

Parrocchia di S. Andrea apostolo – Mantova

... verso la Pasqua



meditazione in musica per la Settimana Santa

4 aprile 2007

1. INTRODUZIONE

PETER GABRIEL

[1-2] da "PASSION", colonna sonora per il film *The last temptation of Christ*.

2. IL TRADIMENTO E IL DOLORE

ORLANDO DI LASSO

Dai "RESPONSORI PER LA SETTIMANA SANTA"

[3] Judas mercator pessimus

Judas mercator pessimus osculo petiit Dominum;
ille ut agnus innocens non negavit Iudae osculum.
Denariorum numero Christum Iudaeis tradidit.
Melius illi erat, si natus non fuisset.
Denariorum numero Christum Iudaeis tradidit.

Giuda, il prezzolato traditore, con un bacio indicò il Signore;
ed egli, come agnello innocente, non si negò al bacio di Giuda.
Per poco denaro consegnò Gesù ai Giudei.
Meglio sarebbe stato per lui non esser mai nato.
Per poco denaro consegnò Gesù ai Giudei.

[4] Eram quasi agnus

Eram quasi agnus innocens:
ductus sum ad immolandum, et nesciebam:
consilium fecerunt inimici mei adversum me, dicentes:
Venite, mittamus lignum in panem eius
et eradamus eum de terra viventium.
Omnes inimici mei adversum me cogitabant mala mihi:
verbum iniquum mandaverunt adversum me, dicentes:

Venite, mittamus lignum in panem eius
et eradamus eum de terra viventium.

Ero come un agnello mansueto
che viene portato al macello, non sapevo
che tramavano contro di me, dicendo:
"Mettiamo legno nel suo pane, strappiamolo dalla terra dei viventi".
Tutti i miei nemici pensavano cattiverie contro di me;
parole inique lanciavano contro di me, dicendo:
"Mettiamo legno nel suo pane, strappiamolo dalla terra dei viventi".

[5] O vos omnes

O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte
si est dolor similis sicut dolor meus.
Attendite universi populi, et videte dolorem meum
si est dolor similis sicut dolor meus.

Voi tutti che passate per la via, considerate e osservate
se c'è un dolore simile al mio dolore.
Prestate attenzione, popoli tutti, e vedete il mio dolore
se c'è un dolore simile al mio dolore.

3. LA REDENZIONE E LA SPERANZA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

[6] Ave verum corpus (K 618).

Ave verum corpus natum de Maria Virgine:
Vere passum, immolatum in cruce pro homine:
Cuius latus perforatum unda fluxit et sanguine:
Esto nobis proegustatum in mortis exanime.

Ave, o vero corpo, nato da Maria Vergine,
che veramente patì e fu immolato sulla croce per l'uomo,
dal cui fianco squarciato sgorgarono acqua e sangue:
fa' che noi possiamo gustarti nella prova suprema della morte.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Cantata

CHRIST LAG IN TODESBANDEN (BWV 4)

(traduzione italiana di Quirino Principe)

[7] *Sinfonia*

[8] *Versus 1* (S A T B)

Christ lag in Todesbanden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen halleluja,
Halleluja!

Cristo giaceva nei lacci di morte,
vittima del nostro peccato;
egli è risuscitato
e ci ha portato la vita;
perciò dobbiamo far festa,
lodare Dio ed essergli riconoscenti
e cantare alleluia, alleluia.

[9] *Versus 2* (soprano, contralto)

Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht'alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja!

Nessuno può fermare la morte
fra tutti i figli dell'uomo;
è tutto colpa dei nostri peccati,
nessuno si è rivelato innocente.
Così veloce è arrivata la morte,

e s'impossessò di noi,
ci tenne prigionieri nel suo regno.
Alleluia.

[10] *Versus 3* (tenore)

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
Den Stach'l hat er verloren.
Halleluja!

Gesù Cristo, figlio di Dio,
è venuto a prendere il nostro posto
e ha scacciato la colpa,
sottraendo così alla morte
ogni suo diritto e potere;
resta solo l'immagine della morte
che ha perduto il suo pungiglione.
Alleluia.

[11] *Versus 4* (S A T B)

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja !

Vi fu una mirabile guerra
in cui duellarono morte e vita;
la vita riportò la vittoria,
e ha annientato la morte.
La Scrittura ha annunciato
che una morte divorerà l'altra,
la morte è stata beffata. Alleluia.

[12] *Versus 5* (basso)

Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unsre Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja!

Ecco il giusto, l'agnello pasquale
offerto da Dio;
alto sul tronco della croce
è stato immolato con fervente amore.
Il sangue segna la nostra porta,
la fede dà scacco alla morte,
il carnefice non può più ferirci.
Alleluia.

[13] *Versus 6* (soprano, tenore)

So feiern wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herre scheinen läßt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnade Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

Celebriamo dunque la grande festa
con l'allegrezza e la gioia in cuore
che il Signore ci dispensa.
Egli stesso è il sole,
e illumina con lo splendore
della sua grazia i nostri cuori.
La notte del peccato è svanita.
Alleluia.

[14] *Versus 7 (S A T B)*

Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja !

Mangiamo e viviamo beati
coi veri azzimi pasquali:
il vecchio lievito non deve
unirsi alla parola della grazia.
Cristo sarà il nutrimento,
di lui soltanto l'anima sarà sazia.
Di null'altro la fede vivrà.
Alleluia.

4. IL GIUBILO

GEORGE FRIDERIC HÄNDEL

Dal "MESSIA" (rielaborato in chiave gospel)

[15] *Alleluia*

Hallelujah, for the Lord God omnipotent reigneth (Ap 19,6)
The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord and of his
Christ; and he shall reign for ever and ever. (Ap 11,15)
King of king, and Lord of Lords. Hallelujah. (Ap 19,16)

Alleluia, perché il Signore onnipotente regna (Ap 19,6)
Il regno del mondo appartiene al Signore nostro e al suo Cristo:
egli regnerà nei secoli dei secoli. (Ap 11,15)
Re dei re e Signore dei signori. (Ap 19,16)

Apparato critico

[1-2]

Peter Brian Gabriel (Chobhan, Surrey, 13 febbraio 1950) è un musicista inglese. Raggiunse il successo come vocalist, flautista e percussionista del gruppo progressive rock "Genesis" e successivamente intraprese la carriera solista. Recentemente è stato impegnato nella produzione e promozione della world music e nello studio di nuovi metodi di distribuzione della musica online. È anche noto per il suo costante impegno umanitario.

L'espressione *world music* ("musica del mondo") si riferisce in genere alla musica che presenta una contaminazione fra elementi di musica pop e musica etnica. Alcuni esempi di questo genere sono l'opera di Peter Gabriel o di Paul Simon. I progetti musicali che attingono a tradizioni culturali diverse tendono a travalicare le classificazioni tradizionali; in questo senso, per *world music* si intende anche, talvolta, l'opera di artisti che rifiutano di adottare un qualsiasi specifico linguaggio musicale tradizionale, o addirittura, nell'accezione estrema, "tutta la musica del mondo", intesa come un tessuto continuo di esperienze correlate e componibili, in opposizione alla visione tradizionale della musica suddivisa in generi e tradizioni musicali indipendenti.

In Italia, e prima delle produzioni di Gabriel, il primo artista a produrre un lavoro discografico di grande levatura etnica è stato Fabrizio De André che nel 1984, insieme con il musicista Mauro Pagani, diede alla luce l'album *Crêuza de mä* (= Mulattiera di mare), interamente in dialetto genovese arcaico.

Il brano proposto come introduzione è stato composto per la colonna sonora del discusso film di Martin Scorsese *"The last temptation of Christ"*. Suddiviso in due parti, offre un interessante esempio di contaminazione di generi, nello stile della *World Music*. In esso sono utilizzati strumenti tradizionali – come il "duduk" e il "tenbur" – e una melodia popolare del Kurdistan. Si respira un esotico afflato melodico di grande intensità, in cui predomina un clima di sospesa estaticità, ad introdurci in contrade di sofferenza e di mistero. Un ritmo di percussioni infine si sovrappone a questo largo melodizzare – ma senza estinguerlo, anzi cedendo ad esso il passo – ci ricorda il tempo in cui viviamo e le sue tensioni.

[3-5]

Orlando di Lasso (Roland de Lassus), nato a Mons, nell'Hennegau tra il 1530 e il 1532, fu prima maestro di cappella di S. Giovanni in Laterano, a Roma (tra il 1551 e il 1554), per poi trasferirsi a Monaco di Baviera al servizio dei duchi cattolici e di Massimiliano II; la morte, sempre a Monaco, lo colse il 14 giugno del 1594.

Il lascito di Lasso è impressionante per quantità e uniformità stilistica e qualitativa: oltre 50 messe, più di 500 mottetti, quasi 200 madrigali e altri brani profani in italiano, circa 150 *chanson* e un centinaio di *Lieder* e intonazioni dei Salmi, 110 intonazioni del *Magnificat*, 4 Passioni. Lasso è il più noto compositore del tardo Cinquecento ad aver lasciato un repertorio di polifonia pasquale tanto corposo, complici le particolari condizioni nelle quali operò, restando a lungo al servizio della corte bavarese, assai attenta ai dettami della Controriforma.

I diciotto responsori per il triduo sacro (*Responsoria pro Triduo Sacro in Nocturno II et III, quatuor vocum*, c. 1582, Monaco di Baviera, Bayerischen Staatsbibliothek, Ms. mus. 2749, manoscritto che contiene, sempre nell'intonazione di Orlando di Lasso, anche le Passioni secondo Marco e Luca), opere di un Orlando maturo e pienamente allineato alle finalità didascaliche tridentine, sono articolati attraverso un contrappunto di piana contabilità, molto attento alla prosodia del testo sacro, ove ciascuna frase corrisponde ad un'arcata melodica e armonica che è ora ripiegata in se stessa quando il testo è maggiormente meditativa o pietoso – ora scolpita in energiche perorazioni – quando l'enunciato vira verso lo sdegno e l'esclamazione.

[3] Il responsorio "*Judas mercator pessimus*" riflette sulla grandissima meschinità di Giuda (Lc. 22,48), insistendo, tramite il continuo incresparsi delle linee melodiche e della tessitura vocale, su quanto un bacio, gesto inequivocabile d'affetto, si sia potuto trasformare in arma mortale.

[4] In questo brano, che evoca la profezia di Geremia (Ger. 11,19), è descritto lo stupore di Gesù nel vedersi trascinato al supplizio. È notevole lo stratagemma descrittivo con cui alle timide parole del singolo, intonate a due voci, si contrappone la "turba" dei nemici che, all'unisono, lo condannano a morte.

[5] Questo responsorio, "*O vos omnes*", il cui testo è tratto dalle Lamentazioni del profeta Geremia (Lm. 1,12), mostra a tutti i fedeli la grandezza del sacrificio sopportato da Gesù, riutilizzando, per dipingere il dolore, lo stesso vocabolario sonoro e armonico già ascoltato in precedenza,

costruito su eleganti arcate simmetriche. È musica di grande afflato mistico e di sorprendente spessore umano.

[6]

Il mottetto "Ave verum", destinato probabilmente al coro della chiesa di Baden per la festa del *Corpus Domini*, porta la data 11 giugno 1791. La scarsa strumentazione (quartetto d'archi), la dinamica sottovoce, la condotta delle singole linee vocali conferiscono a questo celebre brano un senso di meditativa contemplazione e di intima, raccolta spiritualità.

[7-14]

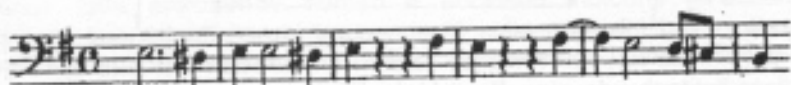
La cantata *Christ lag in Todesbanden* – scritta per soli (SATB), coro (SATB), cornetto, trombone I-III, violino I/II, viola e continuo ed eseguita per la prima volta intorno al 1707/08, su testi di Martin Lutero – ebbe come occasione il concorso a un posto di organista alla chiesa di St. Blasius a Mühlhausen. Dato che l'audizione si svolgeva in tempo pasquale, questa cantata mira alla spettacolarità facendo uso degli strumenti più fragorosi fra quelli disponibili all'epoca, i tromboni e i cornetti.

«Terza - forse - in ordine di tempo fra le cantate del periodo di Mühlhausen, e unica fra quelle superstiti ad avere carattere strettamente Liturgico, è *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4). Poiché si tratta d'una composizione in *Feria Paschatos*, sarà semplice assegnarla alla Pasqua del 1708. Resta da spiegare, tuttavia, quel «forse», quel dubbio insinuato nella cronologia. Gli studi più recenti concordano nel consegnare la pagina al soggiorno di Mühlhausen (pur non eliminando del tutto il sospetto che essa possa collocarsi nei primi anni di Weimar).

Agli anni giovanili risaliva anche una significativa elaborazione organistica di quel *Kirchenlied*: la Fantasia BWV 718, pentapartita, che utilizza l'intera melodia del corale. Anche la cantata sfrutta il materiale melodico nella sua totalità, ma si spinge ben oltre sul piano musicale, elaborando, ciascuna sotto veste formale diversa, tutte e sette le strofe del cantico luterano. La tecnica costruttiva impiegata è quella della variazione su *cantus firmus*, quale si ritrova nella scrittura cembalo-organistica di fine Seicento-primo Settecento. La composizione vocale, insomma, è parente prossima delle tre partite su corale scritte da Bach negli anni di apprendistato organistico; e lo schema costruttivo non è quello che si ritrova nelle cantate coeve, né tanto meno in

quelle del tempo di Weimar o di Lipsia (con arie e recitativi), ma è quello della variazione per *omnes versus*, su un materiale melodico sempre facilmente riconoscibile.

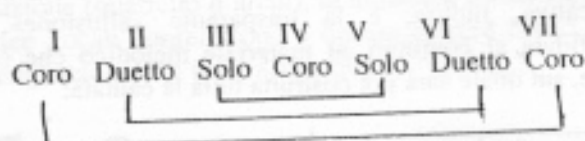
La composizione si apre con una brevissima sinfonia (14 battute), nello stile di quella che, sul finire del XVII secolo, era stata la sinfonia «avanti l'opera» di stile veneziano, semplice e di struttura accordale e compatta; si noterà in questa, come in altri episodi della cantata, l'impiego arcaico di due parti di viola; significativa, inoltre, è la trasparente «allusione», anche nella figurazione affidata al continuo, al materiale melodico che caratterizza il tema del corale, sul quale sarà poi costruita tutta la cantata:



Il *versus I*, che presenta la melodia del corale a valori larghi nella parte del *superius*, è affidato al coro e all'intero complesso strumentale (per l'occasione le quattro parti vocali sono raddoppiate da un cornetto e da tre tromboni, in funzione appunto di ripieno). L'*Hallelujah* conclusivo è contrassegnato da un cambiamento di tempo (*alla breve*) che esalta quella parola e sfrutta una diversa tecnica mottettistica, non più agganciata a quella precedente che era stata sviluppata sul *cantus firmus*. Il *versus II*, duetto di soprano e contralto (sostenuti rispettivamente da cornetto e trombone), si presenta come un vero e proprio *bicinium* su un basso ostinato. Particolare risalto ha qui la parola «Tod» (morte), rimbalzante da una voce all'altra. Il *versus III* è un trio: due violini all'unisono, tenore e continuo; anche in questa pagina il termine «Tod» riceve una particolare caratterizzazione provocata da una modifica dinamica (*adagio*) all'atto della sua apparizione. Il *versus IV* ha la struttura di un mottetto a 4 voci (col *cantus firmus* al contralto), privo di apparato strumentale e col solo sostegno del continuo; ma si dovrà tener presente che la prassi esecutiva autorizzava ampiamente l'uso dei fiati – come del resto si è visto in altre pagine di questa medesima cantata – in raddoppio alle parti vocali. Il *versus V* presenta un'unica parte vocale (basso), con quattro parti strumentali (due violini e due viole). Il *versus VI*, come il II (e, dunque, in perfetta simmetria), è ancora un duetto (soprano-tenore), accompagnato da una figurazione ostinata del continuo in ritmo puntato. Il *versus VII*, infine, chiude la composizione con la proposta di un semplice corale armonizzato a quattro parti.

Questa, per sommi capi, la struttura di una cantata che, se è formalmente atipica ed anzi unica nel panorama musicale bachiano, è pur sempre

agganciata ad una prassi compositiva allora largamente in uso; ne è prova evidentissima, ad esempio, l'omonima cantata *Christ lag in Todesbanden* di Johann Pachelbel, anch'essa suddivisa – come una partita – nelle sette parti di cui consta il *Lied* di Lutero. Ma, al di là di quell'affinità che tale si rivela anche nell'impiego degli strumenti, sta la condizione rigorosamente calcolata, simmetrica, voluta da Bach. Lo schema che ne risulta è il seguente:



Lungi dal presentarsi come semplici soluzioni di comodo per mascherare una impotenza inventiva (ma quelle soluzioni erano conseguenti al gusto e alla filosofia della vita e dell'arte), schemi di questo tipo sono componenti essenziali della forma mentis bachiana, che mai nell'intero corso della sua volontà creatrice rinunciò ad organizzare il pensiero musicale secondo coordinate precise e calcolate. L'*esprit de géométrie*, insomma, inteso come virtù e non come limite.»

(Alberto Basso, *Frau Musica. La vita e le opere di J.S. Bach*, vol. I, pag 340-343, EDT, To, 1981)

[15]

L'Alleluia di Händel, tratto dall'oratorio il "Messia", non ha mancato di trascinare e "sedurre" le platee di tutto il mondo, con la sua vitalità gioiosa e solenne insieme. A riprova della sua perenne attualità, ne ascoltiamo una rilettura in chiave *gospel*. Si tratta di un'operazione di ottimo livello artistico, che non deforma o violenta l'opera di Händel, ma anzi ne esalta il valore in spirito di ossequiosa dedizione, come è scritto nella copertina del disco da parte degli ideatori ed esecutori:

«Desideriamo ringraziare Giorgio (Händel) per aver scritto musica così meravigliosa, e Dio per aver ispirato lui (ed ora noi)...»

Lessico

Basso continuo

Dalla fine del XVI sec. al primo Ottocento si diceva *basso continuo* la parte più grave di una composizione, sopra la quale gli strumenti con possibilità polifoniche (organo, clavicembalo, chitarrone e simili) realizzavano estemporaneamente, durante l'esecuzione, gli accordi adeguati.

Il termine **basso numerato** o *cifrato* o *figurato* era la notazione del basso continuo fatta apponendo numeri e accidenti indicanti gli accordi che andavano suonati (di norma improvvisati) sulle note del basso stesso. La sua pratica sussiste nell'odierna musica leggera, dove ci si limita spesso a scrivere in lettere sopra o sotto la melodia la nota che costituisce il basso fondamentale e con un numero il tipo di accordo che l'armonizzazione richiede.

Basso ostinato è un breve disegno melodico che si ripete costantemente invariato nella parte grave di una composizione (tipico esempio di basso ostinato è la *passacaglia*).

Cantus firmus

A partire dal XII sec. fu chiamato *cantus firmus* nella pratica polifonica, la melodia che, affidata a una voce, più tardi detta *tenor* (in quanto la "teneva"), fungeva di base al gioco contrappuntistico delle altre voci, svolgendosi lungo l'intera composizione, dapprima con valori di durata lunghi ed eguali per ciascuna nota, più tardi (soprattutto verso la fine del '400) anche secondo vari artifici ritmici. Il *cantus firmus* era spesso intonato da strumenti ed era per lo più derivato dal repertorio liturgico, ma fu assunto spesso anche dalla musica profana, com'è il caso della melodia della canzone popolare francese dell'*Homme armé*, adottata quale *cantus firmus* di messe da numerosi polifonisti dei secoli XV e XVI.

Cantus planus

Cantus planus fu chiamato, a partire dal XIII sec. il canto liturgico vero e proprio, in contrapposizione al canto *mensurato* e *figurato*, sviluppato dalla pratica polifonica, ossia al canto misurato a valori e corrispondenti figure di durata che detto *cantus fractus*. Il *cantus planus* ha invece carattere grave, non è regolato da scansioni regolari, ma segue liberamente il ritmo della prosodia.

Contrappunto, (dal lat. *punctum contra punctum*, cioè punto contro punto, nota contro nota) l'arte di sovrapporre due o più linee melodiche. Il principio del c. può essere applicato rigorosamente a intere composizioni (come

avvenne in quasi tutta la produzione vocale colta fino alla fine del '500, o in forme strumentali posteriori come il *ricercare* e la *fuga*), oppure può essere usato saltuariamente in composizioni prevalentemente interessate agli sviluppi tematici, armonici e ritmici (come la sonata, la sinfonia, il concerto) e talora anche nelle danze strumentali. La nascita del c. è intimamente legata a quella della polifonia. Originariamente a un canto dato (*tenor*) in note lunghe veniva sovrapposta un'altra melodia di valori uguali o una melodia melismatica in valori brevi (come nel discanto e nell'*organum*); poi, gradualmente, alla seconda voce se ne aggiunse – sopra e anche sotto il canto dato – una terza, una quarta e così via: di qui la necessità di un'esatta ripartizione dei valori (nascita del *mensuralismo*), oltre che di una teoria che regolasse in senso verticale la combinazione dei suoni. Fermo restando di massima, sia nelle composizioni liturgiche sia in quelle profane che la base del c. era un *tenor*, o melodia data (sacra o profana), le regole che dettavano il rapporto delle altre voci con questa variarono sensibilmente nel corso dei secoli. (...)

Nel '600 e in seguito, il c. fu sottomesso alle leggi dell'armonia tonale e venne applicato in larga misura alla musica strumentale. Dopo un periodo di declino (dalla seconda metà del '700 alla fine dell'800) il c. è tornato in auge all'inizio del '900 presso i compositori atonali, politonali e della scuola dodecafonica di Vienna.

Corale, canto liturgico della chiesa luterana (in tedesco *Kirchenlied*), affermatosi per impulso di Lutero a partire dalla Riforma. Nell'intento di modernizzare la pratica liturgica e di portarla a contatto con le masse, Lutero adottò anche in musica le forme più semplici diffondendo altresì l'uso del volgare e relegando in secondo piano le forme paludate della musica contrappuntistica su testi latini. Non si accontentò però di applicare ai vecchi canti liturgici nuovi testi in volgare, ma al fine di popolarizzare al massimo i contenuti della fede sostituì le melodie tradizionali con altre melodie, spesso desunte dalla tradizione profana popolare. Egli stesso scrisse molti testi e qualche melodia per i nuovi canti, che divennero in breve estremamente popolari. Data la tradizione tipicamente tedesca del canto polifonico, i c. di Lutero vennero ben presto armonizzati a quattro parti, e cantati in forma di inni durante le funzioni religiose, conservando però rigorosamente alla melodia, affidata alla parte superiore (soprano), il ruolo predominante. Il c. è rimasto fino a oggi il più importante pilastro musicale del culto luterano, ed è stato inoltre adottato con caratteri analoghi da tutte le altre sette della Riforma: almeno fino a tutto il '600 il repertorio dei c. si arricchì di pubblicazioni sempre nuove, contenenti sia rielaborazioni delle melodie precedenti sia nuove melodie adatte ai vari scopi della liturgia e del canto comunitario. Bach riprese nella cantata e nelle passioni le antiche melodie, armonizzandole a quattro voci con estrema ricchezza e varietà

fantastica e creando così un legame immediato tra la sensibilità e la pratica diretta delle masse dei credenti e l'assunto artistico cui erano informate le sue elaborazioni.

I musicisti protestanti trovarono altresì nel corale uno stimolo decisivo per la creazione di forme strumentali proprie, autonome dalla tradizione del mondo cattolico. Con Sweelinck, Scheldt, Pachelbel e altri compositori del '600, il corale divenne base di composizioni organistiche che parafrasavano, variavano, contrappuntavano, Improvvisavano su elementi tematici desunti dai c. diffusi presso i credenti (corale fugato, variato, figurato, preludio-corale). Tale pratica raggiunge il suo apice in Bach, dal quale il materiale melodico dei c. viene trasfigurato strumentalmente, in una serie di composizioni per organo ora semplici ora di difficoltà trascendentale e forma complessa.

Gospel

Canto religioso popolare dei negri statunitensi, a una o più voci, strutturato frequentemente secondo lo schema domanda-risposta. Come lo *spiritual*, da cui si distingue soprattutto per le brevi frasi ritmiche, il g. è una "reinvenzione" degli inni religiosi occidentali, e si riferisce sovente a situazioni sociali ed esistenziali della comunità afro-americana in condizione di emarginazione. Fra le massime interpreti di *gospel songs* si ricorda Mahalia Jackson.

Responsorio

Termine con cui si indica un canto liturgico cristiano nel quale, al versetto intonato dal celebrante, risponde un ritornello corale. Vi sono due tipi di responsori: quelli della messa (graduale, alleluia, offertorio), il cui schema, con l'andar del tempo, ha subito un processo di semplificazione; e quelli dell'ufficio, che si distinguono in *responsoria prolixa*, di ampie proporzioni e con fioritura vocali, cantati nelle solennità, e *responsoria brevia*, musicalmente e strutturalmente più semplici, adatti per esser cantati quotidianamente. Il responsorio fu trattato nel basso Medioevo e nel Rinascimento anche polifonicamente. Un gruppo a sé, di particolare intensità espressiva, sono i responsori della Settimana Santa.

(Da "Le Garzantine /Musica", con adattamenti)