno della trama polifonica, non cantava la linea melodica della partitura, ma la melodia originale, in modo da poter cogliere l'essenza di ciò che si intende con la composizione polifonica. Per questo, dopo tante ripetizioni, abbiamo finito per fissare anche le melodie gregoriane che hanno ispirato l'omonima Messa, che si trattasse dell'*Antifona "Veni sponsa Christi"*, dell'inizio dell'*Inno "Jam Christus astra ascenderat"*, o della *Canzone "Io sono abbandonata"* che dà tema alla Messa "*sine nomine*". Egli cantava le melodie gregoriane, secondo la cosiddetta "tradizione romana", quale erede e continuatore della stessa tradizione, come riferimento di lettura, sebbene tale interpretazione non fosse lontana da una lettura segnata dalle melodie già alterate nel secolo XVI e, per quanto riguarda il ritmo, dai "modi ritmici",¹³ come nell'*Inno "Jam Christus astra ascenderat"*:

¹¹ Il rapporto del popolo con la musica corrispondeva, nella prospettiva di Bartolucci, alla visione romantica di un adattamento del linguaggio popolare ai canoni della musica occidentale. Non apprezzava la musica etnica, che riteneva dovesse "evolversi" verso le innegabili conquiste dell'arte europea. In una discussione che ebbi con lui su questo argomento e quando cercavo di difendere le virtualità della musica extraeuropea, lui ha concluso: "*Beh, se dopo aver conosciuto la luce del sole, vuoi continuare nel buio, dipende da te*"...

¹² Domenico Bartolucci, a Mário Vieri, citato in E. FAGIOLLO, *op. cit.* p. 220.

¹³ La "notazione modale" o "modi ritmici" è stata utilizzata in gran parte della musica medievale, incluso il canto gregoriano, ed è stata sostituita dalla "notazione mensurale" dal XIII secolo in poi. Alcune famose melodie del repertorio *gregoriano* sono state composte secondo questa tecnica di interpretazione come "*O filii et filiae*". Fu contro questa forma di interpretazione non autentica dei manoscritti gregoriani che Dom Mocquereau creò un sistema ritmico assente nella uguaglianza tra tutte le note, in cui fu contestato da Dom Pothier, dalla "Scuola Romana", ma anche in seguito dall'analisi semiologica dei manoscritti antichi che non segue questa proposta ritmica dei "modi" neppure la isocronia di Dom Mocquereau..

accelerazione del movimento non dovrebbero allontanarsi troppo da questa isocronia.¹⁵ D'altra parte, e seguendo questa tecnica di lettura, Bartolucci ha sottolineato con forza il rispetto per la cantabilità che emana dall'espressione di ogni parola, dal numero di sillabe, dall'accentazione, dall'fraseggio, dal ritmo della lettura, ecc. A questo ha aggiunto il rispetto per la personalità di ogni cantante, la sua voce, la lettura che lui stesso fa della sua *parte*, nell'ambito della trama polifonica, non soggetto a una massa corale, ma solo alla musica e al testo. D'altra parte, troviamo in Bartolucci, come nel canto gregoriano – soprattutto dall'interpretazione semiologica – un maggiore vigore, espressività e sentimento,¹⁶ senza scivolare nel sentimentalismo, e una varietà di sfumature sonore senza cadere negli eccessi di una visione romantica della polifonia, centrata sull'effetto di un accordo, sulla dinamica di ogni arco melodico o sul sostegno di una nota, più o meno alto o basso, indipendentemente dalla parola che tale musica copre.¹⁷

Sappiamo che la voce umana e le condizioni fisiche del cantante sono alla base della costruzione della Polifonia e danno origine alle regole base del Contrappunto: respirazione, supporto vocale, portata melodica, intervalli, posizionamento silenzioso, ecc.¹⁸ Questa attenzione al Cantante nella sua individualità rappresenta però, a mio avviso e a parere di molti – e non si tratta solo di una prospettiva anglosassone, francese o americana, ma anche italiana – la grande debolezza della prospettiva interpretativa di Bartolucci nella musica polifonica. Teoricamente può sembrare interessante, ma da un punto di vista pratico, riguardo all'equilibrio, colore musicale, sonorità, ecc., c'è una grande perdita di qualità quando si evidenzia troppo l'individualità del cantante. A volte,

¹⁵ Quando abbiamo chiesto a Bartolucci di darci la misura del "tactus" ha cliccato con le dita, più o meno a seconda del polso; Se gli chiedevamo di darci il "tactus" di una musica più vivace, faceva di nuovo lo stesso gesto e la misura del battito era... praticamente lo stesso, il che ci ha davvero divertito...

¹⁶ Contrariamente a quanto si faceva allora in pratica, anche nel PIMS, sotto la direzione di don Raffaele Baratta, e poi di Padre Valette. Bartolucci ha affrontato questo problema anche nel rapporto della Cappella Sistina con l'esecuzione del canto gregoriano nella Basilica di San Pietro, però non ha mai capito l'interpretazione semiologica... Nel mio esame finale di *Magistero in Canto Gregoriano*, il suo unico commento fu: *"hai una bella voce, ma manchi un po' nell'esecuzione delle note acute..."*. Si riferiva alla *ripercussione* delle tre note e alla "tristofa" o "trivirga", articolate, a differenza dell'esecuzione tradizionale che le legava come se fossero un'unica nota. Boniface Baroffio, insegnante di canto gregoriano, ed io abbiamo sorriso educatamente...

¹⁷ L'influenza della mentalità operistica legata alla cantabilità e all'esibizione del cantante portò ad atteggiamenti come quello di un insegnante di tecnica vocale che affermò: *"Non me ne frega il testo; ciò che voglio è sentire quella nota acuta al suo posto"*. Sappiamo che Lorenzo Perosi, soffriva di questo difetto, sommettendo il testo alle caratteristiche e alle dimensioni della melodia, non disdegnando di tagliare una frase o di accentuare una sillaba non accentata, in un tempo forte... Era con questo, tra l'altro, che Bartolucci si sentiva in imbarazzo. Prendete il bellissimo *"O Salutaris hostia"*, di Perosi che pone il culmine della melodia della prima frase sulla sillaba "sa", scendendo alla sillaba accentata "tá", cantata leggermente, accentuando, e beh, "host".

¹⁸ È fondamentale rendersi conto anche del suono delle vocali, alcune più facili da emettere e altre meno; la sonorità di ciascuna voce nella struttura della partitura: ad esempio, un Do centrale, che è la stessa nota su un pianoforte, non suona allo stesso modo quando è dato da un Soprano (troppo basso); da un Contralto (comodo ma poco sonoro); da un Tenore (regione media e confortevole) da un Basso (regione alta e particolarmente sonora)... Perciò, cantanti e compositori devono essere preparati a questo.

la Cappella Sistina suonava più come un caotico amalgama di linee melodiche che con la morbidezza o il vigore, a seconda dei casi, che scaturiscono dal significato del testo e dalla "stesura", ovvero dal tessuto melodico e polifonico, come si può vedere non solo dall'interpretazione proveniente da altri media musicali, ma anche da quella italiana e, oggi, dalla stessa Cappella Pontificia.

4. Il linguaggio musicale di Bartolucci

Non è proprio facile avvicinarsi al tema del linguaggio musicale di Bartolucci perché, essendo apparentemente conservatore, rivela una modernità che sfugge alla visione superficiale che solitamente sostiene i suoi commentatori e critici. Potrei dire che Bartolucci è per Palestrina quello che Mendelssohn è per Johann Sebastian Bach. La musica di Bartolucci si basa fundamentalmente sul canto gregoriano, molto più che sulla polifonia rinascimentale, per la stretta aderenza al testo, per la ricerca di linee melodiche segnate dalla *cantabilità* italiana, per la ricerca di armonie ricche, modernissime, a volte complesse, ma sempre corrette e coerenti.¹⁹ Se cerchiamo la sua affiliazione nelle proposte modali della "scuola russa" (Moussorgsky), della "scuola francese" (Fauré e Debussy), della "scuola tedesca" (Hindemith) o anche della scuola italiana (Pizzetti, Casella, Petrassi), non riusciremo a trovare un rapporto diretto e stretto, ma non possiamo nemmeno – come egli stesso ritenne alla fine – che si tratti di un'affiliazione esclusivamente palestriniana, inserita in un'armonia del tutto originale e moderna. come di solito si vede e si sente parlare su di lui. Personalmente, penso che non sia particolarmente lontano da Claude Debussy, che è anche molto vicino al canto gregoriano, come si evince da un'attenta lettura della sua musica, in particolare pianistica, ed è stato dimostrato nel famoso e paradigmatico studio condotto da Júlia d'Almendra.²⁰ Infatti, le armonie e le melodie di alcune opere di Debussy mi hanno sempre suggerito il canto gregoriano e, ancor di più, ho sentito il sapore "debussysta" in alcune armonie di Bartolucci. Si vedano, ad esempio, *l'antifona gregoriana* "O Sacrum convivium", il *Preludio* "La fille au cheveux de lin" di Debussy e il *Mottetto* "O Sacrum convivium" di Bartolucci:

¹⁹ Ci diceva in quei momenti di relax: "Puoi scrivere l'intervallo o l'accordo più dissonante che vuoi; ma bisogna rispettare due cose: la coerenza all'arrivo e la coerenza alla partenza, alla preparazione e alla risoluzione". Nel linguaggio modale che usava, amava scrivere contemporaneamente, in una scala minore melodica, il 7° grado naturale, che scendeva, e la stessa nota (preferibilmente in ottava) alterata verso l'alto che saliva; Ad esempio, il sol naturale e il sol# allo stesso tempo. "E guarda, che bello..." rideva...

²⁰ JÚLIA D'ALMENDRA, *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*. Parigi, Gabriel Enault, 1947-1948. Questa musicista portoghese ebbe anche conversazioni con la sorella del Debussy che le confidò il rapporto del compositore con il Monastero di Solesmes, dove saporiva il canto dei monaci e prendeva appunti. Non a caso il mio insegnante di pianoforte mi propose di suonare il *Prelude* "Et la lune descend sur le temple qui fut", che mi è piaciuto molto e ho anche suonato abbastanza bene... Quel suono del *Kyrie IV*, "Cunctipotens genitor Deus" nell'invocazione finale...



Infatti, la vicinanza di Bartolucci alla musica di Debussy e persino a Charles Tournemire (*L'Orgue Mystique*) e ad altri compositori francesi del primo Novecento. XX, lo si vede dalla *Cadenza* con cui apre il *Concerto in mi per pianoforte e orchestra*.²¹



Ma è evidente che lo stretto rapporto, per non dire l'affiliazione, del linguaggio musicale di Bartolucci con il canto gregoriano, si manifesta nella sua musica sacra polifonica, dove egli è molto più vicino alle melodie del repertorio gregoriano antico che allo stesso Palestrina,²² ovvero nell'attenzione alle linee melodiche originali e non stilizzate, nel profondo legame con il testo, di più, con ogni sua parola. Nella trama armonica troviamo, nella polifonia sacra di Bartolucci,²³ un linguaggio moderno, a tratti complesso, come

²¹ Il *Concerto in Mi per pianoforte e orchestra* è disponibile per il download sul sito della Fondazione Cardinale Domenico Bartolucci all'indirizzo: <https://www.fondazionebartolucci.it/music-online/musica-sinfonica/> così come diverse altre partiture del Maestro.

²² Dobbiamo tenere presente che Palestrina fu uno dei responsabili, l'anima forse, anche se non vi lavorò direttamente, della "semplicizzazione" delle melodie gregoriane che sarebbe tradotta nelle opere che portarono all'edizione medicea. Il suo modo di adoperare le melodie gregoriane assoggettare le stesse melodie ad una struttura e alle esigenze melodiche delle diverse forme polifoniche, in particolare nel mottetto classico. D'altra parte, la sua lettura delle melodie è già informata dall'armonia modale, sensibilizzando le subtoniche ascendenti, usando regolarmente il bemolle nel Protus, ecc. Lo stesso non si può dire di Bartolucci, che è più fedele a una visione approssimativa della lettura del canto gregoriano delle Edizioni di Solesmes, pur rifiutando la prospettiva ritmica sostenuta da Dom Mocquereau, (preferiva la visione più libera ed espressiva di Dom Pothier), e seguendo la cosiddetta Edizione Vaticana, senza segni ritmici. Tutto questo in nome di una "tradizione romana" dell'interpretazione del canto gregoriano che io dubito sarà così. Se lo è, viene dall'epoca rinascimentale, proprio quando le melodie venivano troncate, adulterate, sottoposte a un'estetica musicale che nulla ha a che vedere con le melodie trasmesse dai manoscritti che, interpretati in prospettiva semiologica, ci restituiscono una visione particolarmente libera ed espressiva del Canto Gregoriano, ovvero dei manoscritti "sangalesi". Più di questo è pura speculazione...

abbiamo detto, dove la "triade" palestrinica cede il passo ad accordi complessi, ma sempre derivati dall'incontro di linee melodiche nel tessuto polifonico, con gustose dissonanze, accordi inaspettati, armonie moderne, ma inquadrati in una preparazione e risoluzione irreprensibile, rivelando talvolta innegabile genialità.²⁴ La sua attività e la sua esperienza di direttore e compositore si trasferisce naturalmente anche alla sua attività pedagogica: il canto della polifonia sacra come composizione "si impara facendolo", come direbbe Baden-Powell ai formatori del movimento scout o è "una conoscenza dell'esperienza fatta" come scriveva il poeta portoghese Luís de Camões.²⁵ L'esperienza, quella che chiamiamo "pratica", è l'elemento base della formazione e dell'acquisizione di competenze – *il mestiere* – come diceva lui; per i musicisti l'apprendimento dei segreti dell'arte avviene con i maestri di coro, con i compositori che scrivono, con gli organisti che suonano, non con nozioni o spiegazioni teoriche, ma imparando man mano che il lavoro procede. L'arte compositiva di Bartolucci si basa su modelli palestriniani, ma visti nel contesto di un linguaggio più evoluto, utilizzando principalmente le risorse dell'anticipazione, del ritardo, degli accordi di settima o altri più complessi, dove Palestrina cercava una consonanza immediata. Questo modo di procedere, di cui abbiamo parlato, si vede nel confronto tra l'opera dell'uno e dell'altro nell'omonimo Mottetto e sulla stessa melodia gregoriana – già presentata sopra, nel confronto dell'armonia di Bartolucci con quella di Claude Debussy – che qui riprendo per maggiore chiarezza e semplicità, ma si poteva vedere lo stesso con altri esempi. Partendo dall'*Antifona "O Sacrum Convivium"*:



mentre Palestrina scrive:

²³ Va notato che queste idee che nascono dalla Polifonia Sacra, secondo il compositore, finiscono per informare tutto il suo lavoro, anche strumentale, sia per solisti che per una grande orchestra, dove le linee e i gruppi strumentali suonano come se fossero cori.

²⁴ Quando si legge una partitura polifonica di Bartolucci, sembra addirittura facile, forse banale, come del resto accade con le partiture palestriniane, quando sentiamo i commenti anche dei professori di analisi e di composizione; ma provate voi a fare lo stesso su un foglio rigato e vedrete il risultato. Molti – soprattutto i *cecilianiani* – hanno cercato di imitare Palestrina, ma il risultato è qualcosa di insipido e al livello di un primo anno di Armonia; altri cercano oggi imitare Bartolucci e... peggio ancora.

²⁵ Seguendo questo esempio, dal solito dicp ai miei studenti: posso insegnarvi tutte le regole di Armonia, Contrappunto, Composizione in un paio d'ore; ma imparare questo richiede una vita. E Bartolucci ne era un esempio: un eterno insoddisfatto, sempre disposto a cambiare, tagliare, correggere, anche opere che erano già state consacrate.

Giovanni Pierluigi da Palestrina

in una sequenza di accordi perfetti: Fá-Dó-Fé-Rém-Fá-Lám-Fá-Sib-Sol...

Bartolucci, invece:

Andante *mp* Domenico Bartolucci

Nella prima battuta, la nota "la" del tema è in dissonanza con l'accordo di Sol e poi ritarda la risoluzione nella 3.^a dell'accordo di Mi; Rimane dissonante, fino a quando non viene risolto nella seconda metà. Allo stesso modo, la nota "re" (comp. 3) perfettamente consonante nell'accordo di Si minore fa un "ornato" superiore con la nota "mi" (dissonante) e ritorna, quindi provoca dissonanza per ritardo (comp. 4). Badate alla bellezza dell'accordo VII 4/3 nel 3° battuta del comp. 5... E così via, in una grande libertà armonica, ritmica ed espressiva, della melodia principale, cantata dai Soprani, in rapporto armonico colle tre voci di "accompagnamento", che poi la imitano in una sorta di "eco" da Alti e Tenori.²⁶

²⁶ Qui Bartolucci adopera l'intervallo di terza [C-T] che è molto raro in lui, a differenza della sesta. Questo piccolo mottetto è forse uno dei più suggestivi e rappresentativi del linguaggio e della tecnica del maestro, sicuramente uno dei suoi preferiti, uno dei più conosciuti in tutto il mondo, e sempre presente negli esercizi della pratica polifonica del PIMS...

5. L'Oratorio *La Passione di Cristo*, nel contesto della vita e dell'opera di Bartolucci

L'Oratorio *La Passione di Cristo* (*Le Sette Parole*) è oggi un'opera monumentale, per Solisti, Coro e Grande Orchestra. Fu presentata, in una prima versione, più breve, a Firenze, nella chiesa del Sacro Cuore, il 3 aprile 1942, Venerdì Santo, nell'ambito della celebrazione, secondo l'antica consuetudine popolare, delle "tre ore di agonia" di Gesù Cristo. Durante di essi, un predicatore ha commentato i bei momenti della vita di Gesù. In questo contesto, l'intervento "musica" potrebbe assumere un ruolo quasi subordinato: riempire un tempo di silenzio o commentare la parola precedentemente predicata. Pertanto, la partitura è composta da sette Tavole – riunite in due Parti – la cui struttura è sempre la stessa, come si evince dall'esempio della prima Tavola, che costituisce, nella Partitura attuale, la struttura corrispondente alla Prima Parola.

1° Evangelista: Et balulans sibi crucem exivit Jesus in eum qui dicitur Calvariae locum ut crucifigeretur. Et angariaverunt praetereuntem quenpiam Simonem Cireneum ut tolleretur crucem eius. Sequebatur autem multa turba populi et mulierum quae plangebant et lamentabancur eum. Coro Heu nos filiae Sion. Heu filiae us Gerusalemme. Ecce plangimus, ecce lugimus in te Jerusalem. Ecce gemimus, ecce flevimus in nos et filios in nos. 2° Evangelista: Et postquam venerunt in montem qui dicitur Calvariae ibi crucifixerunt eum. Gesù atrem dicebat: Cristo: Pater, ignosce illis. Non enim sciunt quid faciunt. Coro Pater, ignosce nobis. Non enim scimus quid facimus. Miserere mei, Deus, secundum Magnam misericordiam tuam. Corale Parce, Domine, parce populo tuo Ne in aeternum irascaris nobis	1° Evangelista: E trascinando la croce, Gesù uscì verso il luogo detto il Calvario, per essere crocifisso. Nel frattempo presero Simone Cireneo, che passava di lì, per portargli la Croce. Una grande folla lo seguiva con donne che piangevano e facevano cordoglio per lui Coro Guai a noi, figlie di Sion, guai a noi figlie di Gerusalemme. Ecco, noi piangiamo, facciamo cordoglio per te, e per i nostri figli. 2° Evangelista: E quando giunse al monte, che si chiamava Calvario, lo crocifissero. Gesù, però, disse: Cristo: Padre, perdona loro. Non sanno cosa stanno facendo. Coro Padre, perdonaci. È solo che non sappiamo nemmeno quello che facciamo. Abbi pietà di me, Signore, secondo la tua grande misericordia. Corale: Perdonare. Signore, perdona il tuo popolo Non andrai contro di noi per sempre.
--	---

Fu da questa prima esecuzione, improntata alla semplicità e alla scarsità di risorse – un piccolo complesso corale con voci maschili, quelle che potevano partecipare alle celebrazioni liturgiche, con testo in latino, sul modello dell'Oratorio di Giacomo Carissimi, accompagnata da una piccola orchestra – che nacque il *mito di Bartolucci* come "genius loci". Solo in un secondo momento, ed in una continua crescita col tempo, *La Passione di Cristo* raggiunse le notevoli dimensioni che presenta oggi: un grande Coro, una grande Orchestra, l'introduzione dei due Evangelisti come narratori – "*Storici*" – che collegano la narrazione evangelica con tutti gli altri movimenti del dramma. Gli interventi corali, a cappella, che chiudono ogni dipinto, sono stati aggiunti successivamente. Nel gruppo dei Solisti – due Evangelisti (Tenori) e Cristo (Baritono), il vero protagonista di quest'opera e

il vero interprete del sentimento del dolore divino, è il Coro. Ripercorrendo alcune tappe di un percorso attraverso l'opera – Via del Calvário, i Due Ladroni, La Madonna Addolorata, Tenebre, La Sete, Agonia e Morte – dove sono *incorniciate le Sette Parole di Cristo*, il Coro conclude ognuna di esse con pagine di straordinaria bellezza dove si possono ascoltare melodie tradizionali, già molto popolari, in stile corale:²⁷ *Parce Domine* (I), *Memento mei Domine* (II), *Stabat Mater* (III), *Crucem tuam praetiosam adoramus* (IV), *Popule meus* (V), *Rex Judaeorum* (VI), *Adoramus Te Christe* (VII). Questa musica non si propone di suscitare alcun tipo di pietismo o di dolore, ma solo passione. Si tratta affatto di un grande affresco sinfonico-corale in cui l'ascoltatore finisce per essere coinvolto. L'architrave dell'intero edificio sonoro risiede in un tema modale discendente, di estrema semplicità, nell'ambito di un'"ottava":



Presentato in apertura da un assolo di Corne *Inglese*, accompagnato da un tamburo dai Timpani, in pianissimo e subito dopo dagli altri legni,

Moderato piuttosto sostenuto

sarà ripreso poco dopo dal Coro che canta l' *Inno "Vexilla Regis"* in una sorta di Coro,

²⁷ Il fatto che Bartolucci vada completando ciascuna delle sette Parole *nella Passione* con dei "Corali" – costruiti a partire da melodie gregoriane molto popolari – non manca di evidenziare diversi aspetti: 1) La sua indiscutibile e manifesta venerazione per la musica e la personalità di Johann Sebastian Bach: 2) Intendere ogni Parola a modo di *Cantata*, con la partecipazione di Soli, Coro, Assemblea, alla maniera della liturgia luterana e, in particolare, delle *Cantate* e *Passioni* di Bach e altre; 3) Comprendere la partitura de *La Passione di Cristo*, nel suo complesso, in parallelo con alcune delle opere di Bach, ad esempio, il cosiddetto *Oratorio di Natale*, costituito anch'esso da un insieme di *Cante*; 4) Infine, non si sfuggerà ad una dimensione ecumenica, utilizzando un procedimento basilare di musica luterana riguardandola partecipazione del popolo alle celebrazioni, con musiche costruite sia a partire dal repertorio gregoriano (es. il corale "*Nun komm den Heiden Heiland*" dall'Inno "*Veni Redemptor gentium*") sia da melodie popolari stilizzate (es. Coro "*O Lamm Gottes unschuldig*", dalla canzone per bambini "*Ah vou dirais-je, maman*").

accompagnato solo da un tremmolo e da un battito dei Timballi:

Lo stesso tema, in forme diverse, a volte simultanee, segnerà la costruzione della partitura, come cerchiamo di mostrare in questa tabella [non esaustiva dove la numerazione scandisce le pagine della partitura]

TEMA	INT	Quadro				INTERM.	Quadro			FINALE
		I	II	III	IV		V	VI	VII	
	1, 4 20, 21		57						120	
	4, 14						142		176	200 (Magg.), 209
	6, 12 14,									170, 201
	4, 20 22	33 34			89 105	113, 115 117, 118	138			192, 198
			54							
						116, 118 177				201, 205
								143 147		
										201

e soprattutto il gran finale, "L'Esaltazione della Santa Croce" dove, in una Grande Fuga

Corale e Strumentale, viene utilizzata in mille e uno modi, in una sorta di dimostrazione di tutte le possibilità del tema e delle risorse tecniche del compositore, come "arte della fuga" secondo Bartolucci:

1 *Mosso moderato*

Il Coro entra con il Tema, in una sorta di *Corale*, che canta "O Crux, ave, spes única" [Ave, o Croce, unica speranza nostra], accompagnato dal discreto battito dei Timballi, evocando l'Inno iniziale "Vexilla Regis prodeunt":

9 *Andante*

Poi, un Canone a quattro voci del Coro, in valori duplicati – *alla breve* – accompagnati dai legni (Oboe e Corno Inglese) e dai Secondi Violini in valori normali:

Fl.

Ob.

Cl. in B

Cl. in A

Cl. in B

Cl. in B

Cor.

Trbe

Trbni

B.t.

Tp.

S.

C.

T.

B.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

crux A - - - ve spes u - - - ni - - - ea A - - -

Infine, in termini maggiori o minori, in tutto o in parte, in Corale o Canone, fratturato, *cancreizzato*, o retrogrado, da solo o in combinazione, al centro della massa vocale e

strumentale, eretto alla maniera di un "cantus firmus", nel trionfo finale, con il Coro che canta "O Crux, ave spes unica", ²⁸ inserito nella massa totale del Coro e dell'Orchestra, con la quale conclude la Partitura in una grande apoteosi in onore della Croce e del Crocifisso.

15

Fl.

Ott.

Ob.

Cl. i.

Cl. b.

Cl. b.

Fg.

Cor.

Trbe

Trbni

III e B t

Trp.

Cassa

S.

G.

T.

B.

ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am

ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am

ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am

ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am

ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am

15

Vni

II

Vte

Vc.

Cb.

²⁸ Un ulteriore sviluppo si può trovare in ENZO FAGGIOLO, o. cit., pagg. 36-38.

6. Conclusione

La Passione di Cristo, a mio avviso, oltre alla qualità e alla monumentalità, che forse la collocano come *capolavoro* del suo autore, esibisce non solo tutte le risorse di una tecnica compositiva prodigiosa, che Bartolucci utilizzò in modo esemplare, ma anche un percorso biografico, incentrato sul Duomo di Firenze, ispirando quest'opera nei dipinti che contemplò fin dalla prima infanzia, durante le celebrazioni delle "tre ore di agonia", il Venerdì Santo, commovendosi nella contemplazione delle scene della Passione di Cristo, ivi rappresentate dai grandi pittori fiorentini. Si trattava, infatti, di una delle sue prime opere, inizialmente scritta per un piccolo gruppo, quasi amatoriale, il fondamento nascosto di un edificio che, come la Cattedrale, cresceva col tempo, arricchito dall'esperienza dell'autore, impreziosito da continui riferimenti alla sua Toscana, fino a culminare nella maestosa cupola, la brillante *Fuga* che completa l'opera. Non stupisce che sia stata anche la grande cupola della sua Cattedrale di Santa Maria del Fiore, e il suo geniale autore, a ispirare una delle sue ultime opere: l' *Opera "Brunellesco"*.

Più di questo, *La Passione di Cristo* è una chiara espressione del processo compositivo di Bartolucci, un processo che sottopone ogni opera ad una costante metamorfosi, mai terminata, prima, sottoposta all'azione spietata di una gomma. Lui ci ripeteva spesso che l'arte di un compositore si nota nel modo in cui usa la gomma, non la matita. Ha anche modificato, tagliato o completato opere già date al pubblico, editate e registrate. Basta vedere il rapporto tra alcune opere della sua giovinezza, o dei primi anni di attività di compositore, e le versioni pubblicate successivamente, come la *Messa Jubilaei*, se confrontiamo la versione originale per Coro e Organo con la versione successiva per Coro e Orchestra, o il famoso canto natalizio, cantato e registrato in tutto il mondo, "*Christus est qui natus hodie*", chiaramente alterato e nella versione polifonica delle strofe, anche se indiscutibilmente arricchito con le "variazioni" per organo. Confesso che, come ho avuto occasione di dirgli, a volte il risultato è peggiore della prima versione, e le musiche perdono qualcosa della loro freschezza originaria, però codesto era il modo suo di vederla.²⁹ E la sua lunga vita gli permise di avere una visione più chiara, globale, completa e sicura dell'opera intera, nel suo *stile modale* – che considerava la strada verso un linguaggio musicale capace di produrre opere dal futuro garantito – sottoponendo tutto il suo lavoro a questo ideale di modalità.

²⁹ L'ossessione per la "modalità" portò Bartolucci a rifiutare ogni segno della tonalità. El *Trittico Mariano* per organo, già composto dopo il mio soggiorno romano, e pubblicato nell'elenco delle edizioni curate da Edizioni Cappella Sistina, appena venuto a conoscenza della sua esistenza, mi affrettai ad acquisire la partitura, a studiarla, a padroneggiarla ragionevolmente in modo da programmare una performance pubblica, che invece non si concretizzò. Sapendo che stava per essere pubblicato su CD, nel *Volume II* della sua *opera omnia per organo* [BARTOLUCCI, *Opera per Organo*, di Lorenzo Bonoldi, Ed. Cappella Sistina], aspettavo con ansia la suddetta interpretazione. Quale fu il mio stupore, quando scoprii che... era già stato modificato. Ha cancellato alcuni dei passaggi più belli, soprattutto nella *Fuga* sul "Regina Coeli"!! ... Inutile dire che ho preferito mantenere la versione su cui avevo già lavorato.