



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA**

**SCUOLA DI DOTTORATO
IN STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI**

CICLO XXVIII

LA MUSICA SACRA IN PERIODICI DI AREA SETTENTRIONALE DEI SECOLI XIX E XX

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa VITTORIA ROMANI

Supervisore: Ch.mo Prof. ANTONIO LOVATO

Dottorando: MARCO CAROLI

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
I. IL RECUPERO DELLA MUSICA ANTICA: PROGETTI DI RICERCA	» 9
1. <i>Premessa</i>	» 9
2. <i>Il PRIN «Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento: archivio informatico e analisi critica»</i>	» 11
3. <i>Il progetto di ricerca «La musica in periodici di area settentrionale dei secoli XIX e XX»</i>	» 15
4. <i>Il database</i>	» 18
5. <i>Le riviste censite</i>	» 22
5.1 «Santa Cecilia»	» 22
5.2 «Bollettino ceciliano»	» 26
5.3 «Psalterium: rassegna ceciliana mensile per la cultura delle scholae cantorum»	» 28
5.4 «Rassegna gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro»	» 33
5.5 «Svegliarino musicale» e «Svegliarino ceciliano»	» 36
6. <i>Osservazioni</i>	» 39
II. LA MONODIA LITURGICA DELLE ORIGINI: GLI SCRITTI DI J. DUPOUX	» 43
1. <i>Premessa</i>	» 43
2. <i>Il canto cristiano delle origini</i>	» 46
3. <i>La salmodia primitiva</i>	» 51
4. <i>La salmodia antifonica</i>	» 53
5. <i>I salmi volgari, i tropi e gli inni</i>	» 57
6. <i>L'innografia in Occidente</i>	» 62
7. <i>I canti della messa</i>	» 68
7.1 I canti del celebrante	» 68
7.2 I canti del diacono	» 73
7.3 I canti dell'assemblea	» 75
7.4 I canti del Proprio	» 94
8. <i>Dupoux e il contesto italiano</i>	» 99

III. IL CANTO LITURGICO POPOLARE	» 113
1. <i>Premessa</i>	» 113
2. <i>Prima del Motu proprio del 1903</i>	» 116
3. <i>Una definizione problematica</i>	» 123
4. <i>L'educazione musicale del popolo</i>	» 130
5. <i>Le scholae cantorum</i>	» 149
6. <i>Il canto delle donne</i>	» 158
7. <i>Raffaele Casimiri</i>	» 165
8. <i>Osservazioni</i>	» 173
IV. IL CANTO LITURGICO POPOLARE NELLA DIOCESI DI TREVISO	» 181
1. <i>Premessa</i>	» 181
2. <i>«Lo Svegliarino musicale»</i>	» 183
2.1 Il canto gregoriano	» 184
2.2 Il canto popolare	» 195
3. <i>L'attività</i>	» 200
BIBLIOGRAFIA	» 213
ABSTRACT	» 241

INTRODUZIONE

La ricerca sulle riviste che discutono di musica non ha ancora prodotto un quadro pienamente soddisfacente a livello di documentazione e nemmeno di sistemazione critica. La stessa letteratura finora disponibile non risulta esauriente rispetto ai problemi musicali trattati nelle riviste ed è insufficiente anche l'analisi rivolta al contesto storico in cui essi si sono sviluppati. Infatti, la stampa giornalistica propone interventi sulla musica che spesso non troverebbero spazio altrove: si tratta della socialità della musica, del suo messaggio rivolto al pubblico e della sua riproposizione nell'attualità. Tutti questi temi, poi, ruotano attorno alla questione principale della modernità, l'elemento che contraddistingue gli eventi e i movimenti musicali nell'Otto e Novecento.

Lo studio dell'importanza che la stampa periodica è venuta assumendo nella diffusione della conoscenza musicale è stato intrapreso con criteri sistematici all'interno del PRIN 2008-2011 "Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento: archivio informatico e analisi critica" promosso dal Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica dell'Università di Padova. Gli studiosi di area musicale coinvolti nell'iniziativa hanno selezionato un ampio materiale, inserito poi in un apposito archivio informatico che attende di essere definitivamente perfezionato e reso pubblicamente fruibile.

La ricchezza e l'ampia varietà delle informazioni raccolte resero subito evidente che l'opera intrapresa con il PRIN doveva proseguire attraverso l'acquisizione di ulteriori dati, mediante lo spoglio e l'inserimento nella banca delle riviste diffuse principalmente nell'Italia settentrionale, l'area veneta in particolare, che nel secondo Ottocento e nel primo Novecento si sono occupate diffusamente di musica. A motivare il proposito di proseguire questa ricerca fu soprattutto la constatazione che, tra i secoli XIX e XX, nella pubblicistica e nella storiografia musicale italiana hanno assunto dimensioni sempre più importanti questioni quali: l'italianità della musica, il recupero dell'antico come elemento di identità, la tutela e la valorizzazione dei repertori traditi, la riforma della musica sacra, la nuova funzione della musica nell'arte cinematografica.

L'obiettivo principale era quello di dare conto non dei periodici specialistici, ma di quelli di cultura generale che hanno assiduamente seguito da vicino la realtà musicale riservando riferimenti costanti al dibattito nazionale e internazionale. La selezione e lo spoglio delle riviste prescelte sono stati dunque finalizzati sia all'inserimento sistematico dei dati in

rete, attraverso la banca esistente presso l'attuale Dipartimento dei Beni culturali, sia alla raccolta di informazioni da discutere successivamente in incontri e contributi scientifici.

I dati acquisiti con il PRIN 2008-2011 e con le successive iniziative hanno costituito la base di partenza per lo studio del recupero dell'antico, al fine di approfondire il ruolo espresso da musicisti e studiosi specialmente in funzione della riforma della musica liturgica. I primi risultati di queste indagini sono stati presentati in alcuni convegni nazionali e pubblicazioni scientifiche da Lucia Boscolo, Franco Colussi, Cristina Di Zio, Pier Luigi Gaiatto e Anna Vildera. Contemporaneamente, sono stati condotti approfondimenti specifici su temi già aperti da Pier Luigi Gaiatto che si era interessato delle relazioni di Angelo De Santi con l'Opera dei Congressi cattolici e dei suoi scritti apparsi nelle riviste «La Civiltà Cattolica», «Rassegna Gregoriana», «Musica Sacra» e «La Voce Cattolica». Cristina Bernardi, Martina Buran e Ruggero Lorenzin, invece, si sono occupati soprattutto di censire e studiare gli atti delle commissioni di musica sacra raccolti nei bollettini diocesani di Padova e Vicenza.

Da questi presupposti ha preso avvio la presente tesi di dottorato, che si è proposta di continuare il lavoro di acquisizione e studio delle informazioni contenute nelle riviste che hanno dato spazio in particolare al dibattito sulla riforma della musica liturgica tra Otto e Novecento, in particolare nell'Italia settentrionale. La ricerca si è mossa lungo due direttrici fondamentali:

- 1 - reperimento degli articoli di musica su periodici secondo lo schema di acquisizione dei dati già collaudato, in vista della loro fruibilità sia nella banca dati del Dipartimento dei Beni culturali sia in pubblicazioni antologiche;
- 2 - studio di tematiche specifiche emerse dai dati acquisiti, organizzati in unità utili alla storia e alla critica della musica, con riguardo al recupero dei repertori antichi, quelli liturgici in particolare.

Poiché in Italia i periodici specialistici sono un'eccezione delle città culturalmente più dinamiche (cfr. le «Gazzette musicali» di Milano, Napoli e Firenze), lo spoglio ha riguardato alcune riviste diffuse a livello regionale che documentano la vita liturgico-musicale nelle sue varie forme e relazioni. È il caso di «Santa Cecilia», «Psalterium», «Bollettino ceciliano», «Svegliarino musicale» e altre testate, dove è anticipata e privilegiata una scelta che agli inizi del '900 sarebbe diventata prevalente in tanti musicisti: la rivisitazione dell'antico nell'arte del comporre e nella critica musicale. Sono periodici che danno conto di quel vasto e complesso fenomeno di riforma della musica liturgica rivolto al recupero del passato e comunemente definito Movimento ceciliano, che in area veneta ha incontrato una capillare diffusione e il sostegno di compositori e studiosi.

La scelta delle riviste presentate nel Capitolo I e dei successivi argomenti da selezionare e studiare è stata orientata dalla considerazione che questo tipo di stampa periodica non può essere inteso come semplice strumento per diffondere idee e manifestazioni: è un contenitore di istanze, gusti e obiettivi didattici, sensibile agli umori del pubblico ma intenzionato anche a orientarli secondo le finalità delle varie testate. Solo tenendo conto di tali prospettive e finalità sarà possibile comprendere perché in queste riviste sia prioritaria e prevalente l'insistenza sul rapporto esistente in musica fra passato e presente e, quindi, sulle modalità pensate e proposte per attuare i recuperi, storici e del gusto, della musica del passato, sia sul piano dei contenuti religiosi e civili che su quello dello stile.

Il repertorio musicale che più degli altri, in questo ambito di studi, irrompe al centro del rapporto tra passato e presente è quello del canto monodico della Chiesa occidentale, il cosiddetto canto gregoriano. Duplice è l'angolazione dalla quale questa musica antica viene osservata: da un lato si pone l'esigenza di legittimare il suo recupero dal punto di vista storico, scientifico e liturgico; dall'altro si apre la problematica della sua concreta riproposizione nel presente e degli strumenti da attivare perché possa ancora essere cantato. Pertanto, nello scegliere tra i numerosi contributi degni di nota, è risultato particolarmente significativo un lungo saggio pubblicato dall'abate J. Dupoux nei primissimi anni del Novecento, in cui sono analizzate le origini del canto piano in rapporto alle tradizioni delle antiche comunità cristiane. Questo contributo, che intende fondare storicamente il repertorio liturgico-musicale della Chiesa d'Occidente e che deriva da un metodo di ricerca allora già affermato in altri paesi europei, si rivela del tutto innovativo nel contesto italiano, ancora largamente sprovvisto di strumenti che consentissero un recupero certo e rigoroso di quel vasto repertorio. Al di là di limiti oggettivi, l'importanza di un simile contributo discusso nel Capitolo II, deriva dal fatto che, volendo fare rivivere nel presente una musica del passato, bisogna prima avere definito su basi scientifiche la sua reale natura e le ragioni della sua attualità.

Nelle intenzioni di chi sosteneva l'esigenza di riformare la musica liturgica c'era l'obiettivo finale di arrivare a creare una situazione che permettesse a tutte le assemblee dei fedeli di cantare quel particolare repertorio antico. La traduzione pratica di un simile proposito di recupero diventa, così, il centro del dibattito in tutte le riviste indicizzate durante la presente ricerca. Si pone il problema di giungere a una definizione condivisa di canto liturgico popolare, ma soprattutto di inventare dei veri e propri programmi educativi per avviare alla pratica del canto una massa di persone prive di un'adeguata istruzione. Lo spaccato che nel Capitolo III appare al lettore dai saggi, dalle cronache e dalle rubriche che raccontano di questa impresa è del tutto diverso da quello tipico che può presentare un qualsiasi manuale di storia

della musica. È una vicenda per molti aspetti nuova e sconosciuta: è il tentativo di mettere in piedi in tutta la penisola un sistema di formazione musicale basato sull'insegnamento della musica antica, intesa come strumento per affermare la propria identità e il diritto di appartenenza sociale.

Se e in quali termini sia stato possibile realizzare un così ambizioso progetto che, a prima vista, può sembrare utopistico e antistorico, si può verificare solo studiando le sue applicazioni pratiche e gli eventuali risultati ottenuti. Un caso esemplare è sembrato essere quello di Treviso, illustrato nell'ultimo Capitolo della tesi, perché in quella diocesi la questione è stata affrontata a livello teorico e pratico nello stesso tempo, con un programma pluridecennale di iniziative didattiche e di pratiche esecuzioni, rese possibili dalla disponibilità di appropriati strumenti educativi.

I

IL RECUPERO DELLA MUSICA ANTICA PROGETTI DI RICERCA

1. *Premessa*

Nella generale aspirazione al rinnovamento culturale, ampiamente diffusa nel mondo occidentale tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, il cosiddetto cecilianesimo rappresenta il movimento che si è dedicato alla riforma della musica sacra. Da un punto di vista ideale fu il tentativo, messo in atto in Italia (ma anche in Europa, Francia e Germania in particolare), di rivedere e aggiornare il linguaggio della musica liturgica a partire dalla riscoperta delle radici della tradizione occidentale, individuata principalmente nel canto monodico (il cosiddetto gregoriano) e nella polifonia rinascimentale. Sul piano pratico rappresentò una reazione dettata dalla convinzione, diffusa in larga parte negli ambienti culturali e religiosi, che la musica liturgica avesse smarrito il senso del sacro, perché ridotta a interpretazioni vocali ed esecuzioni musicali, perlopiù organistiche, di derivazione operistico-teatrale.¹

La parabola del cecilianesimo presenta un'evoluzione articolata, maturata durante una situazione storica multiforme e dentro una realtà, specialmente quella italiana, in rapida e profonda trasformazione. Lo dimostrano la vicenda risorgimentale, le cui conseguenze sociali e politiche all'epoca erano ancora vive e attuali nel sentire comune della Nazione; il rapporto fra lo Stato post-unitario e la Chiesa che, almeno fino al concordato del 1929, si reggeva su fragili equilibri fra le aspettative del mondo contemporaneo e le rivendicazioni del potere temporale;² la presenza di correnti critiche di pensiero che, al volgere del secolo, erano costantemente in bilico fra aspirazioni post-romantiche di ascendenza storicistica e sentimenti modernisti, spesso venati di anticlericalismo.³

¹ Un punto di partenza per una visione d'insieme sul movimento ceciliano, in relazione al contesto storico e socio-culturale italiano ed europeo, è RAINOLDI, *Sentieri*. Cfr. anche le introduzioni in CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*, e CASADEI TURRONI MONTI - RUINI, *Aspetti*.

² *Cristiani d'Italia*; ISNENGI, *Storia*, pp. 189-219.

³ LUPO, *Passato*; NICOLODI, *Gusti*; SORBA, *Melodramma*.

In questo fermento, la ricerca musicologica inizia ad assumere i requisiti di una scienza sistematica, di cui è una chiara dimostrazione la nascita delle figure del critico e dello storico della musica, intesi come professionisti di una disciplina inclusa in un sistema coerente dei saperi, oltre il vecchio modello dell'erudito poligrafo. Il dibattito musicologico ricerca una propria identità e aspira a fondare una moderna storiografia basata su una metodologia in bilico tra l'estetica di ispirazione positivista, fortemente influenzata dalle teorie evoluzionistiche di fine Ottocento, e l'idealismo di matrice crociana.⁴ Figure centrali della nostra tradizione storico-scientifica, come possono essere Chilesotti, Torchi, Torre Franca, Bastianelli e Pizzetti, si confrontano in anni decisivi per la nascita della nuova disciplina.⁵

Dentro questo contesto, ricco di contrapposizioni spesso insanabili e a volte drammatiche (si pensi a quanto successo negli anni della Grande Guerra), si afferma il movimento ceciliano che, con la sua retrospettiva storica marcatamente unidirezionale e spesso intransigente, non è esente da aporie e contraddizioni sostanziali. Nasce come corrente tardoromantica e, attraverso fasi diverse e non senza contraccolpi interni, giunge fino agli anni Trenta del '900, per poi perdere progressivamente la propria spinta propulsiva e sfaldarsi definitivamente all'indomani del Concilio Vaticano II. Sono numerosi i problemi aperti sulla natura, gli scopi e le iniziative intraprese da questo movimento, nel quale è stato coinvolto lo sforzo di musicisti e studiosi impegnati nel recupero dell'antico in funzione della riforma della musica sacra. Come per altre situazioni, l'approccio a simili questioni comporta lo studio sistematico delle fonti sia dirette che indirette, ragion per cui nel caso specifico risulta rilevante l'apporto offerto dalla stampa periodica, un moderno strumento di informazione che, oltre a registrare il dibattito sul recupero dell'antico e la riforma della musica sacra, ne ha alimentato la continuità e sostenuto la diffusione.

Poiché la ricerca sulle riviste che discutono di musica non ha ancora prodotto un quadro pienamente soddisfacente a livello di documentazione e di sistemazione critica, il progetto di ricerca *La musica in periodici di area settentrionale dei secoli XIX e XX* si è proposto di selezionare un gruppo di testate generalmente trascurate dalla musicologia ufficiale, per raccogliere, sistemare e analizzare i contributi relativi soprattutto al rapporto tra la modernità e il recupero dell'antico, che tra Otto e Novecento ha coinvolto sotto diversi aspetti non soltanto la realtà ecclesiastica, ma ampi settori del mondo intellettuale in Italia come nel resto d'Europa. La ricerca si è concentrata sul cosiddetto Nordest della penisola, l'area in cui i

⁴ ANGELIS, *Correnti*; MARTINOTTI, *Gregoriano*; PINAMONTI, *Musicologia*; SERRAVEZZA, *Introduzione*.

⁵ BASTIANELLI, *Lettere*; ID., *Scherzi*; CAVALLINI, *Chilesotti*; CRISCIONE, *Torchi*; FERRARO - PUGLIESE, *Torre Franca*; GATTI, *Pizzetti*.

movimenti di riforma della musica sacra hanno avuto una diffusione particolarmente incisiva e capillare, puntualmente fotografata nelle sue diverse caratteristiche da numerosi periodici.

2. Il PRIN «*Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento: archivio informatico e analisi critica*»

Per metodo e finalità, il progetto di ricerca *La musica in periodici di area settentrionale dei secoli XIX e XX* è nato e si è sviluppato come naturale prosecuzione del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) *Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento: archivio informatico e analisi critica*, promosso dal Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova e realizzato tra il 2009 e il 2013.⁶ Pensato per sondare l'importanza che la stampa periodica andò assumendo nella diffusione della conoscenza artistica e musicale tra Otto e Novecento, il PRIN è stato motivato dall'esigenza di verificare e studiare singoli problemi di storia dell'arte e della musica discussi nelle riviste, ma anche per considerare il contesto in cui essi sono presentati, nella consapevolezza che al mezzo giornalistico è riservata una serie di interventi che difficilmente trovano spazio altrove: lo sfondo polemico, la difficile e sempre compromessa socialità dell'arte, il suo messaggio rivolto al pubblico, la sua funzione "politica", l'attualità degli eventi ad essa collegati nella dimensione temporale (esposizioni, concerti, incontri comunitari, ricorrenze celebrative, etc.). L'interesse principale ruota sempre attorno alla fondamentale questione della modernità, che nell'Otto e Novecento fu «il filo conduttore, il discriminante, accettato o negato, di ogni valutazione qualitativa delle opere e dei movimenti artistici e musicali». Una modernità che investiva anche la questione metodologica, cruciale nell'ambito di discipline in via di formazione come la storia della musica e la critica musicale.

Dal punto di vista critico, si trattava di analizzare le esigenze incalzanti dell'italianità dell'arte e della musica, il recupero della tradizione come elemento determinante di identità (o il rifiuto di essa in nome dell'internazionalità del moderno), la relazione fra le arti, la

⁶ Gli enti coinvolti nel PRIN sono stati i seguenti: Università degli Studi di Padova - Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, Università Federico II di Napoli, Università di Torino, Università Cattolica di Milano, Università di Trieste, Università di Palermo. Coordinatore Scientifico Nazionale: Rosanna Cioffi. Responsabile dell'unità di Padova: Franco Bernabei (Antonio Lovato); collaboratori: Giovanni Bianchi, Ivan Bianchi, Giuseppina Dal Canton, Stefano Franzo, Marta Nezzo, Giuliana Tomasella, Alessandra Andreotti, Lucia Boscolo, Martina Buran, Franco Colussi, Cristina Di Zio, Pier Luigi Gaiatto, Elena Gianuzzo, Ruggero Lorenzin, Chiara Marin, Marianna Negrini, Diana Zamberlan. Il progetto ha mirato a inserire in un database tutti i dati relativi a una serie di riviste d'arte e di musica dall'Ottocento alla fine del Novecento e a raccogliere negli atti di due Convegni di studi svoltisi a Venezia (2011) e a Santa Maria Capua Vetere (2012) gli studi filologici e le analisi critiche risultanti dalle indagini condotte sulle varie riviste dai singoli partecipanti alla ricerca.

questione della pratica musicale e la tutela dei repertori tradizionali. Particolarmente interessante è stato poter verificare come tali istanze siano state affrontate nell'ottica della nascente scuola storica e positivista e del suo declinare sotto la spinta delle nuove correnti irrazionalistiche e idealistiche (che nelle riviste trovano lo spazio maggiore).

Per quanto riguarda la musica, la base di partenza scientifica del PRIN sono state le precedenti ricerche promosse dal Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova per lo studio del Movimento ceciliano nel Veneto, che avevano permesso di approfondire il ruolo espresso da musicisti e studiosi nel recupero dell'antico in funzione della "riforma" della musica sacra. I primi risultati di questa indagine furono presentati da Antonio Lovato nell'ambito di alcuni convegni nazionali e internazionali: *L'influenza del gregoriano nelle composizioni musicali dal Settecento a oggi* (Fonte Avellana 2000-2002); *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento* (Cesena 2002); *Metodi e prospettive della storiografia musicale in Italia al tempo di Oscar Chilesotti* (Bassano del Grappa 2002); *Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads* (New York 2005); *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento* (Venezia - Cividale del Friuli 2008).⁷ Contemporaneamente, sono stati condotti approfondimenti specifici da Pier Luigi Gaiatto che, soprattutto nella sua tesi di dottorato, si è occupato di riforma della musica sacra nelle relazioni intrattenute da Angelo De Santi con l'Opera dei Congressi cattolici e nei suoi scritti apparsi nelle riviste «La Civiltà Cattolica», «Rassegna Gregoriana», «Musica Sacra» e «La Voce Cattolica».⁸

Continuando in questa direzione, nell'ambito del PRIN sono state prevalentemente selezionate riviste espressione di istituzioni culturali, ma anche quelle di cultura generale che hanno seguito da vicino una realtà musicale molto variegata, in stretto riferimento a periodici determinanti per il dibattito nazionale e internazionale. Le riviste specialistiche rimangono comunque un'eccezione circoscritta alle città culturalmente più dinamiche (si vedano, ad esempio, le «Gazzette musicali» di Milano, Napoli e Firenze) e confermano che la tradizione storico-musicale italiana è nata dalla cultura letteraria, tant'è che nel sec. XIX quasi tutti i critici musicali (e le riviste di riferimento) sono di estrazione letteraria. Fu, dunque, subito evidente che la ricerca doveva estendersi alle riviste regionali che documentano la vita musicale nelle sue varie forme e nelle relazioni con le altre arti (ad es. «Rivista musicale illustrata», «La scena», «Archivio musicale», «La Cronaca musicale» e «Rivista musicale

⁷ LOVATO, *Beltrami*; ID., *Cecilian movement*; ID., *De Santi*; ID., *Gregoriano*.

⁸ GAIATTO, *Movimento*; ID., *Ricezione*; ID., *Tradizione*; ID., *Viadana*.

italiana»). È in queste sedi che è stata anticipata una scelta, divenuta prevalente agli inizi del '900: la rivisitazione dell'antico attraverso la composizione e la critica musicale.

La stessa scelta è stata condivisa anche dalle riviste che danno conto di quel vasto e duraturo fenomeno di riforma della musica sacra rivolto al recupero del passato, comunemente definito come Movimento ceciliano, espressione di musicisti e teorici militanti fortemente ideologizzati, e che in area veneta ha incontrato un'insolita diffusione e alcuni dei principali sostenitori e teorici. Tra le numerose riviste, dall'esistenza talvolta effimera, sono risultate fondamentali per i contributi che vi sono espressi «Musica sacra», «Ars et labor», «Il raccoglitore», «La civiltà cattolica», «Note d'archivio per la storia musicale» e «Ateneo veneto». A questi periodici, che discutono questioni di storia, analisi, teoria e prassi musicale, sono stati aggiunti anche i «Bollettini diocesani» del Veneto, nei quali è documentata l'attività svolta dalle Commissioni territoriali per la musica sacra.

Il lavoro previsto dal PRIN ha seguito due direttrici fondamentali:

- 1) l'acquisizione e l'inserimento in un'apposita banca dati delle informazioni analitiche raccolte non solo dagli articoli di musica su periodici tra Ottocento e primo Novecento, ma anche da pubblicazioni antologiche specifiche, in vista della loro fruibilità collettiva;
- 2) lo studio di nuclei problematici emersi dai dati acquisiti, che possono comporsi in unità utili per la storia della critica della musica, secondo scelte tematiche programmate.

Ai fini di una ricostruzione storico-critica dei problemi dibattuti, la stampa periodica non è stata considerata come semplice contenitore o trasmettitore di idee e di manifestazioni che sarebbero potute figurare anche altrove, ma come un collettore di istanze, gusti e intenzioni didattiche, in buona parte generate da un mezzo sensibile agli umori del pubblico, ma guidato da esigenze di orientamento di tali umori secondo finalità diverse, previste dai compilatori delle varie testate. In questo senso, un confronto fra riviste scientifiche, letterarie, di intrattenimento e pubblicazioni organiche di enti e istituti pubblici ha costituito un banco di prova significativo.

I temi critici attorno ai quali il PRIN ha concentrato l'analisi teorica sono stati i seguenti:

- a) la musica, anche nelle sue espressioni pratiche, intesa non solo come dato di fatto, quanto per la sua funzionalità ai fini della moderna comunicazione di massa;
- b) il rapporto fra passato e presente, e quindi il recupero della musica del passato, sia sul piano dei contenuti che su quello dello stile;
- c) la funzione della musica e della modernità nel panorama nazionale e internazionale, e il tema conseguente della difesa del patrimonio: problematiche attuali in Italia, per tutto

l'Ottocento e il Novecento, nei dibattiti che coinvolgono le arti nel processo di realizzazione della sospirata unità e nella formazione di una coscienza identitaria anche nei confronti delle altre nazioni;

d) la nascita della figura del critico e dello storico della musica come professionista di una disciplina inquadrata in un sistema razionale di divisione dei saperi in un ambito sociale unitario, uscendo dal modello dell'erudito poligrafo o del settecentesco filosofo dei lumi;

e) la ricezione degli eventi e delle esecuzioni musicali, capaci, nella loro spettacolarità, di riflettere, ma anche di condizionare, l'evoluzione e i mutamenti del gusto, in un rapporto controverso con gli apporti della critica specialistica.

Nell'ambito del progetto di ricerca fin qui presentato, i dati raccolti attraverso lo spoglio e la selezione delle informazioni di natura musicale, sono stati effettuati dagli studiosi Cristina Bernardi e Ruggero Lorenzin, dottori di ricerca presso l'Ateneo patavino. Essi sono stati oggetto di un massiccio inserimento nell'apposita banca dati costituita presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova. Le informazioni relative alla musica, con riguardo alla riforma della musica sacra, rese disponibili al termine del lavoro di implementazione sono sintetizzate nel prospetto seguente.

Titolo della rivista	Stato dello spoglio	Annate	Record censiti
Arte sacra	Concluso	1931-1934	2
Atti e memorie dell'Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti	Concluso	1864-1881	50
Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti	Concluso	1881-2009	55
Bollettino diocesano di Padova	Concluso	1916-1999	300
Bollettino della Diocesi di Vicenza	Concluso	1910-1973	32
La Civiltà Cattolica	Concluso	1850-2011	93
La fiera letteraria: giornale settimanale di lettere, scienze e arti	Concluso	1925-1928	154
Note d'archivio per la storia musicale	Concluso	1924-1985	243
Il raccoglitore	Concluso	1814-1868	13
Ars et labor	Concluso	1902-1907	200
Musica e Musicisti	Concluso	1903-1904	350
Totale			1.492

TAB. 1 – PRIN «Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento: archivio informatico e analisi critica» - Spoglio delle riviste

I risultati ottenuti in itinere e a conclusione del progetto sono stati presentati in due convegni di studio organizzati dalle diverse unità operative: *Arte e Musica nelle pubblicazioni periodiche tra Ottocento e Novecento* (Venezia 2011) e *Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento* (Napoli 2012). Dagli esiti della discussione emergono con molta evidenza le modalità e i criteri che alimentarono il dibattito musicale.⁹ Saggi, articoli, cronache, recensioni e rubriche offrono uno spaccato non episodico sulle aspettative che motivavano l'interesse per la comunicazione musicale anche da parte di ambienti e soggetti non specialisti e tra loro distinti per preparazione e aspettative culturali.

3. Il progetto di ricerca «La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX e XX»

La ricchezza e la complessità dei dati emersi durante lo svolgimento del PRIN hanno posto in evidenza la necessità di completare il quadro delle informazioni, proseguendo la campagna di acquisizione delle fonti al fine di implementare la banca dati esistente, per poi procedere alla relativa elaborazione critica dei dati raccolti. Il progetto di ricerca *La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX e XX*, dunque, è nato proprio con l'obiettivo di continuare lo spoglio e l'inserimento nel database delle riviste che, nel secondo Ottocento e nel primo Novecento, si sono occupate di musica, con particolare attenzione alle realtà e alle problematiche espresse dai movimenti di riforma della musica sacra.

Sono stati identificati come materiale da indicizzare e studiare in via prioritaria i seguenti periodici: «La scuola veneta di musica sacra», «Santa Cecilia», «Bollettino ceciliano», «Psalterium», «Svegliarino musicale» e «Rassegna gregoriana». Di tutti questi periodici, si è verificata la consistenza, il livello di reperibilità di ciascuno e si è proceduto a circoscrivere l'arco cronologico della rivista entro cui limitare la ricerca e l'indagine fotografica.

Titolo della rivista	Stato dello spoglio	Annate	Record censiti
La scuola veneta di musica sacra	Concluso	1892-1894	38
Santa Cecilia: rivista mensile di musica sacra e liturgica	Concluso	1899-1934	784

⁹ BERNARDI, *Musica*; LORENZIN, *Aspetti*; LOVATO, *Rivista*, pp. 111-129, 131-167, 169-184. Cfr. anche GAIATTO, *Tebaldini*.

Rassegna gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro	Concluso	1902-1914	303
Bollettino ceciliano	Concluso	1906-1960	354
Psalterium. Rassegna ceciliana mensile per la cultura delle scholae cantorum	Concluso	1907-1918	174
Svegliarino musicale (Svegliarino ceciliano)	Concluso	1913-1930 1948-1961	386 11
Totale			2050

TAB. 2 –Progetto di ricerca «La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX e XX» - Spoglio delle riviste

La scelta di queste riviste è stata effettuata sulla base dei contenuti che esse hanno offerto al dibattito e al movimento d'opinione sviluppatosi tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, alla loro rilevanza e portata storica, all'interesse che hanno espresso per la riforma della musica sacra. L'obiettivo è stato così quello di portare alla conoscenza degli studiosi anche alcune riviste di carattere regionale che hanno avuto sicuramente una circolazione più circoscritta, ma che dimostrano quanto il dibattito fosse diffuso e non riguardasse solo le gerarchie ecclesiastiche o le *élites* intellettuali del Paese.

Per poter offrire agli studiosi uno strumento di consultazione agile e affidabile, cui accedere per la ricerca e lo studio delle informazioni, è disponibile un database dove i dati raccolti risultano opportunamente catalogati e ordinati. L'indicizzazione seguita allo spoglio delle riviste è stata mirata soprattutto ad enucleare i nodi ritenuti più utili per indagare e approfondire il tema del recupero dell'antico, al quale hanno dedicato studi, approfondimenti e composizioni eminenti ricercatori e compositori di inizio '900 (ad esempio Casella, Malipiero, Respighi, Pizzetti e la cosiddetta "generazione dell'80"), ma anche numerosi esponenti dei movimenti di riforma.¹⁰ Qui emerge subito un aspetto significativo, perché accanto alle note posizioni delle scuole di Ratisbona e di Solesmes, oltre a quelle altrettanto manifeste della gerarchia ecclesiastica, numerosi aspetti inediti e originali del dibattito sono contenuti proprio nella pubblicistica locale, rappresentata da riviste a volte sconosciute e di non facile reperibilità, che affrontano le problematiche da angolazioni diverse e talvolta lontane da quelle ufficiali, frutto di esperienze dirette che attendono di essere esplorate e portate all'attenzione degli studiosi. Con lo spoglio e la successiva indicizzazione, quindi, è

¹⁰ NICOLODI, *Musica*.

parso prioritario enucleare i contributi più significativi non solo del contesto culturale e della prospettiva storica in cui sono state sviluppate alcune tematiche della riforma tra Otto e Novecento, ma anche le applicazioni e le conseguenze pratiche a livello decentrato.

I periodici selezionati interessano l'Italia settentrionale, soprattutto il Veneto, dove il movimento ceciliano è stato particolarmente incisivo e ha visto operare alcuni tra i principali esponenti e teorici, come Giovanni Tebaldini, Lorenzo Perosi, Raffaele Casimiri, Luigi Bottazzo, Giovanni D'Alessi e Oreste Ravanello. Essi, infatti, hanno sostenuto la riforma della musica sacra non solo con le loro composizioni, ma anche alimentando il dibattito con gli interventi apparsi in diverse riviste dell'epoca.

Durante la realizzazione del progetto, il lavoro è stato sviluppato attraverso tre fasi principali:

- 1 - la ripresa in digitale degli articoli di musica su periodico tra Ottocento e primo Novecento, secondo il processo di acquisizione dei dati collaudato durante le precedenti iniziative;
- 2 - l'implementazione del database costituito presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova;
- 3 - la selezione dei contributi dedicati alla musica antica ritenuti interessanti per l'originalità e le novità che possono presentare, specialmente in rapporto allo studio delle dinamiche e dei criteri seguiti per il recupero, delle modalità di insegnamento e della prassi esecutiva del canto piano e della polifonia rinascimentale.

La selezione, il censimento, la verifica della consistenza e lo spoglio delle riviste sono stati effettuati ricorrendo ai repertori più autorevoli della letteratura musicale e le banche dati più aggiornate disponibili in rete. Un supporto essenziale è stato assicurato dal RIPM internazionale, un repertorio che fornisce un accesso unico alla letteratura periodica nel settore musicale pubblicata nei secoli XVIII-XX.¹¹ Più precisamente, il *Répertoire International de la Presse Musicale (Retrospective Index to Music Periodicals, Internationales Repertorium der Musikzeitungen)* permette l'accesso ai periodici pubblicati tra il 1750 e il 1966, il cui contenuto è consultabile attraverso le edizioni, le ristampe, le riproduzioni anastatiche e i microfilm del «RIPM Online Archive of Music Periodicals» e le collezioni del «RIPM e-Library of Music Periodicals». Al RIPM si affianca e, per certi aspetti, ne integra l'attività, il CIRPeM (*Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici*

¹¹ <http://www.ripm.org/>

Musicali), la cui funzione è quella di acquisire, censire e indicizzare i principali periodici musicali italiani dal sec. XVIII in poi.¹²

Non meno utili per la realizzazione di questo progetto sono stati i risultati raggiunti da altri progetti di ricerca, analoghi per metodo e finalità al PRIN sulle riviste promosso dall'Università di Padova, i cui risultati sono ora disponibili nelle banche dati PERMUSICA («Periodici musicali del Novecento») e BaDaCriM («Banca dati della critica musicale italiana 1900-1970») realizzate dall'Università di Firenze.¹³

Dopo avere delineato il percorso storico delle singole riviste (anno di inizio e fine pubblicazione, eventuale sospensione o ripresa della stampa con altro titolo, fusione di più riviste), si è proceduto con l'indicizzazione e la redazione degli abstract. In questa fase sono stati controllati i criteri di redazione, compilazione e catalogazione della scheda secondo le norme previste per la banca dati del Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova, inserendo contestualmente i dati sensibili. Nello stesso tempo è stata raccolta la bibliografia relativa al Movimento ceciliano, partendo dalla letteratura già individuata durante le fasi precedenti della ricerca, ed è iniziata la selezione del materiale in funzione di possibili tematiche da sottoporre a uno studio critico. Si è così creato un esauriente quadro di riferimento relativamente al fenomeno riformatore della musica sacra e ad alcuni dei suoi principali esponenti.

4. *Il database*

Il database è stato ideato nel 2008 dai tecnici dell'Università di Padova in collaborazione con i docenti afferenti al PRIN citato, proprio per accogliere la catalogazione di riviste dai contenuti differenti a seconda delle discipline coinvolte, principalmente storia della musica e dell'arte.¹⁴

I criteri di indicizzazione creati all'interno delle maschere di compilazione dei campi sono stati i più ampi ed esaustivi al fine di permettere una maggior completezza di informazione in fase di inserimento dei dati sensibili. In concreto, sono state adottate tre griglie di inserimento-dati, secondo una logica che, partendo dagli aspetti descrittivi più

¹² <http://cirpem.lacasadellamusica.it/cirpem-2.htm>.

¹³ Si tratta di un portale contenente due banche dati create grazie al lavoro sinergico di più sedi universitarie e frutto di due progetti distinti. Consiste nello spoglio e nella catalogazione di contributi di argomento musicale contenuti in periodici italiani pubblicati nel XX secolo (fino al 1970) sia a carattere specialistico che di cultura generale. <http://www.permusica.eu/index.php?p=badacrim/BaDaCriM>.

¹⁴ TOGNON, *Riviste*.

generali, entra poi nei particolari fino ad arrivare alla registrazione del singolo articolo censito all'interno dell'annata.

La finestra principale contiene le informazioni di base che descrivono ogni periodico e precisamente (fig. 1):

Informazioni principali

- Titolo
- Sottotitolo
- Materia (argomento trattato)

Editore e tipografia

- Editore e luogo
- Tipografia e luogo

Continuità della rivista (numerose riviste continuano a essere pubblicate modificando il titolo, oppure in una nuova serie, a volte cambiando anche la sede di stampa)

Cronologia (con eventuali note di copertina)

Periodicità

Note e osservazioni (dove segnalare, ad esempio, quando una rivista si fonde con un'altra).

The screenshot shows the 'Riviste' database interface. At the top, there is a header with 'Riviste' and 'Santa Cecilia'. Below this, the 'Informazioni principali' form is displayed. The form contains the following fields:

- Titolo:** Santa Cecilia
- Sottotitolo:** Rivista mensile di musica sacra e liturgica
- Specialità:** (empty field)
- Editore e Tipografia:** Editore: Marcello Capra, Luogo: Torino
- Tipografia:** (empty field)
- Note e Osservazioni:** Si fonde nel 1900 con il Bollettino romano
- Continuità della rivista:** Continuation of (empty), Continues in (empty)
- Cronologia:** Cronologia: 1899-1934
- Note Copertina:** (empty field)
- Periodicità:** Precedente valore (empty), Periodicità: Mensile, Note Periodicità (empty)
- Compilazione:** Compilazione dei contenuti: Parziale Completa

Below the form, there is a table with the following columns: Data, Numero, Volume, Titolo del fascicolo, Note ed osservazioni. The table contains 8 rows of data:

Data	Numero	Volume	Titolo del fascicolo	Note ed osservazioni
18990701	1		Anno I	
18990801	2		Anno I	
18990901	3		Anno I	
18991001	4		Anno I	
18991101	5		Anno I	
18991201	6		Anno I	
19000101	7		Anno I	
19000201	8		Anno I	

At the bottom of the interface, there is a footer with the following information:

Record creato da... (Gruppo) Modificato da... (Gruppo) Data ultima modifica
 Marco Caroli Operatori-Padova-Musica Marco Caroli Operatori-Padova-Musica 02/04/2014

FIG. 1 - Il database «Riviste», interfaccia principale: “informazioni principali”

La maschera successiva riguarda i fascicoli correlati alla rivista, secondo la periodicità già segnalata in quella precedente. I dati sono molto essenziali, dovendo specificare per ciascun fascicolo solamente numero, titolo, volume, data (estesa e abbreviata). Il sistema chiede di segnalare la data sia nella versione italiana sia in quella anglofona nella scansione anno-mese-giorno (fig. 2).

Informazioni principali

Numero

Titolo

Volume

Data Estesa

Data Formato AAAAMGG

Data formato italiano

Contenuti (Schedatura contenuti:)

Numero Articoli schedati nell'archivio Numero Foto

Numero Articoli effettivamente contenuti

Numero Illustrazioni

Il Fascicolo ha un Editoriale? Vero Falso

Il Fascicolo è una Monografia? Vero Falso

Note ed Osservazioni

Articoli Correlati

Autore (prec.)	Titolo dell'Articolo	Soggetto (precedente)	Soggetto (aggiornato)	Pagine	Nuovo
	I nostri propositi		Musica sacra	1-2	
	"Puer qui natus est di Jachet"		Musica sacra	2-3	
	Al Ss. Pietro e Paolo		Musica sacra	6-7	
	L'ultima lezione della Schola Cantorum femminile		Musica sacra	7	

La tabella presenta gli Articoli contenuti nel presente Fascicolo contenuti nel database.
E' possibile inserire nuovi record cliccando sul pulsante Nuovo e compilando la maschera dell'Articolo

Record creato da... (Gruppo) Modificato da... (Gruppo) Data ultima modifica
 Marco Caroli Operator-Padova-Musica Marco Caroli Operator-Padova-Musica 21/03/2014

FIG. 2 - Il database «Riviste», seconda interfaccia: “fascicoli”

Nella terza maschera (fig. 3) vengono descritti gli articoli correlati e rintracciabili nel fascicolo già indicizzato, segnalando:

Informazioni principali

- Titolo
- Tipologia (saggio/articolo, recensione, rubrica, cronaca)
- Altra tipologia (qualora non rientrasse nelle precedenti)

Indicazioni relative all'argomento trattato

- Direttrice (libri e articoli recensiti, mostre/musei/eventi, luoghi/monumenti/opere d'arte)
- Soggetto (materia specificamente trattata nell'articolo). Per la musica in particolare:

- Musica medievale
- Musica rinascimentale
- Musica moderna
- Musica contemporanea
- Musica sacra
- Musica liturgica
- Musica profana
- Musica strumentale
- Musica vocale
- Musicologia storica
- Recupero dell'antico
- Prassi esecutiva
- Teoria musicale
- Associazione di Santa Cecilia
- Critica musicale

Informazioni principali

Titolo: "Puer qui natus est di Jachet"

Tipologia articolo: Saggio/Articolo

Indicazioni sull'argomento trattato

Direttrice Prec.:
Direttrice:
Soggetto Prec.:
Soggetto: Musica sacra

Contenuto in:

Autori e Artisti citati

Autori precedentemente inseriti/

Cognome, Nome - Pseudonimo - Sigla		
Selezione	Chilesotti, Oscar -	Elimina
Selezione		Elimina

Chilesotti O.

Altre informazioni

Pagine: 2-3

Osservazioni:

Libri e Articoli recensiti

Titolo	Autore	Edizione	Elimina

La tabella presenta i Libri recensiti nel presente Articolo contenuti nel database. È possibile inserire nuovi record cliccando sul pulsante Selezione e scegliendo il Libro dalla lista che appare. Se il libro non è contenuto nella lista, cliccare su Libri e compilare la maschera del Libro. Tornare poi alla maschera presente per selezionare il Libro come indicato. Ogni operazione (modifica/aggiunta/eliminazione) sui Libri correlati può e deve essere compiuta nella maschera Libri, e non nella presente tabella.

Record creato da... (Gruppo) Modificato da... (Gruppo) Data ultima modifica
 Marco Caroli Operator-Padova-Musica Marco Caroli Operator-Padova-Musica 22/10/2014

FIG. 3 - Il database «Riviste», terza interfaccia: “articoli”

Autori e artisti citati

- Cognome, nome, pseudonimo-sigla

Altre informazioni

- Pagine
- Osservazioni (abstract riassuntivo del contenuto di ciascun articolo)

Così strutturato, il database permetterà di accedere alla rivista, al fascicolo e agli articoli attraverso una ricerca per parole chiave, a partire dal titolo, dagli autori e dalle citazioni all'interno del singolo saggio.

5. *Le riviste censite*

5.1 «Santa Cecilia»

«S. Cecilia. Rivista mensile di musica sacra e liturgica» nasce a Torino nel luglio del 1899 come organo ufficiale della Società ceciliana subalpina ad opera dell'editore Marcello Capra, che ne curerà la redazione e la stampa presso la tipografia S.T.E.N. fino al 1934 (fig. 4).¹⁵ Alla guida del periodico si alternano diversi direttori: all'inizio lo stesso editore Capra, poi dal 1903 e fino all'ultimo numero sarà invece la volta del sacerdote Giuseppe Ippolito Rostagno con la presenza, a partire dal 1929, anche di un comitato di redazione formato dallo stesso Rostagno, da Capra e da Arnaldo Bertola.¹⁶

È un mensile che esce ininterrottamente e con cadenza regolare: ogni annata inizia a luglio e termina a giugno dell'anno successivo; fa eccezione il numero doppio agosto-settembre 1899 che esce in unico fascicolo. La raccolta completa, quindi, è costituita da 36 annate, ciascuna di 11 fascicoli mensili fino al 1917-1918. Nel 1918-1919, a causa degli eventi bellici che sconvolgono il Paese, esce un unico fascicolo (giugno 1918-giugno 1919),

¹⁵ Marcello Capra (Torino, 17.04.1862 - 01.07.1932), editore musicale italiano, iniziò gli studi nel 1889 perfezionandosi alla *Schola Cantorum* di Ratisbona con F. X. Haberl, M. Haller e J. Renner jr. Nel 1896 fondò la casa Edizioni M. C., specializzandosi nella pubblicazione di musica sacra. Successivamente la casa editrice venne incorporata alla STEN e nel 1960 fu assorbita dall'editore romano Cecilio Casimiri. Nel 1899 fondò la rivista «Santa Cecilia» con l'appendice *Repertorio Ceciliano*. Scrisse la *Relazione del VII congresso per la musica ecclesiastica* (Torino, 1905) e l'*Annuario generale del musicista d'Italia*. Tradusse in italiano scritti di T. Mathay e F. A. Steinhausen. (Cfr. DEMI, pp. 104-107; DEUMM, *Biografie*, II, p. 99).

¹⁶ Ippolito Rostagno (Polonghera, Cuneo, 15.02.1877 - Spotorno, Savona, 30.11.1961). Dopo avere studiato a Torino con D. Thermignon e G. Pagella, nel 1908 frequentò la scuola di musica di Ratisbona e fu attivo nell'attuare la riforma voluta da Pio X. Nel 1903 a Torino fondò la *Schola Cantorum* del S. Cuore di Maria e dalla stessa data fino al 1927 fu redattore capo della rivista «Santa Cecilia» dell'editore Marcello Capra. Dal 1914 al 1929 fu maestro di cappella nel duomo di Torino, incarico ripreso nel 1948 fino al 1960. Insegnò nei seminari di Casale Monferrato, Asti e Torino. Compilò una *Grammaticetta di canto gregoriano*, il famoso *Parrocchiano cantore* (1913) e trascrisse molta polifonia rinascimentale. Su di lui cfr. DONELLA, *Pruno*, p. 323. Arnaldo Bertola (Sostegno, Vercelli, 1889 - Torino, 1965), giurista italiano, fu presidente del tribunale di Rodi, socio nazionale dei Lincei e professore di diritto ecclesiastico a Urbino, Pavia e Torino dal 1964. Tra le varie opere, scrisse anche *La musica sacra nelle leggi della Chiesa* (Torino, STEN, 1930). Spesso nei suoi scritti si firma con il nome di Aldo. Cfr. ET, *Biografie*, III, p. 88.

numerato come dodicesimo e pensato in continuità con le uscite dell'anno precedente (luglio 1917-giugno 1918). Dal 1920-1921 le uscite si fanno più rare e la cadenza talora comincia a diventare bimestrale con una media di quattro fascicoli all'anno, ad eccezione del 1928 e del 1934 quando ne escono solamente tre. Ogni fascicolo è accompagnato quasi sempre da supplementi musicali. Nel 1900 la rivista si fonde col «Bollettino romano», pur mantenendo sempre la sede editoriale e redazionale a Torino.

La rivista è strutturata con una sezione iniziale di articoli e memorie (anche a “puntate”, ovvero in più fascicoli contigui) di carattere scientifico, inerenti al dibattito sul recupero dell'antico e ai problemi legati al canto liturgico, alla riscoperta del gregoriano, all'organologia, con particolare riferimento alla costruzione e alle qualità sonore degli organi a canne. Ampio spazio viene riservato anche ai resoconti dei congressi regionali di musica sacra che si svolgono nel Paese, dove spesso e volentieri si stilano documenti ufficiali, si prende posizione rispetto a questioni sostanziali, si avanzano richieste nei confronti della direzione centrale, l'Associazione nazionale di S. Cecilia di Roma. Vi è poi una seconda parte dedicata alle *Notizie di cronaca*, divise con criterio geografico in italiane, subalpine e torinesi, relative a esecuzioni musicali, festività liturgiche, collaudo di organi, indizione di concorsi canori; infine c'è spazio anche per le recensioni di pubblicazioni o riviste tematicamente affini a quella di cui si sta trattando. Un ultimo segmento è costituito dagli spartiti musicali allegati alla rivista, solitamente composizioni di facile esecuzione con melodie di autori ceciliani – Luigi Bottazzo, Oreste Ravanello, Giovanni Tebaldini, Lorenzo Perosi, solo per citare qualche nome rappresentativo – o brani della tradizione che rispettino le opportune caratteristiche stilistico-musicali, pensati per essere eseguiti durante le celebrazioni liturgiche.

Sui reali intendimenti della rivista si esprime l'editoriale posto in apertura del primo numero, opportunamente intitolato *I nostri propositi*, e per molti versi perfettamente sovrapponibile a quello di altri periodici ‘ceciliani’ dell'epoca:

Anche in Italia, grazie al priore Amelli, s'iniziava quel movimento di restaurazione che paladini potenti ebbe in seguito nel Gallignani, nel Tebaldini, nel Terrabugio, nel Nasoni ed in tutta quella pleiade di valenti che collaborarono e, in parte, collaborano nell'eccellente periodico «Musica Sacra».

I vescovi, in ispecie dell'Italia settentrionale, approvarono ed incoraggiarono il movimento, che può dirsi entrato oramai in una fase di attività intensa, per opera anche di questi ultimi tempi di don Lorenzo Perosi.

[...] Ma se il pubblicare opere musicali è certamente cosa utile, pur tuttavia è mestieri che la musica sia aiutata dalla parola. La «Musica Sacra» di Milano [...] ha certamente fatto molto e molto anche farà, ma non crediamo errare nell'affermare che essa non scapiterà se troverà coadiutori che la pensino come lei, e combattano pel trionfo dell'idea.

[...] Pietra angolare sarà la deferenza ed il rispetto alle decisioni della Sacra Congregazione dei Riti. Facendo ampia ed illimitata adesione al regolamento della stessa emanato il 6 luglio 1894, se talvolta avrà da esprimere la sua non intera approvazione per lavori ed esecuzioni che al regolamento stesso siano in contraddizione, lo farà con quella sana ed obbiettiva critica che [...] può venire adoperata per manifestare delle opinioni e dei voti per una razionale e veramente ecclesiastica esecuzione di musica sacra in Chiesa.¹⁷

Già da questi stralci emergono chiare le linee programmatiche della rivista, che ricalcano in *toto* quelle del movimento e di altri periodici ad esso vicini, allo scopo di contribuire alla rinascita della musica sacra, soprattutto nelle celebrazioni liturgiche. In particolare trovano rilievo alcune informazioni di particolare importanza per la storia del movimento di riforma in Italia:

- la figura e il ruolo di Ambrogio Amelli per la nascita del movimento;¹⁸
- il rilievo e l'influenza esercitata dalla rivista «Musica sacra», capofila delle riviste che si occupano di recupero dell'antico nella musica sacra e punto di riferimento per il dibattito nazionale;¹⁹
- la conferma che il movimento ceciliano ebbe diffusione soprattutto nell'Italia settentrionale, dove si radicò anche nei centri minori e periferici;
- l'adesione al regolamento emanato nel 1894 dalla Sacra Congregazione dei riti, il documento normativo di riferimento fino alla pubblicazione del *Motu proprio* di Pio X nel 1903.²⁰

Uno dei temi più dibattuti, infatti, dai sostenitori della riforma fu quello che la musica sacra deve essere al servizio della parola. La questione coinvolgeva direttamente la pratica esecrata delle esecuzioni solistiche, di stampo melodrammatico, prediletta da organisti e cantori, con l'intento di rimettere al centro l'intelligibilità della parola del Signore, in funzione della quale si svolge la celebrazione eucaristica.

Numerosi furono gli autori che collaborarono alla rivista nel corso degli anni, tutti accomunati da intenso fervore riformistico. Scorrendo gli indici delle varie annate, si

¹⁷ SC, I/1, 1899, pp. 1-2. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 279.

¹⁸ Guerrino Amelli (Milano, 18 marzo 1848 - Montecassino, 25 agosto 1930), poi chiamato Ambrogio Maria dopo il suo ingresso come priore dell'abbazia di Montecassino, è uno dei protagonisti del movimento, nonché straordinario interprete delle istanze riformatrici italiane soprattutto nel primo periodo della riforma ceciliana. Su di lui molto è stato scritto. Si segnalano di seguito gli studi recenti, fra i più importanti in tal senso: CALABRETTO, *Tomadini*; CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*; COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*. Sulla vita e le sue opere principali, cfr. DBI, 2, pp. 759-760; DEUMM, *Biografie*, I, p. 83; DONELLA, *Pruno*, p. 227. Vedi anche BAGGIANI, *Abate*; BAGGIANI, *San Pio X*, p. 127.

¹⁹ Per una panoramica generale sulla nascita e sui contenuti del periodico «Musica sacra» cfr. GABRIELLI, *Musica e*, inoltre, CALABRETTO, *Tomadini*; CARONNI, *Musica sacra*.

²⁰ PIO X, *Motu proprio*. Il documento è riprodotto nella sua interezza in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 555-562. D'ora in poi i riferimenti al documento normativo di papa Sarto saranno condotti su quest'ultimo. La riproduzione compare anche in BAGGIANI, *San Pio X*, pp. 181-189; DONELLA, *Pruno*, pp. 182-190.

segnalano i nomi di Giovanni Tebaldini, Alberto Cametti, Dino Sincero, Giovanni Pagella, fino a Oreste Ravanello e Giulio Bas.²¹

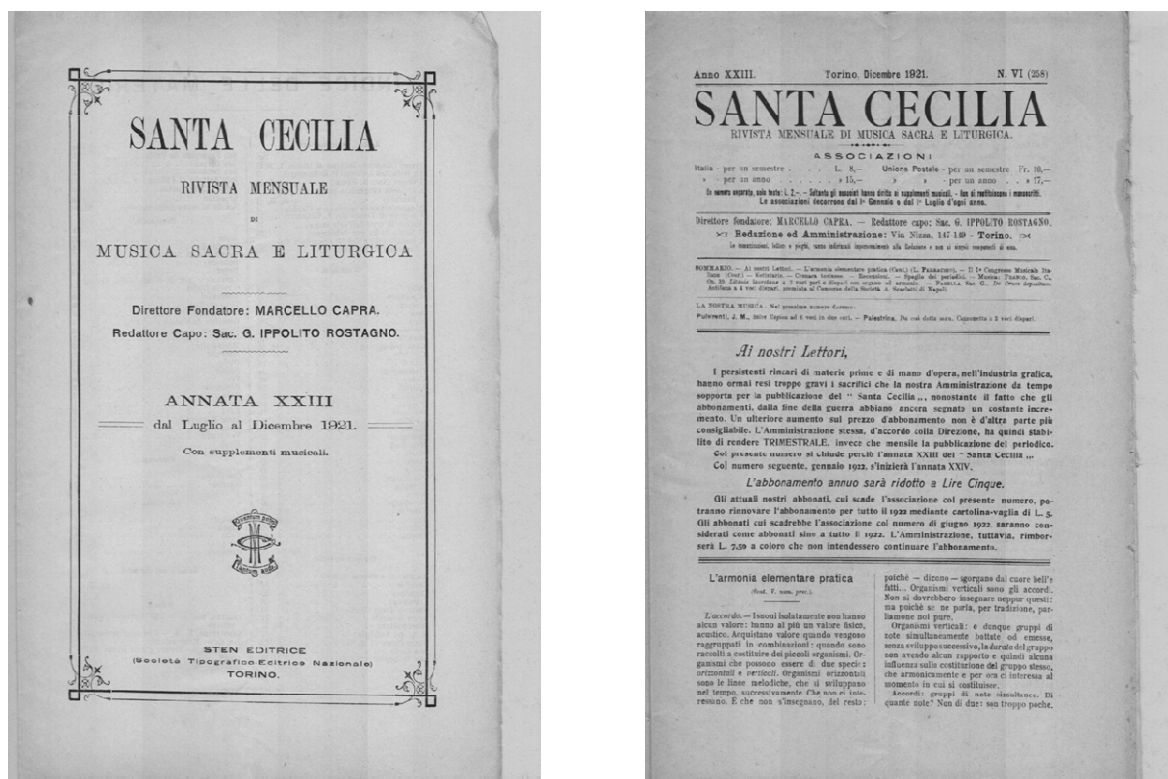


FIG. 4 - «Santa Cecilia», Torino, XXIII/VI, 1921; copertina e frontespizio

²¹ Giovanni Tebaldini (Brescia, 7 settembre 1874 - S. Benedetto del Tronto, 11 maggio 1952), musicista e musicologo bresciano, fu uno degli esponenti più in voga del movimento ceciliano grazie ad una instancabile produzione artistica e di studi pubblicati nei periodici dell'epoca. Per un approfondimento completo della figura dell'artista e studioso si rinvia all'ampia documentazione raccolta dal Centro studi G. Tebaldini di Ascoli Piceno (www.tebaldini.it/centrostudi_it.htm); DEUMM, *Biografie*, VII, p. 657; NG², 25, pp. 188-189; RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 123-582 *passim*. Alberto Cametti (1871-1935), musicista romano e organista, sostenne il movimento ceciliano con alcuni articoli pubblicati soprattutto su «Santa Cecilia»: DBI, 17, pp. 196-198; DEUMM, *Biografie*, II, p. 82; NG², 4, p. 878; RAINOLDI, *Sentieri*, p. 252. Giulio Bas (1874-1929), già maestro di cappella presso la Basilica di S. Marco in Venezia fu anch'egli compositore e collaboratore delle riviste dell'epoca; DBI, 7, pp. 44-45; DEUMM, *Biografie*, I, p. 343; RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 69, 254. Dino Sincero (1872-1923), organista di origine piemontese fu critico musicale di diversi periodici ceciliani dell'epoca, con particolare riguardo all'organologia e alle proprietà costruttive dell'organo: DEUMM, *Biografie*, VII, p. 300; RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 304, 321. Giovanni Pagella (1872-1944), sacerdote, musicista e compositore, studiò a Parigi e a Ratisbona con Franz X. Haberl. In seguito, stabilitosi a Torino, divenne maestro di Cappella nella chiesa di S. Giovanni Evangelista. Fu vicino a Lorenzo Perosi, condividendo con lui l'aspirazione a creare musiche semplici da eseguire per le *scholae cantorum*: cfr. DBI, 80, p. 272; RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 189, 292, 304, 581, 583, 584. Oreste Ravanello (1871-1938), organista e compositore, fu anche allievo del De Santi, col quale studiò canto gregoriano. Fu organista della Basilica di San Marco a Venezia e direttore della Cappella musicale della Basilica del Santo di Padova, collaborando intensamente col Perosi e Marco Enrico Bossi, altro celebre organista del tempo: cfr. DEUMM, *Biografie*, VI, p. 245; NG², 20, p. 863; MGG², *Personenteil*, 13, p. 1328; RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 268, 274, 306, 327, 582, 583, 597, 598.

5.2 «Bollettino ceciliano»

Nel novembre 1905, a due anni dalla promulgazione del *Motu proprio* di Pio X,²² esce il primo numero della rivista «Bollettino Ceciliano» (fig. 5). Il direttore, Ambrogio Amelli, all'epoca priore dell'abbazia di Montecassino, concepisce il periodico come organo ufficiale della Associazione Italiana di S. Cecilia, da lui rifondata allo scopo di 'restaurare' gli studi sulla musica sacra e mettere in atto le prescrizioni e le direttive espresse nei documenti del magistero ecclesiastico. È la rivista «S. Cecilia» a dare la notizia che la ricostituzione dell'associazione fu votata all'unanimità durante il Congresso di musica sacra, tenutosi a Torino dal 6 all'8 giugno 1905.²³ E l'Amelli non mancò di rendere noto nel nuovo «Bollettino» il lungo verbale e i successivi passaggi burocratici che avrebbero portato all'effettiva rinascita dell'associazione, congiuntamente alla volontà di pubblicare un periodico che potesse dar voce alle istanze del sodalizio e del movimento ceciliano.²⁴ A differenza di altre riviste di diffusione locale, il «Bollettino» si presenta come una pubblicazione di ampio respiro e con una veste editoriale ambiziosa per l'epoca, nel tentativo non facile di coagulare e unire in un'unica direzione gli sforzi riformatori che si agitavano nella penisola, seguendo direzioni talvolta dispersive e contraddittorie. Anche per questa ragione, la rivista mantenne sempre uno spiccato taglio informativo sulla vita delle sezioni, l'attività delle *scholae cantorum* presenti nelle varie diocesi, gli atti e i documenti normativi, gli statuti e le relazioni dei congressi di musica sacra.

Il «Bollettino ceciliano» è un periodico che viene pubblicato ancor oggi, divulgato ininterrottamente dal lontano 1905 pur registrando delle flessioni e dei rallentamenti nelle uscite editoriali in coincidenza dei due principali eventi bellici del XX secolo. Inizialmente stampata a Montecassino sotto l'egida di padre Amelli, nella sua lunga vita editoriale la rivista ebbe diversi direttori, fra i quali Angelo De Santi, Raffaele Casimiri ed Ernesto Dalla Libera quando, fra il 1923 e il 1934, la sede editoriale fu spostata a Vicenza.²⁵ Per gli interessi legati alla ricerca, l'arco cronologico dello studio si estende dalla fondazione della rivista fino

²² Sul *Motu proprio* di Pio X e le ricadute che esso avrà nella storia del movimento ceciliano cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 287-384, 555-562.

²³ SC, VII/2-3, 1905, pp. 31-33.

²⁴ BC, I/1-2, 1905, pp. 5-10. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 300.

²⁵ Su Angelo De Santi (1847-1922) la bibliografia è oramai piuttosto ampia, segnaliamo COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*, in particolare il saggio di GAIATTO, *Ricezione*; BAGGIANI, *De Santi*; LOVATO, *De Santi*; RAINOLDI, *Apporti*. Ernesto Dalla Libera (1884-1980), presbitero e musicologo italiano, già direttore della Schola Cantorum del Seminario di Vicenza dal 1908 al 1968, mentre dal 1923 al 1935 fu segretario nazionale dell'Associazione italiana di Santa Cecilia, curando l'edizione del «Bollettino ceciliano» negli anni in cui la sede della rivista fu trasferita a Vicenza: cfr. DONELLA, *Pruno*, p. 258. Su Casimiri vedi nota 28.

al 1960. La prima serie va dalla fondazione al 1948, mentre la seconda ha origine l'anno successivo e prosegue ancora ai giorni nostri.

Dall'editoriale del 1905 emerge un elemento di particolare interesse, ovvero la consapevolezza di Amelli che la riforma, ormai radicata nel nord Italia grazie all'opera organizzativa e instancabile di tanti attivisti dediti alla causa del movimento, promotori della formazione di organici e repertori orientati secondo riforma, languiva invece nelle regioni centro-meridionali della penisola. Di qui la scelta dichiarata di porre la sede dell'A.I.S.C. a Montecassino.²⁶ Tuttavia la direzione di Amelli ebbe termine già nel 1907 e, dopo un periodo di transizione, nel 1910 passò nelle solide mani di Angelo De Santi, che si fece pure attivo promotore dell'apertura della scuola superiore di musica sacra a Roma nel 1911.²⁷ È in questi anni, infatti, che il «Bollettino ceciliano» riesce a creare una maggiore unità fra gli aderenti al movimento ceciliano, grazie anche al ruolo di organo ufficiale per l'informazione e il coordinamento delle attività riconosciuto dall'VIII Congresso dell'A.I.S.C. La storia del periodico fu comunque travagliata: tante le direzioni, tante le sedi editoriali – Montecassino, Firenze, Torino, Vicenza e, naturalmente, più volte a Roma –, tanti gli organi di indirizzo programmatico.

Da una parte la rivista mantiene un taglio molto cronachistico, reggendo le fila degli sviluppi e delle istanze riformistiche del movimento; dall'altra si rivela attenta agli aspetti normativi e alle prescrizioni provenienti dall'autorità ecclesiastica e dai congressi di musica sacra, particolarmente prolifici nell'Italia settentrionale del primo Novecento. Il «Bollettino ceciliano» presenta tutti i caratteri dell'organo di propaganda, rivolgendosi spesso ai propri iscritti tramite slogan e incitamenti nell'opera di organizzazione e di 'purificazione' dei repertori, con un atteggiamento tendenzialmente di chiusura conservativa nei confronti della nuova ricerca musicale, allora in continuo divenire, per attestarsi su posizioni più oltranziste che positivamente creative e sostenere difese apologetiche piuttosto che programmi propositivi.

Gli argomenti trattati riguardano tutti temi cari al movimento, con preferenza per alcune questioni: l'accompagnamento del canto gregoriano con l'organo, il nodo della costituzione delle *scholae cantorum*, l'importanza della figura di Pio X nella riforma della musica sacra e l'argomento molto dibattuto del canto religioso popolare. Quest'ultima prospettiva diventerà più pressante, ma anche più interessante, durante la seconda fase del

²⁶ BC, I/1-2, 1905, pp. 2-5.

²⁷ BAUDUCCO, *De Santi*; SAIZ-PARDO HURTADO, *De Santi*.

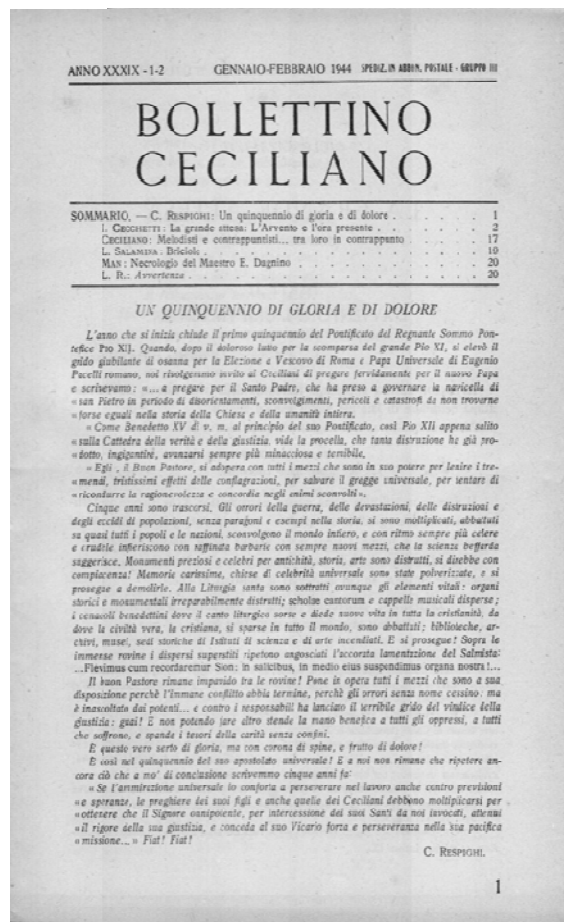
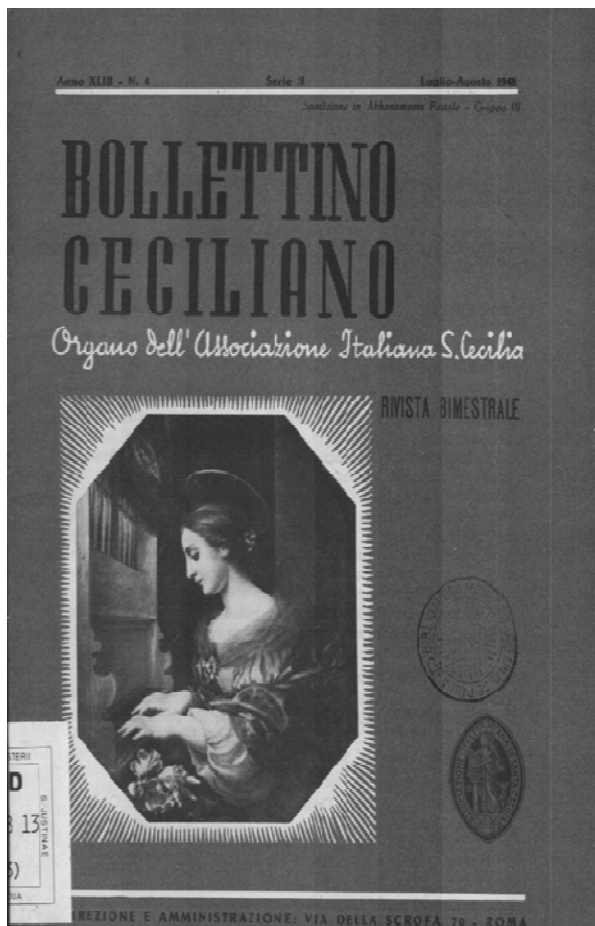


FIG. 5 - «Bollettino Ceciliano», Roma e altre sedi, XXXIX/1-2, 1944: copertina e frontespizio

cecilianesimo, con gli interventi di Dalla Libera e, soprattutto, di Casimiri il quale, oltre a porre questo aspetto al centro della discussione nella rivista «Psalterium», da lui fondata e diretta, non mancherà di polemizzare sulla presunta apatia e mancanza di reazione da parte di molti musicisti nei confronti di un certo tipo di composizioni sacre, da lui ritenute troppo sperimentali e lontane, se non estranee, al senso del sacro.

5.3 «Psalterium: rassegna ceciliana mensile per la cultura delle scholae cantorum»

Assieme a «Note d'archivio per la storia musicale», la rivista «Psalterium» è la creatura editoriale di Raffaele Casimiri (fig. 6).²⁸ Pensata, ideata e creata fin dal 1907, essa

²⁸ Raffaele Casimiri (Gualdo Tadino, 3 novembre 1880 - Roma, 15 aprile 1943) è uno dei protagonisti indiscussi del movimento ceciliano soprattutto nel secondo periodo. Oltre al ministero sacerdotale egli fu compositore, maestro di cappella, direttore di coro, studioso, ricercatore, editore, didatta in campo musicale. Già collaboratore del periodico «Rassegna Gregoriana», fu ordinato sacerdote nel 1903, è presente per il suo ministero prima a Perugia, poi a Vercelli, infine, dal 1911, ancora a Roma per l'impegno assunto presso la basilica di S. Giovanni

avrà vita breve e alterne vicende che renderanno le uscite saltuarie e incomplete fino alla pubblicazione dell'ultimo numero avvenuta nel dicembre 1918, per un totale di 12 annate. Nel 1907 escono tutti i nove numeri previsti, ma già nel 1908 l'annata si compone di soli tre fascicoli e nel 1909 la pubblicazione è sospesa per riprendere nel 1910 con tre fascicoli. La quarta annata (1911-1912) propone ben tredici numeri, mentre nel biennio 1913 e 1914 avviene una nuova interruzione durante la quale il periodico viene assorbito dalla «Rassegna Gregoriana» di Angelo De Santi.²⁹ «Psalterium» riprende infine nel 1915 (IX), per continuare nel 1916 (X), 1917 (XI) e 1918 (XII) con l'uscita rispettivamente di 4, 6, 8 e 2 fascicoli. Un periodico dunque dalle vicende altalenanti, ospitato in sedi editoriali diverse: Perugia, Vercelli (dal 1911) e infine Roma, dove il Casimiri nel 1915 era diventato direttore della cappella di San Giovanni in Laterano. A riprova di tanta incertezza, su richiesta dei lettori, in apertura del secondo fascicolo del 1915 vengono ricapitolate le uscite del periodico,³⁰ dando conto di tante «morti e risurrezioni» legate inevitabilmente alle vicende del suo direttore. Infine, sempre nel 1915, la rivista si fonde con la «Rassegna gregoriana», un periodico che aveva già chiuso i battenti nel 1914.

L'editoriale scritto dal Casimiri in apertura del primo numero enuncia con chiarezza la natura della rivista a partire dalla scelta del nome, e quali siano i suoi obiettivi:

Noi l'abbiamo scelto [il nome] perché, ricordandoci uno dei biblici strumenti musicali, al cui suono univasi spesso il canto, e il canto suggestivo del salmo e dell'inno, compendia in un sol motto, suono, canto e rito sacro.³¹

Anche gli intenti programmatici sono ben definiti:

Il programma [...] ha due capisaldi di azione: l'uno puramente artistico, l'altro profondamente cristiano.

Il *Psalterium* pertanto facendo la sua professione di fede musicale sacra sulle ginocchia dei suoi maestri [...] entra fidente in campo col fermo proposito di riuscire vantaggioso alla causa dei musicisti e non solo, ma eziandio degli uomini di buona volontà, che aspirino a cantare nel loro cuore.

Il nostro *Psalterium* del resto non pretende di essere che una vedetta per gli interessi dell'arte musicale sacra, nella sua Umbria natia, la terra dei più mistici *joculatores Domini*, Francesco d'Assisi e Jacopone da Todi.³²

E per quanto riguarda l'organizzazione del materiale:

in Laterano. Si veda DBI, 21, pp. 344-347; DEUMM, *Biografie*, II, p. 138; DONELLA, *Pruno*, pp. 248-249; RAINOLDI, *Sentieri*, p. 305.

²⁹ PS, IX/8-12, 1915, pp. 81-84: 82.

³⁰ PS, IX/5-6-7, 1915, pp. 49-50.

³¹ PS, I/1, 1907, p. 1.

³² *Ibidem*.

Il testo di 12 pagine conterà di tre rubriche fondamentali e di altre minori: la prima sarà, diremo, *musicale*: tratterà cioè dei principi dell'arte, sì antica, sì moderna, sì anche gregoriana, ma solo per farne apprendere ai lettori il bello, e artistico, e mistico. Non curandosi affatto di questioni che non possono giovar per la pratica, tratterà invece della fondazione della *Scholae* di fanciulli: dei metodi d'insegnamento: degli studi per i compositori, i direttori, gli istruttori, gli organisti ecc.

La seconda rubrica sarà *musicale-letteraria*: vi si parlerà di storia, di liturgia, di estetica, di critica ecc.; ed il campo sarà aperto a tutti quei lavori che non intavolando questioni puramente metafisiche, sapranno, insieme a soda cultura, insinuare insegnamenti e precetti che tocchino ed educino il cuore.

La terza rubrica conterrà una *bibliografia*, sì musicale, sì musico-letteraria; un'ultima, di cose varie, terminerà il fascicolo.³³

In pratica le materie vengono divise, così come ci appaiono negli indici finali delle annate, in «Trattazioni, Note e appunti, Note d'archivio, Bibliografia musicale e musico-letteraria, Corrispondenze e notizie e Appendici musicali». Nelle «Trattazioni» compaiono gli articoli più estesi, spesso a puntate, come nel caso del contributo *L'origine della musica*, che si prolunga dai primi numeri fino al 1911 a firma dello pseudonimo *Scandicus*;³⁴ oppure degli interventi di Giovanni Guiraud e Paolo Guerrini sullo *Spirito della liturgia cattolica*.³⁵

La ricerca delle origini della musica sacra nella cultura occidentale è un tema ricorrente nei periodici esaminati in questo studio, come se sulla continuità con i riti antichi (ad esempio, il romano e l'ambrosiano, ma anche copto e mozarabico) si volesse fondare la legittimazione della prassi liturgico-musicale del presente, ben oltre le preponderanti esigenze propagandistiche. Lo sforzo era quello di evidenziare il senso profondo della celebrazione ri-attualizzando la tradizione agli occhi del fedele il quale, una volta reso consapevole e partecipe di un repertorio ricco di simboli e significati, avrebbe potuto perpetuarlo nel tempo con la sua partecipazione attiva. Salmi, inni, antifone, tropi e sequenze vengono così studiati e riproposti non in una chiave di mera "archeologia musicale", bensì rinnovando e reinterprestando le loro forme anche per mezzo di nuove composizioni, innestate nel solco già tracciato e sicuro di un passato che va riscoperto.³⁶

³³ PS, I/1, 1907, pp. 1-2.

³⁴ PS, I/11-12, 1907, pp. 142-143, II/3, 1908, pp. 30-31, III/4-5, 1910, pp. 47-52.

³⁵ PS, I/1, 1907, pp. 6-7, I/2, 1907, pp. 15-17, I/3, 1907, pp. 31-34, I/5, 1907, pp. 56-58, I/6, 1907, pp. 66-67; I/11-12, 1907, pp. 129-132, III/4-5, 1910, pp. 37-39. Jean Guiraud (Quillan dans l'Aude, 24.06.1866 - Saint-Martin-de-Bréthencourt, Île-de-France, 11.12.1953), storico specialista in Storia della Chiesa, professore presso l'Università di Besançon, fu redattore capo del quotidiano *La Croix* dal 1917 al 1939. Cfr. DOSSAT, *Centenaire*, pp. 273-289; Paolo Guerrini (Bagnolo Mella, Brescia, 18.11.1880 - Brescia, 19.11.1960), archivista della curia vescovile di Brescia, nel 1910 fondò la rivista «Brixia sacra» e nel 1930 «Memorie storiche della diocesi di Brescia». Nelle sue ricerche dedicò particolare attenzione ai documenti relativi a personaggi e avvenimenti legati alla musica sacra. In appendice alla *Storia della musica ecclesiastica* di G.B. Katschthaler pubblicò le vicende relative alla «Restaurazione della musica sacra in Italia» dal 1870 al 1910. Cfr. DONELLA, *Pruno*, pp. 280-281.

³⁶ Cfr. CASADEI TURRONI MONTI, *Utopia*.

Si comprende, così, perché gli interessi prevalenti del Casimiri fossero indirizzati soprattutto verso il canto religioso popolare e il problema della partecipazione attiva dei fedeli alla liturgia. Questo tema ricorre quasi in ogni fascicolo di «Psalterium», declinato sia dal punto di vista concettuale che performativo. Volendo definire i fondamenti teologici e dottrinali della partecipazione del popolo alla celebrazione dei riti attraverso il canto, si deve individuare concretamente anche cosa e come cantare. Non a caso una parte consistente dei contributi ospitati nella rivista riguarda il tentativo di recupero storico-filologico della lauda – con particolare riguardo per la produzione di Jacopone da Todi –, funzionale alla causa del canto religioso popolare. Questa posizione, com'è noto, non fu condivisa da una parte consistente del mondo ecclesiastico, ma il Casimiri l'ha ribadita più volte con forza, anche nelle sue relazioni proposte durante i vari congressi di musica sacra.³⁷

Strettamente legato a questa problematica è il tema dell'organizzazione delle attività musicali nelle parrocchie rurali, nonché l'attenzione rivolta da «Psalterium» ai programmi delle scuole di canto nei seminari e alla riforma dell'organo, in quegli anni al centro di un vero e proprio dibattito parallelo, dedicato agli aspetti tecnici e costruttivi e, quindi, alle caratteristiche foniche dello strumento strettamente connesse alla natura dei repertori.

Il Casimiri scrive in tutti i numeri della rivista, con rubriche e articoli a puntate dedicati ai temi di maggiore attualità, come dimostrano i saggi *Il piccolo ceciliano* o *Musica sacra?!³⁸* Egli, però, non evita il confronto anche con la musica moderna, intervenendo in difesa della tradizione musicale sacra italiana, quasi sempre identificata nell'opera palestriniana, e confrontandosi con i punti di vista di autori contemporanei, come nel caso del contributo *Giuseppe Verdi e gli ideali ceciliani.³⁹*

Le sezioni «Note e appunti» e «Note d'Archivio» sono piccole rubriche, spesso in tono polemico, su questioni non essenziali ma di sicura importanza per il movimento di riforma. È il caso della scelta dei repertori da eseguire durante una particolare festività o delle brevi bibliografie dedicate a personaggi importanti per la causa ceciliana. Ci sono, però, anche utili informazioni, per quanto succinte, di natura paleografico-codicologica, frutto di ricerche svolte direttamente su inedite fonti manoscritte o stampe antiche.

Particolarmente nutrita è anche la sezione conclusiva di ogni singolo fascicolo, «Bibliografia musicale e musico-letteraria», dedicata all'analisi e alla presentazione di

³⁷ Grande importanza riveste il discorso letto a Torino in occasione dell'XI Congresso di Musica sacra (3-5 giugno 1913) pubblicato in «Musica sacra», XC/4-5, 1966, pp. 115-120, e riprodotto anche in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 607-613.

³⁸ PS, I/1, 1907, pp. 2-4, I/4, 1907, pp. 41-44, I/5, 1907, pp. 53-56.

³⁹ PS, X/5-6-7, 1916, pp. 49-54.

pubblicazioni selezionate con intento prevalente di divulgazione, da portare alla conoscenza dei lettori. Non mancano poi le «Corrispondenze e notizie» da tutta Italia, una sorta di monitoraggio sullo stato di salute della riforma nei territori periferici, e le «Appendici musicali» poste a chiusura di ciascun fascicolo. In queste rubriche spesso ritorna il riferimento al *Parrocchiano cantore*, un manualetto di canti di facile esecuzione, nato da un'intuizione di Giuseppe Ippolito Rostagno (già direttore del periodico «Santa Cecilia»)⁴⁰ Ebbe grande diffusione e, pensato in particolare per le comunità periferiche, ben rappresenta l'importanza che Raffaele Casimiri attribuiva al canto popolare, che egli incentivava favorendo la circolazione presso i suoi lettori di strumenti pratici, con i quali era possibile esercitarsi facilmente.⁴¹

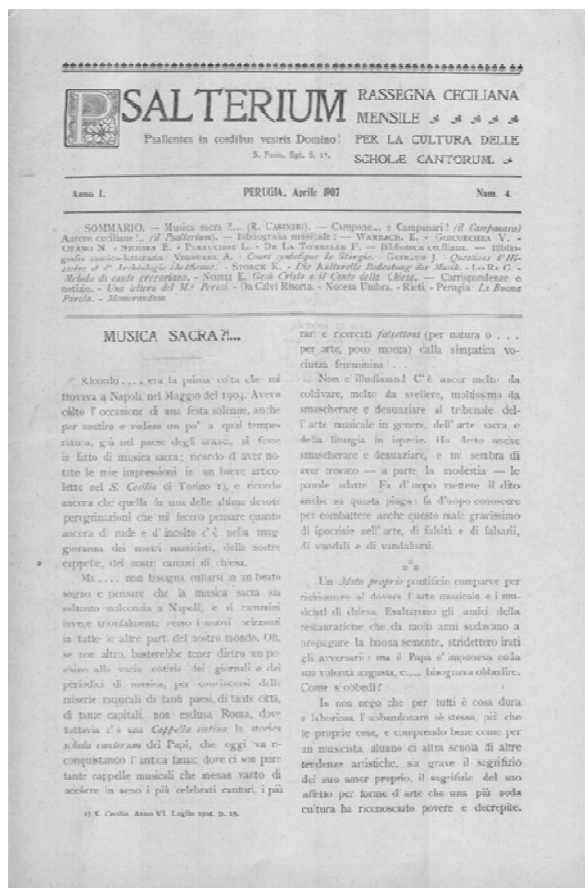
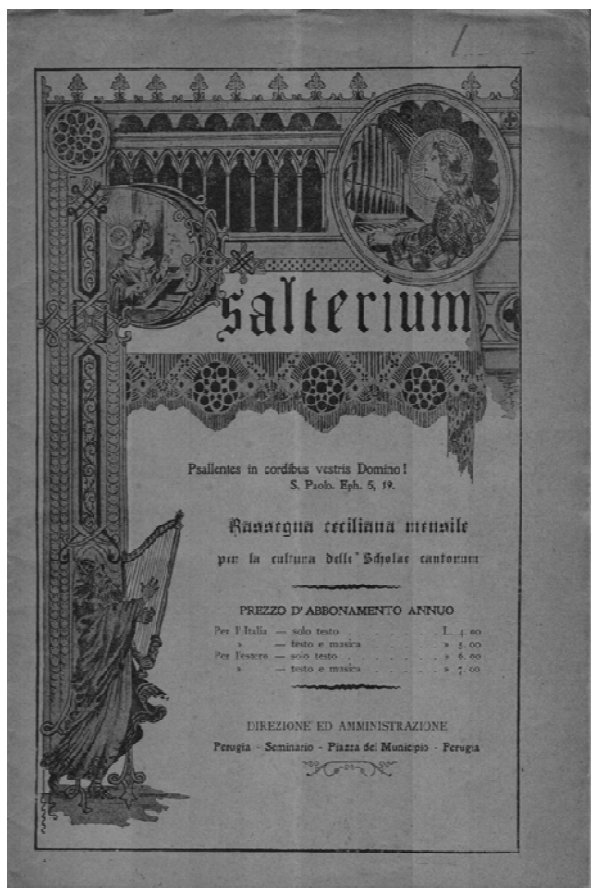


FIG. 6 - «Psalterium», Perugia e altre sedi, I/4, 1907: copertina e frontespizio

⁴⁰ ROSTAGNO, *Cantore*; di questo manualetto ne parla anche De Santi in una recensione apparsa su RG, XII/4-6, 1913, coll. 403-405.

⁴¹ RAINOLDI, *Sentieri*, p. 321.

5.4 «Rassegna gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro»

«Rassegna gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro» viene pubblicata dal 1902 al 1914 (fig. 7). La rivista, stampata a Roma dalla casa editrice Desclée, non subisce interruzioni nei suoi dodici anni di vita, finendo per fondersi nel 1915 con la rivista «Psalterium». Il direttore responsabile fu sempre Augusto Zucconi con prevalenti funzioni editoriali, mentre a partire dall'anno VII (1908) appare in qualità di direttore scientifico il nome di Carlo Respighi.⁴² Inizialmente a cadenza mensile, già a metà della terza annata, al contrario di quanto dichiarato nel frontespizio del periodico, diventerà di fatto un bimestrale, per poi ridurre ulteriormente le proprie uscite fino a diventare un trimestrale.

Come di consueto, l'organizzazione del materiale prevede di collocare in apertura dei vari fascicoli i contributi più significativi per contenuto ed estensione, spesso sviluppati a puntate. Segue la rubrica «Libri e stampe» che prende in considerazione testi di argomento liturgico, pubblicazioni sul canto gregoriano ed edizioni musicali: è un segmento particolarmente ricco, dove vengono presentate opere il cui contenuto è spesso sottoposto a giudizio critico. Gli «Appunti» propongono articoli brevi e rubriche, mentre a conclusione dei singoli fascicoli, trovano posto «Corrispondenze e notizie», che riservano attenzione alle attività svolte da scuole di canto, seminari e parrocchie a favore della 'restaurazione' del gregoriano.

Rispetto alle altre riviste oggetto di questa ricerca, «Rassegna gregoriana» si presenta come la più rigorosa dal punto di vista scientifico, essendo caratterizzata da un significativo profilo culturale e dal taglio specialistico con cui vengono affrontati i vari argomenti.⁴³ È pur vero che nella presentazione della rivista è dichiarato un intento prevalentemente divulgativo e che gli obiettivi fissati concorrono a finalità pratiche:

Piuttosto quindi che una rassegna scientifica di alta erudizione, desideriamo fare un'opera di divulgazione e soprattutto di utilità pratica, corrispondente allo scopo principale di questi studi, che è stato ed è quello di giovare alla pratica del culto [...].⁴⁴

⁴² Augusto Zucconi, editore, già direttore in Roma della casa editrice Desclée, presidente dell'Associazione Editoriale Libreria di Roma. Carlo Respighi (Roma, 13 aprile 1873 - ivi, 6 giugno 1947), esperto di musica gregoriana, protonotario apostolico e prefetto delle cerimonie pontificie, è uno degli ispiratori, assieme ad Angelo De Santi, del *Motu Proprio* di Pio X. Fece parte delle commissioni per l'emendazione del Graduale romano, originariamente attribuito a Giovanni Pierluigi da Palestrina (cfr. RESPIGHI, *Palestrina*). Su di lui: DONELLA, *Pruno*, p. 321.

⁴³ Così CASADEI TURRONI MONTI nell'introduzione a *Lettere*: «Nel 1902 l'Italia cecilianica conobbe un netto salto di qualità attraverso la nascita della Rassegna Gregoriana, periodico dal respiro internazionale nato sulla scia del breve *Nos quidem* (17 maggio 1901) di Leone XIII indirizzato all'abate di Solesmes». Cfr. pp. 40-50: 40.

⁴⁴ RG, I/1, 1902, col. 3. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 282, 324.

In realtà i contenuti esposti presuppongono un'adeguata preparazione, in particolare nelle questioni relative al canto piano. Si tratta, infatti, di una rivista che si dedica precipuamente alla riscoperta, allo studio e alla trattazione del cosiddetto gregoriano, nell'intento di stabilire una relazione diretta fra lo studio dell'antica pratica e il movimento di restaurazione della musica sacra:

non già che facciano tra noi difetto stimati periodici di musica sacra i quali concedano alcune colonne anche alla parte gregoriana; ma ciò, come ognuno vede, non basta, se si consideri l'importanza che oramai questa disciplina ha acquistato rispetto all'arte e rispetto alla liturgia. Essa merita invero una trattazione speciale, ordinata e compiuta, come vediamo farsi altrove, con apposite rassegne e periodici.⁴⁵

[...]

La necessità dello studio serio e ragionato del canto gregoriano per ottenerne i migliori vantaggi nella pratica del culto è riconosciuta universalmente [...]. Ma come per ogni altra arte, così anche per la gregoriana, non potrà aversi una esatta e piena cognizione, se non studiando l'intima natura e la storia e dall'una e dall'altra ricavando le norme per l'insegnamento più acconcio alla pratica.⁴⁶

Gli obiettivi sono espliciti, poiché si dichiara di voler contribuire «al grande movimento in favore del ritorno delle melodie gregoriane alla loro forma tradizionale».⁴⁷ Date le premesse, «Rassegna Gregoriana» non solo va annoverata fra i periodici strettamente connessi al movimento di riforma della musica sacra ma, rispetto alle altre riviste oggetto di questo studio, acquista un più vasto respiro, entrando nel vivo del dibattito internazionale su uno dei temi musicologici ancora oggi attuale. Sulla questione del gregoriano la rivista assume il punto di vista della scuola di Solesmes, spesso rendendo noto il contenuto di opere provenienti dalla scuola benedettina d'oltralpe, mantenendo un riferimento costante alla monumentale *Paléographie musicale*:

la principale cura sarà posta nel procurare di rendere familiare l'uso del canto sacro, esponendo il metodo di interpretazione della scuola di Solesmes, in semplicissime regole.⁴⁸

Di conseguenza, numerosi sono anche i contributi di taglio filologico e paleografico, come quelli che contraddistinguono la serie di interventi a puntate di Laurent Janssens dal

⁴⁵ RG, I/1, 1902, col. 3.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ RG, I/1, 1902, col. 4.

titolo *Saggio estetico sulle melodie gregoriane*; oppure quelli di Raffaello Baralli, *I Benedettini di Solesmes e la restaurazione gregoriana*.⁴⁹

Non manca, però, l'attenzione alle applicazioni pratiche conseguenti alla discussione teorica, testimoniate dalle trascrizioni musicali proposte nella rivista:

Essendosi inoltre tanto esteso, specialmente fra noi, l'uso di accompagnare con l'organo le melodie gregoriane, non potremo esimerci dal fare parola anche di questo argomento, ed è anzi desiderio della redazione di offrire esempi di trascrizione e di accompagnamento, secondo i migliori metodi [...]

Infine per la stretta attinenza che l'arte gregoriana deve avere con gli altri generi di musica sacra, il nostro periodico, sebbene in linea secondaria, si occuperà pure della restaurazione della musica di chiesa.⁵⁰

L'aspetto legato alla propaganda, preponderante in altri periodici, in «Rassegna Gregoriana» appare nettamente in secondo piano. Sono assenti gli editoriali di questa natura, fatta eccezione per un solo contributo, che, in occasione del decennale di fondazione, ribadisce le circostanze che hanno favorito la nascita della rivista: la restaurazione del canto gregoriano secondo le direttive del magistero ecclesiastico e le acquisizioni della scuola di Solesmes.⁵¹ La cura editoriale e la scelta dei temi trattati, ma soprattutto la consistenza e la specificità degli studi pubblicati, unite alla competenza di chi scrive, fanno di questo periodico un esempio significativo nel campo degli studi comparati rivolti alla riscoperta e al recupero filologico dell'antico.

⁴⁹ RG, I/2, 1902, coll. 17-19; continua nella stessa annata alle colonne 39ss., 58ss., 93-95; prosegue infine nel fascicolo I/12, coll. 181ss.; coll. 241-246. Laurent Janssens (02.07.1855-17.07.1925), benedettino belga dell'abbazia di Mared-Sous, ricevette la sua formazione teologica a Roma alla scuola di Franzelin e Palmieri. Professore di teologia dogmatica a Sant'Anselmo. Divenne segretario della Commissione biblica. Nel 1921 fu consacrato vescovo di Tiberiade. Fu rettore del Collegio S. Anselmo di Roma. Nel 1888 tradusse la *Scuola di canto fermo* per l'applicazione didattica degli insegnamenti di Dom Pothier. Faceva parte della Commissione per la Musica Sacra e fu sostenitore di Tebaldini nella polemica con Gounod. (cfr. MONTAGNES, *Question*, p. 260). RG, I/2, 1902, coll. 22, 46, 77, 115, 149, 185. Raffaello Baralli (1862-1924) fervente tomista e cultore di Orazio, iniziò a interessarsi allo studio della paleografia musicale, strettamente legata alla restaurazione del canto gregoriano (di lui si ricordano i volumi *Destiniamoci!* Lucca 1900, esplicitivo del gregoriano puro, e *Due parole sui melismi gregoriani* Lucca 1901, esplicitivo del melisma gregoriano come «espressione naturale ed artistica dei sentimenti umani»). Nel 1902 iniziò la collaborazione con la rivista «Rassegna Gregoriana». Fu tra i membri della Commissione pontificia impegnata per l'edizione vaticana dei libri liturgici gregoriani, schierandosi all'interno del dibattito dalla parte di Dom Mocquereau; su di lui cfr. DBI, 5, pp. 774-776.

⁵⁰ RG, I/1, 1902, col. 4.

⁵¹ RG, X/1, 1911, coll. 6-10.

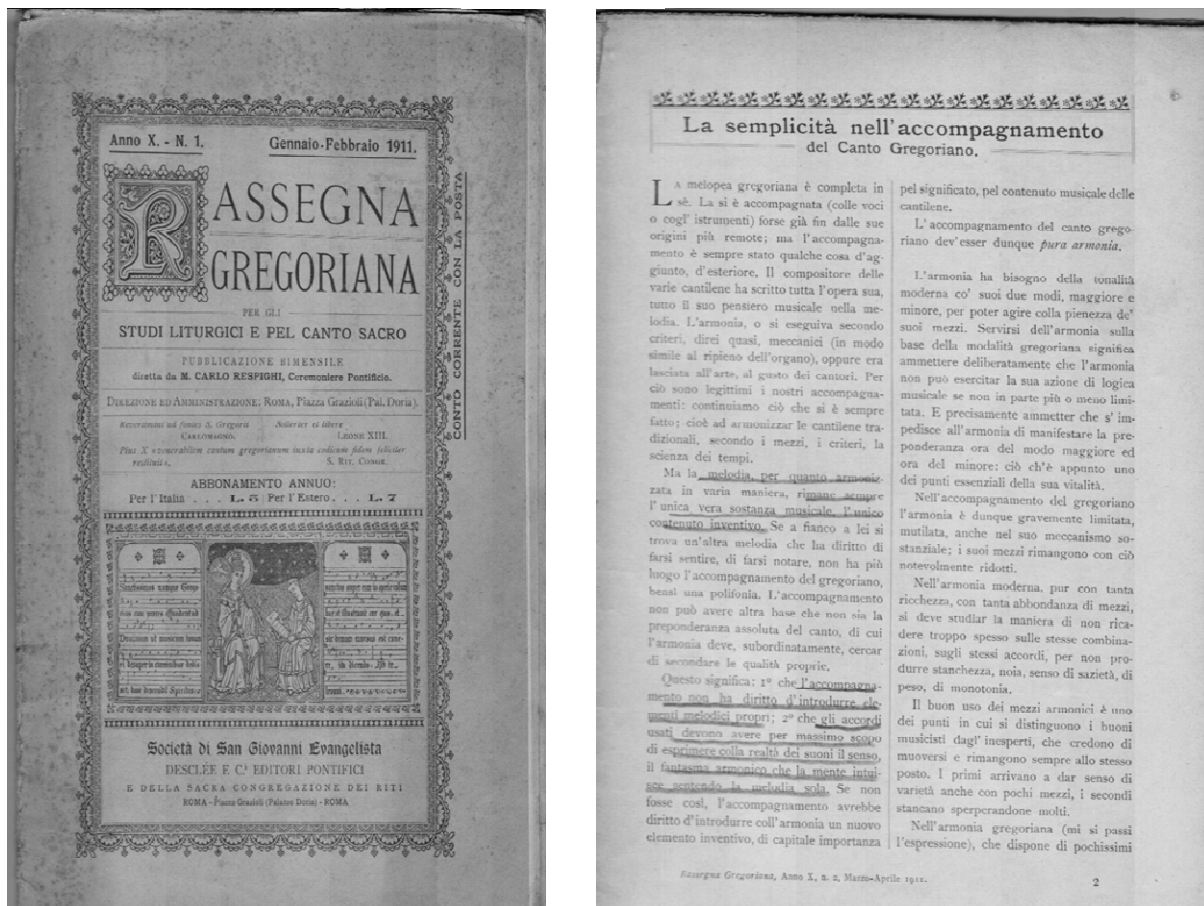


FIG. 7 - «Rassegna Gregoriana», Roma, X/1, 1911: copertina e frontespizio

5.5 «Svegliarino musicale» e «Svegliarino ceciliano»

Tra il 1913 e il 1961, a Treviso viene stampato il bollettino a cura della locale Associazione diocesana di Santa Cecilia. Si tratta di una sezione locale dell'Associazione nazionale di Santa Cecilia di Roma e costituisce, per gli studiosi del settore, un esempio di come la riforma abbia tentato di radicarsi attraverso gli strumenti della stampa periodica nelle varie aree della penisola. Con lo «Svegliarino» non si può affermare di sfogliare una vera e propria rivista, piuttosto ci si trova di fronte a un 'foglietto' la cui diffusione era limitata alla realtà locale. Destinato essenzialmente alle parrocchie della diocesi, veniva pubblicato secondo le disponibilità e le risorse economiche a disposizione dell'associazione di Treviso, previa approvazione dell'ordinario vescovile. La pubblicazione si autososteneva grazie alla quota versata dai soci, ai quali veniva recapitata assieme all'edizione nazionale del «Bollettino ceciliano».

Il periodico si compone di due serie: la prima, «Svegliarino musicale», è pubblicata ininterrottamente dal 1913 al 1930; la seconda, «Svegliarino ceciliano», riprende nel 1948 e

termina, a quanto è dato di sapere, nel 1961. Non sono note le cause dello iato temporale che intercorse fra la prima e la seconda serie del bollettino; si può solamente ipotizzare che l'interruzione sia stata determinata da difficoltà economiche o dall'insufficiente disponibilità di collaboratori che potessero occuparsi della redazione.⁵² Il gerente responsabile fino al 1923 fu Giovanni Pulito, sostituito poi da don Emilio Fuvizzani, mentre nella sua seconda incarnazione lo «Svegliarino» è stato diretto da Giovanni Bernardi fino al 1954 e, infine, da Luigi Fontana.⁵³

Nonostante le limitate risorse economiche, le uscite mensili di questa rivista sono a cadenza regolare ed ogni numero si compone di piccole rubriche che riportano notizie sull'attività delle *scholae cantorum* parrocchiali – segnalando, ad esempio, l'istituzione di concorsi canori –, offrono brevi indicazioni bibliografiche, fornendo inoltre resoconti di *performance*, oltre alle notizie dalle parrocchie della diocesi di Treviso raccolte nella rubrica «Cronachetta musicale». A volte, sono pure pubblicati brevi contributi sulle composizioni musicali da adottare nelle celebrazioni liturgiche.

Come viene spiegato nel breve editoriale che funge da presentazione ai lettori, questo bollettino si prefigge tre obiettivi: «ridestare le energie assopite» nell'attuazione della riforma ceciliana in ambito diocesano, con riguardo all'educazione delle assemblee sia alla partecipazione al canto liturgico sia alla pratica del canto sacro popolare; «promuovere l'opera della riforma musicale» attraverso la corretta applicazione del *Motu proprio*, affinché il canto da eseguire in chiesa rispetti i precetti riformistici; «aiutare le *scholae cantorum*» con suggerimenti e indicazioni relative all'esecuzione di canti e repertori.⁵⁴

Lo «Svegliarino», dunque, è uno strumento alquanto interessante per conoscere gli effetti pratici della riforma a livello locale e per verificare le modalità e il grado di assimilazione del recupero dell'antico rispetto ai grandi propositi espressi dai teorici e dai fautori della riforma. Rispetto alle altre riviste, più orientate sul dibattito teorico, lo «Svegliarino» di Treviso rivolge lo sguardo alle difficoltà oggettive che, a livello locale,

⁵² Non sono state trovate notizie in questo senso. Tuttavia l'interruzione temporanea è un'ipotesi suffragata dal fatto che la cesura temporale tra le due serie è netta ed improvvisa, dal 1930 al 1948; la ripresa della rivista avviene con il nome de «Lo Svegliarino Ceciliano», a guisa di una seconda serie.

⁵³ Emilio Fuvizzani (Nervesa, Treviso, 31.05.1875 - Castelfranco Veneto, Treviso, 13.10.1930), presidente dell'Associazione diocesana di Santa Cecilia di Treviso, nonché direttore della rivista diocesana «Lo svegliarino musicale», è fra i partecipanti al XII congresso Nazionale di Musica Sacra di Torino con un intervento dal titolo «Il canto del popolo». (Cfr. BONORA, *Pastore*, p. 57; *Diario*, pp. 154, 657). Giovanni Bernardi (Paderno del Grappa, Treviso, 05.10.1881 - Treviso, 06.04.1954), archivista della Curia vescovile di Treviso (cfr. *Diario*, p. 408). Luigi Fontana, sacerdote della diocesi di Treviso, ebbe in quegli anni l'incarico per la Commissione di musica sacra. Di lui ci rimane l'opera FONTANA, *Perosi*.

⁵⁴ SM, I/1, 1913, p. 1. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 328.

incontra l'applicazione della riforma, alla concreta realtà dell'educazione delle *scholae cantorum* e degli organisti, alla pratica del canto popolare e al livello di partecipazione attiva dei fedeli alle celebrazioni liturgiche. L'importanza di questo foglietto non deriva da particolari contributi alle ragioni o ai principi ideologici che sorreggevano la crociata per il recupero della musica antica in ambito liturgico: è una cartina di tornasole da cui emergono nitidamente sia le illusioni e i limiti di quell'operazione sia la sua formidabile efficacia nella formazione di una coscienza identitaria. I frutti migliori di questa, a Treviso, matureranno nella fase conclusiva del movimento di riforma della musica sacra e avranno il loro artefice principale in Giovanni D'Alessi, che ha condotto la sua instancabile opera di formazione con il sostegno dello studio e della ricerca scientifica.⁵⁵



FIG. 8 - «Svegliarino musicale», poi «Svegliarino ceciliano», Treviso, III/3, 1915: copertina e frontespizio

⁵⁵ Sulla figura di Giovanni D'Alessi (Castagnole, Treviso, 24 agosto 1884 - Treviso, 3 ottobre 1969), sacerdote musicologo, già direttore della Cappella del duomo di Treviso, il riferimento più aggiornato è *D'Alessi*. Inoltre, cfr. DBI, 31, pp. 740-742; DONELLA, *Pruno*, p. 258. Per quel che riguarda più da vicino la presente ricerca si faccia riferimento all'intervento di LOVATO, *D'Alessi*; vedi anche MANGANO, *D'Alessi*; ZANATTA, *Istituto*, p. 41.

6. Osservazioni

Forte delle relazioni con la scuola di Solesmes, da un lato, e con quella di Ratisbona, dall'altro, grazie anche alla formazione del suo editore Marcello Capra, la rivista «Santa Cecilia» è un periodico che nelle tematiche trattate si apre volentieri al confronto internazionale, ospitando frequenti contributi di autori stranieri. «Psalterium», al contrario, risulta più legata alla realtà nazionale, occupandosi principalmente della questione, molto dibattuta in Italia, relativa alla partecipazione attiva dei fedeli e, quindi, della loro formazione. Inoltre, essa è fortemente, per non dire esclusivamente, condizionata dalla presenza monopolizzante del suo direttore, che ha dedicato la vita di studioso all'importanza del canto popolare e alla riabilitazione della tradizione musicale italiana, soprattutto tramite la riscoperta della polifonia rinascimentale (si pensi all'importanza e all'ardore da lui dedicati agli studi sul Palestrina).⁵⁶ A sua volta, il «Bollettino ceciliano» si distingue più per le notizie di carattere divulgativo e informativo, da indirizzare ai propri iscritti, che per la profondità di contenuti, pur non tralasciando di accogliere significativi contributi di natura musicale, come quelli che riguardano l'accompagnamento del canto gregoriano (*L'accompagnamento del canto gregoriano*; Giulio Bas, *Il canto gregoriano e l'estetica della musica moderna*, Paolo Ferretti, *Rapporti tra gli accenti della melodia e gli accenti del testo negli Inni liturgici, giambici, quaternarii*), la riforma dell'organo (Vicente de Gibert, *Il canto gregoriano base e fonte d'ispirazione della musica d'organo*, Carmelo Sangiorgio, *Le peripezie di un giovane organista*, Celestino Balbiani, *Per la tecnica organistica*) oppure le prescrizioni del magistero da osservare nella liturgia (Ettore Ravagnani, *Musica sacra e liturgia*, Ambrogio Amelli, *Dignità e bellezza artistiche delle melodie liturgiche*, Ildefonso Schuster, *La liturgia nei suoi rapporti con la liturgia, con l'ascesi e con la musica sacra*).⁵⁷ «Rassegna gregoriana», invece, si dedica alla trattazione specialistica del cosiddetto gregoriano, con studi approfonditi sulla storia, le fonti e la prassi del canto piano, forte della formazione culturale e del bagaglio scientifico accumulato negli anni dal suo fondatore, Angelo De Santi.

⁵⁶ Di Casimiri ci rimane un importante lavoro di ricerca filologica sull'opera omnia del Palestrina pubblicata a Roma presso i fratelli Scalerà, di cui curerà le edizioni fino 1941: CASIMIRI, *Opere*. La sua attività più propriamente filologica sarà legata successivamente alla rivista trimestrale «Note d'archivio per la storia musicale», Roma, Edizioni Psalterium, 1924-1943, ristampata a Bologna dalla Pàtron in 18 voll. nel 1970-71. Altri esempi di ricerca filologica sul musicista prenestino usciti in quegli anni: CASIMIRI, *Codice*; ID., *Palestrina*.

⁵⁷ BC, II/1, 1907, pp. 8-10, II/2, 1907, pp. 25-28, II/3-4, 1907, pp. 48-51, II/5-6, 1907, pp. 69-74, II/7-8, 1907, pp. 81-88, II/9-12, 1907, pp. 133-150, III/4-5-6, 1908, pp. 29-37, III/7-10, 1908, pp. 55-65, III/11-12, 1908, pp. 77-83, IV/9-10, 1909, pp. 43-44, VI/6, 1911, pp. 196-205, IX/5, 1914, coll. 265-276, IX/6, 1914, coll. 339-352, XII/3-4, 1917, coll. 65-74, XVII/3, 1922, coll. 29-132.

La diversa natura di questi periodici riflette in misura abbastanza significativa e fedele il contesto italiano dentro il quale operò il movimento di riforma della musica sacra tra Otto e Novecento, vario e sfaccettato a livello sia dell'elaborazione teorica e progettuale sia della sua traduzione pratica. Al di là delle comuni dichiarazioni di intenti, è sufficiente considerare il divario che emerge nei contenuti e negli obiettivi proposti dalle singole riviste per cogliere la complessità della situazione reale, affrontata e, nello stesso tempo, condizionata da promotori di iniziative spesso autonome e tra loro indipendenti. Il panorama complessivo evidenzia la debolezza sostanziale di una programmazione che difettava di coesione e di una regia unica, dalla quale emerge la mancanza di un'efficace concertazione a livello nazionale e l'assenza diffusa di una metodologia valida ad impostare lo studio delle problematiche su basi di correttezza scientifica, per poi progettare interventi organici e duraturi di vasto respiro. Si spiegano così, almeno in parte, il differenziale qualitativo e la frammentazione della discussione, che tende a disperdersi nella proliferazione di argomenti, gestiti prevalentemente dentro un orizzonte ristretto e acritico. Da qui, anche, le difficoltà che ora si frappongono al lavoro dei ricercatori, i quali si trovano alle prese con un materiale disomogeneo per metodo e contenuti, dal quale non è semplice estrapolare i contributi che possono servire a delineare un quadro più preciso e reale di quel fenomeno che, più che un movimento, sembra essere una nebulosa per certi aspetti ancora sfuggente.

Nel corso della ricerca, dunque, è stata indicizzata una mole notevole di materiale documentario che, però, risulta essere alquanto disorganico. Per varie ragioni, compreso il ritardo che la nascente musicologia italiana viveva nei confronti di altri paesi europei, esso non rappresenta l'espressione di una scuola di pensiero, essendo piuttosto il risultato di posizioni personali, motivate da prevalenti istanze operative a cui faceva da sostegno uno spirito militante non esente dagli eccessi di un confessionalismo intransigente, che spingeva i singoli autori a scrivere in una prospettiva più propagandistica e apologetica che di critica storica e filologica.⁵⁸ Pertanto, dopo l'indicizzazione del materiale raccolto, è stato necessario procedere a un'attenta selezione delle tematiche dibattute nelle varie riviste, per individuare i contributi veramente utili ad ampliare la conoscenza delle molteplici sfaccettature che connotano il cosiddetto movimento ceciliano per la riforma della musica sacra.⁵⁹ Nello stesso

⁵⁸ Su questi aspetti cfr. CASADEI TURRONI MONTI, *Introduzione*, rispetto alla quale questa ricerca cercherà di dare una risposta al quesito se «il cecilianesimo sia da considerare un semplice movimento nostalgico [...] o/e se abbia avuto elementi propulsivi». Cfr. *ivi*, p. 6.

⁵⁹ Considerando le posizioni marcatamente individuali dei protagonisti, più che di movimento ceciliano gli studiosi sono propensi a parlare di più movimenti di riforma e a distinguere almeno due fasi: un primo periodo, caratterizzato da esplorazione, recupero e rivalutazione estetica del gregoriano in relazione alla prassi liturgica;

tempo, sono stati enucleati gli apporti ritenuti di sostanziale originalità e novità rispetto agli esiti finora raggiunti dal dibattito aperto dagli studiosi negli ultimi tempi, con l'obiettivo di assicurare nuovi apporti alla formazione di una conoscenza meno parziale dei tentativi intrapresi in Italia tra Otto e Novecento per recuperare la musica antica, oltre i limiti di una visione spesso stereotipata e viziata da preconcetti di natura ideologica.

Se è eccessivo pretendere che dalle pagine di questi periodici possa emergere una coerente architettura teorica a sostegno della restaurazione della musica sacra, tuttavia non si può ignorare il fatto che diversi contributi testimoniano l'urgenza di dover costruire una nuova realtà musicale, al passo con i profondi mutamenti che stavano scuotendo anche l'Italia di fine sec. XIX, quando incominciarono a premere, affacciandosi da protagonisti, nuovi ceti e classi sociali. Spesso non si considera che quelle istanze di cambiamento determinarono anche l'inizio di un processo, per quanto lento e faticoso, rivolto a favorire una partecipazione più consapevole delle assemblee alla liturgia e, per questa ragione, destinato a modificare in profondità sia la concezione del rito sia la natura e la funzione della musica durante le celebrazioni.

Che il processo di trasformazione abbia avuto inizio partendo da una semplice tendenza arcaizzante, basata sul rinnovato interesse per il canto piano e la polifonia rinascimentale, non è un motivo sufficiente per ridurre quell'esperienza esclusivamente dentro i limiti e le contraddizioni che hanno costellato il percorso di cambiamento. In quel frangente storico, in cui la società italiana si affannava a costruire la propria identità guardando alla grande cultura del passato, è abbastanza naturale che anche la Chiesa cercasse di riaffermare l'attualità del proprio retaggio storico. Perciò, mentre gli studiosi hanno preferito guardare prevalentemente alle motivazioni teoriche e alle scelte estetiche messe in atto dal movimento di riforma, nelle riviste indicizzate in questa ricerca trovano spazio ampi contributi sui risvolti pratici del recupero dell'antico, che permettono di conoscere le strategie e le modalità messe in atto per la sua attuazione. Per dare conto delle risultanze ritenute più significative ai fini del dibattito in corso su questo particolare capitolo della storia della musica, è stata quindi selezionata una serie di contributi la cui analisi e discussione permetteranno di gettare nuova luce sui seguenti argomenti:

un secondo periodo, più 'disciplinato' e organizzato ad opera soprattutto di alcuni esponenti, Angelo De Santi su tutti. L'evento che fa da cesura temporale tra i due momenti sarebbe l'emanazione del *Motu proprio* di Pio X nel 1903.

1. il dibattito internazionale sulla restaurazione della musica sacra visto dall'Italia: il recupero del canto piano tra istanze filologiche, prassi esecutive e programmi educativi;
2. il canto liturgico popolare come strumento di formazione delle aggregazioni corali e affermazione identitaria delle assemblee dei fedeli;
3. le iniziative pratiche per l'insegnamento e l'esecuzione del canto liturgico popolare.

II

LA MONODIA LITURGICA DELLE ORIGINI

GLI SCRITTI DI J. DUPOUX

Noi ricercheremo unicamente la verità storica, tenendoci lontani da qualsiasi questione di scuola, e lasciando in disparte tutte le teorie particolari, tutti i sistemi più o meno ingegnosi inventati in questi ultimi anni.
J. DUPOUX, *Studi sul canto liturgico*

1. Premessa

Uno dei temi cardine del dibattito promosso dal movimento di riforma per il recupero della musica antica fu la riscoperta del cosiddetto canto gregoriano e il tentativo di riproporlo, se proprio non imporlo, come un linguaggio considerato non solo ancora attuale, ma quale unica espressione autentica della musica liturgica.⁶⁰ Per diverso tempo negli scritti teorici e nei programmi operativi di coloro che, in Italia, si riconoscevano negli ideali di questo movimento, la questione del ritorno al canto monodico della tradizione fu affrontata secondo gli orientamenti e le scelte che la gerarchia ecclesiastica andò formulando fra il 1880 e il 1903, anno di pubblicazione del *Motu proprio Inter pastoralis officii* di Pio X. È sufficiente passare in rassegna le disposizioni emanate in quegli anni dalla Sacra Congregazione dei Riti e dagli ordinari diocesani per constatare che la rivalutazione del canto monodico, più che su elementi di merito relativi alla sostanza e alla storia del repertorio, si fondava su affermazioni di principio, motivazioni teologiche e direttive di natura prescrittiva scarsamente interessate alle problematiche che una restituzione fedele avrebbe comportato.

Al fine di risvegliare l'attenzione e conferire una dimensione di attualità a un'operazione di rivisitazione della musica monodica del passato, che poteva essere avvertita come estranea alla sensibilità e all'interesse dei più, i sostenitori del movimento di riforma

⁶⁰ In relazione ai temi trattati in questo capitolo, con particolare riferimento al recupero del canto piano monodico fra '800 e '900, cfr. la voce *gregoriano, canto* in DEUMM, *Lessico*, II, pp. 438-446; la voce *Plainchant*, in NG², 19, pp. 853-860 (§ *Restoration and reform in the 19th century*, con relativa bibliografia); la voce *Gregorianischer Gesang*, in MGG², *Sachteil*, 3, pp. 1618-1621. Inoltre, cfr. la voce *movimento ceciliano* in DEUMM, *Lessico*, III, pp. 259-260; *Cecilian movement*, in NG², 5, pp. 333-334; *Cecilianismus*, in MGG², *Sachteil*, 2, pp. 318-326.

intrapresero una massiccia campagna di informazione e divulgazione, facendo ampio ricorso agli scritti su riviste e periodici. In effetti, la pubblicistica di carattere liturgico-musicale divenne uno degli strumenti fondamentali a sostegno di un dibattito non esente da punte polemiche ed eccessi apologetici, costituendo una sorta di contenitore all'interno del quale posizioni e istanze riformatrici diverse, a volte anche conflittuali, venivano poste a conoscenza di un pubblico vasto ed eterogeneo, formato solo in misura limitata da specialisti ed esperti. L'obiettivo principale era quello di sensibilizzare e motivare l'opinione pubblica circa la necessità di intraprendere un percorso che portasse soprattutto ad esiti concreti, per la verità più a livello di proposta ed esecuzione pratica che di analisi di un patrimonio musicale la cui restituzione avrebbe richiesto un approccio di natura scientifica.

In Italia la spinta al recupero del canto monodico della liturgia cristiana, oltre che dalle direttive ecclesiastiche, ricevette un forte impulso anche dall'urgenza di riaffermare la tradizione della musica sacra quale elemento costitutivo e rappresentativo di un'identità nazionale che, in quegli anni, si andava faticosamente costruendo e che doveva trovare adeguata espressione e il dovuto sostegno anche nelle celebrazioni comunitarie della liturgia. L'istanza di rivivificare un repertorio musicale per la semplice ragione che era ritenuto il testimone di una tradizione nazionale, era un riflesso dello storicismo tardo-romantico, mentre rimaneva estranea ai criteri del metodo sistematico e scientifico che, fra la fine dell'800 e gli inizi del '900, si andava affermando soprattutto tra i ricercatori di area francese e tedesca. Si deve osservare, infatti, che la grande maggioranza dei contributi sul canto gregoriano pubblicati nelle riviste italiane oggetto dell'indagine promossa con questo progetto non si occupano di analisi critiche, di aspetti filologici o di studio delle fonti. Il punto di riferimento, sia per il repertorio sia per i manuali teorici di canto piano continua a rimanere la tradizione tardo-rinascimentale e barocca, perpetuata dalle edizioni Pustet e da iniziative simili che dipendevano ancora dalla vasta manualistica dei secoli precedenti. Almeno fino al 1903 e alla riabilitazione di Angelo De Santi, chi in Italia sosteneva l'esigenza di riscoprire il canto monodico della tradizione non aveva come obiettivo di restituire a quell'esteso e secolare repertorio una collocazione storica corretta dentro un'appropriata dimensione culturale, né si preoccupava di ristabilire le sue origini e il suo sviluppo attraverso lo studio comparato delle fonti e della prassi esecutiva, che sono presupposti indispensabili per un recupero autentico.

Come osserva Turrone Monti, si partiva dal presupposto che il gregoriano avesse «una caratteristica peculiare: per chi ne intraprendesse una restaurazione si presentava anzitutto

come un modello ancora vivente»,⁶¹ a cui guardare per sostenere le ragioni di una riforma che, in realtà, era tutta da costruire, motivare e normare. E poiché prima che applicata la riforma andava scritta, il luogo deputato per definire i termini della questione non poteva che essere quello della pubblicistica, la quale finalmente incominciò a svilupparsi in maniera significativa anche in Italia nell'ultimo scorcio del sec. XIX. In ritardo rispetto al resto d'Europa, ebbe così inizio un dibattito che prendeva le mosse dalla convinzione di agire sul lascito di una tradizione ininterrotta e sempre attuale, che pertanto dispensava dal compito di guardare con occhio critico a un repertorio in realtà frutto di una lunga sedimentazione e, nel tempo, di complessi interventi di revisione, contaminazione, alterazione e adattamento. Non per questo mancarono interventi innovativi, ospitati nelle poche riviste che prestarono attenzione al dibattito internazionale,⁶² e che per la loro originalità segnano l'apertura di un nuovo orizzonte nel panorama italiano del recupero dell'antica monodia liturgica.

È questo il caso dell'esteso contributo dell'abate francese J. Dupoux, dal titolo *Studi sul canto liturgico* pubblicato in venticinque puntate nel periodico «Santa Cecilia» fra il 1899 e il 1904 e uscito, quasi contemporaneamente, in lingua francese su «La Tribune de Saint-Gervais», organo ufficiale della *Schola Cantorum* di Parigi.⁶³ L'autore, di cui non si dispone ancora di notizie certe,⁶⁴ ma che compare nella stessa rivista torinese con altri due titoli (*L'accompagnamento del Canto Gregoriano; L'antiphonaire grégorien. Ses origines, sa formation, sa diffusion*),⁶⁵ con ogni probabilità fu legato alla scuola di Solesmes e agli studi che i benedettini dell'abbazia di Saint-Pierre andavano proponendo in particolare con la pubblicazione della collana *Paléographie musicale* ideata da dom André Mocquereau (1849-1930).⁶⁶ Rappresenta, dunque, un fatto indubbiamente significativo se, a cavallo dei secoli XIX e XX, nel mondo culturale italiano viene diffuso un ampio studio, basato su criteri volti a spiegare l'identità del canto gregoriano attraverso una serie di confronti con i repertori antichi delle Chiese orientali, nel tentativo di dimostrare l'origine comune delle prassi compositive e

⁶¹ Così nell'introduzione a CASADEI TURRONI MONTI - RUINI, *Aspetti*, p. 12.

⁶² È questo il caso dell'editore torinese Marcello Capra e della rivista «Santa Cecilia», una delle più attive in questo periodo. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 279; altra rivista di fondamentale importanza è «La Rassegna Gregoriana», vedi capitolo I, § 5.4.

⁶³ «La Tribune de Saint-Gervais. Bulletin mensuel de la Schola cantorum fondée pour encourager l'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne, la remise en honneur de la musique palestrinienne, la création d'une musique religieuse moderne, l'amélioration du répertoire des organistes», Parigi, 1895-1929.

⁶⁴ Qualche notizia sull'autore di questo vasto contributo è disponibile nel sito della Library of Congress degli Stati Uniti: «A French priest named Abbé J. Dupoux ventured to compare Coptic chant with Gregorian chant in his work, "Les Chants de la Messe", in a series of articles from 1903 to 1904. His work inspires more in depth research of Coptic chant». Cfr. <https://memory.loc.gov/diglib/ihis/html/coptic/timeline-part3.html#ref7>. Le ricerche svolte per meglio identificare la figura e l'attività di J. Dupoux non hanno finora avuto esito positivo.

⁶⁵ SC, IV/9, 1903, pp. 118-121, V/9, 1904, pp. 143-148.

⁶⁶ *Paléographie musicale*.

performative della musica liturgica che, oltre alla Chiesa latina, riguardano anche i riti copto, caldeo, maronita, armeno, mozarabico e gallicano.

Non si tratta solo della conferma di un possibile cambiamento di tendenza, che avrebbe potuto far presagire un'apertura degli ambienti riformisti italiani alle novità della scuola di Solesmes; l'elemento più significativo è rappresentato dallo sguardo ad ampio raggio che, inaspettatamente per il contesto italiano, viene proiettato sulle diverse espressioni del canto cristiano delle origini. Sebbene il contributo del Dupoux presenti inevitabilmente i tratti di un lavoro ancora pionieristico, esso si colloca agli inizi del lungo e tortuoso percorso che porterà, durante il sec. XX, al progressivo recupero del canto monodico antico sulla base di studi critici e comparativi, ben oltre la nostalgica difesa di presunte testimonianze di una tradizione nazionale che, in realtà, si scoprirà essere uno dei numerosi elementi costitutivi di una civiltà musicale espressione dell'intera cultura europea.

Sebbene i monaci di Solesmes si concentrassero prevalentemente su questioni di carattere paleografico e semiografico, direttamente implicate con l'esecuzione del canto fermo basata sull'analisi degli antichi codici in notazione neumatica, la loro iniziativa impresso un'accelerazione agli studi sul canto gregoriano in generale, indicando soprattutto un metodo di ricerca e di elaborazione delle informazioni raccolte. All'interno di questo clima si colloca l'opera del Dupoux, la quale, se rapportata a quella che allora era la situazione degli studi in Italia, si caratterizza non solo per gli elementi di originalità, ma soprattutto per avere stimolato l'apertura della ricerca verso nuovi orizzonti.

2. *Il canto cristiano delle origini*

Il saggio di J. Dupoux, *Studi sul canto liturgico*, fu pubblicato nella rivista «Santa Cecilia» a partire dal quarto fascicolo della prima annata che uscì il primo ottobre 1899. La nota iniziale che precede l'inizio dello studio vero e proprio avvisa il lettore che si tratta della «traduzione dall'originale francese, scritto apposta per questo periodico»; in realtà, le prime tre puntate anticipano la pubblicazione in lingua francese avvenuta sul periodico «La tribune de Saint-Gervais».⁶⁷ Nel *Proemio* iniziale il Dupoux presenta subito al lettore le sue intenzioni, spiegando che «da ogni parte si lavora ad illustrare e chiarire le origini di questo

⁶⁷ «La tribune de Saint-Gervais», 4/1903, pp. 129-135, 5/1903, pp. 161-171, 6/1903, pp. 193-201, 7/1903, pp. 229-237, 9/1903, pp. 317-327, 11/1903, pp. 383-395, 12/1903, pp. 409-419, 3/1904, pp. 67-75, 4/1904, pp. 97-101, 7/1904, pp. 193-205, 8-9/1904, pp. 228-246, 10/1904, pp. 291-295, 11/1904, pp. 321-327, 12/1904, pp. 357-361.

canto venerabile [...] ma ben pochi hanno l'agio ed i mezzi di dedicarsi a questo genere di studi». ⁶⁸ Pertanto, egli si propone di «studiare in una serie di articoli le origini del canto liturgico, la sua storia, il suo sviluppo successivo». ⁶⁹ Quindi indica i suoi riferimenti bibliografici, ai quali farà costante riferimento. Sono i tradizionali compendi del Gerbert e del Coussemaker, ⁷⁰ ai quali si affiancano l'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, e *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine* di François-Auguste Gevaert ⁷¹ e gli *Études de science musicale* di Antoine Dechevrens, ⁷² nonché le pubblicazioni più attuali di Solesmes, come la *Paléographie musicale*.

Il lungo saggio si presenta strutturato come segue:

TITOLO	«SANTA CECILIA»
<i>I. Proemio</i>	I/4, ottobre 1899, pp. 29-30 I/5, novembre 1899, pp. 37-39
<i>II. La salmodia primitiva</i>	I/6, dicembre 1899, pp. 45-47
<i>III. La salmodia antifonica</i>	I/7, gennaio 1900, pp. 57-59 I/8, febbraio 1900, pp. 66-69
<i>IV. I salmi volgari, i tropi e gli inni</i>	I/9, marzo 1900, pp. 77-80 I/10, aprile 1900, pp. 85-87 I/11, maggio 1900, pp. 95-97
<i>V. L'innografia in Occidente</i>	I/12, giugno 1900, pp. 105-108 II/1, luglio 1900, pp. 2-4 II/2-3, agosto-settembre 1900, pp. 18-21
<i>VI. I canti della messa</i> 1. <i>I canti del sacerdote</i> 2. <i>I canti del diacono</i> 3. <i>I canti del popolo</i> §1. <i>Acclamazioni</i> §2. <i>I saluti liturgici</i> §3. <i>Le preghiere litaniche</i>	II/4, ottobre 1900, pp. 33-36 II/6, dicembre 1900, pp. 62-65 II/8, febbraio 1901, pp. 84-86 II/10, aprile 1901, pp. 118-120 II/12, giugno 1901, pp. 141-144 III/2-3, agosto-settembre 1901, pp. 17-19

⁶⁸ SC, I/4, 1899, p. 29. Da qui in poi si indicherà come riferimento il numero e l'anno di pubblicazione della rivista, dando per assodato che, in mancanza di ulteriori indicazioni, l'autore e il titolo dell'opera si intendono i medesimi.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ GERBERT, *De cantu*; COUSSEMAKER, *Scriptorum*.

⁷¹ GEVAERT, *Histoire*; GEVAERT, *Mélopée*.

⁷² DECHEVRENS, *Études*.

§4. <i>Le dossologie</i>	III/6, dicembre 1901, pp. 65-68 III/8, febbraio 1902, pp. 95-98 III/10, aprile 1902, pp. 119-122
§5. Sanctus, Trisagion, Agnus Dei	IV/2-3, agosto-settembre 1902, pp. 20-23 IV/4, ottobre 1902, pp. 42-44
<i>Il simbolo; L'orazione domenicale</i> <i>Antifone e responsori; Introito</i>	IV/12, giugno 1903, pp. 174-180 V/12, giugno 1904, pp. 207-209 VI/1, luglio 1904, pp. 2-6

TAB. 3 - Elenco degli studi presentati dal Dupoux nella rivista «Santa Cecilia»

Sempre nel *Proemio* il Dupoux introduce l'analisi relativa ai salmi e agli inni che, come afferma Agostino, sarebbero all'origine del canto liturgico della Chiesa cristiana.⁷³ Naturalmente, il primo richiamo va innanzi tutto all'apposito libro della Bibbia,⁷⁴ mentre per gli inni il riferimento è ai primi Padri della Chiesa: ne parlano già, infatti, Clemente romano⁷⁵ e Dionigi l'Aeropagita nel *De ecclesiastica hierarchia*.⁷⁶ Sono del II secolo le testimonianze di Ignazio d'Antiochia e Plinio il Giovane, il quale informa l'imperatore Traiano che i cristiani si radunano «per cantare insieme un inno in onore del Cristo».⁷⁷ Le citazioni si susseguono da Giustino a Tertulliano e Origene, i quali confermano l'universalità di quest'uso.⁷⁸ Anche Eusebio da Cesarea menziona l'abitudine dei primi cristiani di cantare inni e salmi, secondo una consuetudine confermata nel III e IV sec. da Clemente d'Alessandria, Atanasio, Ilario di Poitiers, Cirillo di Gerusalemme, Gregorio Nazianzeno, Basilio, Gregorio da Nissa, Giovanni Crisostomo, Ambrogio, Girolamo e Agostino che, tutti, ricordano l'uso comune di cantare le lodi a Dio con inni e canti.⁷⁹

⁷³ SC, I/4, 1899, pp. 29-30. Il riferimento al passo di Agostino, contenuto nell'epistola 55, 18.34 è il seguente: «Occorre senz'altro fare soprattutto ciò che può esser difeso mediante l'autorità delle Sacre Scritture, come l'uso di cantare inni e salmi, il canto dei quali ci è raccomandato dal precetto dello stesso Signore e degli Apostoli». Cfr. PL XXXIII 221.

⁷⁴ Dupoux cita passi tratti da Mt 26, 30 (BS, p. 1568); Mc 14, 26 (BS, p. 1600); Col 3, 16 (BS, p. 1823); Eph, 19 (BS, p. 1815).

⁷⁵ La fonte è BONA, *Psalmodia*, cap. I, § IV, pp. 29-30, che richiama gli scritti di papa Clemente I, ma è ricchissimo di riferimenti ai Padri della Chiesa e alle fonti antiche per stabilire le origini della salmodia. Nelle prossime pagine si cercherà di tratteggiare un metodo di studio particolarmente innovativo per quel tempo. Invece, per le acquisizioni più recenti, lo stato dell'arte e una bibliografia aggiornata si rimanda a *Oxford Handbook* e NDPAC.

⁷⁶ SC, I/4, 1899, p. 30. Cfr. PG III 430.

⁷⁷ PG V 643-662; PLINIO, *Opere*, II, pp. 1091-1098.

⁷⁸ SC, I/4, 1899, p. 30. Cfr. PG VI 327-440; XI 1574; PL I 540.

⁷⁹ SC, I/4, 1899, p. 30. Cfr. PG XXIII 647-672. Per quanto riguarda gli altri autori, il Dupoux non cita le sue fonti, ma commenta così: «Se noi volessimo citare tutti i passaggi degli autori del III e IV secolo, i quali con san Clemente d'Alessandria, sant'Atanasio, sant'Ilario da Poitiers, san Cirillo di Gerusalemme, san Gregorio

Il Dupoux affronta la questione della tipologia di questi canti in uso nella Chiesa primitiva e della loro origine sostenendo che essi possono provenire da due tradizioni musicali differenti: quella ebraica e quella greco-romana diffusa in tutto l'impero.⁸⁰ Egli afferma che «la Chiesa cristiana ebbe principio a Gerusalemme e che gli Apostoli ed i primi discepoli di G. Cristo venivano dal Giudaismo», ma avverte che il loro culto era «differente da quello del Tempio in cui si celebrava con molta solennità al suono degli strumenti musicali», mentre «nelle sinagoghe si innalzavano dei canti il cui testo era fornito dal Salterio».⁸¹ Infatti,

non si deve confondere il culto del Tempio di Gerusalemme con quello delle sinagoghe. Il culto del Tempio si celebrava con molta pompa e solennità al suono degli strumenti musicali, ed era accompagnato da oblazioni e sacrifici. Ma a fianco di questo cerimoniale complicato [...] esisteva un rituale più modesto per i luoghi di riunione nei quali gli ebrei convenivano nel giorno del Sabato per pregare in comune. Questi luoghi [...] esistevano in tutte quelle città di provincia [...] nelle quali esisteva una comunità ebraica.⁸²

Il riferimento alla diversità tra il rituale del Tempio e quello delle sinagoghe, sul quale il Dupoux ritornerà anche in seguito, pone in rilievo il ruolo assegnato alle singole comunità che partecipavano alla funzione religiosa con il semplice canto dei salmi. Non è casuale se i fautori del movimento di riforma della musica sacra riconosceranno la stessa prerogativa alle piccole comunità di fedeli che intendono affermare la propria identità partecipando con il canto alla liturgia. La stessa presenza degli strumenti musicali, sebbene utilizzati nell'ambiente solenne e ufficiale del Tempio, servirà di riferimento o pretesto nel dibattito sulla legittimità o meno del loro uso nel culto cristiano.⁸³ È quindi sintomatico che, appoggiandosi anche al Duchesne e al suo *Origines du culte chrétien*, il Dupoux sostenga che «la liturgia cristiana procede in gran parte dalla liturgia giudaica, anzi ne è la continuazione».⁸⁴

Dopo una breve digressione di natura lessicale (i termini salmo e inno erano spesso utilizzati indistintamente dai Padri della Chiesa per designare «qualsiasi canto composto in

Nazianzeno, san Basilio, san Gregorio da Nissa, san Giovanni Crisostomo, sant'Ambrogio, san Girolamo e sant'Agostino fanno cenno dell'uso universale e sparso fra i popoli i più barbari di cantare le lodi di Dio con canti e inni non basterebbe un volume all'uopo».

⁸⁰ SC, I/5, 1899, pp. 37-39.

⁸¹ Ivi, pp. 37-38.

⁸² Ivi, p. 38.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*. Il riferimento è tratto da DUCHESNE, *Origines*, p. 45.

lode di Dio»),⁸⁵ la trattazione prosegue esaminando il sistema tonale della musica ebraica che avrebbe trasmesso la propria salmodia alla Chiesa cristiana.⁸⁶ Il Dupoux sostiene che gli ebrei avrebbero scambiato le proprie conoscenze musicali con i greci, tant'è che i loro canti «provengono dalla stessa fonte e certe intonazioni fanno pensare al modo eolio e jonio, già in uso presso i greci».⁸⁷ Anche altri studiosi ritenevano che la cultura ellenistica, assimilata dalle colonie ebraiche «sparse per tutto il mondo greco-romano», avesse alterato le tradizioni e il modo originale di salmodiare del popolo di Israele, inducendo i rabbini a modificare il proprio stile salmodico, inizialmente adottato anche dalle prime comunità cristiane.⁸⁸ A dimostrazione delle proprie affermazioni e per dare un'idea dei possibili canti della sinagoga, che starebbero alla base anche di quelli della Chiesa cristiana delle origini, il Dupoux pubblica un brano del Pentateuco «esattamente trascritto come viene cantato dall'officiante in talune assemblee israelitiche» (fig. 9).⁸⁹ A suo parere «questa melodia corrisponde a quella eolia o ipodorica dei greci la quale, sfrondata degli elementi cromatici, costituisce il primo modo del gregoriano».⁹⁰



FIG. 9 - Canto israelitico
(cfr. *The organist and the choirmaster*, V, 1897).

⁸⁵ SC, I/5, 1899, p. 38. Cfr. PL XXVI 528; XXXVI 914.

⁸⁶ SC, I/5, 1899, p. 38.

⁸⁷ SC, I/5, 1899, p. 39.

⁸⁸ Anche il panorama italiano dell'epoca poteva annoverare alcuni studi pionieristici in relazione alla cultura musicale ellenistica. Ad esempio RAINOLDI, *Sentieri*, p. 265 n, cita un «Saggio critico sul canto dei Greci» di Antonio Bonuzzi, che sarebbe stato interessante mettere a confronto con gli studi del Dupoux. Nonostante i tentativi fatti presso alcune biblioteche che conservano il lascito Bonuzzi a Verona, non è stato possibile rintracciare il manoscritto originale, che risulta inedito e non ancora pubblicato in edizione moderna. Antonio Bonuzzi (Verona, 1833 - 1894) è uno dei protagonisti principali del primo periodo del cecilianesimo italiano. Sacerdote veronese, fu attivo su molti fronti della riforma, dalla didattica, allo studio del gregoriano, all'arte organaria. Di lui ci rimangono un *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano* (1894). Cfr. DBI, 12, pp. 464-465; DEUMM, *Appendice*, p. 109; CAMPAGNOLO, *Bonuzzi*; COZZA, *Lettere*; DONELLA, *Cento anni*, pp. 37-42, 275.

⁸⁹ È tratto dalla rivista *The Organist and the Choirmaster*, V, 1897. Nonostante le ricerche fatte per individuare notizie più precise sull'articolo da cui è tratta, non si hanno avuti riscontri positivi.

⁹⁰ SC, I/5, 1899, p. 39.

Dopodiché il Dupoux inizia ad identificare le caratteristiche specificamente musicali che contraddistinguono la costruzione del canto gregoriano, fondato sui modi ecclesiastici a suo dire derivati dall'*octoechos*. Su questo *modus operandi*, basato sul confronto fra i precedenti storici ricavati o appoggiati alle fonti e sull'analisi degli elementi testuali-musicali, si reggeranno anche le riflessioni successive, riservate alle diverse forme musicali: la salmodia, i tropi, gli inni e i canti della messa, che costituiscono l'ossatura della tradizione cristiano-gregoriana.

3. *La salmodia primitiva*

La salmodia delle origini viene presa in considerazione evidenziando una serie di elementi che diventeranno molto attuali nel dibattito del movimento di riforma. Commentando le decisioni del Concilio di Laodicea a proposito del salmo-tratto (direttaneo),⁹¹ intonato dal solo lettore, il Dupoux sostiene che

sovente anche il popolo rispondeva al salmo, sia riprendendo le ultime modulazioni, sia ripetendo uno dei versetti, e talvolta questa ripresa era intercalata, a guisa di ritornello, fra i versetti del salmo. In quel caso si chiamava salmo responsorio.⁹²

Richiamando le *Costituzioni Apostoliche*, egli aggiunge: «tosto che saranno finite le letture, un altro lettore salmodierà gli inni di David ed il popolo canterà la fine dei versetti»;⁹³ quindi, con riferimento a Filone ed Eusebio da Cesarea: «allorché si devono cantare certi finali [...] tutti, uomini e donne, uniscono le loro voci» e «una persona sola [...] intuona il salmo sopra un ritmo conveniente e dopoché ha cantato tutti gli rispondono in coro».⁹⁴

Stando alle testimonianze che si susseguono, da Atanasio ad Agostino, la pratica del salmo intonato da un solista con risposta dell'assemblea era molto diffusa.⁹⁵ Giovanni

⁹¹ Per chiarire il suo ragionamento il Dupoux parte dal canone 15 del Concilio di Laodicea (IV secolo), dove si legge: «Quod non oporteat amplius preter eos, qui regulariter cantores existunt, qui et de codice canunt, alios in pulpitem conscendere et in ecclesiis psallere», da lui tradotto: «I soli lettori canonici devono cantare nella Chiesa, salendo alla tribuna, e leggendo i salmi sui difterii (cioè le pergamene)». Sul canone cfr. JOANNOU, *Discipline*, p. 136; MANSI, *Sacra*, VII, col. 1022;. A questo punto, richiamando il Gerbert, egli ci descrive la nascita del salmo-tratto: «Cantus tractus vocari solet, dum unus solus canebat, nullo succinente, sed audientibus cunctis» (cfr. GERBERT, *De cantu*, I, p. 171).

⁹² SC, I/6, 1899, p. 45.

⁹³ *Ibidem*. Le fonti sono le *Constitutiones sanctorum apostolorum*, una raccolta in otto libri di carattere canonico-liturgico della fine del IV secolo (NDPAC, I, coll. 1250-1254; sul passo specifico, cfr. FUNK, *Didascalia*, I, pp. 158-167; PG I, 723-738). La partecipazione del popolo alla liturgia è uno dei temi cardine e verrà ampiamente dibattuto negli anni successivi, soprattutto dopo la pubblicazione del *Motu proprio* del 1903.

⁹⁴ SC, I/6, 1899, p. 45. Cfr. FILONE, *Vita*, pp. 86-87; PG XX 174-183.

⁹⁵ SC, I/6, 1899, p. 46. Cfr. PG XXV 673-675; PL XXXII 776-778.

Crisostomo testimonia: «giovani, ricchi e poveri, donne e uomini, schiavi e uomini liberi [prendono] parte alla melodia [...] tutti rispondiamo, tutti cantiamo».⁹⁶ Bisogna, però, subito osservare che la posizione è destinata a ritornare d'attualità all'inizio del secolo XX, quando la questione della partecipazione corale espressa in musica attraverso il canto del popolo diventerà un passaggio cruciale nel dibattito dei riformatori, tale da essere fonte di contrasti tra chi sosteneva la presenza attiva dei fedeli e chi, invece, guardava con scetticismo a questa eventualità. Di riflesso, riemergerà anche la spinosa opposizione all'eventuale ruolo liturgico delle donne, alle quali già Cirillo Gerosolimitano non permetteva di cantare in chiesa: «le vergini devono salmodiare e leggere a bassa voce», in modo che «la loro voce non arrivi all'orecchio degli altri; poiché io non permetto alla donne di parlare in chiesa».⁹⁷

Doveva essere salmodico pure il canto del graduale della messa, secondo il modello tipico dell'alternanza fra il cantore solista, cui spettava il versetto, e il coro che ripeteva il *responsum*. Su questo punto concorda anche il Duchesne, il quale sostiene che, fin dalle origini, i canti interlezionali sono sempre stati due, il *Graduale* e l'*Alleluja* con il relativo versetto salmico, eseguiti dal solista in alternanza con l'assemblea.⁹⁸ Di questa prassi, che nel corso dei secoli subì diverse mutazioni e di cui rimarrebbe ancora traccia nel rito ambrosiano, l'aspetto più rilevante riguarda la tecnica esecutiva. Scrive il Dupoux:

Allorché il salmo era cantato da una sola voce, era accompagnato da modulazioni di voci assai complicate, e da vocalizzi che il lettore sviluppava a suo piacimento. Eranvi al centro delle formole tradizionali, ma era lasciata una grande latitudine al cantore, sia pel modo di adoperare queste formole, sia per la scelta degli abbellimenti che vi aggiungevano.⁹⁹

Nella salmodia diretta, dunque, ogni cantore aveva la possibilità di prolungare o abbreviare le modulazioni a propria discrezione, secondo le possibilità vocali e il grado di solennità della celebrazione liturgica. Ogni modulazione, però, veniva impostata sul secondo o sull'ottavo tono, mentre gli abbellimenti e le varianti melodiche dovevano essere coerenti con il relativo testo intonato. Non c'è da stupirsi, pertanto, se la tecnica salmodica poteva variare da una regione all'altra, riflettendo consuetudini locali.

La forma del canto così salmodiato era particolarmente apprezzata, tanto che Basilio e Cassiodoro e Agostino sono concordi nel celebrarne l'incanto e la bellezza.¹⁰⁰ Giovanni

⁹⁶ SC, I/6, 1899, p. 46. Cfr. PG LV 472-475.

⁹⁷ SC, I/6, 1899, p. 46. Cfr. PG XXXIII 354-357. Per la questione del canto delle donne secondo il movimento ceciliano cfr. cap. III, § 6.

⁹⁸ Cfr. DUCHESNE, *Origines*, p. 164.

⁹⁹ SC, I/6, 1899, p. 46.

¹⁰⁰ PG XXIX 207-210; PL XXXII 776; LXX 9-12.

Crisostomo, in particolare, è convinto che «non il flauto, non la cetra, né alcun altro strumento di musica produce una modulazione così soave, come la salmodia di questi canti nella calma della solitudine».¹⁰¹ Anche in questo caso, non può sfuggire l'analogia presente nel *Motu proprio* quando si impone di bandire l'uso degli strumenti durante la liturgia:

È proibito in chiesa l'uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili.¹⁰²

Come per i primi Padri della Chiesa, la proibizione degli strumenti dipende dalla convinzione che essi non corrispondano al principio di una musica posta al servizio della Parola, perché durante i riti liturgici deve sempre primeggiare il canto, mentre «l'organo e gli strumenti devono semplicemente sostenerlo e mai opprimerlo».¹⁰³ In effetti, osserva il Dupoux, lo stesso Agostino nelle sue *Confessioni* afferma ripetutamente che, durante il periodo della conversione si è commosso di fronte al suono della voce, sia pure rimproverandosi di aver ceduto più alle attrattive del canto che a quelle della parola.¹⁰⁴ Egli riconosce che la pratica del testo cantato da una voce chiara e bene educata rappresenta il modo migliore per appagare la sfera dei sensi e, nello stesso tempo, «coltivare i santi affetti del cuore».¹⁰⁵ Stando alle testimonianze di scrittori come Basilio, Crisostomo ed Agostino, «spiriti elevati e delicati», è lecito ritenere che almeno dal IV secolo la salmodia responsoriale presentasse le caratteristiche di autentiche melodie e che essa non si limitasse a una semplice declamazione sopra un tono di recitazione.¹⁰⁶

4. La salmodia antifonica

Sempre al IV secolo il Dupoux fa risalire l'origine della salmodia antifonica. In quel periodo, infatti, oltre al salmo responsoriale e al tratto, si comincia a parlare anche del salmo antifonico, la cui origine andrebbe ricercata presso i Greci o i popoli orientali. La prima

¹⁰¹ SC, I/6, 1899, p. 47. Cfr. PG XLIX 81.

¹⁰² Cfr. il *Motu proprio*, sez. *Organo ed strumenti musicali*, in RAINOLDI, *Sentieri*, p. 560.

¹⁰³ SC, I/6, 1899, p. 47.

¹⁰⁴ Il passo citato dal Dupoux è tratto da PL XXXII 769-770.

¹⁰⁵ Questa espressione sarà ripresa da DE SANTI, *Arte*, qualche anno prima del Dupoux, con un'impostazione scientifica analoga a quella utilizzata dell'abate francese. Sugli aspetti innovativi del metodo e del pensiero desantiano cfr. GAIATTO, *Movimento*, in particolare il capitolo IV, [pp. 169-224], e LOVATO, *De Santi*, pp. 251-278: 258-278.

¹⁰⁶ Per il passo di Basilio citato dal Dupoux cfr. PG XXIX 207-210, che per Giovanni Crisostomo non permette la lettura esatta del piè di pagina. Possiamo ipotizzare che si tratti di una delle molte omelie che costituiscono la produzione letteraria principale del vescovo di Alessandria.

testimonianza è quella di Isidoro di Siviglia, secondo il quale il responsorio è così chiamato «perché il coro risponde all'unisono a colui che canta», mentre «nell'antifona i due cori cantano alternativamente».¹⁰⁷

Le fonti della salmodia antifonica sono diverse, a cominciare da Teodoreto il quale afferma che quest'usanza ebbe origine ad Antiochia per opera di Diodoro e Flaviano.¹⁰⁸ Lo scolastico Socrate, nella sua *Historia ecclesiastica*, la attribuisce a Ignazio martire, mentre Sozomene precisa che essa fu introdotta nelle chiese greche d'Antiochia quando era già in uso in quelle di Siria.¹⁰⁹ Anche Basilio di Cesarea nell'Epistola ai Neocesariani attesta che la pratica del canto antifonico o alternato era praticato nelle chiese cristiane d'Oriente durante l'ultima metà del IV secolo e che essa conviveva con quella responsoriale.¹¹⁰ Tra le numerose testimonianze, risulta sicuramente significativa quella di Agostino che, nelle *Confessioni*, attribuisce ad Ambrogio l'iniziativa presa nel 386 di introdurre il canto antifonico a Milano.¹¹¹ L'affermazione è suffragata da altre testimonianze, come quella di Gregorio Magno e dell'Anonimo di San Gallo, i quali riportano che Damaso introdusse il canto alternato e «molte usanze delle Chiese d'Oriente» a Roma.¹¹²

All'introduzione storica sulle origini del canto antifonale, il Dupoux fa seguire un approfondimento sulla natura e il significato che tale forma di canto poteva avere rappresentato presso le comunità cristiane d'Occidente.¹¹³ Egli si chiede in cosa consistesse la salmodia antifonale, quale sia stata la sua funzione e se prevedeva la semplice alternanza di due cori che cantavano i versetti di un salmo. La risposta è negativa, poiché non gli sembra plausibile che l'assemblea conoscesse tutti i salmi dell'Ufficio, essendo più probabile, come sembrano confermare anche gli scritti di Agostino e Girolamo, che il canto antifonico avesse come scopo principale quello di far partecipare in qualche misura tutti i fedeli.¹¹⁴ Da questa

¹⁰⁷ SC, I/7, 1900, p. 57. Cfr. PL LXXXIII 743-744.

¹⁰⁸ SC, I/7, 1900, p. 57. Cfr. PG LXXXII 1070-1074.

¹⁰⁹ SC, I/7, 1900, pp. 57-58. Cfr. PG LXVII 687-691. Lo stesso brano, che trova riscontro anche nella *Historia Ecclesiastica* dello storico Sozomene (PG LXVII 1535-1540), precisa come il canto antifonale fosse stato introdotto a Costantinopoli da Giovanni Crisostomo il quale l'aveva visto praticare ad Antiochia.

¹¹⁰ SC, I/7, 1900, p. 58. Cfr. PG XXXII 763. Tra le altre testimonianze, il Dupoux cita un passo tratto dalla *Peregrinatio ad loca sancta* di Egeria (*Peregrinatio*, XXIV, 9 p. 30; XXVII, 8, p. 36; XLIII, 9, p. 48), confermato anche da Cassiano nelle *Istitutiones* (PL XLIX 77-79).

¹¹¹ SC, I/7, 1900, p. 58. Cfr. PL XXXII 770. Paolino, nella biografia di S. Ambrogio, gli attribuisce anche la costituzione delle antifone: cfr. PL XIV 31-32.

¹¹² SC, I/7, 1900, p. 58. Cfr. PL LXXVII 955-958. Inoltre PL CXXXVIII 1345-1350, citazione tratta a sua volta da BATTIFOL, *Histoire*, p. 349.

¹¹³ SC, I/8, 1900, p. 66.

¹¹⁴ *Ibidem*. In questo caso Dupoux riporta l'opinione del cardinale Roberto Bellarmino (1542-1621), contenuta nel libro primo del *De bonis operibus*, che a sua volta si appoggia alle cronache presenti nelle opere dello storico Socrate: «Fortasse loquitur Augustinus non de cantu absolute, sed de cantu totius populi. Antea siquidem psalmum cantabat unus tantum, audientibus aliis, ut patet ex Cassiano. Unde est illud Hieronymi in epistola ad

esigenza sarebbe nata la consuetudine di fare rispondere l'assemblea con una frase-ritornello ai singoli versetti declamati dal salmista. È tradizione che, per favorire l'esercizio di questa pratica e facilitare la memorizzazione, Agostino abbia composto un salmo abecedario, i cui versetti iniziavano secondo l'ordine progressivo delle lettere dell'alfabeto: dopo ogni versetto tutti i fedeli rispondevano cantando sempre la stessa formula fissa (*hypopsalma*).¹¹⁵

La differenza fra canto responsoriale e canto antifonale viene spiegata con le parole del cardinale Giuseppe Maria Tomasi, che ripercorre in questo modo la storia della tradizione.

Il canto antifonale era differente dal canto responsoriale in ciò che, in quest'ultimo il coro rispondeva ad una sola voce mentre che nell'antifona i due cori si rispondevano. Nei responsorii, uno solo canta il versetto, dopo il quale il coro intercala sempre la ripresa; nell'antifona al contrario, il primo coro canta i versetti, ed il secondo coro gli risponde coll'antifona.¹¹⁶

L'indagine storica si prolunga fino all'epoca carolingia e oltre, giungendo al XII secolo quando

l'uso attuale di cantare i salmi, alternando i versetti fra i due cori, deve essersi introdotto all'epoca nella quale, per abbreviare l'ufficio, si è cessato di ripetere l'antifona dopo ogni versetto, ed allorché il popolo già da molto tempo non prendeva più parte diretta al canto degli uffici.¹¹⁷

Al contrario, la liturgia in rito greco ha conservato l'originaria salmodia antifonica, come si può constatare all'inizio della messa di s. Giovanni Crisostomo dove «si trovano tre canti antifonali, detti *antiphonon*; ognuno di essi si compone di parecchi versetti e d'un ritornello che si ripete dopo ogni versetto».¹¹⁸ Ancora più significativo è l'esempio offerto dalla messa in rito copto che alla comunione prevede il canto del «salmo 150 preceduto da quattro alleluja e da un'antifona che si ripetono ad ogni versetto» (fig. 10).¹¹⁹

Rusticum monachum: *Dicas psalmum in ordine tuo*. Fortasse etiam soli clerici, ut nunc fieri videmus, cantabant; Ambrosius autem ad leniendum moerorem populi in persecutione Justinae instituit, ut totus populus caneret. Quod etiam fecit Chrysostomus in simili occasione apud Constantinopolim, ut refert Socrates». Cfr. BELLARMINO, *De bonis operibus*, I, c. XVI, col. 1056.

¹¹⁵ SC, I/8, 1900, p. 66. Giovanni Crisostomo conferma questa usanza parlando del salmo *Confitemini Domino*, nel quale si stabilisce che il popolo canti in risposta un versetto melodioso (*Haec dies quam fecit Dominus*) poiché esso non conosce il testo del salmo intero. Cfr. PG LV 328-338.

¹¹⁶ SC, I/8, 1900, p. 67. La citazione è tratta dalla prefazione all'edizione dell'antifonario romano in TOMASI, *Opera omnia*, IV, p. XXIV.

¹¹⁷ SC, I/8, 1900, p. 67.

¹¹⁸ Ivi, p. 68.

¹¹⁹ *Ibidem*. Scrive in nota al suo scritto Dupoux: «I Copti, separati dall'unità religiosa all'epoca dello scisma di Dioscoride al V secolo, ebbero sempre una liturgia particolare, distinta da quella di Costantinopoli, quantunque detta liturgia fosse primitivamente scritta in greco, lingua assai diffusa in Egitto dal tempo dei Tolommei, poiché la versione greca dei Settanta fu fatta in Alessandria. La liturgia Alessandrina, detta di San Marco, si collega a quella di Gerusalemme ed alle *Costituzioni Apostoliche*. La scoperta fatta recentemente al monte Athos dal signor Wooberman di antichi pezzi liturgici cristiani della Chiesa d'Egitto, dà a vedere che la liturgia Egiziana

Se, dunque, in origine il termine antifona indicava

il salmo cantato da due cori, che si rispondevano o anche qualsiasi canto salmodiato alternativamente, al presente si chiama antifona tanto un versetto tratto dal salmo o l'alleluja ripetuto più volte che si cantano solamente in principio e alla fine del salmo dai due cori riuniti. Quindi si è dato il nome salmodia anche a squarci di canto più sviluppati, staccati dal salmo, ed egualmente cantati dai due cori riuniti.¹²⁰

Tuttavia, questo modo semplificato di salmodiare non doveva essere sconosciuto neppure nell'antichità, perché la sua presenza è documentata nell'opera di diversi scrittori, da Filone, che lo documenta presso i Terapeutici, a Basilio nella epistola ai Neocesariani,¹²¹ mentre è attestato pure nella stessa regola di san Benedetto e in quella di sant'Aureliano, dove appunto prende il nome *psalmus directaneus*, per distinguerlo da quello in *alternatim*. Tuttavia, specifica il Dupoux con l'ausilio delle *Istituzioni monastiche* di Cassiano, «non è certo se abbiassi voluto alludere al salmo cantato a pieno coro».¹²²

ALLELUJA.

VIVO



Antifona per il giorno di Natale.



Salmo 150. I° Versetto.



FIG. 10 - Canto antifonale della comunione alla Messa copta
(cfr. BADET, *Chants*, s.p.)

del IV secolo era identica alla liturgia Siriaca (Altchristliche liturgische Stucke aus der Kirche Aegyptus. Leipzig, Heinrichs, 1899)».

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, p. 69. Cfr. FILONE, *Vita*, p. 87; PG XXXII 763.

¹²² Il Dupoux chiarisce infatti: «sembra piuttosto che nelle regole monastiche questa espressione indichi il salmo recitato da uno solo, in opposizione al salmo antifonale». Cfr. PL XLIX 140-144.

5. I salmi volgari, i tropi e gli inni

Il saggio del Dupoux prosegue affrontando il tema dei cosiddetti salmi volgari, ovvero quei canti il cui testo non è tratto dalle Sacre Scritture.¹²³ Di queste composizioni si ha notizia fin dal III secolo, ma già in quello successivo il Concilio di Laodicea ne bandiva l'uso dalla liturgia perché ritenuti un abuso.¹²⁴ Essi però non scomparvero completamente, anzi la Chiesa greca ne mantiene ancora in vita qualcuno, mentre nella Chiesa occidentale rimane traccia di queste composizioni in canti quali il *Te Deum laudamus* o il *Gloria in excelsis Deo*.¹²⁵ Rientreranno nella liturgia alla fine del IV secolo sotto forma di tropi, dal greco *tropos* che, originariamente, indicava i modi utilizzati per la costruzione delle composizioni musicali.¹²⁶ Si tratta di brani soggetti a uno sviluppo maggiore e più autonomo rispetto all'antifona, la quale era legata al versetto del salmo. Sono gli studi di Solesmes, in particolare la *Paléographie musicale*, a segnalare un certo numero d'antifone e responsori «il cui testo sembra essere preso da troparii bizantini», sicuramente in uso nel V secolo presso la chiesa d'Alessandria.¹²⁷

I tropi vengono suddivisi in due classi a seconda se hanno una melodia propria (*idiomele*) o comune (*automele*). Il primo è un canto che si può applicare ad un solo brano, che talvolta presenta più strofe, nel qual caso ognuna possiede melodia e ritmo propri; il secondo, invece, è costituito da composizioni simili fra loro.¹²⁸ A partire dal VII secolo i tropi si trasformarono in inni divisi in strofe, assumendo una forma del tutto nuova che avrebbe raggiunto un pieno sviluppo nel secolo seguente. Per dimostrare le caratteristiche e l'evoluzione di questa particolare forma liturgico-musicale, il Dupoux propone alcuni esempi di tropi per l'Ufficio sul II e sul IV modo autentico. Uno è cantato l'antivigilia di Natale nell'Ufficio dell'aurora, un altro durante la Quaresima (fig. 11).¹²⁹

¹²³ SC, I/9, 1900, pp. 77-80. La fonte cui si affida il Dupoux in questo caso è BATTIFOL, *Histoire*, p. 9.

¹²⁴ SC, I/9, 1900, p. 77. Il testo del canone lo si trova riportato esattamente in JOANNOU, *Discipline*, I, 2, p. 154, ma è il numero 59 e non il 67 come riporta erroneamente Dupoux a piè di pagina: «Quod non oporteat ἰδιωτικὸς φιλμοὺς in ecclesia dicere», È da correggere anche la lezione erronea «dicere» in luogo di «decantare».

¹²⁵ SC, I/9, 1900, p. 77. Cfr. PG XXXII 199-210. Sulla storia e l'origine di questi canti cfr. anche RIGHETTI, *Storia*, I, pp. 196-199; III, pp. 190-192.

¹²⁶ Cfr. *Paléographie musicale*, V, pp. 7-14.

¹²⁷ SC, I/9, 1900, p. 78. Questo viene segnalato da due diversi documenti, stilati in forma di racconto. Il primo risale al V secolo, da cui «veniamo a sapere che i tropari a quell'epoca erano in uso nella chiesa di San Marco in Alessandria». L'altro documento, del VI secolo, «fa testimonianza dell'universalità di quest'uso, esclusi i monasteri d'Egitto». Cfr. *Anthologia graeca*, p. XXIX.

¹²⁸ SC, I/9, 1900, p. 79. Vengono citati anche dei compositori di tropari come Antimos e Timocleo di cui però non sono giunte a noi testimonianze scritte delle loro composizioni; cfr. *Paléographie musicale*, V, pp. 7-14.

¹²⁹ SC, I/9, 1900, pp. 79-80.



FIG. 11 - Tropo dell'antivigilia di Natale per l'ufficio dell'aurora
 (cfr. *Anthologia graeca*, p. CXXXIII)

Successivamente viene affrontata l'origine degli inni, cercando di dimostrare che essa è da ricercarsi in Siria. Inventati da Bardesano nel II secolo e perfezionati da suo figlio Armonio, gli inni incontrarono un grande successo soprattutto all'inizio del IV secolo con le composizioni di Efrem.¹³⁰ Dirimente diventa il sistema metrico siriano che, secondo il Dupoux, si distingue da quello greco e latino basato sull'alternanza di sillabe lunghe e brevi. Infatti,

il principio fondamentale della metrica siriana consiste nel contare le sillabe per formare i membri ritmici e nel combinare questi membri per costruire dei versi che abbiano lo stesso numero di sillabe.¹³¹

Ad esempio, Mar Balai componeva le sue omelie in versi di cinque sillabe formate da due misure ritmiche (piedi) di due e tre sillabe, corrispondenti al ritmo sesquialtero latino.¹³² Un'altra particolarità della poesia siriana è rappresentata dall'*aviatha* (combinazione di

¹³⁰ SC, I/10, 1900, p. 85. Bardesane (154-222), scrittore e filosofo siriano, fu autore molto prolifico di trattati gnostici: cfr. NDPAC, I, coll. 699-705. Efrem il siriano (306-373), teologo e scrittore, fu autore di numerosi inni, è venerato oggi come dottore della Chiesa: cfr. NDPAC, I, coll. 1586-1590.

¹³¹ SC, I/10, 1900, p. 86.

¹³² Noto come compositori di inni, Balai Qennešrin fu corepiscopo d'Aleppo alla fine del IV secolo: cfr. NDPAC, I, coll. 688-689; MURRAY, *Symbols*, pp. 36, 227, 271. Il Dupoux cita anche «Isacco il Grande o d'Antiochia, il quale viveva ancora verso la metà del V secolo [...] ed il vescovo monofisita Giacomo di Sarug, morto nel 521, le cui poesie suscitavano l'ammirazione dei Siriani che le chiamavano *il flauto dello Spirito Santo, l'arpa della Chiesa ortodossa*». Cfr. NDPAC, II, coll. 2637-2638, 2153-2154; ODB, 2, p. 1013; DUVAL, *Littérature*, pp. 18-25; MARTIN, *Métrie*, p. 71.

acrostico e assonanza), che consiste nel comporre inni in cui ogni strofa comincia con una lettera dell'alfabeto, oppure con lettere che formano il nome dell'autore, mentre i versi sono assonanzati in corrispondenza della cesura e della conclusione. Lo schema compositivo fu poi adottato dai mèlodi greci che nei loro inni ripropongono caratteristiche tipiche di quelli siriaci.

Con Sergio di Costantinopoli e Sofronio di Gerusalemme l'inno diventa liturgico e dall'VIII secolo i mèlodi greci compongono inni di più strofe, inventando il canone formato di più odi, ciascuna delle quali ha una propria intonazione e si divide in più strofe che si cantano tutte sulla stessa melodia. Fra i compositori più famosi di inni sono ricordati Romanos, Germanos e Andrea da Damasco.¹³³ L'esempio che segue, il «Cantico di S. Efrem» (fig. 12), è considerato da Dupoux come esemplare della tradizione siriana, e viene posto ora nella sua trattazione per dimostrare la costruzione del verso musicale secondo la metrica siriana. Dice infatti in nota il Dupoux: «quest'inno è in versi di sette sillabe, che si dividono in due membri ritmici di quattro e di tre sillabe (*rhythmus sesqui tertius*). Nella musica gli incisi sono segnati da una virgoletta, e la fine del verso da una doppia virgola».

FIG. 12 - «Cantico di Sant'Efrem»
(cfr. PARISOT, *Rapport*, p. 208)

¹³³ SC, I/10, 1900, p. 87. Germano I (634 ca.-733), patriarca di Costantinopoli, fu noto per aver accolto e poi condannato il montalismo: cfr. NDPAC, II, coll. 2103-2104; KRUMBACHER, *Geschichte*, pp. 8, 316. Romano, detto il melodista (490 ca.-556 ca.), fu invece compositore bizantino di inni su temi tratti dagli scritti testamentari: cfr. NDPAC, III, coll. 4602-4603; MURRAY, *Symbols*, p. 340; *Romanos Melodos*. L'arcivescovo Andrea di Creta (660-740) fu anch'egli un compositore di inni e di un canone che, scrive Dupoux, era «diviso in quattro parti, ciascuna delle quali si componeva di nove odi, e che in tutto comprendeva non meno di 250 strofe». Cfr. NDPAC, I, coll. 287-288; ODB, 1, pp. 92-93.

L'*excursus* sull'innografia continua con l'elenco dei mèlodi più celebri, come Giovanni Damasceno e suo fratello Cosimo, che i greci considerano inventori di un nuovo sistema di notazione musicale. Autori della raccolta *Ochtoechos* che contiene tutti i tropi e i canoni dell'Ufficio per le domeniche, essi hanno composto la maggior parte dei loro pezzi disponendoli secondo l'ordine degli otto modi. Sono canti «soavi e armoniosi», che hanno le caratteristiche tecniche degli inni siriaci e rispettano il principio dell'innografia bizantina che è l'isosillabismo e l'omotonia fra le differenti strofe della stessa ode (fig. 13).¹³⁴ Un'altra regola è il rispetto dell'*hirmus*, la strofa-modello alla quale tutte le altre si devono uniformare, sia dal punto di vista sillabico che da quello prosodico, perché «gli accenti negli inni bizantini hanno un valore melodico e non ritmico», mentre i movimenti della voce sono determinati dalla melodia.¹³⁵ Pertanto, la strofa non risulterà composta da versi regolari, ma da membri ritmici che si corrispondono da una strofe all'altra, sia per numero di sillabe, sia per la posizione degli accenti. Il «poeta-melodista», come lo definisce il Dupoux, poteva inventare un inno, ma più spesso prendeva come esempio l'*hirmus* di una composizione nota a cui applicava le strofe di sua invenzione.

Altri compositori di inni sono Teodoro lo Studita e suo fratello Giuseppe, autori di nuovi canoni per tutti i giorni della settimana e per le solennità dei Santi.¹³⁶ Ad essi si affiancano Metodio, patriarca di Costantinopoli nell'842, Teofanio, «metropolitano di Nicea, autore di molte composizioni [...] le quali si distinguono per la gravità del pensiero e per l'eleganza dello stile» e ancora il patriarca Fozio, nonché l'imperatore Leone che «lasciò sei idiomèli ed undici cantici dell'aurora» e suo figlio Costantino Porfirogenito.¹³⁷ La composizione di nuovi tropari cesserà con l'inizio dell'XI secolo, a parte qualche eccezione come quella rappresentata dal patriarca Filoteo che, ancora nel XIV secolo, compose inni ed una sequenza in onore della Madre di Dio.¹³⁸

¹³⁴ SC, I/11, 1900, p. 95. Il Dupoux tra queste notizie da *Anthologia graeca*, pp. XLIV, XLIX.

¹³⁵ SC, I/11, 1900, p. 96.

¹³⁶ Ivi, p. 97. Cfr. *Anthologia Graeca*, pp. XLIII-XLVII. L'esempio in figura è tratto proprio da uno dei canoni in questione. Infatti, «l'Ochtoechos non comprendeva che i canoni delle domeniche e delle feste di Cristo e della SS. Vergine, Giuseppe ne compose di nuovi per tutti i giorni della settimana e per le solennità dei Santi».

¹³⁷ Il Dupoux li trae i riferimenti a questi autori sempre da *Anthologia graeca*, pp. 48, 50, 99, 105, 121, 236. Per Metodio (788/800-847) patriarca di Costantinopoli dall'843 al 847, Leone VI detto il Saggio (866-912) imperatore di Costantinopoli e Fozio (820 ca.-893) per due volte patriarca di Costantinopoli, cfr. NDPAC, II, coll. 1999-2000, 3265-3266; ODB, 1, pp. 502-503; 2, pp. 1210-1211; DIEHL, *Figure*, pp. 144-170; TESSARI, *Corpus*; TOYNBEE, *Porfirogenito*.

¹³⁸ SC, I/11, 1900, p. 97.

C) Ode 6^a del 1^o modo autentico.

Αὐ-τη ἡ κλη-τή και ἀ-
 -γι-α ἡ μέ-ρα, ἡ μί-α
 τῶν σαβ-βά-των, ἡ βα-σι-λις
 και κυ-ρια, Ἐ-ορ-τῶν ἑ-ορ-
 τῆ και πα-νή-γου-ρις ἐσ-τι πα-νη-
 -γύ-ρε-ων. ἐν ἣ εὐ-λο-γού-
 -μεν χρι-στὸν εἰς τοὺς αἰ-ῶ-νας.

D) Ode 7^a dello stesso modo.

Φω-τί-ζου, φω-τί-ζου ἡ
 νέ-α Ἰ-ε-ρου-σα-λήμ: ἡ γαρ
 δό-ξα κυ-ρί-ου ἐ-πί
 σέ ἀ-νέ-τει-λε: χό-ρευ-ε
 νῦν και ἀ-γάλ-λου Σι-ῶν:
 σύ δέ, ἀ-γνή, τέρ-που, θε-ο-
 -τό-κε, ἐν τῇ ἐ-γέρ-σει τοῦ
 τό-κου σου. (1).

FIG. 13 - Canone di San Giovanni Damasceno per la Domenica di Pasqua
 (cfr. *Anthologia graeca*, p. CXXXII e p. 220)

6. L'innografia in Occidente

Dalla Siria e dalla Grecia la tradizione innografica si è poi diffusa nella Chiesa latina e secondo Isidoro di Siviglia il primo compositore di inni in Occidente fu Ilario di Poitiers.¹³⁹ Si tratta di testi scritti non in versi metrici ma in prosa ritmica, divisi in strofe composte di un numero uguale di membri. Sono composizioni originariamente destinate alle chiese gallicane, ma che non entrarono nella liturgia romana.¹⁴⁰

In realtà, il vero creatore dell'innografia latina fu, inequivocabilmente, Ambrogio, vescovo di Milano, il quale insegnò a cantare gli inni ai suoi fedeli secondo l'uso orientale. Il Dupoux sostiene questa affermazione attraverso la lettura di alcuni passi tratti dalle *Confessioni* di Agostino e dalla *Vita Ambrosii* di Paolino, biografo del vescovo.¹⁴¹ Non a caso, nel rapporto fra sant'Ambrogio e il suo popolo, invitato a partecipare alla liturgia tramite il canto, il movimento ceciliano individuerà una delle motivazioni forti per sostenere il principio della partecipazione del popolo alla liturgia.¹⁴²

A differenza degli inni di Ilario, quelli di Ambrogio presentano una regolarità classica, nella quale «la quantità delle sillabe è strettamente osservata».¹⁴³ Secondo il Gevaert, utilizzando il ritmo del dimetro giambico, dal Dupoux trascritto nel tempo di 6/8 o 6/4, queste intonazioni sono particolarmente adatte ad esprimere il canto di un'assemblea che loda il Signore.¹⁴⁴

Tra i pochi inni attribuibili ad Ambrogio, nelle *Confessioni* e nel *De musica* Agostino ricorda *Aeterne rerum conditor*, *Deus creator omnium*, *Iam surgit hora tertia* e *Veni redemptor gentium* (fig. 14).¹⁴⁵ A proposito del secondo, il Dupoux osserva che

quando si canta questo verso l'orecchio ne percepisce il ritmo, la memoria lo riconosce, la voce ne accentua il movimento e lo spirito si diletta. Non v'ha cosa che serva ad apprezzare

¹³⁹ SC, I/12, 1900, p. 105. Cfr. PL LXXXIII 743.

¹⁴⁰ SC, I/12, 1900, p. 105.

¹⁴¹ PL XIV 27-46, XXXII 770.

¹⁴² SC, I/12, 1900, pp. 105-106.

¹⁴³ Ivi, p. 106. Ambrogio (340 ca.-397), vescovo di Milano dal 370, è considerato uno dei massimi dottori della Chiesa e fu autore di molte opere a carattere esegetico, teologico e dogmatico. Cfr. EC, I, coll. 984-1000, AMBROGIO, *Opera omnia*, ID., *Sussidi (1)-(3)*. Relativamente agli inni cfr. AMBROISE, *Hymnes*; MIGLIAVACCA, *Inni*.

¹⁴⁴ Per queste affermazioni il Dupoux si affida a GEVAERT, *Mélopée*, p. 67.

¹⁴⁵ PL XXXII 776-778, 1099. Questi inni attribuiti a Sant'Ambrogio sono per la Liturgia delle Ore: *Aeterne rerum conditor* per le lodi del Sabato del Tempo Ordinario; *Deus creator omnium* per i Vespri della domenica della prima settimana del Tempo Ordinario; *Iam surgit hora tertia* per l'ora terza della giornata; *Veni redemptor gentium* per il tempo di Avvento. Cfr. AH 50, pp. 11, 13, 16, 36; RH I, pp. 40, 265-266, 565, 716.

con maggior certezza questi ritmi lenti che il diletto, il quale è in certo modo la sentenza del nostro giudizio.¹⁴⁶

De - us Cre - a - tor om - ni - um, Po -
 li - que Rector, ve - sti - ens Di - em de - co - ro
 lu - mi - ne, Noc - tem so - po - ris gra - ti - a.

Ve - ni Re - demp - tor gen - ti - um, Os -
 ten - de par - tum Vir - gi - nis: Mi - re - tur o - mne
 sae - cu - lum; Ta - lis de - cet par - tus De - um.

FIG. 14 - A sinistra: l'inno *Deus creator omnium*; a destra l'inno *Veni redemptor gentium*
 (cfr. GARBAGNATI, *Inni*, p. 21).

La semplicità di quest'inno dimostrerebbe come «nel principio il canto degli inni non fosse presso a poco sillabico».¹⁴⁷ Col tempo, come spesso accade, le forme più semplici vengono arricchite da formule melodiche che ne ampliano il disegno esecutivo e anche l'inno *Veni redemptor gentium*, che Ambrogio faceva cantare il giorno di Natale, avrebbe subito il carico di inutili abbellimenti che ne hanno appesantito il ritmo, compromettendo la semplicità e la carica espressiva delle origini. Indicativo in tal senso è il ripetuto ricorso agli abbellimenti, secondo quanto osservato anche dal Dechevrens.

Effettivamente nel Medioevo, sotto pretesto di dare al canto maggior grazia o solennità, si studiava di sopraccaricarlo d'ornamenti e di note d'abbellimento di cattivo gusto; quest'uso s'insinuò nel fondo stesso della melodia e la sfigurò in modo strano.¹⁴⁸

Anche se non è certo che Ambrogio sia stato l'autore di questi inni, è indubbio che egli aveva una particolare considerazione per la musica, come dimostrano alcuni passi dei suoi scritti in cui egli celebra «la venustà dei canti angelici, l'armonia delle sfere celesti, il piacere che una voce melodiosa fa provare a tutti gli esseri della creazione».¹⁴⁹ È probabile che egli avesse una conoscenza pratica della musica, poiché nei suoi scritti ne parla con

¹⁴⁶ SC, I/12, 1900, p. 106.

¹⁴⁷ Ivi, p. 107.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Cfr. DECHEVRENS, *Rythme*, p. 11. È lo stesso ragionamento che qualche secolo dopo faranno gli esponenti del movimento ceciliano nei confronti del canto operistico, colpevole di aver danneggiato, a volte in maniera irrimediabile, l'esecuzione del canto liturgico, oscurando la parola in nome di *performances* canore e organistiche fin troppo esagerate e, appunto, di cattivo gusto, sviando così il fedele dalla partecipazione al mistero divino.

¹⁴⁹ SC, I/12, 1900, 107. Cfr. PL XIV 923.

competenza; tuttavia «si può anche ammettere ch'egli si sia accontentato d'adattare i versi dei suoi inni a melodie popolari in uso al suo tempo». Quindi, per meglio evidenziare le caratteristiche dell'innodia ambrosiana, con l'ausilio degli studi di Gevaert è stabilito un confronto con le melodie di Mesomedes, musicista del II secolo.¹⁵⁰ Nonostante si tratti di composizioni nate in contesti e periodi differenti, il Gevaert vi ravvisa delle concordanze «sia nel fondo armonico sia nel meccanismo modale», mentre «la linea melodica e l'accento della frase musicale ne è ben differente». Il Dupoux, che fa sue le valutazioni del Gevaert, conclude osservando che

Come la melopea dei canti pagani ci sembra secca e bizzarra, così quella degli inni cristiani, malgrado la sua semplicità sempre grandiosa, è per noi scorrevole e naturale. In questa non più successioni che scoprono il tritono con una durezza tutt'affatto romana; non più passaggi nei quali sembra che il disegno erri nell'azzardo. In tutto e per tutto le note ci parlano un linguaggio simpatico [sic!] e famigliare. Si sente che fra il II secolo e la fine del IV si è prodotta un'evoluzione, che modificato profondamente l'anima umana, e che sotto certi punti di vista evvi maggior distanza all'epoca di Sant'Ambrogio a quella d'Adriano, che non sia alla nostra.¹⁵¹



FIG. 15 - Inno *Ut queant laxis*
(cfr. JUMILHAC, *Science*, p. 110)

Sull'esempio di Ambrogio e sul modello metrico da lui adottato, altri scrittori dei primi secoli composero inni. Tra essi sono citati soprattutto Gelasio¹⁵² e Venanzio Fortunato, i

¹⁵⁰ Poco si sa di questo musicista dell'età di Adriano, i cui inni furono pubblicati per la prima volta da Vincenzo Galilei nel suo *Dialogo della musica* (Firenze, 1581) e altri brani a lui attribuiti nel 1841 da BELLERMANN, *Anonyma*. Cfr. COMOTTI, *Musica*, pp. 2, 59, 109-110, 121; GROUT, *Storia*, p. 14.

¹⁵¹ SC, I/2, 1900, p. 108. Cfr. GEVAERT, *Mélopée*, p. 75.

¹⁵² Di Gelasio parla il *Liber Pontificalis*. Cfr. PL LIX 12; CXXVIII 1415; DUCHESNE, *Liber Pontificalis*, I, p. 255; NDPAC, II, coll. 2060-2062, 2820.

cui inni *Vexilla regis* e *Pange lingua* sono entrati nella liturgia.¹⁵³ Lo stesso papa Gregorio Magno è accreditato come autore di inni «della domenica a matutino, alle Laudi e a vespro, e quello della Quaresima», ancora presenti nel Breviario romano, come sembra confermare lo Chevalier.¹⁵⁴ A Gregorio, visto come maestro e *auctoritas*, sono attribuiti alcuni inni in forma giambica e altri costruiti «nell'elegante strofa saffica», come *Nocte surgentes vigilemus omnes* e *Ecce iam noctis tenuatur umbra*.¹⁵⁵ Lo stesso metro è utilizzato anche da Paolo Warnefrid nella composizione del celebre *Ut queant laxis*, dalle cui sillabe iniziali di ogni emistichio Guido d'Arezzo trasse i nomi delle prime sei note della scala diatonica (fig. 15).¹⁵⁶

Questo inno diventa il pretesto per una breve dissertazione sul metro saffico e con alcuni esempi grafici il Dupoux evidenzia la scansione metrica del verso, già utilizzato da Orazio, i cui versi Agostino cita nel *De Musica*.¹⁵⁷ Il *De arte metrica* del Venerabile Beda viene preso invece in considerazione per affermare che nel sec. VIII il metro saffico si scandiva «come se fosse composto da cinque dattili o spondei». ¹⁵⁸ Segue un elenco di compositori di inni liturgici con relative attribuzioni: Paolino d'Aquileia (*Felix per omnes*), Teodulfo (*Gloria laus et honor*) e Rabano Mauro (*Christe sanctorum decus angelorum e Festum nunc celebre*).¹⁵⁹

Gli innografi che seguirono l'esempio di Ambrogio, pur conservando la forma da lui adottata, non imitarono la costruzione classicheggiante delle sue composizioni, accentuando lo iato fra gli esempi della metrica classica proposti dall'insegnamento scolastico e l'assimilazione ai modelli ritmici delle lingue parlate.¹⁶⁰ La differenza è spiegata con le parole di Diomedeo e Mario Vittorino: «Il verso ritmico non offre per sé stesso alcuna

¹⁵³ SC, II/1, 1900, p. 2. Questi due famosi inni di Venanzio Fortunato (530-609) sono entrati nella liturgia romana e vengono cantati il Venerdì santo in onore della croce. Cfr. AH 50, pp. 50, 71, 74; RH II, pp. 288, 734. Il Dupoux condivide anche l'attribuzione degli inni *O Redemptor sume carmen* per il Giovedì Santo, *Quem terra pontus aethera* e *Ave maris stella* in onore della Beata Vergine. Cfr. AH 50, p. 86, 51, pp. 80, 140; RH I, p. 112, II, pp. 233, 404.

¹⁵⁴ SC, II/1, 1900, pp. 2-3. Cfr. CHEVALIER, *Poésie*, p. 85: «Non v'è ragione che impedisca il supporre che Gregorio componesse i suoi inni prima della sua elezione al pontificato, per l'uso speciale del monastero che egli aveva fondato a Roma, e che governò dal 585 al 590».

¹⁵⁵ Sono inni del Tempo Ordinario. Cfr. AH 51, pp. 26, 31; RH I, p. 307, II, p. 138. L'esaltazione di San Gregorio e del gregoriano si appoggia sul seguente passo che il Dupoux cita da MONTALEMBERT, *Moines*, II, p. 168: «Nessuno ha più di lui diritto ad essere considerato come il creatore di questo grande stile cristiano, che penetra nell'anima per vie inaccessibili all'emozione profana e la domina avviluppandola colla luce superna».

¹⁵⁶ È l'inno liturgico dei Vesperi in onore di San Giovanni Battista. Cfr. AH, 50, p. 120; RH II, p. 703.

¹⁵⁷ SC, II/1, 1900, p. 3. Cfr. PL XXXII 1145-1146.

¹⁵⁸ SC, II/1, 1900, p. 3: «Metrum dactylicum saphicum pentametrum constat ex trocheo, spondeo, dactylo, duobus trocheis, cui metro post tres versus additur semis heroici versus». Cfr. GL VII 227-260; PL XC 171.

¹⁵⁹ SC, II/1, 1900, p. 4. Cfr. AH 50, pp. 141, 160, 192, 197; RH I, pp. 178, 363, 375, 436.

¹⁶⁰ SC, II/2-3, 1900, p. 18.

successione regolare di lunghe e brevi; egli è il canto solo che le determina». ¹⁶¹ Ribadisce ancora Attilio Fortunaziano che «il verso metrico, anche quando non è cantato, conserva la sua misura; mentrèché il verso ritmico separato dal canto non ha alcun valore». ¹⁶² Riprendendo Mario Vittorino, quattro secoli dopo il Venerabile Beda scriverà che «le parole sono considerate secondo il numero di sillabe», sostituendo *numerosa scansionem* con *numero syllabarum* ¹⁶³ e, a dimostrazione di ciò, il Dupoux riprende da una delle pubblicazioni di Solesmes l'intonazione dell'inno *Rex sempiternae Domine* come «modello del verso giambico», (fig. 16).

Rex sem-pi-ter-ne Do-mi-ne Ro-
rum Cre-a-tor omni-um.... Qui e-ras an-to
sae-cu-la Sem-per cum Pa-tre Fi-li-us.

(*) *Hymni de tempore et de Sanctis*. SOLESMES, 1885, p. 45.
Le virgole indicano la fine dei versi.

FIG. 16 - Inno *Rex sempiternae Domine*
(cfr. *Hymni*, p. 45).

In definitiva, dopo Ambrogio gli inni non vengono più composti rispettando la natura dei piedi, cioè secondo la metrica quantitativa, ma guardando al numero di sillabe del verso, quindi secondo il principio accentuativo. Cassiodoro e Isidoro di Siviglia confermano che «il metro misura le sillabe per modularle, il ritmo le modula senza misurarle e non tiene conto che del loro numero». ¹⁶⁴ Il Dupoux porta come esempio un inno notato trascritto da un manoscritto di San Gallo, il *Pange lingua gloriosi praelium certaminis* di Venanzio Fortunato, cantato ancor oggi durante l'adorazione della croce del Venerdì Santo (fig. 17).

¹⁶¹ *Ibidem*. Cfr. GL I, 299-529: 473; VI 206-215: 206. Diomedeo (fine IV sec.) è autore di un'*Ars grammatica*; Mario Vittorino (290-364) insegnò retorica a Roma dove ebbe fra i suoi allievi anche San Girolamo. Cfr. DAMMER, *Diomedes*; HADOT, *Marius*.

¹⁶² SC, II/2-3, 1900, p. 18. Cfr. GL VI 278-304: 282. Attilio (III-IV sec. a.c.) scrisse un'*Ars metrica* probabilmente derivata dal *De metris* di Cesio Basso. Cfr. ET, *Biografie*, VII, p. 383.

¹⁶³ SC, II/2-3, 1900, p. 18. Cfr. GL VII 227-260: 258. Secondo Mario Vittorino «nella composizione ritmica le parole non sono aggiustate conformemente alle leggi metriche, ma scandite secondo il numero a giudizio dell'orecchio, come lo sono le canzoni dei poeti volgari. Più sovente però si trova nel ritmo la proporzione metrica, non già perché si siano seguite le regole dell'arte ma perché il movimento del canto ve l'introduce».

¹⁶⁴ Cfr. GERBERT, *De cantu*, II, p. 123.

Canto B (*).

Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si praec-li-um cer-ta-mi-nis, Et su-per cru-ois tro-phae-o dic tri-um-phum no-bi-lem: Qua-li-ter Re-dem-pto-r or-bis im-mo-la-tus vi-ce-rit. Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar-bor u-na no-bi-lis. Nul-la sil-va ta-lem pro-fer-t.

fron-de flo-re, ger-mi-ne,
Dul-ce li-gnam, dul-ces o-la-vos,
dul-ce pon-dus aus-ti-net.

FIG. 17 - *Pange lingua gloriosi*
(trascrizione da San Gallo, ms. 386, f. 72)

Così commenta il Dupoux:

Si vede che il canto, nella stessa guisa che nel tropario bizantino, non tiene qui verun conto delle sillabe lunghe e delle sillabe brevi; ogni sillaba corrisponde d'ordinario a un tempo musicale; ma in qualche luogo la sillaba è allungata e vale due e persino tre tempi. Però sotto le fioriture di cui la melodia è stata ornata, è abbastanza facile il ritrovare il ritmo trocaico sul quale essa ha dovuto cantarsi più anticamente.¹⁶⁵

Il giudizio è supportato dai commentari medievali,¹⁶⁶ in particolare da quanto afferma Aureliano di Réôme,¹⁶⁷ e da altri sussidi bibliografici, quali possono essere gli scritti di Jumilhac,¹⁶⁸ dai quali risulta anche che solo dal VI secolo i Concili prescrivono di adottare gli inni nell'Ufficio delle Ore, sull'esempio di ciò che Benedetto aveva fatto per il proprio ordine

¹⁶⁵ SC, II/2-3, 1900, p. 20.

¹⁶⁶ Ivi, p. 19. Il Dupoux si appoggia al GERBERT, *De cantu*, II, p. 123, il quale cita il commento di Ubaldo di Saint Amand sulle teorie di Cassiodoro e Isidoro di Siviglia.

¹⁶⁷ SC, II/2-3, 1900, p. 19. La fonte utilizzata in questo caso è il cap. IV del trattato *Musica Disciplina* scritto fra l'840 e l'862 da Aureliano di Réôme, che il Dupoux legge in GERBERT, *Scriptores*, I, pp. 27-63: 33. Cfr. GUSHEE, *Musica*, MORELLI, *Musica*.

¹⁶⁸ SC, II/2-3, 1900, p. 20. Cfr. JUMILHAC, *Science*, pp. 144 e 159.

monastico. Secondo il Dupoux, i primi libri in cui vengono menzionati gli inni sono il Responsoriale e l'Antifonario di San Pietro del XII secolo, mentre solo i successivi *Breviaria secundum consuetudinem Romane Curiae* contengono gli inni per tutte le ore dell'ufficio.¹⁶⁹

7. I canti della messa

Lo studio dei canti della messa costituisce la sezione più cospicua dell'intero saggio del Dupoux e anche la più interessante per i numerosi confronti che vengono stabiliti con i canti delle liturgie orientali, in particolare quelle copta, maronita, melchita e caldea, oltre che con i repertori del rito mozarabico.¹⁷⁰ Dopo l'introduzione, segue la motivazione della scelta metodologica:

Le prove che noi abbiamo portate nella prima parte del nostro studio dimostrano che, sin dall'origine, il santo Sacrificio della Messa era accompagnato con canti. Nei riti orientali, che hanno conservato maggiormente le forme della primitiva liturgia, la messa non è, a vero dire, che una lunga preghiera cantata, nella quale la voce del sacerdote e del diacono non cessano di essere udite, interrotte ogni tanto dalle acclamazioni del popolo, il quale, simile al coro dell'antica tragedia, esprime alternamente i suoi sentimenti di fede, di adorazione e mistica allegrezza ed unisce la sua voce all'azione del dramma sacro. Perfino le parti della Messa che, nel rito latino, vengono recitate a bassa voce, il canone e le parole della consacrazione, sono modulate ad alta voce nelle liturgie orientali.¹⁷¹

7.1 I canti del celebrante

I canti della messa vengono suddivisi in due sezioni: quelli del celebrante e quelli dell'assemblea del popolo, o meglio della *Schola*. Dei primi è posto in evidenza come nella messa in rito latino solo la colletta che precede l'epistola e l'orazione del postcommunio si recitavano ad alta voce, mentre nei riti orientali le orazioni cantate erano più numerose, più estese e arricchite da maggiori modulazioni. Ad esempio, nella messa della liturgia copta le orazioni che precedono la lettura del Vangelo «si svolgono nei limiti del tetracordo si do re mi, elevandosi al fa e discendendo al la, per fare la cadenza finale sul si. Le cadenze di mezzo

¹⁶⁹ SC, II/2-3, 1900, p. 21. Sull'Antifonario di S. Pietro cfr. B79. Per la liturgia secondo la riforma romano-francescana cfr. VAN DIJK, *Sources*.

¹⁷⁰ SC, II/4, 1900, pp. 33-36, II/6, 1900, pp. 62-65, II/8, 1901, pp. 84-86, II/10, 1901, pp. 118-120, II/12, 1901, pp. 141-144, III/2-3, 1901, pp. 17-19, III/6, 1901, pp. 65-68, III/8, 1902, pp. 95-98, III/10, 1902, pp. 119-122, IV/2-3, 1902, pp. 20-23, IV/4, 1902, pp. 42-44, IV/12, 1903, pp. 173-180, V/12, 1904, pp. 207-209, VI/1, 1904, pp. 2-6.

¹⁷¹ SC, II/4, 1900, p. 33.

si fanno sul do e sul re e danno al canto un'aria somigliante al Pater nella Messa latina». ¹⁷²
 Segue l'esempio musicale notato (fig. 18).



FIG. 18 - Canto delle orazioni al principio della messa copta
 (cfr. BADET, *Chants*, p. 4)

Il confronto prosegue con il canto delle orazioni all'inizio della messa caldea, dove la modulazione è più semplice perché non oltrepassa il Re o il Mi, discendendo talvolta al Sol, con le cadenze sul Do o sul Si (fig. 19). ¹⁷³



FIG. 19 - Canto delle orazioni al principio della messa caldea
 (cfr. PARISOT, *Rapport*, pp. 220-221)

¹⁷² Ivi, p. 34.

¹⁷³ *Ibidem*.

Altre orazioni si cantano sul tetracordo Re-Mi-Fa-Sol, con cadenza in Re, più raramente sul Fa. È il caso delle orazioni che seguono il Vangelo e il canone della messa nella liturgia copta o le preghiere della consacrazione nei riti maronita e melchita, con cadenza finale in Fa (fig. 20).¹⁷⁴

FIG. 20 - A sinistra: Orazione per il Sommo Pontefice, il Patriarca ed i Vescovi alla Messa copta (cfr. BADET, *Chants*, p. 22)

A destra: il Canto della consacrazione nel rito maronita (Cfr. PARISOT, *Rapport*, p. 73)

Altri due esempi riguardano il canone della liturgia caldea (fig. 21), in cui la melodia discende al Sol con cadenze sul Si o sul La inferiore, e il prefazio festivo della messa in rito copto (fig. 22) che, con tutte le cadenze sul Re, si avvicina di più alla semplicità del prefazio latino.¹⁷⁵ Infatti il prefazio latino

¹⁷⁴ *Ibidem*. Più avanti nella trattazione (SC IV/12, 1903, pp. 177-180) il Dupoux si soffermerà nuovamente sull'esecuzione delle orazioni domenicali, soprattutto su alcune differenziazioni fra il rito latino e quello orientale, ponendo maggiormente l'attenzione sulle risposte dell'assemblea.

¹⁷⁵ Ivi, p. 35.

non usa che le quattro note do re mi fa. Nel dialogo al principio fra il sacerdote e il popolo la frase termina sul do o sul re; ma nel corpo del prefazio, la nota finale è sempre il re, mentre le cadenze di mezzo si fanno sul mi.¹⁷⁶



FIG. 21 - Canone della liturgia dei caldei
(cfr. PARISOT, *Rapport*, p. 233)



FIG. 22 - Prefazio festivo copto
(cfr. BADET, *Chants*, p. 28)

Rispetto al prefazio in rito copto, l'intonazione di quello latino si distingue per l'ampiezza e la maestosità che la rendono una delle più belle della liturgia romana, conservando ancora un sapore di antichità che fa rivivere all'ascoltatore i primi secoli del cristianesimo. Ciò che rende peculiare questa tessitura è la cadenza degli incisi sempre sul Mi preceduto dal Re o dal Fa, secondo lo schema: Fa-Mi-Re-Mi-Mi / Re-Mi-Fa-Mi / Fa-Re-Mi /

¹⁷⁶ Ivi, pp. 35-36.

Mi-Fa-Mi. Al Dupoux sembra perfino di riscontrarvi somiglianze e analogie con il frammento di un inno ad Apollo, scoperto a Delfi nel 1894 e risalente al II secolo a. C., per via dell'uso ricorrente di queste formule tipiche (fig. 23).¹⁷⁷ Egli non ritiene casuale né contingente l'utilizzo che la corda di recita si sviluppi essenzialmente sulle note Re-Mi-Fa, con cadenza finale su Mi. Sono proprio questi passaggi, «questa somiglianza nel tema melodico e nel raggruppamento delle note» talmente simili al canto del prefazio che gli fanno affermare, col conforto di alcuni studi coevi, che essi non possono essere frutto del caso, ma figli di una tradizione che trova dei punti di contatto fra la tradizione di ascendenza ellenistica e la successiva liturgia romana.¹⁷⁸



FIG. 23 - Frammenti di un inno ad Apollo
(cfr. GEVAERT, *Mélopée*, pp. 454-462)

Va comunque esclusa «una impronta fatta dalla melopea cristiana sui canti del paganesimo», perché

le due cantilene sono indipendenti l'una dall'altra [...] ma ambedue, senza dubbio, si sono ispirate alle antiche formule consacrate alla lode della divinità.¹⁷⁹

È possibile riscontrare analogie simili sia nel *Pater noster* che nella messa di rito romano, che è composta sulle stesse note del prefazio, sia pure con disposizione differente. Come nelle orazioni della messa copta, ha la maggior parte delle cadenze sul Do, più raramente sul Re, ma assomiglia molto anche al canto di consacrazione del rito maronita e a

¹⁷⁷ *Ibidem*. Inno del VII-VI sec a.C, appartenente alla raccolta degli inni omerici, si presenta come l'accorpamento di due composizioni aediche: la prima, contenente la nascita della divinità, la seconda, incentrata sulla fondazione dell'oracolo di Delfi. Cfr. POLI, *Inni*.

¹⁷⁸ SC, II/4, 1900, p. 36. L'appoggio è qui a TIERSOT, *Musique*, p. 2.

¹⁷⁹ SC, II/4, 1900, p. 36.

Così è ancora nei riti orientali, tant'è che il Dupoux individua alcune analogie nei moniti che il diacono rivolge all'assemblea, in particolare con la «Messa dei Presantificati del Venerdì santo» nel rito latino (fig. 25).¹⁸² Nella liturgia greca di Giovanni Crisostomo, il diacono recitava le preghiere in forma di litanie che ritornano parecchie volte durante la messa, alle quali il popolo rispondeva con l'invocazione *Kyrie eleison*.¹⁸³ Ma tra le funzioni più importanti del diacono c'è quella di cantare il Vangelo, che nel rito romano è ridotto a una lettura «recto tono», con leggere inflessioni di voce che segnano gli incisi. Tuttavia, negli ordini monastici è ancora in uso una forma di canto più variegata, con la melodia che si forma sulle note La, Si, Do e «riposa» sul Si per terminare poi sul Do. Secondo il Dupoux si tratta di un evidente retaggio dell'antico rito orientale, penetrato in Occidente e conservato negli uffici dei riti monastici (fig. 26).¹⁸⁴

In quasi tutti i riti orientali il canto dell'Evangelio si compone delle medesime note sol, la, si, do, re, e vi si ritrova questa cadenza caratteristica sul si, che generalmente, serve anche di finale. Tuttavia l'Evangelio Copto termina sul sol e l'Evangelio arabo del medesimo rito finisce sul do.¹⁸⁵



FIG. 26 - Canto antico del Vangelo
(cfr. POTHIER, *Mélodies*, p. 233)

¹⁸² *Ibidem*. Con questa dicitura il Dupoux intende la *Missa Praesantificatorum* della *Feria Sexta in Parasceve*.

¹⁸³ SC, II/6, 1900, p. 63. Per sostenere le sue affermazioni il Dupoux utilizza *Liturgie grecque (I)*.

¹⁸⁴ SC, II/6, 1900, p. 63. La fonte è POTHIER, *Mélodies*.

¹⁸⁵ SC, II/6, 1900, p. 63.

Il confronto viene esteso ad una serie di intonazioni del Vangelo nei riti copto, maronita, caldeo e greco (figg. 27-28). In quest'ultimo il Dupoux intravede le maggiori analogie col canto romano, in quanto le cadenze principali sono sul Si e sul Do.

La conclusione è la seguente:

si vede facilmente che tutte queste melodie impiegano le medesime note ed usano identiche cadenze. Esse sono tutte derivate evidentemente da un tipo primitivo, il quale si è più o meno modificato, passando nei diversi riti, secondo il sistema musicale in vigore presso i popoli che ne fanno uso.¹⁸⁶



FIG. 27 - A sinistra preludio del Vangelo copto (cfr. BADET, *Chants*, s.p.)
A destra il canto del Vangelo maronita (cfr. PARISOT, *Rapport*, p. 121)

7.3 I Canti dell'assemblea

L'assemblea partecipa con acclamazioni, risposte ai saluti, preghiere litaniche, dossologie, antifone, nonché salmodia responsoriale, *Credo* e *Agnus Dei*.

Il Dupoux definisce le acclamazioni parole sacramentali di risposta alle invocazioni del sacerdote, che l'assemblea intona con voce sommessa. La parola *amen* è l'acclamazione più frequente durante la messa e tante sono le testimonianze tratte soprattutto dalle Sacre Scritture, che ne testimoniano l'uso nelle pubbliche assemblee. Dall'Apocalisse alle lettere di S. Paolo, per arrivare a Girolamo, Giustino, Tertulliano e Ambrogio: tutti concordano

¹⁸⁶ SC, II/6, 1900, p. 65.

nell'affermare che durante ogni liturgia «si rispondeva *amen* alla fine delle preghiere della consacrazione». ¹⁸⁷ Dapprima recitate a voce bassa, dal VI secolo l'imperatore Giustiniano ordinò di farlo ad alta voce, anche se molti rimasero fedeli all'uso antico. ¹⁸⁸



FIG. 28 - A sinistra: canto del Vangelo del rito caldeo (cfr. PARISOT, *Rapport*, p. 242)
 A destra: canto del Vangelo nella chiesa greca (cfr. THIBAUT, *Étude*, p. 141)

Anche in questo caso, però, persistono delle differenze fra il rito romano e quello di altre zone (fig. 29). Ad esempio,

¹⁸⁷ SC, II/ 8, 1901, p. 85. Cfr. Apc 5, 13-14; 7, 9-12; 22, 20-21 (BS pp. 1887-1889, 1906); Deu 26, 15 (BS, p. 270); I Cor 14, 16, (BS, p. 1784); PG VI 427, 430-431; XX 654-658; PL I 656-657; XXVI 353; *Constitutiones Apostolorum* (PG I 1110; FUNK, *Didascalia*, I, p. 519). Ambrogio in particolare afferma «Ante consecrationem aliud dicitur, post consecrationem sanguis nuncupatur. Et tu dicis: Amen, hoc est, verum est» (PL XVI 407).

¹⁸⁸ SC, II/ 8, 1901, p. 85. Come scrive Basilio nel *De Spiritu Sancto*: «Qui in primordiis Ecclesiae certos ritus praescripserunt Apostoli et Patres in occulto silentio mysteriis suam servavere dignitatem. Neque enim omnino mysterium est quod in populares ac vulgares aures effertur». Cfr. PG XXXII 67-218, LXXII 1026.



FIG. 29 - A sinistra: canto dell'*Amen* nella messa copta (cfr. BADET, *Chants*, p. 33)
A destra: canto del *Pater noster* nella messa mozarabica (cfr. POTHIER, *Mélodies*, p. 222)

nella messa latina non si risponde amen che al *Per omnia saecula saeculorum* che precede il *Pater* e forma la conclusione del Canone. Gli altri amen intercalati ai nostri giorni fra varie parti del Canone, e che il sacerdote recita a bassa voce, non si trovano in alcun sacramentario anteriore al XII secolo.¹⁸⁹

E ancora:

sia alla messa, sia all'uffizio, l'*Amen* serve egualmente di risposta a tutte le orazioni e termina le dossologie, gli inni, le sequenze ed il simbolo. Alla messa mozarabica, lo si ripete dopo ciascuna domanda del *Pater*, eccetto due. L'ultima domanda è detta dal popolo, come nel rito romano. Essa è anche amplificata ad alta voce dal prete e non si risponde amen che alla fine. Ciò una volta lo si faceva anche a Roma e si pratica ancora alla messa dei Presantificati del venerdì santo.¹⁹⁰

Non meno ricorrente è l'acclamazione dell'*alleluja*, termine di origine ebraica come l'*amen*, cantato da tutti i fedeli nella sua lingua originale, come testimonia Agostino.¹⁹¹ Basilio e Cassiano danno notizia anche dei cosiddetti salmi alleluiatici, che iniziano o finiscono con l'*alleluja* e che dalla liturgia ebraica giunsero a quella cristiana.¹⁹² In un secondo momento l'*alleluja* divenne indipendente dal salmo e si cantava non solo al di fuori

¹⁸⁹ SC, II/8, 1901, p. 86. L'affermazione è di LEBRUN, *Explication*, p. 450.

¹⁹⁰ SC, II/8, 1901, p. 86.

¹⁹¹ SC, II/10, 1901, p. 118. Cfr. PL XXXIII 1160.

¹⁹² SC, II/10, 1901, p. 118. Cfr. PG XXVII 11-46, XLIX 99-101.

Nell'antico rito gallicano, si cantavano tre alleluia durante la processione dell'offertorio. Questo fanno ancora i Greci, nello stesso posto, in seguito all'inno del *Cherubicon*. I Copti cantano anche l'alleluja ripetuto molte volte, prima al cominciare della messa, durante il tempo in cui il prete ed i ministri portano in processione intorno all'altare il pane ed il vino che devono servire al sacrificio, poi dopo l'omelia ed infine alla salmodia antifonica della comunione.¹⁹⁸

L'*alleluja* della liturgia greca potrebbe presentare elementi di analogia con quello del Sabato Santo presente nel *Graduale* romano, perché propone lo stesso tema melodico anche se musicalmente meno elaborato (fig. 31).¹⁹⁹



FIG. 31 - Canto dell'*Alleluja* del Sabato santo
(trascritto da Ensiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121, f. 23:
cfr. *Paléographie musicale*, IV)

Il celebrante saluta comunemente l'assemblea con le parole *Dominus vobiscum* (il Signore sia con voi) e in Oriente, come in Occidente, il popolo risponde *Et cum spiritu tuo* (e con il tuo spirito). Anche questo saluto ha origine nelle Sacre Scritture, dalla Genesi dell'Antico Testamento al saluto dell'Arcangelo Gabriele alla Vergine e a quello di Gesù agli apostoli dopo la risurrezione, fino a Paolo che così usa aprire le proprie lettere apostoliche.²⁰⁰ Tra i vari saluti liturgici presenti nelle Chiese dei primi secoli, si distingue un prelude del prefazio nella messa copta tramandato dai *Canones Hippolyti* del III secolo (fig. 32).²⁰¹

Oltre al *Dominus vobiscum*, la liturgia d'Occidente prevede anche il saluto *Pax vobis* pronunciato dopo il *Gloria in excelsis* per augurare ai fedeli la pace annunciata dagli angeli,

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ SC, II/10, 1901, p. 120. Il Dupoux qui si basa su BOURGALT-DUCOUDRAY, *Études*, p. 36.

²⁰⁰ SC, II/12, 1901, p. 141. Cfr. Gn 43, 23, Rt 2,4, Lc 1,28, Jo 20,19-21, Rm 1, 7, I Cor 1,4, I Cor 16,23, II Tim 1,2 (BS, pp. 65, 360, 1606, 1695, 1769, 1789, 1836).

²⁰¹ SC, II/12, 1901, pp. 141-142. I *Canones Hippolyti* concordano con la liturgia di San Marco: cfr. NDPAC, I, pp. 850-851. Invece II Cor 13,13, le *Constitutiones Apostolorum*, VIII, 5, 11, 12, da Giovanni Crisostomo, Atanasio e Cirillo Alessandrino concordano nell'indicare un'altra tradizione, pur con le dovute differenziazioni fra le chiese siriane, mozarabica, greca e copta. Cfr. BS, p. 1802; PG I 1073-1076, 1087-1108, XXVI 1245-1246, LVII 387-398, LXI 317-324, LXXIII; FUNK, *Didascalia*, I, pp. 475, 493, 495. Il Dupoux si appoggia a DUCHESNE, *Origines*, pp. 506, 202-204.

privilegio riservato solo ai vescovi fino all’XI secolo.²⁰² Nella Chiesa latina e in quella greca, quando il diacono annunzia il Vangelo il popolo risponde *Gloria tibi domine*, un’usanza attestata fin dal VI secolo da Germano, ma comune anche ai canti della chiesa copta, come dimostra l’esempio seguente (fig. 33).²⁰³

Il sacerdote.
O Ky-ri-os meta pan - tôn i - món.

Il popolo.
Kai meta tou pneuma - tos sou.

Il sacerdote.
Anó i - mon tas kardi - as.

Il popolo.
Echo - men pros ton Ky - ri - on.

Il sacerdote.
Eucharis - ti - só - men to Ky - ri - ó.

Il popolo.
Axi - on kai di - kai - on.

FIG. 32 - Preludio del prefazio nella messa copta (cfr. BADET, *Chants*, I, p. 23; II, p. 27)

Do - xa soi Ky ri - e

e

(*) *Canti liturgici dei Copti*, parte 1ª, pag. 18.

FIG. 33 - Canto del *Gloria tibi domine* nella messa copta (cfr. BADET, *Chants*, I, p. 18)

²⁰² SC, II/12, 1901, pp. 142-143. La questione è complessa, tant’è che il Dupoux richiama nei minimi dettagli tutti i passaggi e le differenze fra i vari riti.

²⁰³ Ivi, p. 143.

tutta l'assemblea».²⁰⁹ Anche qui, al termine dell'esortazione, il popolo è invitato a rispondere con il *Kyrie eleison*.



FIG. 35 - Canto del *Kyrie* nella messa copta
(cfr. BADET, *Chants*, I, p. 5)

Il confronto si sposta poi sulle preghiere litaniche nella liturgia greca di Giovanni Crisostomo, che sono ancora più numerose.²¹⁰ Infatti si possono ritrovare delle litanie dopo il Vangelo, per i catecumeni, per i fedeli, nonché dopo la processione all'Offertorio,²¹¹ come pure dopo il *Pater noster* e alla comunione: anche in questi casi il popolo è chiamato a rispondere col *Kyrie eleison*. Nella liturgia greca, inoltre, all'inizio della messa, è presente una preghiera litanica, intercalata da canti antifonali, chiamata Grande Colletta che è prevista anche nella liturgia copta. L'origine di queste litanie viene fatta risalire alle processioni accompagnate coi canti che si eseguivano prima della messa. In particolare durante queste processioni

si trasportavano in grande pompa, cantando salmi, le reliquie dei santi e dei martiri come raccontano Sozomene del corpo di San Babila a Dafni presso Antiochia sotto Giuliano l'Apostata e San Gerolamo, della traslazione dei resti del beato Samuele dalla Palestina a Calcedonia. Sant'Atanasio nel suo esilio vedeva i monaci accorrere dinanzi a lui salmodiando,

²⁰⁹ SC, III/2-3, 1901, p. 18: «nella liturgia copta di San Basilio si sono tolte le preghiere relative ai catecumeni e ai penitenti, ma vi è sempre dopo l'Evangelo una preghiera ad suo di litanie delle tre orazioni, nella quale il diacono invita incessantemente i fedeli a pregare per la Chiesa, per il Pontefice, i vescovi, i benefattori e per tutta l'assemblea. Ogni volta il popolo risponde "Kyrie Eleison"».

²¹⁰ Ivi, p. 19. Per le sue affermazioni il Dupoux non utilizza la già citata *Liturgie grecque (1)*, ma una versione successiva del 1896. Cfr. *Liturgie grecque (2)*.

²¹¹ *Ibidem*. In particolare sembra che nella messa in rito romano si recitasse una formula di preghiera all'inizio dell'offertorio molto simile alle preghiere litaniche recitate nelle altre liturgie. Se ne ravviserebbe traccia nelle orazioni solenni del Venerdì santo. L'opinione è di CAGIN, *Antiphonaire Ambrosien*, V, p. 72, e DUCHESNE, *Origines*, p. 164.

fratribus psallentibus e al suo ritorno in Alessandria era ricevuto dal coro dei cantori, *choro canentium*.²¹²

Ricostruendo la tradizione delle processioni litaniche, il Dupoux indica come fonte anche la *Peregrinatio Aetheriae*, che descrive le cerimonie della chiesa di Gerusalemme alla fine del IV secolo, quando il vescovo era condotto alla basilica della Risurrezione per celebrare la messa attorniato dai monaci che cantavano inni.²¹³ Nelle processioni ai diversi santuari era accompagnato dal popolo che in vari momenti del percorso cantava queste stesse composizioni o rispondeva alle antifone. L'origine di queste processioni sarebbe da ricondurre agli ariani che, per primi, usavano cantare a due cori «le loro antifone eretiche», dopo avere appreso a salmodiare da Giovanni Crisostomo.²¹⁴ Come si può notare, ritorna la costante della presenza popolare, fattore imprescindibile della partecipazione ai sacri misteri preferibilmente attraverso formule litaniche che accompagnavano le antifone. Inizialmente queste forme di canto si eseguivano prima di entrare in chiesa, mentre successivamente vennero unite alla messa. Da qui il naturale passaggio, secondo lo studioso francese, alla liturgia romana nel V secolo e la prescrizione del Concilio di Vaison (529) di recitarle frequentemente «con grande pietà e compunzione in tutte le provincie d'Oriente e d'Italia» (fig. 36).²¹⁵

Nella messa le preghiere litaniche sopravvivono con il *Kyrie* e la colletta; ma, mentre nel rito greco i fedeli rispondono assieme *Kyrie eleison*, in quello romano ripetono *Christe eleison* e ulteriori differenze sono presenti nelle liturgie ambrosiana, gallicana e mozarabica. Dal punto di vista musicale, poi, il *Kyrie* subì diverse modifiche lungo i secoli, perché

finché fu cantato da tutto il popolo, la melodia si conservò semplice e poco complicata, com'è ancora nelle messe feriali; ma quando il canto si eseguì dalla Schola divenne più ornato e si sviluppò in lunghi vocalizzi, come nei *Kyrie* del tempo pasquale, delle feste solenni, e delle domeniche.²¹⁶

²¹² SC, III/2-3, 1901, p. 19.

²¹³ SC, III/6, 1901, p. 66. Il Dupoux parla in realtà di *Peregrinatio Sylviae*, poiché in un primo momento si è creduto di aver individuato l'autrice in Silvia d'Aquitania, donna d'alto rango e parente di Rufino d'Aquitania, attribuzione già messa in discussione nel 1903 da FÉROTIN, *Véritable*. È probabile che Dupoux abbia letto l'edizione del 1898 curata da P. Geyer per CSEL 39. Cfr. *Peregrinatio*, XXXI, 4, p. 39; EGERIA, *Diario*.

²¹⁴ SC, III/6, 1901, p. 66. Le fonti sono l'*Ecclesiastica Historia* di Sozomene (PG LXVII 1535-1540) e la *Historia Ecclesiastica* di Socrate (PG LXVII 687-691).

²¹⁵ SC, III/6, 1901, p. 66. Cfr. *Concilium Vasense II*, can. III (MANSI, *Sacra*, VI, col. 453).

²¹⁶ SC, III/6, 1901, p. 67. Si segnala dunque in questo passo uno scarto fra l'esecuzione "popolare" del canto e la sua interpretazione attraverso lo studio di una vera e propria *Schola cantorum*. Come si vedrà nel cap. III, ciò è sempre stato motivo di dibattito anche all'interno del movimento ceciliano fra chi era favorevole alla partecipazione del popolo e chi invece era attestato su posizioni più rigide.

Sulla scorta di alcune testimonianze manoscritte, il Dupoux intende poi dimostrare come il *Kyrie* abbia avuto un'ulteriore evoluzione a partire dal X secolo, individuata in una maggiore elaborazione della scrittura musicale e concretizzatasi nel passaggio da un'esecuzione semplice, fatta per il popolo, ad una più elaborata, riservata ai cantori della *schola* (fig. 36).

Finché il *Kyrie* fu cantato da tutto il popolo, la melodia si conservò semplice e poco complicata, com'è ancora nelle messe feriali; ma quando il canto si eseguì dalla *Schola* divenne più ornato e si sviluppò in lunghi vocalizzi.²¹⁷

The image displays two musical scores for the Kyrie. The left score, representing a Gregorian chant, consists of ten staves of music with lyrics: 'Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.' The right score, representing the 'Rex splendens' version, consists of ten staves of more ornate music with lyrics: 'ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.' The right score features more complex rhythmic patterns and longer vocalizations.

FIG. 36 - A sinistra: canti del *Kyrie* (cfr. «Revue du chant grégorien», 1894, p. 52)
A destra: il *Kyrie* “Rex splendens” (cfr. FRERE, *Graduale*, c. 7*)

Non solo, il *Kyrie* si è poi «moltiplicato» grazie alla pratica dei tropi che venivano variamente alternati ai versetti usuali, per cui «ben presto si aggiunsero le parole sotto i neumi

²¹⁷ *Ibidem*. Altra fonte utilizzata in queste righe dal Dupoux è BONA, *Rerum*, II, c. 4, p. 304.

per surrogare i lunghi vocalizzi o alternarle con essi», come avrebbe fatto Tutilone nel caso del *Kyrie* “Firmator sancti firmamenti” (fig. 37).²¹⁸

Il procedimento espositivo adottato dal Dupoux non fa eccezione quando egli discute di dossologia: si inizia con la spiegazione dell’origine greca del termine (parola di lode), utilizzato per indicare ogni formula che abbia come scopo la lode e la gloria al Signore. Essa è particolarmente indicata per definire la dossologia maggiore e la dossologia minore *Gloria in excelsis* e il *Gloria Patri*, già documentato nelle epistole di Paolo, Pietro e Giuda oltre che nell’Apocalisse; il *Gloria patri* è poi attestato in Clemente papa, Ignazio di Antiochia e Policarpo di Smirne.²¹⁹ L’uso si ritrova anche nei *Canones Hippolyti* (III secolo) che riportano «parecchi esempi» di dossologia come formule conclusive a lode e gloria del Signore.²²⁰

Firmator san-cti firmamenti, e - le - ison.
 Compactor sacri fundamenti e - le - ison.
 O summe splendor ornamenti e - le - ison.

Christe, leo fortis, victor mor - tis, e - le - ison.
 Christe, cuncta regis, auctor le - gis. e - le - ison.
 Christe, vitae dator et a - ma - tor e - le - ison.

Ky - ri - e, amborum flamen, lapsorum leva - men,
 Ky - ri - e, tolle gravamen, da tuis sola - men,
 e - le - i - son. Ky - ri - e, Tri - ni - tas al - ma,
 e - le - i - son.

te con - fi - tentes et lau - dan - tes sal - va,
 e - le - i - son.

FIG. 37 - *Kyrie* “Firmator sancti firmamenti”
 (cfr. *Variae*, p. 163)

²¹⁸ Ivi, p. 68: «Le interpolazioni potevano svolgersi o davanti alle parole *Kyrie eleison*, talvolta dopo, oppure tra un’invocazione e l’altra; ma è frequente anche la sostituzione della parola *Kyrie*». Cfr. GAUTHIER, *Histoire* pp. 227 sgg.

²¹⁹ SC, III/8, 1902, p. 95. Cfr. Rm, 16, 27 e 11, 36, Eph 3, 21, I Pt 5, 1, II Pt 3,18, Jud 25, Apc 5, 13, Apc 7, 12 (BS, pp. 1764, 1769, 1811, 1869, 1876, 1881, 1887, 1889; PG I 314; V 979-994, 1046).

²²⁰ SC, III/8, 1902, p. 96. Cfr. DUCHESNE, *Origines*, pp. 506-513, che richiama i *Canones Hippolyti*, 29, (cfr. *Canones*, pp. 83-84).

Il Dupoux cita numerose fonti a sostegno del suo impianto espositivo, dai Padri della Chiesa (Ireneo e Tertulliano) alla *Dottrina degli Apostoli*, alle *Costituzioni apostoliche*.²²¹ Il confronto è sempre coi riti orientali nei quali «tutte le orazioni terminano ancora ugualmente ed è in queste formole che si deve cercare l'origine del Gloria Patri cantato dal popolo». ²²² Il più antico documento sarebbe un papiro egizio degli inizi del IV secolo, seguito da tutta una serie di testimonianze che vanno da Basilio fino ad Anfiloco d'Icona.²²³ Ciò che più interessa è mettere in evidenza come la dossologia minore non si canti in maniera uniforme: solo verso il 350 si giunge ad una "formula finale", riconosciuta da tutti come *Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancto*. Anche in questo caso le diverse tradizioni locali hanno dato adito a piccole modificazioni, in forma di aggiunta alla formula principale, come accadde in Grecia o nelle Gallie, dove il Concilio di Vaison (529) prescrive di aggiungere la frase *Sicut erat in principio* dopo il *Gloria Patri*,

siccome ciò già si praticava non soltanto nella Santa Sede, ma altresì in tutto l'Oriente, in tutta l'Africa e nell'Italia in causa della perfidia degli eretici, i quali pretendevano che il Figlio aveva cominciato nel corso del tempo e non fosse sempre esistito come il Padre.²²⁴

Continuano così le attestazioni di molti scrittori dell'epoca tardo-antica e alto medievale, da papa Virgilio alle relazioni conciliari (Narbona, 589 e Toledo, 623), fino a san Benedetto, che nella sua regola ordina di aggiungere il *Gloria Patri* all'ultimo responsorio di ogni notturno.²²⁵

Infine viene descritto il passaggio del canto del *Gloria* dall'Ufficio divino alla messa in rito greco di Giovanni Crisostomo, dove veniva cantato a seguito delle antifone. Ed ecco puntualmente la descrizione del canto nei diversi riti di origine orientale. Nella messa copta si canta tre volte, all'inizio della messa, dopo il *Trisagion* (ovvero prima della lettura del Vangelo) e al termine del salmo della comunione (fig. 38).²²⁶

Nel rito gallicano il canto del *Gloria Patri* si esegue già dal VI secolo dopo l'introito e così pure nel rito romano dove è costruito con una modulazione particolare per ognuno degli

²²¹ SC, III/8, 1902, p. 96. Cfr. NDPAC, I, coll. 1400-1402, c. IX: cfr. FUNK, *Didascalia*, I, pp. 44-46, 521; PG I 1057-1156; VII 433-1224; PL I 731-733.

²²² SC, III/8, 1902, p. 96.

²²³ Il Dupoux recupera questo documento da BÄUMER, *Geschichte*, p. 62. Le citazioni dei Padri della Chiesa sono invece tratte dagli scritti di Basilio di Cesarea e da Anfiloco. Cfr. PG XXXII 75-76, 94-95, XXXIX 96.

²²⁴ SC, III/8, 1902, p. 97.

²²⁵ Ivi, pp. 97-98. Cfr. MANSI, *Sacra*, VI, col. 454, IX, col. 1015, X, coll. 622-623; PL LXXXIV 370-371, LXVI.

²²⁶ SC, III/8, 1902, pp. 97-98.

otto modi (*differentiae*). Nel rito ambrosiano, invece, la dossologia minore non si canta durante la messa.²²⁷

The image shows a musical score for the Gloria patri in the Coptic rite. It is divided into two parts: 'Il Sacerdote' (The Priest) and 'Il Popolo' (The People). The Priest's part consists of two staves of music with the lyrics: 'Do - xa Pa - tri, Kai Y - iò, Kai a - ghi - ò Pner - ma - ti.' The People's part also consists of two staves of music with the lyrics: 'Kai - nyn, Kai a - ei, Kai eis tous a - iò - nas tòn a - io - nòn, a - mi - n.' The score ends with a double bar line and the number '(27)'.

FIG. 38 - canto del *Gloria patri* nella messa copta
(cfr. BADET, *Chants*, p. 18)

La dossologia maggiore, *Gloria in excelsis*, inizia ad essere cantata nell'Ufficio delle Ore e le fonti privilegiate dal Dupoux testimoniano la pratica di varie forme attestate nelle *Costituzioni Apostoliche*, nel *Codex Alexandrinus* e nel *De virginitate* attribuito a sant'Atanasio.²²⁸ Egli riferisce infatti che è consuetudine cantare il *Gloria in excelsis* «per rendere grazie a Dio dopo un miracolo, od alla conclusione dei Concilii [...] oppure ancora in segno d'allegrezza, come ebbe luogo all'abbraccio di Pipino, figlio di Carlomagno, col papa Leone III».²²⁹ La prima attestazione del *Gloria in excelsis* nella messa sarebbe contenuta nel *Liber Pontificalis*,²³⁰ mentre nella messa copta questo canto si eseguiva alla «preghiera del bacio di pace» prima del canone. Inizialmente era riservato ai vescovi, poi, a partire dalla fine dell'XI secolo, l'uso venne esteso anche ai sacerdoti e ai monaci, come attestano molti documenti, fra cui il *Micrologus*, gli *Usi di Cluny*, gli *Statuti certosini* e l'*Ordinario* di Montecassino.²³¹ Originariamente il *Gloria* non era ammesso nei riti gallicano e mozarabico, anche se la penetrazione del rito romano in Spagna diede luogo ad una contaminazione di

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ SC, III/10, 1902, p. 119. Il *codex Alexandrinus* è citato dall'*Anthologia graeca*, p. 38. Per le altre fonti cfr. PG I 1055-1058, XXVIII 275; FUNK, *Didascalica*, I, pp. 456-457.

²²⁹ SC, III/10, 1902, p. 120.

²³⁰ *Ibidem*. Cfr. DUCHESNE, *Liber Pontificalis*, I, p. 129.

²³¹ SC, III/10, 1902, p. 121. Cfr. PL CXLIX 653.

tradizioni, per cui dall’VIII secolo il canto del *Gloria* fu introdotto anche nella penisola iberica. Al di là delle consuetudini e delle differenze legate alla destinazione d’uso, interessa maggiormente l’analisi musicale proposta dal Dupoux.

Il canto del *Gloria in excelsis* che usavasi anticamente alle Laudi nel rito ambrosiano, non è altro che una semplice recitazione sulla nota *sol* con le cadenze sul *fa*. Alla fine di alcune frasi o membri di frase, la modulazione è più ornata e s’eleva sino al *do* per ricadere poi sul *fa* con un ricamo sulle note intermedie. Il *Gloria* è seguito da una serie di versetti, i quali si cantano sul medesimo tono, ma la cadenza finale del pezzo si fa sul *mi*.²³²

Non mancano le analogie fra i riti orientali e quelli occidentali; ad esempio, tra le nuove intonazioni composte dal X secolo, quella del *Gloria in festibus duplicibus* della *Missa Angelis* ha molti punti di contatto con uno dei canti greci della grande dossologia del Mattutino inclusi nella raccolta di Giovanni Damasceno, se è vero che «intiere frasi si veggono sulla falsariga della melodia bizantina, poiché anticamente il *Gloria* veniva cantato in greco la notte di Natale in Roma ed in molte chiese di Francia» (fig. 39).²³³

Anche il *Gloria in excelsis*, soprattutto a partire dall’XI secolo, non rimane esente dal fenomeno delle interpolazioni, con l’ornamento tipico dei tropi. Secondo il Dupoux, i tropi (*laudes*) del *Gloria in excelsis* sono menzionati per la prima volta dal Concilio di Limoges del 1031²³⁴ e le interpolazioni più ricorrenti avvengono dopo il versetto *Tu solus altissimus Iesu Christe*, dove è attestato l’inserimento del tropo *Regnum tuum solidum*.²³⁵ Come spesso accade queste formule hanno preso poi ad allungarsi a dismisura fino a che il pontefice Nicolò V vietò si cantasse il *Gloria* con tali interpolazioni nella Cappella papale. Esse sparirono del tutto con le riforme liturgiche di Pio V.²³⁶

Il *Sanctus* è di origine antica, dal momento che è attestato già nelle Sacre Scritture, in particolare negli scritti del profeta Isaia e nell’Apocalisse, e poi nei Padri della Chiesa, da san Clemente a Tertulliano, da Clemente Alessandrino a Origene.²³⁷ Denominato anche *Trisagion*, fu introdotto a Costantinopoli verso la metà del quinto secolo e avrebbe avuto

²³² SC, III/10, 1902, p. 121.

²³³ *Ibidem*. Cfr. SCHUBIGER, *Die Sängerschule*, p. 58. Si può ipotizzare che si tratti del canone *Parakletike* o *Grande Octoechos*: cfr. LINGAS, *Musica*, p. 78. Questo *Gloria* è riprodotto in POTHIER, *Liber gradualis*.

²³⁴ SC, III/10, 1902, p. 122. Per il concilio di Limoges (18 novembre 1031) il Dupoux rinvia agli *Acta Concilii Lemovicensis II* (PL CXLII 1377-1378). Cfr. anche LABBE, *Concilia*, IX, col. 890; MANSI, *Sacra*, XXII, coll. 467-472.

²³⁵ SC, III/10, 1902, p. 122. Su questo tropo al *Gloria* cfr. AH, 47, p. 297; RH, p. 462; CT XII.

²³⁶ SC, III/10, 1902, p. 122.

²³⁷ SC, IV/2-3, 1902, p. 20. Cfr. Is 6, 1-3; Apc 4, 8 (BS, pp. 1102, 1886); PG I 278, 1259, VIII 237-246, 1371-1382, IX 495-512, XI 459-463, XIII 219-224.

Δόξα ἐν ὑ - ψίς - τοις θεῶ, καὶ ἐ-πί
 γῆς εἰ - ρή - νη, ἐν ἀν - θρώ - ποις εὐ - δο -
 κί - α. αἰ - νοῦ - μέν σε, εὐ - λο - γοῦ - μέν σε,
 εὐ - χα - ρισ - τοῦ - μέν σοι, προσκυ - νοῦ - μέν σε,
 δο - ξο - λο - γοῦ - μέν σε δι - ἅ τὴν ρε - γά - λην
 σου δόξαν; Κύ - ρι - ε ἑ - βλα - σι - λιῶ,
 ἑ - που - ρά - νι - ε, θε - ῖ πα - τὴρ
 παντο - κρά - τουρ, κύ - ρι - ε υἱ - ῖ
 μονο - γε - νής, Ἰη - σοῦ χριστέ, καὶ ἄ - γι -
 ον πνεῦ - μα.

FIG. 39 - Inno mattutino della liturgia greca
(cfr. POTHIER, *Liber gradualis*)

un'origine miracolosa.²³⁸ È presente nelle tradizioni siriana, copta, abissina e armena; viene cantato in vari momenti della messa a seconda del rito. A partire dal VI secolo entra anche nel

²³⁸ SC, IV/4, 1902, p. 42: «A Costantinopoli essendosi fatta sentire una violenta scossa di terremoto, il popolo spaventato uscì dalla città e si radunò nella campagna, attorno al patriarca Proclus, per implorare la misericordia divina: quando tutto ad un tratto un bambino, agli occhi di tutta l'assemblea, fu rapito in cielo, e non ricomparve che un'ora dopo. Raccontò d'aver inteso cantare dagli angeli queste parole: "Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus immortalis, miserere nobis", e disse al popolo che se ripeteva divotamente la stessa invocazione, Dio gli sarebbe stato propizio. La moltitudine seguì il consiglio del fanciullo che subito dopo spirò, ed essendo cessato il terremoto, Teodosio ordinò allora che d'allora in poi il Trisagion si sarebbe cantato in tutte le città del suo

rito gallicano ed è cantato sia in greco che in latino, come nel rito romano. Nella messa mozarabica figura all'offertorio.

Presente sia nelle liturgie orientali che in quelle occidentali, questo canto si esegue «nel momento in cui il sacerdote incomincia l'azione della messa, ossia il canone. È a questo medesimo punto, immediatamente dopo del Prefazio, che esso è posto in tutte le liturgie».²³⁹ Segue l'indicazione delle consuete differenziazioni, perché se nel rito copto si esegue come a Roma, in quello siriano viene recitato al momento dell'elevazione. Il *Sanctus* termina con il *Benedictus* e l'*Hosanna*, acclamazioni che sembrano essere state aggiunte in un secondo momento poiché non v'è traccia nella liturgia copta. Queste acclamazioni spettano al popolo e sono presenti nella liturgia romana, ma anche in quella siriana e greca (che in questo concordano con quella latina), mentre nel rito mozarabico il *Sanctus* ha una sua propria conclusione, che è «Hosanna filio David; benedictus qui venit in nomine Domini; hosanna in excelsis. Agios, agios, agios, Kyrie o theos».²⁴⁰ Conta l'elemento della partecipazione popolare, poiché «fin dall'origine il *Sanctus* era cantato da tutto il popolo, come prescrivono le *Costituzioni Apostoliche*».²⁴¹

Dall'analisi stilistico-formale e dal confronto fra le varie tradizioni emerge che, se originariamente il *Sanctus* era una semplice «recitazione modulata» a continuazione e conclusione del prefazio, più tardi subì uno sviluppo melodico che diede vita alla composizione di nuovi canti, ideati a seconda della solennità e dei diversi periodi dell'anno liturgico. Il Dupoux propone una trascrizione del *Sanctus* come figura nella messa copta, secondo una variante greca. È un canto molto solenne che «offre una curiosa miscela di ritmi binari e ternari»,²⁴² mentre la melodia sarebbe simile a quella del *Te Deum laudamus* perché è composta sullo stesso modo e «fa pure le cadenze principali sopra il sol e sopra il mi».²⁴³

L'esempio è tratto dal Tropario di Mountariol (fig. 40),²⁴⁴ un manoscritto dell'XI secolo, e serve a dimostrare come anche al *Sanctus* sono stati aggiunti dei tropi, con

impero». Abbiamo riportato per intero il brano presente nello studio del Dupoux per dire come anche egli, nella sua di ricerca delle fonti, non discrimini sull'utilizzo delle stesse secondo criteri scientifici, ma nella sua eccessiva rigidità citazionista, non sia esente da alcuni metodi poco scientifici.

²³⁹ SC, IV/2-3, 1902, p. 21.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*. Cfr. PG I 1115-1118; FUNK, *Didascalia*, I, p. 507.

²⁴² SC, IV/2-3, 1902, p. 22.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*. Si tratta di un tropario manoscritto risalente all'XI sec., proveniente dall'Abbazia di Mountariol (l'attuale Mountauban) e descritto dallo Chevalier che ne ha poi favorito la pubblicazione nella collana «Bibliothèque liturgique». Della scoperta dà notizia anche «La Civiltà cattolica», ser. XVIII, VIII, fasc. 1259, 1902, pp. 591-596. Il manoscritto contiene nella prima parte i tropi per le messe di tutte le principali festività dell'anno e nella seconda quelli per l'Ordinario. Cfr. DAUX, *Tropaire*.

dell'ottavo modo gregoriano e vi si trovano le medesime formole benché disposte diversamente e con qualche modificazione». ²⁴⁶ Ciò proverebbe un'origine comune, secondo gli esempi musicali di seguito proposti (fig. 41). ²⁴⁷

The figure displays three musical staves, each representing a different liturgical tradition of the Trisagion. Each staff consists of a vocal line (treble clef) and a line of text below it. The left staff is the Byzantine version in Greek, the middle is the Coptic version, and the right is the Latin version. The text in each staff is: 'A - ghi - os o the - os, a - ghi - os is - chy - ros, a - ghios athanatos, e - le - i - son i - mas.' The musical notation varies between the three traditions, reflecting their respective liturgical styles.

FIG. 41 - A sinistra: canto del *Trisagion* bizantino
Al centro: canto del *Trisagion* nel rito copto (cfr. BADET, *Chants*, pp.)
A destra: canto del *Trisagion* latino

Le fonti consultate dal Dupoux dicono, invece, che l'*Agnus Dei* è stato introdotto nella liturgia della messa solo a partire dal VII secolo per opera di Sergio I che, ispirato da san Giacomo, introdusse questa pratica musicale nella liturgia. ²⁴⁸ Da segnalare pure che nei riti greco, armeno e nestoriano durante l'*Agnus Dei* il coro cantava un'antifona conosciuta come *Confractorium*, conservata nel rito ambrosiano dove l'*Agnus Dei* si canta solo durante la messa dei defunti. Nessun dubbio, invece, che nel rito romano esso si canti tutti i giorni eccetto il sabato. Il *Liber pontificalis* e l'*Ordo* copiato nel manoscritto di Saint Amand dicono che l'*Agnus Dei* veniva cantato durante la messa prima della frazione del pane, mentre successivamente prevalse l'uso di eseguirlo durante la comunione, come indicano il quinto Onorio d'Autun e Guglielmo Durando, vescovo di Mende, in Linguadoca. ²⁴⁹

Il fenomeno della tropatura, che modifica o arricchisce il testo di questo canto, si verifica a partire dal decimo secolo, quando furono adattate nuove melodie alle parole

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Per quanto riguarda l'esempio musicale del *Trisagion* bizantino il Dupoux non dà indicazione bibliografica precisa della sua fonte, mentre nell'esempio del *Trisagion* bizantino egli specifica solamente che è tratto dal «Tropario di San Marziale», ma senza citare un'edizione in particolare.

²⁴⁸ SC, IV/4, 1902, p. 43. Cfr. DUCHESNE, *Liber Pontificalis*, I, p. 376.

²⁴⁹ SC, IV/4, 1902, p. 44. Cfr. DUCHESNE, *Origines*, Appendice II, p. 450. Le prescrizioni dell'*Ordo Romanus V* sono invece riprese da DURANDO, *Rationale*, I, pp. 540-543, e dal *Sacramentarium* di Onorio (PL CLXXII 795).

dell'*Agnus Dei*. Anche in questo caso viene proposto un esempio in trascrizione moderna dal Tropario di Montauriol dell'XI secolo (fig. 42).²⁵⁰



FIG. 42 - Canto dell'*Agnus Dei* con tropo in greco

Infine, tra i canti che in qualche misura prevedono un'esplicita partecipazione dell'assemblea, il Dupoux prende in esame il *Simbolo*, introdotto tardivamente nella messa, mentre la *Peregrinatio Aetherae* e Cirillo di Gerusalemme fanno risalire la sua origine ai riti del battesimo impartito ai catecumeni la Domenica delle Palme, quando i fedeli recitavano la loro professione di fede, ovvero la *redditio symboli*.²⁵¹ Le modalità di recitare il *Simbolo* nelle varie liturgie, da quella romana a quella ambrosiana, sono quelle descritte da sant'Agostino nelle *Confessioni*.²⁵² Secondo il Dupoux, il *Credo* sarebbe stato adottato per la prima volta in Occidente per decreto del Concilio di Toledo; in seguito entrò in Francia e in Germania, mentre non si sa con certezza quando si cominciò a cantarlo a Roma. Ciò che importa è che, stando alle testimonianze di Amalario ed Erardo, esso veniva cantato da tutto il popolo o per lo meno da tutto il coro.²⁵³ A questo proposito, il Dupoux osserva che

²⁵⁰ Non viene data dall'autore notizia dell'edizione moderna da cui trae l'esempio musicale nel testo.

²⁵¹ SC, IV/12, 1903, p. 173: «Etiam quando completae fuerint septimanae quinque a quo docentur, tunc accipient symbolum». Cfr. *Peregrinatio*, XLVI, 3, pp. 49-50; DUCHESNE, *Origines*, appendice 5, p. 50. Cfr. PG XXXIII 503-536.

²⁵² SC, IV/12, 1903, p. 174. Cfr. PL XXXII 751.

²⁵³ SC, IV/12, 1903, p. 176. Cfr. PL CV 1323; CXIX 725.

oggi il cerimoniale dei vescovi prescrive solamente al coro di cantare il simbolo in modo intellegibile senza che il suono dell'organo s'alterni col canto, nello stesso modo che si fa per il Kyrie e per il Gloria.²⁵⁴

Dall'analisi della melodia del *Credo* contenuta nel messale romano, costruita sul pentacordo Mi, Fa, Sol, La, Sib, è possibile osservare che essa corrisponde all'antica armonia misolidia dei Greci Si, Do, Re, Mi, Fa, ed è simile ad alcuni canti copti costruiti sulla medesima scala. Lo stesso *Credo* della liturgia ambrosiana è costruito su queste note, fatta eccezione per la cadenza finale che termina sul Re piuttosto che sul Fa (fig. 43).²⁵⁵

The image contains two musical staves. The left staff is for the Latin Credo, showing the melody for the text: 'Cre - do in unum De - um, Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fac - to - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. A - - - - men.' The right staff is for the Coptic text: 'Che - - - - re ne Ma - ri - a ti chrom pi eth - ne - - - - sos.' Both staves use a single-line notation with a clef and a key signature of one flat.

FIG. 43 A sinistra: canto del *Credo* latino (cfr. POTHIER, *Liber*)
A destra: «Inno primo dell'omelia nella liturgia copta» (cfr. BADET, *Chants*, I, p. 18)

7.4. I canti del Proprio

Prendendo in considerazione le *Antifone* e i *Responsori*, il Dupoux analizza quei canti il cui testo cambia a seconda delle feste del Temporale e del Santorale, chiarendo subito una differenza fondamentale nelle modalità di esecuzione: il versetto del responsorio è cantato da un solo cantore, mentre nell'antifona i due cori eseguono il canto alternandosi. Il responsorio è più antico dell'antifona, la quale entra a far parte della celebrazione liturgica a partire dal IV secolo.²⁵⁶ La distinzione fondamentale è la seguente: i canti intercalati alle letture sono responsori, e ciò dimostrerebbe la loro antichità, mentre i canti antifonali sono i canti dell'introito, dell'offertorio e della comunione.²⁵⁷

²⁵⁴ SC, IV/12, 1903, p. 176.

²⁵⁵ SC, IV/12, 1903, p. 177.

²⁵⁶ SC, V/12, 1904, p. 207. La fonte qui citata è il *De Institutione clericorum* di Rabano Mauro (PL CVII 323).

²⁵⁷ SC, V/12, 1904, pp. 207-208.

L'antifona all'introito trova la sua prima testimonianza nel *Liber Pontificalis*, riferita al papa Celestino I che avrebbe ordinato l'esecuzione dei salmi di Davide «sotto forma di antifona *antiphonatum*».²⁵⁸ Probabilmente l'origine dell'introito va ricercata nelle processioni accompagnate da canti che eseguivano i monaci e che Ambrogio cita nelle sue epistole.²⁵⁹

Di esso nella liturgia orientale non v'è traccia fino al V secolo. Tutte le fonti sono concordi nell'affermare che prima la liturgia incominciava direttamente con le letture, dopo il saluto del vescovo. Proprio in Oriente questo viene testimoniato dal Concilio di Costantinopoli le cui cronache raccontano che l'introito veniva ripetuto da tutto il popolo e che successivamente lo si fece precedere da un tropo composto dall'imperatore Giustiniano e di cui Dupoux riporta il relativo esempio musicale.

Il Concilio di Costantinopoli, tenuto sotto Menna nel 536, dice che esso [l'antifona all'introito] era salmodiato dai cantori, dopo ripetuto da tutto il popolo. Più tardi, lo si fece precedere da un tropario, Ὁ μονογενῆς [...] composto dall'imperatore Giustiniano (527-565).²⁶⁰

Di questa interpolazione successiva il Dupoux pubblica pure l'esempio musicale, trascritto in notazione moderna (fig. 44).

Le attuali antifone all'introito che si cantano al principio della messa greca sono state introdotte a partire dal VII secolo e, quando le liturgie di S. Giacomo e di S. Marco le adottarono, il tropario Ὁ μονογενῆς si collocò dopo la seconda antifona, come testimonia Sofronio di Gerusalemme nei *Commentarii liturgici*.²⁶¹ Così il Dupoux si esprime su queste composizioni.

Esse compongonsi di più versetti di un salmo seguito dal Gloria Patri. Dopo ciascun versetto del salmo e ciascuna divisione del Gloria Patri ripetesì un'antifona che varia secondo le feste. Queste tre antifone si cantano soltanto nelle grandi solennità e nelle Domeniche di Quaresima e del Tempo Pasquale. Nelle domeniche ordinarie si sostituiscono col τὺπικα, salmi 102 e 145, seguiti dai μακαρισμοὶ o Beatitudini e da due tropari tratti dal Canone del giorno. In seguito a questo canto, ha luogo la piccola entrata ἡ μικρά ἔισοδος, dalla quale incomincia la Messa dei Catecumeni. Il celebrante, preceduto dal Diacono portante il libro degli evangelii e dagli accoliti coi loro ceri, esce dalla protesi e si avvanza verso la porta del santuario, intanto che si cantano i troparii dell'Introito, seguiti dal Trisagion che, in certi giorni, è sostituito da un'antifona propria ripetuta tre volte ed accompagnata dall'Alleluja.²⁶²

²⁵⁸ Ivi, p. 208. Cfr. DUCHESNE, *Liber Pontificalis*, I, p. 230: «Hic multa constituta fecit et constituit ut psalmi David CL ante sacrificium psalli antiphonatum ex omnibus». La fonte sarebbe confermata da Amalario (PL CVII 1103).

²⁵⁹ SC, V/12, 1904, p. 208. Cfr. PL XVI 1107.

²⁶⁰ Cfr. LANDON, *Manual*, p. 196; MANSI, *Sacra*, VIII, coll. 575-576.

²⁶¹ SC, VI/1, 1904, p. 2.

²⁶² Ivi, p. 3. Cfr. PG LXXXVII 3991-3994.

Allegretto

E - di - no - rod - ni - i - si - ne, i
slo - ve - ho - ji - lus - mer - ti - è - sū - is -
- vo - li - vi - i - spa - se - nia - na - che - go -
ra - si, vo - plo - ti - ti - sia - ot - avia -
- ti - ia - Bo - go - ro - dit - si - i - primo -
die - si - Ma - ri, ne - pre - loj - so - vo - ine - lo -
- ve - fai - vi - sta, - ris - pū - slaj -e - Chri - ste -
Ho - je, - smer - ti - ou - smer - ti - po - pra -
- vi - e - di - si - xia - ti - ia - tro - i - toj -
spro - la - vha - e - ni - At - sou - i - xia - ti - mou -
dou - xou - spa - si - na - si -

FIG. 44 - Tropario 'Ο μονογενής
(cfr. BRIGHTMAN, *Liturgies*, p. 366)

Il Dupoux prosegue affermando che i cristiani di rito copto non hanno le antifone bizantine, mentre quelli dei riti nestoriano e armeno aggiungono al canto del salmo l'inno del *Trisagion* (fig. 45). Di queste antifone fa menzione anche Gregorio di Tours ed esse sono presenti nella liturgia gallicana dove, dopo l'introito, si cantava il *Trisagion*, il *Kyrie eleison* ed il cantico di Zaccaria, *Benedictus dominus deus Israel*, alla domenica; a Milano si compone di una sola antifona chiamata *Ingressa*; a Roma si canta durante l'entrata del

pontefice e la si alterna al «canto del salmo in tutto il tempo che durava la sfilata del carteggio pontificale».²⁶³

moderato

Haiss hark nvi -
 - ra - - - - nats uk thi
 Thia - rum tha - cha - - - ris,
 jo - go - - - vialks as - -
 - - tha - - - - - nor i
 Khuer - - - hurt pacht -
 - - - - man pa - - ga -
 - - tha - - - - nats a - -
 - ra chi - - - ka surp
 pa - lha - - ra - - - - - kis.

FIG. 45 - Inno dell'incensazione nella messa armena

Quando il salmo fu ridotto a un solo versetto si continuò a ripetere l'antifona sia dopo il versetto, sia dopo il *Gloria Patri*. Questa consuetudine rimase pressoché inalterata fino a papa Innocenzo III (1198-1216), quando cioè «non si ripeteva più l'Introito che dopo il *Gloria Patri*, come si pratica ancora attualmente».²⁶⁴ Invece nell'introito del rito mozarabico, che è chiamato *officium*, si ripete solamente la conclusione dell'antifona e tale denominazione

²⁶³ SC, VI/1, 1904, p. 4.

²⁶⁴ Ivi, p. 5.

si è mantenuta anche presso alcuni ordini conventuali, come i Certosini, i Carmelitani e i Domenicani.

«L'antifona all'Introito», continua il Dupoux, «è ordinariamente tratta dai salmi, ed il versetto che segue è preso dallo stesso salmo. È ugualmente dai salmi che sono estratti i gradualia, gli offertorii e le comunioni, come papa Innocenzo III fa osservare».²⁶⁵ Non tutti gli introiti, però, sono tratti dai salmi: alcuni provengono o da altri passi della Sacra Scrittura o da testi poetici e letterari, come nel caso dell'introito *Salve sancta Parens*, ripreso dal *Carmen paschale* di Sedulio.²⁶⁶ L'introito è anche il canto sul quale si è esercitato maggiormente l'influsso dei tropi.

Essi incominciarono coll'adornare l'antifona iniziale di un prologo in prosa o in versi, poi ne commentarono ogni frase, e, si può dire, ogni parola. Essi hanno pure adornato di tropi il salmo, il Gloria Patri e la ripresa dell'antifona.²⁶⁷

Tra i tropi più antichi e più celebri vengono indicati quello dell'introito per la messa di Natale, *Puer natus est*, opera di Tutilone monaco di S. Gallo e il cui prologo, commenta Dupoux, «appariva sotto una forma dialogica che prese più tardi un grande sviluppo e nella quale Léon Gauthier vede l'origine del dramma liturgico».²⁶⁸

Il tropo dell'introito di Pasqua, *Quem quaeritis in sepulchro*, è anche il primo esempio di dramma liturgico perché cantato allestendo una piccolo sepolcro vicino all'altare ed eseguendo una breve rappresentazione.²⁶⁹ Non è raro trovare tropi anche in onore di santi, mentre una delle fonti più autorevoli, il più antico tropario di San Gallo, contiene anche alcuni tropi dell'introito, senza la trascrizione delle parole ma solamente con l'indicazione dei vocalizzi

che si aggiungevano al canto primitivo dopo ogni parola del testo. Questi tropi neumizzati sarebbero anteriori ai tropi con testo, le cui parole sarebbero state adattate a quelle melodie preesistenti. I tropi sono dei canti di festa, cantilenaes festivaes, che apparirebbero nella liturgia come segno di gioia, nelle principali solennità dell'anno. S'interrompevano nel tempo di penitenza, ed appena allora si scoprono nei troparii alcuni neumi senza parole.²⁷⁰

²⁶⁵ *Ibidem*. Cfr. PL 217 809.

²⁶⁶ SC, VI/1, 1904, p. 5. Di questo poeta della latinità cristiana del V sec. cfr. NDPAC, III, coll. 4838-4841; EC, XI, coll. 228-228. Sul *Carmen Paschale* cfr. PL XIX 533-754; CSEL, pp. 14-303; SPRINGER, *Gospel*.

²⁶⁷ SC, VI/1, 1904, pp. 5-6.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 6. Cfr. GAUTHIER, *Histoire*, XIV, p. 205.

²⁶⁹ SC, VI/1, 1904, pp. 5-6. Sulla *Visitatio Sepulchri* e l'origine del dramma liturgico legato al *Quem quaeritis?* la letteratura è ampia, dallo studio pionieristico del COUSSEMAKER, *Drames*, ai più recenti CATTIN, *Monodia*, pp. 141-162; DRUMBL, *Quem quaeritis*; SMOLDON, *Medieval*; YOUNG, *The drama*.

²⁷⁰ Cfr. GAUTHIER, *Histoire*, pp. 51-58, 213; GERBERT, *De Cantu*, I, pp. 341-342.

A questo punto, lo studio del Dupoux si interrompe senza un apparente motivo, sebbene egli annunci che la pubblicazione continuerà.

8. Dupoux e il contesto italiano

Il Dupoux pubblica questo studio fra il 1899 e il 1904 seguendo un'impostazione che per vari aspetti tende a richiamare i criteri della nascente musicologia europea di area germanica e francese. Essa si caratterizzava per un taglio di tipo deterministico-evolutivo che guarda con sempre maggiore interesse alle teorie di Darwin e di Spencer e cerca di applicarle anche agli studi musicali. Descrivendo le liturgie orientali e gli elementi di continuità che si sono riverberati nel rito romano e occidentale del suo tempo, il Dupoux cerca di ricostruire un processo di sviluppo che, sebbene non privo di limiti e incertezze, cerca di documentare un patrimonio musicale a molti ancora sconosciuto. In particolare, egli dimostra di conoscere gli studi della scuola di Solesmes che, nella seconda metà dell'Ottocento, rappresenta il principale punto di riferimento per il recupero del canto liturgico, il gregoriano soprattutto.²⁷¹ Infatti, le pubblicazioni dei benedettini francesi, seppure non esenti da compromessi, hanno avuto come obiettivo quello di riscoprire il gregoriano e favorire ricerche basate sullo studio comparativo delle fonti al fine di una corretta restituzione delle musiche antiche in notazione moderna.

L'interpretazione che le edizioni di Solesmes proponevano del canto piano si fondava sullo studio diretto dei testimoni medievali e della notazione neumatica, di cui dal 1889 fa fede la monumentale *Paléographie musicale*, che avrebbe portato al superamento definitivo dell'*Editio Medicaea* e di modelli simili.²⁷² Se, però, il recupero attuato dai monaci di Solesmes risultava importante dal punto di vista della prassi esecutiva, perché era rivolto principalmente a chiarire gli aspetti performativi del repertorio monodico,²⁷³ esso sembrava essere meno interessato a quelli più specificamente storici, risultando l'esigenza di pervenire alla definizione di una corretta prassi interpretativa preminente rispetto ad altre questioni.

²⁷¹ Sulla Scuola di Solesmes e le vicende legate agli aspetti editoriali e agli studi filologici volti alla ricerca di una migliore esecuzione del canto gregoriano, cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 239. Inoltre, CAGIN, *Solesmes*; DELATTE, *Solesmes*; ROUSSEAU, *Solesmes*. Sui protagonisti, in particolare Joseph Pothier e André Mocquereau, si veda invece: DAVID, *Pothier*; MONETA CAGLIO, *Mocquereau*.

²⁷² Su questo aspetto in particolare cfr. il saggio di LOVATO, *Ratione*, e CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*, p. XV.

²⁷³ Per queste problematiche cfr. CASADEI TURRONI MONTI - RUINI, *Aspetti*, p. 12; CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*, p. 86 e relativa nota. Inoltre, COMBE, *Histoire*; ID., *Restauration*.

Il lavoro del Dupoux pare spingersi oltre, inserendosi in un solco di studi all'epoca ancora poco frequentato. Infatti, egli non solo si cimenta con la ricognizione storica, condotta attraverso l'interrogazione sistematica delle fonti funzionali alla formulazione delle sue analisi, ma si spinge verso un'elaborazione dei dati nuova e inaspettata, caratterizzata da una forte originalità: muove dall'intenzione di operare una sintesi comparativa fra le tradizioni liturgiche della Chiesa orientale e di quella occidentale, al fine di dimostrare quanto il canto monodico del rito latino sia legato a quelli delle prime comunità cristiane, anzi ne sia un diretto depositario. Questo tipo di approccio non ha riscontro nei periodici dell'epoca che trattano questioni musicali, ancor meno in quelli pubblicati in Italia e che sono stati oggetto della presente ricerca. Si prenda ad esempio «Ephemerides liturgicae», un periodico nato a Roma nel 1887 che si occupa anche di questioni legate alla restaurazione gregoriana tramite la corretta interpretazione della prassi antica; è sufficiente la lettura di alcuni contributi per evidenziarne i limiti di impostazione e di metodo, mancando pure l'organicità e la più ampia visione culturale che negli stessi anni si può riscontrare, ad esempio, nel gesuita Angelo De Santi il quale pubblica i suoi contributi principalmente nella rivista «La civiltà cattolica».²⁷⁴

Nel suo lavoro il Dupoux fa ricorso principalmente a due procedimenti, il primo dei quali consiste nella comparazione delle fonti utilizzate sia direttamente che indirettamente, accompagnata dal supporto di una bibliografia primaria e secondaria che risulta essere alquanto aggiornata per il suo tempo. Segue l'analisi riservata ad esempi musicali relativi alle forme liturgiche descritte, proposti in trascrizione moderna con lo scopo di mettere in evidenza gli eventuali elementi di continuità o discontinuità riscontrati tra il repertorio in rito latino e quelli delle liturgie orientali (copta, siriana, greco-bizantina ecc.). In particolare, sono presi in considerazione aspetti legati all'interpretazione dei segni e della notazione, per cui sono privilegiati elementi di ordine semiografico e semiologico prima ancora che critico. L'indagine, che si serve di trascrizioni musicali ricavate prevalentemente da edizioni d'uso, risponde all'esigenza di facilitare la comprensione del lettore attraverso esemplificazioni che non richiedono il possesso di specifiche competenze paleografiche. Oltre a semplificare l'esposizione, coerentemente anche con le finalità divulgative della rivista, questa scelta operativa favorisce la conoscenza dei repertori testuali e musicali attraverso il contatto diretto con il testo musicale, proprio perché «storia e filologia della musica non possono darsi, evidentemente, senza il concetto d'un testo musicale».²⁷⁵

²⁷⁴ Su questi aspetti cfr. LOVATO, *Ratione*.

²⁷⁵ DI BENEDETTO, *Ottocento*, p. 25.

Lo schema espositivo adottato dal Dupoux rimane sempre lo stesso. Dapprima egli si preoccupa di chiarire l'origine etimologica dei termini specifici e particolari, servendosi di adeguati strumenti linguistici e lessicali. Segue la descrizione delle diverse forme e prassi musicali, della loro evoluzione nel tempo e della funzione da esse assunta nei vari contesti in cui si sono consolidate. Infine, tramite un'analisi stilistico-formale dei singoli brani musicali presi in esame viene proposta la comparazione fra la tradizione occidentale e quelle dei riti orientali, il tutto con il supporto di testimonianze coeve puntualmente segnalate anche attraverso il ricorso ad ampie citazioni. Va precisato che la scelta dei testi e dei brani citati, più che a prevalenti e irrinunciabili esigenze di carattere scientifico, è finalizzata alla diffusione delle conoscenze, per cui il periodare assume un registro prevalentemente narrativo e discorsivo, che a tratti può eccedere nella descrizione di una forma liturgica o di un canto.

Il Dupoux dimostra di conoscere anche una mole notevole di testi antichi dai quali trae le citazioni che dimostrano la bontà delle sue analisi e riflessioni, le quali hanno un duplice fine. Il primo, già dichiarato nel proemio dell'opera, è quello di rendere edotti i lettori su una serie di questioni inerenti alla musica liturgica, in particolare su quelle che riguardano l'origine del canto liturgico, facendo sintesi delle conoscenze più aggiornate. Il secondo tocca più da vicino il tema del recupero dell'antico, perché si deve considerare che lo studio condotto dal Dupoux alla fine del sec. XIX, con un approccio del tutto inedito per l'epoca almeno in Italia, risponde al proposito di rileggere su basi possibilmente oggettive la storia della musica occidentale partendo dalle sue origini, nella convinzione che esse vanno ricercate nei riti orientali antichi. In quest'ottica, l'Europa diventa depositaria e tramite al tempo stesso di una tradizione che non va perduta e che assume per questo una veste autorevole tale da non poter essere dimenticata, anzi da considerare come un modello da cui attingere per la costruzione di nuovi repertori.

Proprio per queste ragioni si può affermare che il Dupoux dà alla sua trattazione un taglio deterministico-evolutivo, sull'esempio della *Musikwissenschaft* tedesca che, consolidatasi nella seconda metà dell'Ottocento, fu presa ad esempio dai diversi paesi europei e, con notevole ritardo, anche dall'Italia.²⁷⁶ In realtà, più che ai criteri della *Systematische Musikwissenschaft*, il lavoro del Dupoux si avvicina a quelli della *Historische*

²⁷⁶ «Saranno Luigi Torchi e Oscar Chilesotti i primi a dissodare i terreni ancora vergini del passato con le armi affilate della scienza e della filologia, direttamente apprese nel sacrario germanico dell'erudizione e della sistematicità scientifica». Cfr. NICOLodi, *Ricognizione*, p. 68. Su Chilesotti, Torchi e la nascente musicologia italiana cfr. BRYANT, *Novecento*; CAVALLINI, *Chilesotti*; CRISCIONE, *Torchi*.

Musikwissenschaft,²⁷⁷ proprio perché il suo intendimento è quello di approfondire gli aspetti storici della musica liturgica anche se, per costruire il suo particolare capitolo, egli si appoggia a discipline quali la filologia, la paleografia e la storia della letteratura. In ogni caso il percorso che egli traccia arriva ai suoi giorni e nei legami individuati tra canto liturgico orientale e occidentale, egli cerca di motivare una lettura musicale eurocentrica.

A più di un secolo di distanza, è abbastanza scontato che possano emergere anche i limiti del lavoro condotto dal Dupoux, presenti sia sul piano del metodo, che per certi aspetti lascia a desiderare per difetti nel rigore scientifico, sia su quello delle informazioni, a volte carenti o approssimative e rese superate dalle acquisizioni di studi successivi. Ciò, però, nulla toglie al valore pionieristico di questo studio, la cui importanza principale sta nell'aver affrontato una problematica assolutamente inconsueta, inducendo gli studiosi a rivolgere la propria attenzione verso civiltà musicali trascurate o ancora estranee alla cultura del mondo occidentale. Non meno importante è considerare lo stimolo che le informazioni raccolte dal Dupoux possono avere esercitato sul ristretto orizzonte degli studi musicologici in Italia, prevalentemente fermi a un recupero dell'antico di impronta antiquaria ed erudita. Per misurare l'impatto e la portata della novità sarà utile un confronto tra la strada battuta dal Dupoux e gli orientamenti seguiti da alcuni dei primi esponenti italiani del movimento ceciliano.

Il lungo saggio del Dupoux è indicativo di una temperie culturale molto precisa che, anche nel campo degli studi dedicati alla musica delle civiltà antiche nella seconda metà dell'Ottocento si stava consolidando in vari paesi europei. Diverso si presenta il panorama della ricerca in Italia, rivolta quasi esclusivamente al proprio passato di cui si cercava di valorizzare i contenuti spesso senza il supporto di adeguati strumenti scientifici. È possibile cogliere i diversi aspetti di questa dimensione, ripiegata su preminenti istanze di ordine nazionale, analizzando alcuni contributi pubblicati in contemporanea con il lavoro del Dupoux.

Indicazioni illuminanti vengono sicuramente dal confronto con Giovanni Tebaldini (1864-1952), musicista e compositore, direttore di conservatorio nonché maestro delle cappelle di San Marco a Venezia, del Santo a Padova e di Loreto. Egli, però, dedicò una parte consistente del suo lavoro proprio allo studio e alla divulgazione degli antichi repertori

²⁷⁷ ADLER, *Umfang*; su questi aspetti vedi anche PINAMONTI, *Musicologia*.

musicali, segnando la causa della riforma cecilianiana.²⁷⁸ Tra i tanti scritti, è particolarmente significativa *La musica sacra nelle storia e nella liturgia*, pubblicato nel 1904 mentre veniva diffuso anche lo studio del Dupoux.²⁷⁹ È una piccola antologia di discorsi pronunciati in occasioni pubbliche, dedicata a Pio X, in cui il Tebaldini affronta diversi argomenti connessi alla storia della musica sacra, principalmente di area veneta, sempre nell'ottica di un'attuazione pratica della riforma e, anche per questa ragione, con un'impostazione che si discosta alquanto da quella del Dupoux, sebbene il titolo, ambiziosamente programmatico, lasci intendere una tematica comune.

Nell'introduzione al primo capitolo, in cui si propone di perorare, su basi storiche, la causa della musica sacra, il Tebaldini invita a rivolgere

per un momento il nostro pensiero a quelle catacombe che si nascondevano sotto le vie pompose di Roma pagana ove un impero agonizzante fra l'idolatria credeva di poter soffocare nel sangue i primi e puri aliti di una religione tutta serenità, dolcezza, amore e fratellanza. Ascoltiamo quei canti ispirati dalla novella della fede; quei canti dapprima timidi, poscia irruenti, echeggianti, fra le arcate del Colosseo, come sfida lanciata all'impotente, ma pur tremenda ferocia degli imperatori pagani!²⁸⁰

È un prologo di stampo chiaramente tardo-romantico, venato di quell'idealismo che, nell'esaltazione di un passato lontano e irraggiungibile, quasi mitico, vedeva le premesse per un ritorno all'antico in cui la musica sacra giocasse un ruolo da protagonista grazie a quella tendenza di «anelito all'infinito e al trascendente» che è la sua ragion d'essere.²⁸¹ Infatti egli prosegue:

Nella gara di risurrezione idealista cui assistiamo; nel risveglio eminentemente cristiano cui si preparano le generazioni future si pensi quanta parte può avere l'arte in genere e la musica in specie. Potrebbe quasi dire che la riforma della musica sacra era ed è un bisogno come delle masse, così pure delle classi colte ed elevate. Si prova il bisogno di commuoversi veramente, santamente, fortemente, per un alto principio, non morbosamente per una causa sensuale che invece di agire sul cuore, scuote profondamente i nervi e vellica la cute. La nostra generazione presentisce la necessità di elevarsi al di sopra delle terrene cose, di figgere l'occhio verso l'infinito ammirando in esso la maestà del Creatore e del creato. E la musica sacra, ricondotta a suoi principî, al suo nobile fine, avrà questa grande e sublime missione.²⁸²

²⁷⁸ Sulla vita e la figura di Giovanni Tebaldini si rimanda alla documentazione raccolta dal Centro studi "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno e consultabile al sito www.tebaldini.it, dove si può anche rinvenire la bibliografia necessaria, nonché le tesi di laurea, gli studi e gli articoli dedicati al maestro. Per quanto concerne la biografia, gli studi più recenti sono quelli di INZAGHI, *Tebaldini*; NOVELLI, *Tebaldini*. Notizie utili si possono ricavare anche dal volume di CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*, pp. 102 ss e *passim*; ID., *Utopia*; VILDERA, *Tebaldini*. Per inquadrare l'opera 'a tutto tondo' del musicista bresciano, in relazione alla riscoperta della polifonia rinascimentale, si veda GALATTO, *Tradizione*. Da segnalare anche NEGRI, *Tebaldini*.

²⁷⁹ TEBALDINI, *Musica*.

²⁸⁰ Ivi, p. 17.

²⁸¹ DI BENEDETTO, *Ottocento*, p. 23.

²⁸² TEBALDINI, *Musica*, p. 24.

È subito evidente come alle dimostrazioni storiche il Tebaldini anteponga valutazioni personali sulle qualità di un passato tutto da riscoprire come fonte di purezza e di valori assoluti, incontaminati. «Il posto a cui ha diritto la musica nella chiesa» si regge su dichiarazioni di principio, giustificate, più che su dati oggettivi e dimostrabili, sul richiamo ad *auctoritates* vecchie e nuove.

Molte altre considerazioni si potrebbero fare sull'argomento, ma esse sorgono dalla trattazione teorica della materia che ognuno può apprendere leggendo le opere e gli scritti di uomini quali il Pothier, l'Haberl, il De Santi, il Bonuzzi per dire soltanto dei più noti agli italiani.²⁸³

I ripetuti riferimenti ad alcuni dei protagonisti, a vario titolo e livello, della riscoperta della musica antica, chiamati in causa ogni qualvolta occorre affrontare passaggi cruciali a livello di riflessione teorica e valutazione critica, lasciano trasparire l'urgenza di una visione militante che prescinde dalla necessità di sostenere le prese di posizione a livello di argomentazione e dimostrazione. Non c'è dubbio che l'approccio del Tebaldini alle questioni risponde a una scelta di campo precisa e consapevole che, però, forse perché non sostenuta da un adeguato bagaglio scientifico, si affida a parametri estetici secondo i quali il valore della modernità va misurato unicamente con il metro esclusivo della tradizione, che gli permette di insistere:

Niuno oserà negare che la musica non sia sorta nel Tempio con principi ed intendimenti assolutamente apostolici. Ora non v'è che non veda l'immenso, sconfinato abisso che corre fra le regioni che han fatto luogo alla musica nella Chiesa, e l'arte che oggi si rappresenta col falso appellativo di musica sacra.²⁸⁴

Questo *tonus loquendi* è costante e propone una sequela di affermazioni che raramente vengono sostenute da prove storiche e documentarie, preferendo affidarsi alle parole di figure autorevoli come Gregorio Magno e Guido d'Arezzo, scomodate senza alcun riguardo per il contesto, al solo fine di avvalorare posizioni che sembrano ostentare una pretesa assoluta.²⁸⁵ Quando infatti il Tebaldini deve affrontare il problema delle origini del canto liturgico, le motivazioni suonano perlopiù definitive e definitive.

²⁸³ *Ibidem.*

²⁸⁴ *Ivi*, p. 29.

²⁸⁵ Senza preoccuparsi di indicare fonti e riferimenti bibliografici, così egli si esprime allorché deve 'difendere' le ragioni di un recupero dell'antico contro gli abusi musicali perpetrati durante la celebrazione della liturgia del suo tempo: «Guido d'Arezzo nel Micrologo, rimprovera con parole roventi i cantori da chiesa del suo tempo; che direbbe l'umile frate di Pomposa, se tornasse oggi in mezzo a noi, se ascoltasse la musica nelle nostre chiese?», *ivi*, p. 36.

Non ci facciamo a sostenere senza eccezione di sorta, che il canto gregoriano sia il solo ed unico canto della Chiesa. Riconosciuta e proclamata nei Sacri Concili, avvalorata senz'altro come liturgia anche la classica polifonia vocale delle antiche scuole italiane.²⁸⁶

I limiti di questo procedimento appaiono ancora più evidenti quando bisogna dare ragione delle origini di una musica che risulterebbe

sorta semplicemente dal cadenzare ritmico dei fedeli che ad alta voce ed in coro recitavano le preci, i salmi, i cantici. In questo la melopea cristiana si riannoda alle proprietà costitutive della melopea nelle prime tragedie greche. È asserito dai glottologi che la prima lingua parlata dall'uomo avesse proprietà musicali ben più evidenti di quelle che non abbia avuto poi la semplice parola. Difatti i cori delle tragedie greche ed i cantici dei primi cristiani, provano a sufficienza che ritmo e suono musicale sorsero assieme dalla declamazione del testo. La musica sacra adunque, volendo conservare il suo carattere tutto apostolico, per la parte estetica dovrebbe ricondursi alle origini declamatorie.²⁸⁷

Laddove il Dupoux sostiene le ragioni relative alla nascita del canto liturgico facendo ricorso a fonti, testimonianze documentarie e bibliografiche, confronti, comparazioni e citazioni, il Tebaldini non avverte l'esigenza di dare ragione delle proprie posizioni con il supporto di adeguati strumenti d'indagine. Consapevole di quella che potrebbe apparire come una carenza, egli tuttavia si sforzerà «di parlare della musica sacra polifonico-vocale con quel criterio che il solo spirito d'osservazione mi detta, non disperando di trasmettere al lettore un po' di quella fede e di quell'entusiasmo che sono nell'animo mio».²⁸⁸ Proseguendo, questa scelta operativa viene ulteriormente chiarita.

I presenti appunti non hanno che il valore di semplici impressioni: di quelle impressioni che precedono qualsiasi analisi. E valga il vero! Innanzi di scrutare intimamente i dettagli, gli ornati, e tutti i particolari di un grandioso edificio architettonico, di un dipinto o di un paesaggio, non è forse necessario raccogliersi con la mente e con lo spirito in una contemplazione sintetica del quadro che si ha sott'occhio? In tal guisa l'animo ed il pensiero si abbandonano a dolcezze spirituali le quali possono permettere poscia, per l'analisi, un maggior godimento intellettuale.²⁸⁹

Appare evidente come ogni pretesa scientifica sia inficiata da quel soggettivismo che lo stesso Tebaldini non esita a sindacare quando, ad esempio, critica apertamente il compositore e l'esecutore di musica liturgica a proposito di prassi organistica.

²⁸⁶ Ivi, p. 30.

²⁸⁷ Ivi, pp. 30-31.

²⁸⁸ Ivi, p. 41.

²⁸⁹ Ivi, pp. 47-48. L'accostamento della musica all'architettura e, più in generale, alle arti visive, ritorna sovente negli scritti del Tebaldini e suggeriscono sempre il pretesto per ragionare su di una concezione cristiana dell'arte, intesa come anelito trascendentale.

Al principio di questa memoria, citando le parole del dott. Jakob, ci siamo proposti di dimostrare quanto il soggettivismo, in cose d'arte sacra, possa essere fatale. E dicendo soggettivismo notisi bene che intendiamo dire *l'individualità*, il modo di sentire proprio ad ogni artista, sia esso compositore od esecutore, il quale agli alti principi di una sola verità che emana interamente dall'idea religiosa, contrappone a sé stesso, il proprio io, e dimentica il fine pel quale l'arte è stata ammessa nella Chiesa.²⁹⁰

[...]

La musica sacra non deve risentire in nessuna maniera della influenza mondana, allo stesso modo che la letteratura mondana o profana non ha minimamente modificato la proprietà dei testi sacri [...] la musica sacra non può essere mai estrinsecazione soggettiva di passioni umane.²⁹¹

Mentre il Dupoux procede desumendo osservazioni e conclusioni dall'analisi sistematica e comparativa dei dati ricavati dalle fonti, la riflessione del Tebaldini non si spinge oltre affermazioni aprioristiche e dichiarazioni di principio, come quando cerca di motivare le ragioni della restaurazione della musica sacra.

Elevate ragioni di liturgia, fortissime considerazioni storiche, ineccepibili criteri artistici stanno in favore della restaurazione, ed i fatti cominciano a dimostrare che anche nell'Italia stessa, oltre a progredire per l'impulso datole dalla volontà della Chiesa, si impone ovunque per quella fortunata evoluzione psicologica, che va conquistando ineluttabilmente la giovane generazione.²⁹²

Il recupero dell'antico è preferibilmente motivato da giudizi che suonano come apodittici, affermazioni di principio e formulazioni sentenziose fondate su «fortissime condizioni storiche», «ineccepibili criteri artistici», «elevate ragioni di liturgia» date per scontate e per le quali non si avverte l'esigenza di giungere a una dimostrazione. Si aggiunga una *vis* polemica che accentua il carattere intransigente di opinioni tassative, come quella che ritiene necessario riformare la musica sacra, considerato che nell'origine dei canti sacri cristiani noi «sentiamo l'ispirazione pura incorrotta della nuova fede», perché «tutto ci dice che quei canti sono la più pura e la più vera espressione del vivo sentimento cristiano».²⁹³ Il ritorno stesso alle origini è motivato indiscutibilmente come «necessità di ordine religioso e morale»,²⁹⁴ anche se non si può sostenere che il recupero del gusto per l'antico sia giustificato solo da esigenze liturgiche e prescrizioni ecclesiastiche.

²⁹⁰ Ivi, p. 25.

²⁹¹ Ivi, p. 32.

²⁹² Ivi, p. 55.

²⁹³ Ivi. Entrambe le citazioni alle pp. 17-18.

²⁹⁴ Ivi, p. 26.

Pur compresi della necessità assoluta che la musica sacra risponda alle leggi liturgiche, non dobbiamo dimenticare minimamente le leggi dell'estetica con lo sviluppo artistico e fisiologico che la storia dell'arte stessa ci apprende. Anzi, liturgia ed estetica; storia, filosofia e fisiologia ci apprenderanno che all'infuori di *una sola via* per la musica sacra non v'ha speranza di poter raggiungere l'ideale cristiano.²⁹⁵

Il Dupoux fonda il suo percorso volto al recupero dell'antica musica liturgica sulla ricerca e sull'investigazione, in base a criteri di razionalità e obiettività che possano garantire la coerenza e la comunicabilità dei processi di acquisizione teorica, ma anche la verificabilità delle osservazioni su cui essi si basano. Sicuramente egli preferisce il metodo descrittivo, limitandosi a fornire un resoconto dettagliato delle fonti oggetto della sua indagine, in base all'osservazione, diretta ma anche indiretta, dei loro contenuti. La scelta, certamente condizionata dalle finalità divulgative proprie della sede editoriale, garantisce comunque una spiegazione con un ordine regolare secondo un piano prestabilito, in vista del fine che egli intende raggiungere per comunicare le conoscenze. Al contrario, almeno in questa particolare raccolta di scritti, il Tebaldini sembra rimanere legato al fenomeno in quanto tale, a fatti ed eventi che non vanno dimostrati, ma osservati e studiati per ciò che sono. Sembra quasi che, per dare conto dell'essenza della musica liturgica e delle sue caratteristiche, egli reputi non necessario entrare nel meccanismo delle cause e dei processi che l'hanno determinata. È un dato necessario e oggettivo, non discutibile e non dimostrabile, che va accolto e riproposto come un risultato della nostra realtà storica. Non solo, dunque, una questione di metodo scientifico e di acquisizioni filologiche e paleografiche, ma una diversa percezione degli eventi culturali che, probabilmente, trova la sua giustificazione ultima nella sistemazione della musica liturgica all'interno di un sistema teologico di stampo neotomista.

È quanto si può meglio comprendere se il confronto con il Dupoux viene spostato sulla figura di Angelo De Santi (1847-1922), un gesuita che, «forte di una non comune preparazione filosofica e teologica, seppe far da tramite fra la ricerca internazionale, la Kirchenmusikschule di Regensburg, gli studi paleografici dei benedettini di Solesmes e una realtà italiana ancora alquanto incerta nel campo delle discipline musicologiche».²⁹⁶ Egli rese noto il suo pensiero sulla musica liturgica soprattutto attraverso gli scritti pubblicati nella rivista «La civiltà cattolica» che, nel 1891-1892, ospitò a puntate il suo saggio *La musica*

²⁹⁵ Ivi, p. 19.

²⁹⁶ Su De Santi, oltre alle notizie biografiche rintracciabili sui diversi repertori (DBI, 39, pp. 327-329; DEUMM, *Appendice*, p. 227; DONELLA, *Pruno*, pp. 262-263), cfr. COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*, in particolare il saggio di GAIATTO, *Ricezione*; BAGGIANI, *De Santi*; LOVATO, *De Santi*; ID., *Cecilian movement*; RAINOLDI, *Apporti*. A De Santi è dedicato un intero capitolo della tesi di dottorato di GAIATTO, *Movimento*, [pp. 169 ss].

*sacra nella storia e nella disciplina tradizionale della Chiesa.*²⁹⁷ Il De Santi traccia un profilo delle origini della musica liturgica dal primo cristianesimo fino alla polifonia fiamminga del Quattrocento, con una precisione metodologica e una cura critico-filologica difficilmente riscontrabile nel coevo panorama italiano e non solo, che per diversi aspetti sembra anticipare lo stesso Dupoux. Innanzi tutto, le ragioni della musica sacra sono poste in relazione con le prescrizioni ecclesiastiche.

Ricorderemo anzitutto come i Padri non solo vegliavano perché nulla di profano e di sconveniente entrasse nelle melodie ecclesiastiche, ma proibivano perfino ai fedeli e massime agli uomini del clero di adoperare come che fosse le melodie profane fuori del tempio: nelle agapi, ne' conviti o in qualsivoglia anche onesto loro divertimento.²⁹⁸

Come avverrà nella trattazione del Dupoux, il richiamo alle parole dei Padri della Chiesa è forte e costante e il De Santi giustifica le sue affermazioni richiamando precedenti scritti, apparsi nella rivista «La civiltà cattolica», in cui aveva dimostrato questo assunto citando Clemente Alessandrino, Basilio, Ambrogio, Agostino e Giovanni Crisostomo.²⁹⁹ Il De Santi ritiene anche che nella Chiesa orientale delle origini fossero utilizzati canti profani, puntualmente condannati dai Padri della Chiesa.

Che queste profanità s'introducessero talvolta anche nel tempio, particolarmente nella Chiesa orientale, si può dedurre dalle forti ed eloquenti condanne che ne fecero i Padri medesimi; i quali, correggendo l'abuso, solevano ricorrere d'ordinario al principio della santità delle cose liturgiche e all'efficace esempio che ne danno gli Angeli col trisagio della liturgia celeste. Talvolta si può supporre che, generalmente parlando, tali sconvenienze non fossero comuni, massime nella Chiesa occidentale, e che il canto sacro vi si conservasse sufficientemente puro ed integro da simile macchia, quantunque spesso con parole assai forti i Padri latini ammoniscano i cantori di ben guardarsi dalle melodie profane o dal modo profano di proporle in chiesa.³⁰⁰

Sempre riferendosi agli abusi perpetrati nell'ambito della musica liturgica, il De Santi parla dell'uso scorretto di alcune pratiche presenti proprio nelle Chiese orientali.

Più comune invece era l'abuso delle vigilie, che celebravansi a' sepolcri de' martiri, nella dedicazione delle basiliche o nelle feste delle calende; durante le quali ne' cimiteri, nelle

²⁹⁷ «La Civiltà Cattolica», XIV/12, 1891, pp. 5-21, 471-436, XV/1, 1892, pp. 417-437, XV/2, 1982, pp. 553-570, XV/3, 1982, pp. 271-291, XV/4, 1982, pp. 547-567. Lo studio inizialmente ha per titolo *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche*. Nell'ultima puntata assume invece il titolo sopra riportato, proprio perché «la riflessione 'storica' stava assumendo nel discorso uno spazio ed un peso notevoli». Cfr. RAINOLDI, *Apporti*, p. 212.

²⁹⁸ DE SANTI, *Musica*, XIV/12, 1891, pp. 5-21: 8.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 9-10. Cfr. PL XXVI 528.

vicinanze delle chiese e perfino dentro gli atrii delle medesime, i cristiani si abbandonavano a danze disoneste, a canti lubrici accompagnati da strumenti, e a mille altri atteggiamenti indegni della professione cristiana e del santo luogo, che per tal modo ne andava profanato. Non trattavasi propriamente d'abuso liturgico; ma poteva divenire tale, se non vi fosse posto efficace rimedio, col proibirlo con ogni severità. Era consuetudine ereditata dal paganesimo, e non fa quindi meraviglia riscontrarla in varie parti, in Oriente, in Africa, in Occidente, e vederla mantenuta in questo o quel luogo, anche dopo più secoli, come ne fanno fede i decreti di alcuni concilii, che per ultimo la estirparono pienamente.³⁰¹

Anche i movimenti ereticali del tempo praticavano una maggiore libertà nell'esecuzione dei canti liturgici, in contrasto con la disciplina ecclesiastica.

Componevano del proprio inni e salmi esprimenti le loro false dottrine e con melodie così dolci ed attraenti, che facilmente i fedeli per ragione del diletto andavano sviati dalla sobrietà e gravità de' canti cattolici, con non poco pericolo della fede medesima.³⁰²

Come farà il Dupoux, viene citata l'epistola 55 di Agostino, in cui si sostiene che «i sentimenti della Sacra Scrittura meglio s'infiggono nell'animo suo quando si cantano, che se si pronunziassero con semplice recita».³⁰³ Affinità con le analisi del Dupoux emergono anche quando si citano gli inni composti da S. Ambrogio per la chiesa di Milano, a proposito dei quali il De Santi ricorda la sobrietà e la severa compostezza cui il canto liturgico deve rifarsi.

Tutto al più a non ammettere altro che la consuetudine della Chiesa d'Alessandria, dove la salmodia celebravasi piuttosto a maniera di chi pronuncia, che di chi canta. Senonché in buon punto gli risovvengono le lacrime sparse nella Chiesa di Milano all'udire che vi fece le soavissime melodie introdotte da S. Ambrogio, e approva quindi, sebbene ancora timoroso, la consuetudine del canto; tutta volta protesta ch'egli stima peccato il lasciarsi muovere piuttosto dal canto che dalle cose che si vanno cantando.³⁰⁴

Successivamente il De Santi prende in esame il canto gregoriano e, mentre il Dupoux passerà in rassegna tutti i canti della messa, egli si limita a tratteggiare un *excursus* storico sull'importanza e sulla diffusione del canto piano nella tradizione occidentale, soprattutto al fine di legittimare il recupero dell'antico durante le celebrazioni liturgiche. I suoi riferimenti all'attualità, in particolare quando tratta delle *scholae cantorum*, sono molto precisi e così, mentre il Dupoux tenterà di dare un fondamento storico al canto liturgico della Chiesa occidentale stabilendo un continuo parallelismo con la tradizione di quella orientale, il De Santi ricerca nella medesima tradizione le ragioni storiche della nascita delle *scholae*

³⁰¹ DE SANTI, *Musica*, pp. 10-11. Cfr. PL XXXI 446; XXXVIII 1415.

³⁰² DE SANTI, *Musica*, p. 12.

³⁰³ Ivi, p. 13.

³⁰⁴ *Ibidem*. Cfr. PL XXXIII 221.

cantorum. Egli ritiene la loro costituzione un punto di riferimento fondamentale nell'opera di restaurazione della musica sacra, in quanto strumento essenziale per la diffusione della pratica musicale e del recupero dell'antico, anche nei centri minori.

A propagare efficacemente e a mantenere nella sua integrità il canto ecclesiastico giovarono mirabilmente i monasteri benedettini, che si andavano sempre meglio spargendo in tutto l'Occidente col medesimo spirito e con zelo costante per le osservanze liturgiche; quindi le numerose Scholae cantorum che sorsero presso le chiese abbaziali e cattedrali, tra le quali giunsero a grande fama quelle di Metz e di S. Gallo.³⁰⁵

A questa finalità egli collega anche l'importanza riservata allo studio dei manoscritti antichi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, che il De Santi ritiene vada condotta applicando i criteri più rigorosi delle moderne discipline e i metodi da lui condivisi della scuola di Solesmes.³⁰⁶

Per ultimo gli esemplari dell'antifonario autentico gregoriano inviati da' Papi alle varie Chiese, e ricopiati in gran numero, specialmente dai monaci, con quella squisita diligenza ed uniformità di lezione, che ora negli studii presenti intorno le melodie gregoriane eccitano giustamente la meraviglia dei dotti e sono splendida dimostrazione di quel fatto tradizionale, di che appunto ragioniamo.³⁰⁷

Lo studio si sposta poi sulla formazione del *discanto* e dell'*organo*, e dei repertori liturgici, oggetto di una discussione prevalentemente storica, condotta sulla base di un'esigenza sempre più sentita che indusse l'autore a cambiare perfino titolo alla sua dissertazione.³⁰⁸ Naturalmente, a questo punto il confronto con lo studio del Dupoux perde di significato perché, passando a indagare le prime forme di polifonia, va oltre il tema della formazione del canto piano. Tuttavia, rimangono importanti gli elementi utili per un confronto sui criteri adottati dai due studiosi.

È evidente il comune intendimento di costruire un percorso fondato sullo studio e sull'analisi delle fonti storiche, come pure la scelta di avvalersi degli strumenti più aggiornati a livello di competenze filologiche, paleografiche ed ecdotiche. Quindi entrambi gli studiosi sono mossi dall'esigenza di dare certezza scientifica alle proprie indagini e alle conclusioni

³⁰⁵ DE SANTI, *Musica*, pp. 17-18.

³⁰⁶ A titolo di esempio, si consideri il ruolo svolto da Angelo De Santi sulla questione dell'*Editio typica* e l'adozione dei nuovi libri liturgici proposti dai monaci di Solesmes, ma osteggiati dalle autorità ecclesiastiche romane. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 232, 288-291, 300-310, 316-319; GAIATTO, *Carteggio*, p. 375; LOVATO, *Ratione*.

³⁰⁷ DE SANTI, *Musica*, p. 18.

³⁰⁸ Cfr. RAINOLDI, *Apporti*, p. 212.

che da esse possono derivare. Tuttavia, mentre il Dupoux conduce una rassegna finalizzata unicamente a mettere in luce gli elementi di continuità fra la tradizione orientale e occidentale nella formazione del repertorio liturgico-musicale in canto piano, limitandosi rigorosamente all'analisi e alla comparazione sistematica delle fonti, il De Santi invece, pur adottando un procedimento analogo, intende perseguire un duplice obiettivo che va oltre lo studio esclusivamente scientifico delle testimonianze antiche. Infatti, da un lato egli fissa i fondamenti teologici e dottrinali che stanno alla base della creazione di quel repertorio e ne giustifica la sua pratica storica; dall'altro vuole costruire le motivazioni teoriche e pratiche affinché quello stesso repertorio, correttamente recuperato e restituito, possa ancora legittimamente essere praticato. Si potrebbe affermare che, mentre il Dupoux sceglie di fare il ricercatore, il De Santi decide di fare il ricercatore militante, curandosi delle ricadute che i risultati della sua ricerca possono avere sulla pratica del canto. A differenza del Dupoux, il De Santi era stato incaricato proprio dalle autorità ecclesiastiche di portare avanti la causa della restaurazione della musica sacra e questo è il motivo concreto dei suoi scritti. Tuttavia, lo studio inizialmente pensato per disquisire di musica sacra in relazione alle prescrizioni ecclesiastiche, finisce poi per inaugurare quella spinta arcaizzante al recupero del gregoriano e della polifonia rinascimentale che sarà condivisa anche dai successivi congressi cattolici.³⁰⁹ Non è azzardato sostenere che egli ha offerto sia una motivazione pregnante a lavori di ricerca come quello svolto dal Dupoux sia i presupposti teorici per le battaglie condotte sul campo da Giovanni Tebaldini.

In definitiva, il confronto posto tra studiosi impegnati nel recupero del “gregoriano autentico”, che potrebbe essere utilmente esteso anche al ruolo svolto da altri attori, offre indicazioni che aiutano a comprendere in modo meno parziale e scontato la situazione vissuta in Italia durante la prima ora della riforma. Generalmente si ritiene che in Italia il dibattito sia rimasto cristallizzato dentro gli angusti confini delle prescrizioni ecclesiastiche e le dure contrapposizioni tra “antichi e moderni”. Di contro, si guarda all'estero convinti che oltralpe il progresso degli studi fosse più avanzato e aperto. In realtà, anche dalla lettura delle riviste oggetto della presente inchiesta, emerge la conferma di una discussione viva e complessa, che denota specificità proprie del mondo culturale italiano, per il quale le conquiste scientifiche rappresentavano uno strumento, importante e necessario, ma non lo scopo principale. L'obiettivo ultimo era tradurre anche quelle conquiste in operazioni motivate, concretamente

³⁰⁹ Sull'operato dei congressi cattolici, particolarmente attivi a tra il XIX e il XX sec. cfr. GAIATTO, *Movimento*, pp. [3-54].

capaci di trasformare in un canto collettivo di popolo i risultati acquisiti dalla ricerca scientifica. Giovanni Tebaldini dà la scelta per scontata, mentre Angelo De Santi si preoccupa di motivarla e studi come quello del Dupoux offrono strumenti utili per realizzarla.

Non è difficile scorgere il legame che esiste tra la dissertazione del sacerdote francese sulle origini del canto gregoriano e i vivaci interventi programmatici dei principali esponenti del movimento ceciliano in Italia. Al fondo di tutte le discussioni c'è un problema centrale, attorno al quale ruota il recupero dell'antico: il canto del popolo nella liturgia. Infatti, lo studio del Dupoux nel suo complesso mira soprattutto a porre in evidenza come nella liturgia delle origini l'assemblea partecipasse attivamente con il canto alle celebrazioni. La parte centrale e più estesa del contributo è dedicata proprio a questo aspetto e cerca di documentare quali fossero le forme di canto e le occasioni liturgiche che prevedevano il coinvolgimento dell'assemblea. Viceversa in Italia l'impegno militante dei tanti sostenitori della riforma è rivolto principalmente a individuare mezzi e iniziative utili affinché la partecipazione al canto della liturgia diventi una realtà concreta. Se da un lato si cercano i fondamenti storici che possano legittimare l'operazione, dall'altra si lavora per realizzarla. Comunque lo scopo è unico: fare cantare il canto piano della tradizione cristiana, il cosiddetto gregoriano, alle assemblee dei fedeli, anche dei piccoli paesi di campagna e di montagna, nella consapevolezza che erano non solo digiuni di musica, ma in larga misura privi di una cultura elementare.

A chi, oggi, si dedica allo studio del canto monodico della tradizione cristiana l'impresa appare utopica e temeraria; tuttavia è importante verificare con quali tecniche e strategie in Italia si cercherà di realizzare questo progetto perché, se l'obiettivo pratico rimaneva arduo da perseguire, un risultato sicuro fu quello di stimolare lo studio e la conoscenza del repertorio musicale che sta all'origine della cultura occidentale.

III

IL CANTO LITURGICO POPOLARE

Noi stiamo qua con la musica,
e con la musica classica e con la
musica sacra ...e di tutto questo
noi vogliamo studiar l'importanza sociale.
GIOVANNI SEMERIA, *La musica sacra
ed i suoi vantaggi in mezzo alla società*

1. Premessa

L'argomento da raccomandare è il canto gregoriano e specialmente il modo di cantarlo e di renderlo popolare. Oh! se si potesse ottenere che tutti i fedeli, come cantano le Litanie lauretane e il *Tantum ergo*, così cantassero le parti fisse della Messa: il *Kyrie*, il *Gloria*, il *Credo*, il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, questa sarebbe per me la più bella delle conquiste della musica sacra, perché i fedeli prendendo parte veramente alla sacra Liturgia, conserverebbero la pietà e la devozione.³¹⁰

Così, in occasione dell'adunanza generale della Società regionale veneta di San Gregorio (Thiene, 10-13 ottobre 1893), il patriarca di Venezia Giuseppe Sarto, futuro papa Pio X, si esprimeva nella lettera inviata al presidente dell'associazione don Antonio Bonuzzi.³¹¹ Egli in tal modo auspicava, di concerto col vescovo di Padova nonché presidente onorario dell'assemblea mons. Giuseppe Callegari, che uno dei fini della riforma fosse il coinvolgimento attivo dei fedeli all'interno della celebrazione liturgica, così come ci viene restituito dal *Resoconto ufficiale del secondo congresso tenuto in Thiene nei giorni 10, 11, 12, 13 ottobre 1893*.³¹² L'unico modo per rendere possibile questa aspirazione, non condivisa invero da tutta la gerarchia ecclesiastica, era quello di educare il popolo di Dio attraverso il canto liturgico, ritenendo che non fosse possibile in altro modo rendere partecipe il credente

³¹⁰ Riportato come notizia in SVMS, II/1-2, 1893, p. 14. Cfr. *Lettere del Card. Sarto*, pp. 38-39, citata in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 258-259. Vedi anche CERIANI, *Costituzione*, p. 236.

³¹¹ Nata per rappresentare a livello regionale la dissolta Associazione italiana di Santa Cecilia, la Società regionale veneta era stata promossa da Giovanni Tebaldini e Antonio Bonuzzi dopo il Congresso nazionale di Musica sacra del 1891. Cfr. TEBALDINI, *Relazione del Congresso nazionale*, pp. 69 ss., e GAIATTO *Movimento*, p. 135; GIOS, *Scelte*; RAINOLDI, *Sentieri*, p. 250.

³¹² Lo stesso vescovo Callegari dimostra di condividere il pensiero del patriarca quando, durante la prolusione che anticipa l'apertura dei lavori, «insiste calorosamente sulla necessità di istituire le *Scholae Cantorum*, dove si educano i cantori non tanto nella tecnica dell'arte, quanto alla pietà necessarissima, per avvivare nei compositori e negli esecutori quei sentimenti, che più si confanno alla preghiera ed alla lode dell'Altissimo». Cfr. SVMS, II/3-4, 1893, pp. 17-23: 17.

durante il compimento dei sacri misteri.³¹³ Nasce da qui l'espressione riduttiva di 'canto popolare' per identificare una forma di partecipazione al canto liturgico da realizzarsi attraverso lo studio e l'esecuzione. In altre parole il fedele avrebbe dovuto, nelle intenzioni dei riformatori, "impraticarsi" di tutta una serie di intonazioni monodiche del Proprio e dell'Ordinario della messa tramite un apprendistato musicale da acquisire soprattutto attraverso l'azione delle *scholae cantorum* parrocchiali.

La riflessione in tal senso fu sempre viva all'interno del movimento, anche se spesso tendeva ad affievolirsi nella moltitudine di problemi cui si dovette far fronte nell'attività pratica. Così si esprime Giovanni Tebaldini in una delle tante relazioni presentate negli incontri tenuti durante il suo estenuante peregrinare lungo la penisola.

Ciò che a noi manca, almeno in apparenza, è la perseveranza, è quella assiduità allo studio costante, alle esercitazioni periodiche, senza di cui l'ingegno naturale non approda a verun serio risultato.³¹⁴

Nelle parole del Tebaldini vi è la consapevolezza che mancava un'applicazione continuativa, come pure una regia in grado di coordinare gli sforzi organizzativi di coloro che si stavano impegnando nel progetto di recupero e restaurazione della monodia antica. Tra i motivi di tali difficoltà vi era anche la ritrosia delle autorità ecclesiastiche romane a condividere questa prospettiva, nonostante le precise indicazioni contenute nel *Motu proprio* di Pio X. Il documento pontificio è fondamentale per ricostruire la discussione teorica e comprendere il senso dei tentativi intrapresi per rendere la riforma "un grande movimento di popolo", legittimando anche sul piano formale le aspirazioni che già da qualche tempo andavano alimentando il dibattito nelle pagine dei periodici. Specialmente Raffaele Casimiri fece di questo tema la linea portante della rivista «Psalterium», conducendo una battaglia personale non solo con la penna, ma anche con la parola, in occasione di congressi e adunanze pubbliche.

Il tema della partecipazione popolare al canto liturgico è presente in tutti i periodici analizzati e indicizzati nel progetto, anche se in alcuni casi, come la «Rassegna Gregoriana», viene toccato solo marginalmente, con brevi note perlopiù a carattere di appunti.³¹⁵ Altri

³¹³ La Sacra Congregazione dei Riti non aveva proibito la "messa dialogata", ma l'aveva fortemente sconsigliata. Il canto rimaneva così l'unica vera pratica attraverso cui attuare la partecipazione popolare in seno alla liturgia. Cfr. SC, XXV/I, 1923, p. 3.

³¹⁴ Cfr. TEBALDINI, *Conferenze*, p. 56.

³¹⁵ I vari periodici avevano obiettivi programmatici diversi, così la «Rassegna Gregoriana» era nata con l'intento di essere una rivista di alto valore scientifico, proponendosi di rappresentare in Italia, seppure con carattere divulgativo, gli indirizzi di studio paleografici e filologici della scuola di Solesmes.

periodici, invece, sembrano precorrere i tempi, come «Santa Cecilia» che incomincia a pubblicare i primi contributi sull'educazione musicale e la partecipazione dell'assemblea alla liturgia già prima del 1903.

Bisogna subito distinguere gli scritti che riguardano il lavoro svolto nei seminari, e la relativa adozione di programmi didattici, da quelli rivolti alle *scholae cantorum* e alle società di cori popolari, direttamente coinvolte nella partecipazione dei fedeli alla liturgia. Fin da subito, infatti, appare particolarmente evidente e marcato il divario fra città e campagna, fra il centro che può usufruire di strutture educative e una periferia sguarnita nell'organizzazione e nella disponibilità di adeguato personale e materiale didattico.

Il problema sarà affrontato predisponendo alcuni strumenti adatti allo studio di melodie semplici e accessibili a tutti: famoso il già citato *Parrochiano cantore*, un libretto a puntate allegato alla rivista «Santa Cecilia», che si prefiggeva di favorire l'apprendimento di un repertorio minimo.³¹⁶ Tuttavia, mentre nelle città poteva essere meno problematico creare una *schola* aggregata alle chiese, grazie anche a una maggiore disponibilità di insegnanti qualificati, nei paesi periferici, sebbene fosse presente una *schola cantorum* che, durante le celebrazioni, poteva fungere da guida per il popolo, l'obiettivo di insegnare il canto monodico della tradizione appariva arduo da raggiungere, a causa della preferenza radicata per altri generi musicali unita a un livello di alfabetizzazione alquanto ridotto. Di conseguenza, se le istituzioni musicali più efficienti e meglio organizzate potevano affrontare anche la discussione di aspetti teorici e questioni estetiche, come lo studio e la pratica del canto gregoriano, nelle campagne risultava molto problematico praticare l'avvicinamento a quell'antico repertorio, considerando che il modello imperante del gusto era quello belcantistico.

Dal dibattito aperto nelle riviste risulta anche che la partecipazione popolare al canto non era una questione soltanto interna all'organizzazione ecclesiastica locale, ma finiva per interessare direttamente la creazione di un sistema educativo nazionale, capace di avviare un'alfabetizzazione musicale del fedele fondata sulla morale cristiana. Come dire che l'educazione al canto era considerata un aspetto di una παιδεία più generale, che doveva tradursi in un impegno etico, in un sistema di vita e di comportamento civile. La questione entra così nel confronto più generale tra stato laico e chiesa cattolica che, allora, si contendevano il compito di come educare le masse per formare una coscienza nazionale.

³¹⁶ Cfr. capitolo I, § 5.3. Per ovviare al problema dell'educazione dei cantori non istruiti, quasi tutti i periodici provvederanno alla pubblicazione di inserti musicali.

Attraverso le informazioni emerse dalle riviste indicizzate durante il progetto di ricerca sarà forse possibile definire fino a che punto l'obiettivo dell'educazione popolare fosse condiviso e percorribile o se, invece, non rappresentasse l'espressione di alcune voci isolate.

2. *Prima del Motu proprio del 1903*

Prima della promulgazione del *Motu proprio* non sono particolarmente frequenti gli articoli che trattano il tema della partecipazione popolare al canto liturgico. Uno fra i primi a parlarne è ancora Giovanni Tebaldini che nel 1894 pubblica l'articolo *Sull'educazione della voce dei fanciulli* in cui, all'interno di un testo molto tecnico, delinea le caratteristiche che devono avere le voci dei fanciulli, illustrando il modo corretto per educarle e il metodo che l'insegnante deve adottare per scegliere quelle più adatte alla costituzione del coro.³¹⁷ Egli pensa a quanto richiesto «dalle campagne», dove si aspettano un insegnamento «breve e pratico che possa dare sicure norme circa al metodo da usarsi nell'educazione delle voci infantili».³¹⁸ Sebbene l'argomento non riguardi direttamente la partecipazione del popolo al canto, questo aspetto è ritenuto fondamentale per la formazione dei cori parrocchiali e l'introduzione di voci miste nell'organico delle *scholae*, anche se non si possono ignorare le difficoltà organizzative. Sorvolando sulle difficoltà che di lì a poco sarebbero emerse nel movimento, il Tebaldini ritiene che «ad ogni parroco, in ogni piccola chiesa, dovrebbe esser facil cosa riunire dei piccoli ragazzi, i quali si dedichino allo studio del canto sacro».³¹⁹ Le regole proposte riguardano la corretta pratica di respirazione perché i giovani «o cantano a squarciagola, oppure cantano con voce di testa», mentre devono essere educati a cantare di petto, come altri metodi di canto confermano, curando l'emissione della voce e l'arte del respiro.³²⁰ La seconda parte dello studio, particolarmente tecnica, si sofferma sulla procedura che il maestro di coro dovrebbe seguire per insegnare agli allievi il perfezionamento dei vocalizzi.³²¹

³¹⁷ SVMS, II/ 9-10, 1894, pp. 65-67, II/11, 1894, pp. 81-82. Il tema verrà trattato anche da DE SANTI, *Metodo*.

³¹⁸ SVMS, II/ 9-10, 1894, p. 65.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ivi*, pp. 65-66. Il Tebaldini cita BONUZZI, *Metodo* e HABERL, *Magister choralis*. Come è noto, il problema fu discusso al Congresso di musica sacra di Milano del 1891 e nella successiva adunanza di Thiene nel 1893. Nella prima circostanza, il Gallignani ebbe a proporre una variante nell'esercizio della pratica, sostenendo che, quello del ragazzo, «è un timbro di voce *sui generis*, speciale ai fanciulli» e che quindi «la voce di petto potrebbe arrivare fino al *la si*, il registro medio sino al *re mi*, dopo le quali note, *salvo eccezioni* continua la voce di testa».

³²¹ SVMS, II/11, 1894, p. 81.

Interventi simili, da subito centrati sui risvolti pratici che presenta il compito di addestrare un coro nel canto liturgico, sono motivati dalla diffusa incompetenza e inadeguatezza di cui si lamenta anche Diapente il quale, nel breve articolo *A proposito del "Modus respondendi in missa" a Torino*, asserisce che i cantori spesso non eseguono le intonazioni corrette in risposta al celebrante.³²² A riprova sono posti a confronto brevi estratti delle intonazioni ufficiali con quanto si poteva sentire nella chiesa metropolitana di Torino, dimostrando che il coro non era in grado di eseguire i melismi prescritti.³²³ L'auspicio è che

nelle nostre chiese si addivenga definitivamente all'adozione delle melodie ufficiali nelle risposte del coro alla messa cantata. Sarà un passo di più verso quell'unità liturgica [...] che spinse la Chiesa romana ad adottare ed a raccomandare una edizione ufficiale di libri corali.³²⁴

Nella fase antecedente al *Motu proprio* di Pio X si producono soprattutto articoli che denunciano le presunte degenerazioni perpetrate nei riti liturgici. Nel 1901, ad esempio, «Santa Cecilia» pubblica *Le bande nelle processioni? In Chiesa??!* in cui si stigmatizza il comportamento dei sacerdoti che permettono la presenza di bande nelle processioni, definite dall'autore un abuso, e anche se afferma di comprendere tale pratica nelle campagne, la ritiene intollerabile nelle città.³²⁵

Nei paesi di campagna [...] non si va in visibilio quando l'organista cerca di imitare il cuculo o dà un colpo di più sul pedale della gran cassa di defunta memoria? È chiaro che in simili ambienti sarebbe un fuor d'opera preoccuparsi del più o del meno: i suonatori, che sono le migliori orecchie del paese, fanno tutto quello che sanno per onorare la festa, *gratis et amore Dei*, le altre orecchie non hanno mai sentito niente di più delizioso; è naturale ed anzi quasi doveroso per il parroco dire: *transeat*, salvo s'intende, a seconda delle orecchie del sullodato, di aggiungere per suo conto *calix iste*, tanto questa seconda parte del latino nessuno la capisce.

Ma Torino non è Cavoretto,³²⁶ e pare impossibile che quel senso della vita di relazione e di affinamento estetico esplicantesi ogni di più in così alto grado in tutto ciò che concerne il culto esterno cattolico non abbia ancora persuaso il clero che il decoro della processione non ha nulla da guadagnare da certi fragori bandistici che sembrano fatti apposta per raggiungere l'effetto contrario ed occasionare il sarcasmo degli increduli spettatori.³²⁷

³²² SC, I/2, 1899, pp. 11-13. Rimane sconosciuto chi si cela dietro lo pseudonimo di Diapente: potrebbe essere lo stesso Marcello Capra, editore e direttore della rivista, considerato che l'articolo è riferito all'ambiente torinese dal quale egli proveniva.

³²³ Gli esempi sono tratti dalle intonazioni *Dominus vobiscum*, *Post orationem*, *Ad evangelium*, *Ad Prefationem*, *Ad Pater noster*.

³²⁴ SC, I/2, 1899, p. 12.

³²⁵ SC, III/1, 1901, pp. 5-6.

³²⁶ Piccolo sobborgo di Torino, ora frazione della città, ma comune autonomo dal 1806 al 1889.

³²⁷ Ivi, p. 5.

Mira al concreto, invece, un primo intervento di Raffaele Casimiri il quale, prima di affrontare l'esperienza editoriale di «Psalterium», pubblica il breve contributo *Il canto sacro e la tradizione del popolo*.³²⁸ Partendo dall'autorità di Ambrogio, Agostino e Gregorio Magno, ritenuti garanti del canto del popolo, viene delineato un profilo storico della musica che, dai trovatori alla polifonia, segnerebbe la decadenza del genere liturgico, in cui il popolo «s'avvide con dolore che l'antica sua gloria veniva man mano oscurata; che nelle chiese, nelle fraterne adunanze, nelle famiglie già stava penetrando uno spirito nuovo tutta vita e gagliardia... e ne pianse».³²⁹ Sia pure con un linguaggio carico di enfasi retorica e gravido di spunti propagandistici, egli però è fra i primi a rendersi conto del potenziale insito nel rapporto tra musica e società. Infatti,

allora fu che il nostro popolo si vide segregato ed impedito nell'espansione della sua fede, del suo affetto. Al canto del suo cuore ne udì sostituito un altro; interclusa a lui la partecipazione alle sacre funzioni si accorse di non esser più curato, lasciato anzi in un quasi abbandono. Egli non pensò forse a reagire e si contentò che il suo canto rimanesse una cara eredità, un dolce ricordo, un fuoco seppellito, pronto a divampare tosto che se gli offerisse un'occasione propizia.³³⁰

E l'occasione propizia arriva, con la riforma. Dopo che «una musica piena di banalità prese a rintronare le orecchie dei fedeli», ora che «la fiumana tranquilla e superba dilagò, abbatté, corruppe, devastò tutto che si fraponesse al suo avanzarsi glorioso», è giunto il momento di reagire.

Nel cuore del popolo, benché illanguidita, era rimasta la fede, e con quella anche il ricordo delle antiche glorie. Il canto dal suo cuore non era spento del tutto e qualche raggio di quell'astro luminoso poté giungere infino a noi.³³¹

Il Casimiri è consapevole che i tentativi di riforma non possono darsi senza incidere sul gusto estetico dominante nella gente comune attraverso un'opera di educazione concretamente realizzabile attraverso lo strumento delle *scholae cantorum*. Come viene ribadito in *Parroci e cori da chiesa*, in cui sono incluse indicazioni pratiche rivolte ai

³²⁸ SC, III/2-3, 1901, pp. 19-21.

³²⁹ Ivi, p. 20.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Ivi, p. 21.

sacerdoti per la gestione dei cori parrocchiali.³³² I punti fondamentali, cui deve attenersi il prete di campagna, sono i seguenti.

1. Il parroco è fondamentale nella costituzione e gestione del coro. Egli è tenuto a cooperare alla riforma della musica sacra attraverso la «scrupolosa osservanza delle prescrizioni che la concernono».
2. È necessario mettere a disposizione gli strumenti necessari affinché i cantori possano applicarsi nello studio e svolgere correttamente l'esecuzione del repertorio proposto. L'ostacolo maggiore è rappresentato dalla mancanza di fondi, ma le edizioni a prezzo modesto possono risolvere il problema.
3. Ogni parroco deve essere di sostegno morale al direttore di coro, consapevole delle possibili diffidenze.
4. Il *magister ecclesiae* incoraggi l'operato del direttore di coro: solo una stretta vicinanza fra i due può portare a risultati concreti, per cui il parroco non si risparmi nei complimenti, specialmente se il direttore del coro lavora con zelo.
5. Il parroco deve sostenere il direttore dal punto di vista organizzativo, nel reperimento dell'organico, nel mantenimento della disciplina, nell'animare i cantori. È bene accetta la presenza del parroco alle prove «per dire qualche parola sullo scopo, sulla bellezza ed importanza della musica sacra, tradurre e spiegare brevemente il testo liturgico dei canti».³³³
6. Infine, non venga meno un minimo di appoggio materiale. Forse è eccessivo nelle piccole realtà di campagna pretendere una remunerazione per i cantori o anche per il solo direttore di coro; tuttavia, qualche momento conviviale può essere apprezzato come segno di interessamento per il lavoro svolto.

Al di là delle apparenze, non sono suggerimenti di poco conto: la convinzione che, con il coordinamento dei parroci, lo spirito di aggregazione e il volontariato siano spesso l'unico mezzo che in molte situazioni permetterà di dare vita al canto liturgico riformato, apre una concreta possibilità di coinvolgere direttamente i fedeli. Nonostante la consapevolezza che la riforma non riscuote il favore del popolo, il messaggio indica le azioni da svolgere per realizzare l'auspicato cambiamento anche nei centri periferici, come conferma un altro

³³² SC, IV/1, 1902, pp. 2-4, tradotto da «Kirchenmusikalische Vierteljahrschrift: Organ des Salzburger Cäcilien-Vereins», Salzburg, M. Mittermüller, 1860-.

³³³ Ivi, p. 3.

intervento, *Lo scopo principale della musica sacra non è soltanto l'edificazione dei fedeli*, in cui viene precisata la natura del coinvolgimento delle assemblee nelle celebrazioni.³³⁴

Non si deve considerare come scopo principale della musica sacra l'edificazione soggettiva e il risveglio di sentimenti soggettivi di devozione, se non si vuole cacciarsi in un labirinto senza uscita.³³⁵

Qui emerge anche la questione relativa alla qualità liturgica delle musiche, che viene prima di qualsiasi giudizio estetico. È il senso delle prescrizioni ecclesiastiche, senza la cui osservanza «la musica sacra non può avere il necessario carattere religioso», che «dev'essere culto di Dio e non culto degli uomini».³³⁶ Per favorire la partecipazione dei fedeli il canto non deve avere intenti edonistici, ma deve essere “con” il popolo e non “per” il popolo. I due elementi non si escludono, ma hanno diversi gradi di priorità, poiché «primo e supremo scopo della musica sacra è la glorificazione di Dio; solo in seconda linea essa ha per scopo l'edificazione dei fedeli».³³⁷

A maggior ragione diventa fondamentale l'educazione al canto, come sostiene il compositore Giovanni Battista Polleri nell'intervento *Del canto corale nelle scuole*, dove denuncia la totale disorganizzazione del sistema di istruzione del canto corale, carente sia nell'insegnamento della lettura della musica scritta, sia nella preparazione vocale dei fanciulli.³³⁸ Al riguardo egli osserva:

si troverà che essi arrivano facilmente al *mi* ed anche al *fa*. Alcuni arrivati al *do*, o solamente al *la* o al *si* non potranno proseguire, perché non ancora abituati ad una propria emissione della voce, ma si provi a cancellare dal loro orecchio l'impressione della prima tonalità [...] e poi si faccia loro intonare la scala ascendente cominciando da *mi* e poi da *fa*, (cioè una terza o quarta sopra) e si vedrà che a loro insaputa arriveranno fino all'ottava superiore.³³⁹

Nel periodo antecedente il *Motu proprio*, dunque, ci si trova di fronte a contributi caratterizzati dalla consapevolezza che il lavoro da svolgere per la riforma è ampio e va affrontato a più livelli: l'accento viene posto prevalentemente sulla necessità di incentivare lo studio e la pratica del canto gregoriano fin dalla più tenera età, per creare organici idonei all'esecuzione corretta del repertorio. Uno dei presupposti principali è come favorire la

³³⁴ SC, IV/7, 1903, pp. 85-86.

³³⁵ *Ibidem*. È lo stesso concetto che Angelo De Santi riassume con l'epiteto di «musica orante». Cfr. BC, LIII/5, 1958, pp. 137-138.

³³⁶ SC, IV/7, 1903, pp. 85-86.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ SC, V/6, 1903, pp. 80-82. Cfr. DEUMM, *Biografie*, IV, p. 68.

³³⁹ SC, V/6, 1903, p. 81.

partecipazione popolare non solo nei centri urbani, ma anche nei paesi di campagna, dove l'impresa si rivela ardua e complessa. Per questa ragione si pone il problema dell'educazione scolastica, indispensabile per la formazione musicale dei ragazzi.

All'interno del dibattito sull'educazione musicale del popolo assume un rilievo particolare il discorso *La musica sacra ed i suoi vantaggi in mezzo alla società* che il barnabita Giovanni Semeria pronunciò nel 1903 in occasione dell'inaugurazione della *schola cantorum* di San Dalmazzo a Torino, perché apre su un'ulteriore dimensione della questione che riguarda le ricadute sociali della musica.³⁴⁰ È una riflessione che si muove fra antropologia della musica e psicologia dell'ascolto, perché secondo il Semeria la musica e la società non si possono pensare separate, mentre vanno considerate come due categorie connesse, poiché «le influenze sociali della musica sono state riconosciute e proclamate assai prima che sul nostro orizzonte si levasse minaccioso o promettente, secondo gli umori, il problema sociale».³⁴¹ La musica, quindi, viene riconosciuta anche quale mezzo di civilizzazione, la cui efficacia è dimostrata dalla sua stessa storia come confermano numerosi esempi, dal mito d'Orfeo nell'antichità alla «Marsigliese» della Rivoluzione francese, dagli inni di Mameli e Garibaldi della «nostra Rivoluzione italiana» fino ai «sentimenti fin troppo socialmente gagliardi» dell'inno dei lavoratori operai. A maggior ragione il Semeria rivendica «i più benefici influssi sociali» che assume la musica liturgica nella società, partendo dal presupposto che «la musica è tutta sentimento».³⁴²

Se la musica non parla direttamente alla nostra ragione, quante cose non dice all'anima per via di suggestività sentimentale! [...]

Chi di noi non ha provato l'eccitazione poderosa d'una musica? Chi di noi non si è sentito strappare le lagrime da una veramente funebre nenia? Chi non si è sentito l'animo [...] lieto a certe musiche sorridenti di gioia? Tutti i soldati di tutti i tempi non sono andati più furiosi contro il nemico, incalzati da uno squillare terribile di trombe e di tamburi?³⁴³

Trattando poi specificatamente del canto, e del rapporto speciale esistente fra musica e poesia, il Semeria è convinto che è nell'intreccio delle voci del coro che avviene l'esaltazione

³⁴⁰ SC, IV/11, 1903, pp. 153-157, IV/12, 1903, pp. 180-181. Giovanni Semeria (1867-1931), esponente di spicco del cattolicesimo italiano, si occupò anche di musica. Nel 1912 diede vita alla Giovane Orchestra Genovese: cfr. SIRONI, *Musica maestro*, pp. 36-39; ID., *Padre Semeria*, pp. 4-6. Per la sua figura cfr. GENTILI, *Padre Giovanni Semeria*, pp. 291-377.

³⁴¹ SC, IV/11, 1903, p. 154. Si può ipotizzare che il Semeria faccia riferimento alle dispute di inizio secolo legate al modernismo che creò una grave frattura all'interno del mondo cattolico e fu condannato da Pio X. Semeria stesso fu sospettato di modernismo: cfr. GENTILI, *Un reazionario*, p. 7, e ZAMBARBIERI, *Modernismo e modernisti*.

³⁴² SC, IV/11, 1903, p. 154.

³⁴³ *Ibidem*.

del sentimento, proprio perché collettivo: «un motivo semplicissimo ma eseguito da centinaia, da migliaia di persone è imponente, è la voce solenne di un popolo».³⁴⁴ Qui egli è sicuramente influenzato dalle teorie romantiche di rivisitazione del classicismo musicale, perché intende la musica come «unità del vero del buono e del bello». Tuttavia il suo è un tentativo di mediazione, spesso problematica, tra una concezione ‘pura’ dell’arte classica e le esigenze della modernità, espressione di una società in profondo mutamento. Egli parla di una musica sacra «semplice nei modi», che «non è sfarzo, non è affettazione», ma «bellezza spontanea», «soavemente conquistatrice» e in grado di catturare con la sua purezza l’animo umano prima e l’intelletto poi. Intende così rivalutare la musica liturgica anche nella sua funzione sociale, individuando nel momento di aggregazione lo strumento per reinterpretare la tradizione, pur nella consapevolezza che ancora molto lavoro vi è da svolgere per la formazione delle *scholae cantorum* alle quali il suo discorso è principalmente rivolto. L’ideale da perseguire è quello di un popolo «che tutto intiero canti e preghi [...], conscio di quello che dice, che sa», in antitesi con coloro che ostacolano la riforma della musica sacra e che egli non esita a definire «realisti senza fede nella bellezza vera e nella capacità progressiva della umanità».³⁴⁵

Certo, dati i gusti d’oggi, i gusti che aberrazioni ormai secolari hanno creato nei frequentatori delle nostre Chiese, la musica semplice e severa di Palestrina e dei suoi discepoli, sostituita alla musica teatrale dei suoi pervertitori, la voce umana sostituita al chiasso indecente di strumenti da teatro o da guerra, sì questo a tutta prima produrrà una sorpresa; ma poiché in questa musica c’è un tesoro di bellezza vera, e perché l’anima popolare si sentir la vera bellezza è tutt’altro che incapace, questa musica finirà per imporsi. [...] La riforma della musica sacra si è proposto e si propone questo: migliorare i gusti del nostro pubblico, anzi guarirli perché sono corrotti. Non vi pare uno scopo questo, una funzione altamente sociale?³⁴⁶

Il senso del religioso si intreccia con quello estetico e il cristianesimo è, naturalmente, educazione di vita che si concretizza anche attraverso la pratica del canto, senza però mai perdere di vista la condizione della musica contemporanea, contro cui si scaglia inevitabilmente la critica del Semeria.

Uno dei fattori più possenti dell’educazione nostra cristiana è senza dubbio il culto, e nel culto gran parte l’ha o la dovrebbe avere il canto. Il canto è la forma naturale della preghiera collettiva. Ma, signori miei, le cose da noi, sotto questo rispetto, da un pezzo vanno male. Noi abbiamo spezzata l’unità naturale organica del canto e della prece: noi, in Chiesa, quando si canta non si prega. [...] Le parole sono di preghiera, le voci no: sono urla, sono marce, ballabili, sono gridi passionali e voluttuosi, tutto quello che volete, ma non preghiera ...e non

³⁴⁴ Ivi, p. 155.

³⁴⁵ SC, IV/12, 1903, p. 180.

³⁴⁶ SC, IV/11, 1903, pp. 156-157.

sono preghiera di popolo: la gente, devota per davvero, non bada a quei canti, e la gente che vi bada con maggior attenzione non è devota... è curiosa.³⁴⁷

Il linguaggio del Semeria è molto diverso da quello degli altri sostenitori della riforma, specialmente quando egli parla in termini di «solidarietà popolare operaia», «progresso sociale», «finalità artistica di laboriosi operai». Letto oggi, questo testo appare costruito con argomentazioni e contenuti innovativi per quel periodo, perché tratta di musica in quanto «oggetto che si pone in relazione al pubblico, prodotto individuale-collettivo, espressione degli umori e delle mode», compiendo «un'esercitazione retorica su di un discorso di per sé astratto».³⁴⁸ Il Semeria, volendo individuare il senso della musica liturgica nelle sue valenze sociali, fa ricorso ai criteri delle nuove scienze umane.³⁴⁹

3. Una definizione problematica

La riflessione sul canto popolare, inteso come partecipazione del popolo alla musica liturgica, diventa intensa e continuativa in seguito alla pubblicazione del *Motu proprio* di Pio X, quando l'idea della riforma come «grande movimento di popolo», anticipata tra gli altri da Raffaele Casimiri solo qualche anno prima, diventa un traguardo per molti. Il documento emanato da Pio X, ma frutto del lavoro del gesuita Angelo De Santi e di alcuni suoi stretti collaboratori, è il risultato di incontri, dibattiti, studi, esperienze e scambi di idee fra intellettuali, compositori di musica sacra, laici ed ecclesiastici interessati alla causa della restaurazione della musica liturgica. Sulla partecipazione del popolo al canto nella liturgia, il *Motu proprio* è esplicito:

In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all'ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi.³⁵⁰

³⁴⁷ Ivi, p. 157.

³⁴⁸ Cfr. DUSE, *Per una storia*, p. 9. Tutt'altro che astratto era il fine cui mirava il dibattito nei periodici cecilianici. Bisognava trovare una mediazione fra la partecipazione popolare e l'applicazione delle soluzioni proposte, soprattutto per gli strati della popolazione privi di educazione scolastica.

³⁴⁹ Su questi argomenti cfr. ancora DUSE *Per una storia*, pp. 7-10, 111-145 *passim*; SAVONARDO, *Sociologia*; SERRAVEZZA, *Sociologia*.

³⁵⁰ PIO X, *Motu proprio*, pp. 329 sgg. Per cogliere la portata di questa affermazione è sufficiente considerare che il regolamento della Sacra Congregazione dei Riti del 1894 era stato molto vago in proposito, non prevedendo apertamente la partecipazione del popolo alla liturgia, ma prescrivendo che «il concorso dei laici è ammesso sotto vigilanza e dipendenza dei relativi ordinari». Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 227, 238, 240, 258, 260, 263, 274, 524-526.

Dall'enunciato discende la convinzione che solo con il coinvolgimento diretto delle assemblee, attraverso una pratica costante sorretta dallo studio, la riforma potrà realizzarsi, perché le persone che partecipano alla celebrazione devono acquisire la consapevolezza di utilizzare musiche consone alla liturgia. E solo coinvolgendo la gente comune potrà concretizzarsi una corretta pratica musicale, basata sulla semplicità espressiva e l'uniformità dei repertori, garantita dalla guida delle *scholae cantorum*.³⁵¹

Ad aprire il dibattito è l'articolo *Canto sacro di popolo*, firmato nel 1907 dal barnabita Alessandro Ghignoni.³⁵² La riflessione si attesta a livello teorico richiamando l'attenzione sul concetto di canto popolare e sulle sue caratteristiche compositive ed esecutive. Per musica popolare non bisogna intendere né la musica cantata dal popolo né la musica facile da eseguire: popolo non è sinonimo di volgo, perché il termine indica semplicemente la partecipazione alla liturgia di tutti coloro che non sono ecclesiastici; musica facile può anche significare di semplice esecuzione, ma deve pur muovere i sentimenti per definirsi pienamente popolare. Una composizione per essere liturgica e popolare al tempo stesso deve avere

un testo semplicissimo e bellissimo, ricorrere perciò a poeti contemporanei, o del passato, ma così grandi che proprio per la loro grandezza abbiano saputo rendersi nitidi e facili quanto è necessario per giungere a questa gloria delle glorie: riuscir popolare.³⁵³

Per quanto riguarda la musica,

chi volesse scriverne per il popolo nel tempio, dovrebbe scriverla con tutta l'anima italiana, penetrata di fede e nutrita di forti studi storici e comparativi, onde scevrare ciò che vi è di sano nel sentimento popolare, da quello che vi giace corrotto, quanto vi è da conservare da quanto da distruggere e da sostituire».³⁵⁴

Scrivere musica popolare è impegnativo e il Ghignoni, che fu anche compositore ed è fiero «d'aver dato quanto di meglio c'è oggi in fatto di musica religiosa popolare in Italia»,³⁵⁵

³⁵¹ Cfr. LOVATO, *Movimento*, pp. 392-402.

³⁵² PS, I/3, 1907, pp. 29-31. Alessandro Ghignoni (1857-1924), fondatore del periodico «Il Palestrina», coltivò svariati interessi, fra cui le questioni di musica sacra. Fondò la Società corale genovese, la Società italiana per la musica religiosa popolare ed ebbe rapporti stretti con Giovanni Semeria. Sulla sua figura e sulle sue opere cfr. BC, XIX/9-10, 1924, p. 146; BORETTI, *Canto (1)*; ID., *Canto (2)*; GHIGNONI, *Prefazione*; ID., *Melodie*; ID., *Musica*; KATSCHTHALER, *Storia*, pp. 312 ss.

³⁵³ PS, I/3, 1907, p. 30.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Ivi, p. 31. Con lo pseudonimo Toscanin, Ghignoni riprenderà il concetto nell'articolo successivo *Poesia religiosa popolare. Sui caratteri in relazione al canto*, dove chiarirà che il termine "popolare" applicato alla poesia non identifica il valore intrinseco della composizione, ma ne individua il destinatario, ovvero il popolo. Esiste una poesia fatta "per il popolo" e l'aggettivo non implica una svalutazione dell'opera letteraria. La poesia popolare religiosa non deve solamente fregiarsi di tutte le qualità estetiche e formali di cui sopra, ma deve avere dei contenuti, una sua sostanza significante, «parlare alla mente e al cuore». Deve dimostrare di avere un suo

ritorna sulla questione con la relazione *Canti popolari, ricreatori festivi, scuole di catechismo, ecc.* presentata al Congresso regionale umbro di musica sacra del 1907.³⁵⁶ Nel fare il punto sulla situazione, egli non si nasconde di avere incontrato diverse criticità, fra cui una oggettiva difficoltà sia nell'orientare il gusto del pubblico verso la musica liturgica, sia nel divulgare e insegnare una pratica di canto aderente ai canoni della riforma. Tuttavia, convinto che la musica popolare costituisca materia viva sia della liturgia che dell'arte in generale, insiste perché il popolo sia reso ancora più partecipe alla celebrazione e chiede che sia accolta la proposta di Lorenzo Perosi, affinché si sostituisca la voce dei cantori con quella del popolo almeno durante il *Credo* della messa solenne, «nell'identica speranza, [che siano] conservate sì le distinzioni di dignità e di ministero, ma abolite tutte, inesorabilmente tutte, le innegabili, antipatiche e antievangeliche divisioni di casta».³⁵⁷

Occorre anche distinguere fra una musica liturgica ed una extraliturgica che, comunque, consenta di praticare un vero e proprio canto popolare, «tale cioè che per la dignità delle parole e per la bellezza della musica possa usarsi dal popolo».³⁵⁸ A questo scopo il Ghignoni fece stampare dei libretti di canti popolari, che non ebbero un grande successo per il pregiudizio, se non il sospetto, che quelle musiche fossero dedicate all'esecuzione di cantori professionisti o perché, al contrario, non comprendevano canti armonizzati a più voci. Tuttavia, egli si dimostra convinto che bisogna persistere su questa strada e, anzi, chiede l'aiuto di tutti perché «l'opera personale d'un solo, se giova a rompere gl'indugi viene poi meno innanzi alle difficoltà crescenti della divulgazione» già consolidata e affermata all'estero.³⁵⁹ Necessita non solo un grande dispiegamento di forze ed energie, ma la disponibilità di persone dedite all'opera di riforma e disposte ad affrontare anche la difficoltà del dissenso.

contenuto, caratterizzato da quel lirismo e da quella pietà che sono propri della religione cattolica, capaci di risvegliare nell'uomo un ideale di profonda compassione umana, «che abbia un cuore comprensivo ed espansivo per ogni nobile sentimento». Qualche concessione stilistica il poeta la deve pur ammettere, poiché l'obiettivo finale è quello di farsi comprendere dal popolo, anche se «non si abbasserà egli per questo, e molto meno abbasserà l'arte allorché egli farà comprendersi dal popolo». Cfr. PS, II/1, 1908, pp. 7-9, II/3, 1908, pp. 28-30, IV/2, 1911, pp. 18-21.

³⁵⁶ PS, I/8-10, 1907, pp. 89-121: 118-121.

³⁵⁷ Ivi, p. 118. Il riferimento è alla proposta che don Lorenzo Perosi fece al congresso di musica sacra di Padova, quando propose ai convegnisti di rendere popolare il canto del *Credo* con queste precise parole: «L'arte musicale antica e moderna deve avere nella solenne funzione la sua parte; tuttavia per la professione di fede, quale è il *Credo*, stimerei potrebbe accontentarsi di soli versetti e lasciare che i fedeli uniscano la loro voce in tale momento». Cfr. RG, VI/7-8, 1907, coll. 329-332, dove si propone di eseguire il *Credo* alternando i versetti gregoriani (eseguiti dal popolo) con altri cantati dal coro, per una migliore aderenza alla prassi antica. In particolare viene "sponsorizzata" l'esecuzione del *Credo* della *Missa de Angelis*.

³⁵⁸ PS, I/8-10, 1907, p. 119.

³⁵⁹ Ivi, p. 120.

Abbiamo da compiere una piccola o grande opera che è ugualmente di religione e di patria. La religione manca fra noi di un focolare di luce e di calore sacro, la patria manca di una forma artistica di bellezza di cui vanno superbe altre nazioni d'Europa. [...]

Troppe gioie mancano al popolo: troppe forze gli spengono in cuore la visione delle cose alte e nobili, e i puri e nobili entusiasmi. Aiutiamolo quanto possiamo a ritrovarli e ritrovarvi un mezzo di temprarsi alle dure realtà della sua dura vita; anche l'arte può servire ad avviare al conseguimento del nobilissimo scopo.³⁶⁰

Nella prima fase del dibattito emergono opinioni diverse sulla definizione stessa del canto liturgico popolare e sul ruolo effettivo che l'assemblea deve svolgere durante le celebrazioni. Per alcuni la liturgia è al servizio esclusivo del Signore e il popolo partecipa attivamente ai riti con il canto per esprimere la propria fede e contribuire al decoro delle celebrazioni. Per altri, invece, il coinvolgimento del popolo deve essere un'esperienza totalizzante, in cui la pratica della musica sacra diventa uno strumento per affermare anche la propria identità culturale e civile. Dopo il Congresso di Perugia si fa strada questa posizione: il canto non è solo un strumento per riavvicinare il popolo alla liturgia, ma anche un mezzo per rivalutare un genere musicale basato sul recupero di forme e stili non necessariamente nati per la liturgia, ma in cui si riconosce chi alla liturgia prende parte.

Questioni di musica popolare è il titolo del testo con il quale Francesco Coradini affronta il problema, riprendendo le considerazioni svolte dal Ghignoni a cominciare dalla definizione di canto popolare, che non è da intendersi come sinonimo di musica semplice e di poco valore, né di qualcosa che sia stato scritto e pensato necessariamente per il popolo.³⁶¹

Ma se questo popolo, in una data epoca storica, per ragioni che non è ora da indagare, ha smarrito più o meno il senso estetico musicale, offuscato e perso di vista quello religioso, e tiene per canti di chiesa non dirò le *ariette* e le *cavatine* teatrali d'una volta, ma certe composizioni che anche i periti si troverebbero imbarazzanti a classificare; certe composizioni che per il contenuto e la forma bisognerebbe prima far questione se siano musica o no; certe composizioni ispirate al buon gusto degli *organini* e dei *pianoforti ambulanti* nella via; certe composizioni suggerite da una poesia cascante e di una religiosità sdolcinata, volete proprio, anche se piacciono al popolo, chiamarle popolari?³⁶²

Nuovo è il concetto che la musica liturgica popolare deve essere anche educativa e che, perciò, va sfrondata di tutti quegli elementi che la rendono spettacolarizzazione di sensazioni e pulsioni passionali, a diletto dei sensi ma a detrimento dell'anima.

³⁶⁰ Ivi, p. 121.

³⁶¹ PS, IV/6, 1911, pp. 61-64. Francesco Coradini (1881-1972), sacerdote aretino, già collaboratore stretto del Casimiri durante il periodo di residenza in Umbria di quest'ultimo, fu strenuo difensore dell'opera di rinnovamento della musica sacra. Cfr. DONELLA, *Pruno*, p. 256; RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 320, 371.

³⁶² Ivi, p. 62.

Nessuna meraviglia che il popolo abbia simpatia per quei canti che riflettono meglio questo stato psicologico di fede imperfetta, quel *suo* modo speciale di concepire e di sentire la religiosità; nessuna meraviglia che chiami popolari quelle forme poetiche e musicali che più assimila la sua rudimentale educazione artistica.³⁶³

Se dunque si vuole rendere «la musica popolare religiosa [...] educativa, e togliere gradatamente il popolo da questo stato d'incoscienza primitivo e brutale», lo si deve fare scrivendo della «musica un po' più sostanziosa».³⁶⁴ In altre parole, bisogna trovare un equilibrio fra le esigenze di un linguaggio musicale che sia confacente ai canoni dell'arte sacra, e quelle dell'intelligibilità e della condivisione del popolo.

Nell'anonimo intervento *Canti popolari pseudosacri*, accolto nel 1912 dal «Bollettino Ceciliano», la questione del canto popolare assume un'altra sfumatura ancora.

Si fa nella nostra regione grande propaganda di canti volgari e banali, senza ispirazione e senza senso estetico, ai quali è dato il nome di canti sacri popolari [...]. E ciò porta ed infonde un terribile equivoco ed un enorme danno al senso popolare, che continuerà eternamente a non capire l'ispirazione e l'arte del canto che è veramente musica, veramente musica sacra e veramente popolare. [...] Meglio di mille scholae cantorum varrà una propaganda seria ed un insegnamento ben dato di canti sacri al popolo nostro, per ottenere la riforma nelle teste e poi nelle bocche.³⁶⁵

La necessità di giungere a una definizione condivisa di canto liturgico popolare è sempre più dibattuta nei congressi di musica sacra, di cui le riviste diventano portavoce senza trascurare di guardare quanto avviene negli altri paesi europei. A quasi dieci anni dal *Motu proprio*, si continua a discutere della reale identità del canto popolare e delle ragioni che ostacolano una concreta attuazione del progetto. Nell'articolo *Pel canto corale* Giulio Bas si lamenta perché «le cause per cui in Italia il canto corale non si coltiva, si riducono in fondo ad

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Ivi, p. 63. L'occasione di questa precisazione è data dal canto, di derivazione francese, tradotto col titolo di *Noi vogliam Dio*, che «non è, e non sarà mai la musica popolare che si cerca!». Sulla questione interviene a piè pagina anche il direttore Casimiri che, deplorando lo stile troppo licenzioso della composizione, ammette che essa riscosse un certo credito presso le popolazioni locali. Concesso che «il popolo oppone alle conferenze socialiste e alle affermazioni dei rossi l'inno *Noi vogliam Dio* certo con nobile e santissimo fine», secondo il Casimiri si può ammettere l'uso di simili canti se la loro azione civile e moralizzatrice si adatta allo spirito cattolico. Di questo canto parla anche Arnaldo Bertola, segno che doveva essere una composizione particolarmente conosciuta e in voga: cfr. SC, XV/VI, 1913, p. 59.

³⁶⁵ BC, VII/4, 1912, pp. 116-117: 116. Nel numero successivo, il sacerdote di Ivrea Domenico Frola prende le difese della scelta di costruire dei repertori di musica sacra popolare. Si tratta di ragioni di mera convenienza: da un lato l'attrattività di certi canti religiosi e popolari al tempo stesso, dall'altra la necessità di insegnare canti di facile esecuzione; inoltre la stampa di questi libretti va incontro a necessità economiche di non trascurabile importanza. Si noti, anche da questi accenni, quanta distanza intercorreva tra la teoria e la pratica, tra la percezione che si aveva della riforma nelle città rispetto alle province. Cfr. BC, VII/6, 1912, pp. 170-173.

una sola: non abbiamo il senso della disciplina e della costanza, ch'è indispensabile a formare ed a mantenere delle società corali».³⁶⁶

Gli risponde Aldo Bertola con *In tema di canto corale* dove, pur ammettendo la mancanza di rigore, pone l'accento sullo spirito individualista del popolo italiano. Inoltre, «è così viva la tradizione del canto monodico, del bel canto, del virtuosismo» che «l'individuo che abbia un filo di voce discreto nella gran maggioranza dei casi si ritiene subito *in pectore* un grande artista [...] e si sdegna a mescolare la propria di altre voci al sonito per fare una medesima parte», tant'è che «agli sciagurati parrebbe una specie di *capitis deminutio* il cantare col coro fosse pure una delle più sublimi creazioni della polifonia classica».³⁶⁷

Chi avendo fatto l'organista non ha rimarcato più volte che ancor oggidì quei cantori che per avventura debbano fare qualche battuta a solo [...] si atteggiavano a solisti e si dispensano bene spesso e volentieri dal cantare le altre parti col coro?³⁶⁸

Chiedendosi se *La musica sacra può essere popolare*, il sacerdote trentino Riccardo Felini giunge ad un'analisi ancora più cruda.³⁶⁹

I poveri, i non educati, quelli che non possono procurarsi il lusso di una serata in teatro, nemmeno in piccioniaia? Questi! Questi per prima cosa dicono: Ecco almeno, almeno qualche volta anche per noi, poveri proletari l'occasione di divertirsi con un po' di musica; i borghesi vanno a teatro, noi spassiamocela un po' in chiesa, tra il poco gradito profumo delle candele, sì, ma in mancanza di meglio accettiamo pur questo. E le altre impressioni sono anche per essi identiche a quelle della classe più istruita: affetti molli, sentimentalismi e pensieri profani inoculati da una musica effimera, che dicesi popolare a quella stregua ch'è popolare lo stile ciarlatano che grida in piazza i portenti dei suoi specifici o della sua merce.³⁷⁰

Se, inizialmente, la difficoltà di mettere a punto un'idea condivisa di canto liturgico popolare è imputata all'autorità ecclesiastica e alla scarsa applicazione nelle parrocchie dei precetti di riforma, vi è chi, invece, punta il dito sui cantori e sugli organisti: «il popolo continua a considerarlo come un martirio e una noia [il canto gregoriano]. Di chi la colpa? Non è forse in gran parte dei maestri e dei cantori, che lo bistrattano e lo strapazzano?»³⁷¹ *I cantori e gli organisti da Chiesa secondo il concetto liturgico* di Enrico Vismara spiega che il

³⁶⁶ SC, XV/II-III, 1913, pp. 13-15: 13.

³⁶⁷ SC, XV/VI, 1913, pp. 56-61: 58.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ SC, XIV/XII, 1913, pp. 122-124. Formatosi a Ratisbona dove fu indirizzato dal Tebaldini, Riccardo Felini (1865-1930) si fece notare scrivendo su «Musica sacra» e «Bollettino Ceciliano», oltre che per i *Brevi spunti storici della cappella musicale del Duomo di Trento (1929)*. Cfr. CARLINI - LUNELLI, *Dizionario*, pp. 375-381; VARESCHI, *Riforma*, pp. 63 ss.

³⁷⁰ SC, XIV/XII, 1913, p. 123.

³⁷¹ SC, XVI/VII, 1915, pp. 61-64, XVI/VIII, pp. 75-78, XVI/XIX, pp. 90-92: 76.

cantore non deve essere trattato al pari di un semplice mestierante o di un dilettante, perché «è incaricato ufficialmente di esprimere e comunicare agli altri il pensiero, gli affetti, i sentimenti che la Chiesa intende destare nella mente e nel cuore dei fedeli».³⁷² Dopo aver ancora una volta denunciato la situazione deplorabile «del popolo nelle chiese», la conclusione è precisa.

Gli artisti della musica sappiano che da loro in parte dipende o il prolungamento di questo stato miserando, o la rinnovazione del senso religioso. Il popolo che viene ad assistere alle funzioni di Chiesa, dovrebbe prendervi parte attiva e cosciente.³⁷³

La musica sacra, dunque, può essere popolare? Cerca di dare una risposta il sacerdote Riccardo Felini, convinto che la partecipazione collettiva sia sempre più una “missione sociale”, perché

su tutti quest'arte dei suoni esercita un'azione diretta, efficace irresistibile e salutare giacché tutti, purché posseduti dalla fede, tendono ad avvicinarsi a Dio, sentono l'istintiva attrazione al vero, al bene e al bello.

[...]

Non fa bisogno che il popolo capisca il senso delle parole, non importa che abbia intelligenza musicale, basta che chiaramente senta che quella musica è affatto diversa dalla profana.

[...]

Non dobbiamo pensare che la musica sacra sia popolare quando sia intessuta di melodie carezzevoli per le orecchie avvezze ai motivi delle cavatine, delle arie e dei pensieri teatrali; è popolare quando esercita efficacemente la sua azione sul cuore del popolo fedele prostrato dinanzi all'altare dell'Agnello immacolato.³⁷⁴

È una missione sociale da svolgere sul popolo, in un'ottica chiaramente borghese ancora ignara dei mutamenti che di lì a poco avrebbero investito le strutture sociali ridefinendo il concetto stesso di popolo e nazione.³⁷⁵

Non sarebbe meglio se [...] tutti insomma quelli a cui incombe la cura della musica sacra, invece di abbassarsi al gusto vieto nel quale sin qui è stato educato il popolo, tentassero invece di nobilitarne le aspirazioni? Non sarebbe più opportuno che cercassimo di alzare il popolo fino a noi piuttosto che abbassarci fino a lui?³⁷⁶

³⁷² SC, XVI/VIII, p. 77. «Un vero cantore ed un organista conscio della sua missione nobile e santa, dovrebbe sentire il bisogno di prepararsi ogni volta con la preghiera all'esecuzione di una funzione. Egli non dovrebbe neppure tralasciare di istruirsi sufficientemente, per ben comprendere la parte che deve compiere, darle il senso che deve avere, secondo il testo, la funzione, la festa, il mistero che si celebra». Cfr. Ivi, p. 76.

³⁷³ Ivi, p. 78. Al popolo sono demandate le risposte al celebrante e canti come il *Credo*, il *Kyrie*, il *Gloria*, l'*Agnus Dei*.

³⁷⁴ SC, XIV/XII, 1912-13, pp. 122-124: 122, 124.

³⁷⁵ BORDIEU, *Distinzione*.

³⁷⁶ SC, XIV/XII, 1913, p. 124.

L'obiettivo è di modificare e indirizzare i gusti del popolo con scelte calate dall'alto, in nome della elevazione artistica, intellettuale e morale del Paese. La musica chiamata a partecipare a questo processo di educazione del popolo dei credenti è uno dei punti centrali del movimento di riforma ceciliano.

La musica entra nel sacro tempio, si veste dei parametri del levita, va all'altare e viene assunta al sublime ufficio di solenne portatrice, come la lingua, dei sentimenti della liturgia. Perciò non le è lecito di parlare come vuole e dire quel che vuole; la Chiesa, per sollevare i suoi fedeli dal mondo terreno e trasportarli nell'anticamera della celeste Gerusalemme ha già manifestato con molti ordinamenti la sua volontà circa le cerimonie e i sacri riti; anche la musica perciò non può sottrarsi allo spirito informatore di tali ordinamenti e meno ancora alla lettera stessa della altre norme emanate per essa in particolare, se vuole avere l'efficacia che la Chiesa si ripromette da lei.³⁷⁷

Ripetutamente s'è scritto anche che, per dare dignità al canto liturgico, il popolo deve sapere cantare "bene", e questo può sembrare ovvio. H. Brühlmann in *La musica sacra va cantata con sentimento* specifica che «non basta educare la voce, ma occorre principalmente formare ed educare le forze dell'anima, curando assai la vita del sentimento».³⁷⁸ Il modello del cristiano orante si risolve così nel linguaggio del sentimento, «che eleva il canto alla dignità di "servizio divino"». A questo livello si può arrivare solo se si comprendono perfettamente i contenuti dei testi sacri, per cui «il cantar con anima è ancor più necessario». È indispensabile, però, instaurare un saldo rapporto tra cantore e popolo, i quali devono risuonare come la vibrazione di due diapason in cui le onde sonore si influenzano vicendevolmente. Allo stesso modo «un canto che si sprigiona dalla piena dei sentimenti e viene ad edificare i fedeli, non è soltanto una preghiera, ma vera e propria opera missionaria».³⁷⁹

4. *L'educazione musicale del popolo*

Convinto che il popolo vada educato al gusto musicale e alla pratica del canto liturgico è Delfino Thermignon, che fin dal 1907, nel *Modo pratico di costituire le scuole di cantori nelle parrocchie di campagna*, dà per scontata la sua incapacità di scegliere autonomamente la musica da eseguire e ascoltare durante la liturgia: «chi potrebbe arrogarsi il compito di frenare d'un colpo le tradizionali abitudini d'una enorme massa di gente non istruita, non

³⁷⁷ Ivi, p. 122.

³⁷⁸ SC, XVI/X, 1915, pp. 97-99: 97.

³⁷⁹ Ivi, p. 99.

evoluta»?³⁸⁰ Proprio per questo occorre procedere con un'azione graduale, nella consapevolezza che il processo di riforma richiederà tempo perché, se il rinnovamento avvenisse repentinamente, esso incontrerebbe forti resistenze.

Impiantata la scuola, non bisogna illudersi che essa dopo breve tempo debba dare risultati, tali da colpire in pieno petto gl'avversari e seppellire per sempre il degenerato gusto, le abitudini precedenti. Non bisogna lasciarsi trascinare dalle insinuazioni di terzi che nulla esponendo delle loro fatiche, del loro zelo a profitto della restaurazione, son pieni di pretese, di desideri che superficialmente paiono diretti all'incoraggiamento, all'elevazione della scuola, invece celano l'aspide velenosa, l'insidia che ne minaccia le fondamenta. Non lasciarsi mai illudere dalle vane dicerie di chi [...] vanta i progressi inauditi della sua scuola.³⁸¹

L'insegnamento richiederà l'applicazione di «un sano criterio didattico, educativo, istruttivo» e, quindi, di uno specifico metodo di insegnamento, che esclude l'apprendimento “ad orecchio”, ma prevede proprio lo studio teorico-formale del repertorio che dovrà essere adeguato alle abilità dell'organico.

Formato il coro, il criterio deve condurre il direttore od il maestro della scuola, alla ricerca di quelle musiche che, per la loro indole, si confanno al bisogno, e, per la loro pratica, direi quasi, elementare composizione, concordano coi risultati già ottenuti da una ben condotta istruzione.³⁸²

Più che alla qualità dei repertori, l'attenzione dovrà essere rivolta a curare sempre le esecuzioni, pensando

ad una sempre più piacevole emissione della voce, ad una più perfetta intonazione, ad uno scorrevole e naturale procedere delle esecuzioni, ad una artistica ricerca degli effetti dinamici, ad una ragionata e sobria varietà di coloriti, ad una chiara e corretta edizione dei testi.³⁸³

Naturalmente, non si potrà prescindere dalle risorse umane e da quelle economiche. Pertanto si dovranno accogliere e istruire tutti gli allievi; poi, una volta che la causa della restaurazione avrà fatto presa, si possono scegliere gli elementi più adatti, facendo gravitare la frequentazione degli alunni alla formazione del coro sulle strutture della parrocchia.³⁸⁴ Gli

³⁸⁰ BC II/9-12, 1907, p. 129-132, III/1-2-3, 1908, pp. 11-14, III/4-5-6, pp. 38-42: 11. Il Cav. Delfino Themignon (1861-1944), organista e direttore di coro, completò la propria formazione a Ratisbona col Franz Haberl. Maestro di cappella marciante della basilica di S. Marco dal 1900 al 1921, fu autore di svariate musiche di impronta cecilianica e partecipò molto attivamente negli anni in questione come teorico ed articolista nei principali periodici, soprattutto «Santa Cecilia». DEUMM, *Biografie*, VIII, p. 17.

³⁸¹ BC, III/1-2-3, 1908, p. 12.

³⁸² Ivi, p. 13.

³⁸³ Ivi, pp. 13-14.

³⁸⁴ *Ibidem*.

alunni vanno coinvolti, le lezioni non devono risultare pesanti e prolisse, non vi deve essere alcuna pretesa di risultati immediati e va favorito lo spirito di emulazione tra gli allievi. La partecipazione alla *schola* deve essere per lo studente fonte di gioia e compiacimento, mentre l'insegnamento deve risultare piacevole e l'applicazione delle lezioni altrettanto gradevole.³⁸⁵

Ascenso Ricciari sviluppa ulteriormente queste considerazioni nell'articolo *Il canto del popolo nelle parrocchie rurali*.³⁸⁶ Egli non ritiene che la causa del degrado della pratica musicale sia da ricercarsi nelle qualità letterarie dei testi, ma nel canto stesso e mette in rilievo quanto sia difficile nelle parrocchie di campagna far cantare nella maniera più corretta possibile un popolo per niente istruito, nemmeno in grado di pronunciare correttamente perfino le «canzoni italiane».

Parlo proprio di quelle giaculatorie e canzoni italiane, che viceversa poi non sono più italiane, come non sono di nessun'altra lingua del mondo. Quelle volte che ho ceduto all'invito di qualche prete di campagna, e ho preso parte alle funzioni sacre, sentendo quelle parole così storpiate e urla lanciate con tutto il vigore di quei robusti polmoni, e pensando che quelle sillabe sconnesse e senza un senso al mondo costituivano l'espressione dei sentimenti di lode e ringraziamento delle creature al Signore, io ho detto fra me: Veramente quando anche non ci fossero altri argomenti della infinita bontà di Dio, basterebbe questo di lasciarsi lodare e ringraziare in questa maniera.³⁸⁷

Il lavoro che spetta ai parroci è quello di migliorare la dizione di chi partecipa al canto, «essendo preciso dovere del parroco di tutelare il decoroso e dignitoso svolgimento del culto, di cui il canto popolare è parte tanto importante».³⁸⁸ Solo in un secondo momento il parroco potrà favorire una qualche riforma dei testi, da attuarsi con particolare cautela, come una sorta di naturale completamento di una formazione a cui il popolo deve sottostare.

Sulla questione interviene da una diversa angolazione l'abate Henri Villetard il quale, sempre nel 1907, inizia a pubblicare *L'ufficio parrocchiale e il canto popolare*, un testo presentato ad una conferenza in Francia.³⁸⁹ Il contributo prende in considerazione due aspetti:

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ PS, I/7, 1907, pp. 79-81. Ascenso Ricciari (1878-1938) si occupò anche di studi storici e filologici, con riguardo al repertorio laudistico e alla poesia religiosa medioevale.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 80.

³⁸⁸ *Ibidem*. «I nostri buoni campagnoli, usati a lanciare fra i campi sterminati gli stornelli e i rispetti, adoprano la stessa energia... polmonare anche dentro la casa del Signore, la quale poi il più delle volte è di proporzioni così modeste, da bastarle la metà della metà di quella stessa energia. Ed anche ciò accade per quel curiosissimo criterio artistico (!) che i campagnoli hanno sul canto, che cioè tanto più questo è bello, quanto maggiore è la sua intensità vocale, nello stesso modo che un predicatore è da essi giudicato tanto più bravo, quanto più poderosa è la voce».

³⁸⁹ PS, I/11-12, 1907, pp. 134-137, II/1, 1908, pp. 4-7. Di Henri Villetard (1869-1955) sono note la conferenza *Le chant grégorien en fonction de la liturgie*, pubblicata nel 1925 in «La revue des Maîtrises», e l'edizione

l'importanza della messa come momento aggregante dell'assemblea e i «mezzi pratici capaci di incentivare la partecipazione del popolo al canto liturgico».³⁹⁰ L'attenzione viene subito concentrata sulla mancata partecipazione del popolo ai sacri uffici, perché sempre più coinvolto nella rete di associazioni (patronati, circoli cattolici, ecc.) che si andavano diffondendo e che lo distraevano dalla presenza attiva alla messa e ai vesperi. L'unico rimedio possibile è lavorare per rinsaldare lo spirito comunitario fortemente indebolito.

Lodate e pregate Dio come vi piacerà nei vostri atti privati di religione; ma negli uffici liturgici innanzi tutto conformatevi alla volontà e anche al semplice desiderio della Chiesa. La giustezza di questa affermazione apparisce in modo speciale a proposito della famosa questione dei Soli. In chiesa difatti noi siamo tutti uguali, non formiamo che una vasta famiglia. Lì la nostra preghiera è collettiva, collettivo sia dunque il nostro canto che ha per scopo di renderla più forte, più efficace.³⁹¹

Tra i consigli pratici, utili a favorire la partecipazione del popolo, c'è quello di creare nelle parrocchie la formazione di un coro di fanciulli. Per rinsaldare il rapporto tra l'ufficio liturgico e il canto, dipendenti l'uno dall'altro, secondo il Villetard due sono le operazioni necessarie: «raggruppare» e «scegliere dei pezzi facili e ripeterli spesso». Perciò si sceglieranno i giovani più adatti al canto e si renderanno maggiormente partecipi alla funzione mescolando «la loro voce chiara all'insieme del coro»: dopo qualche domenica «non si avrà che meravigliarsi del risultato».³⁹² Il suggerimento di fare ricorso a un repertorio facile da eseguire, almeno nelle fasi iniziali, ritorna frequentemente nel dibattito di questo periodo ed è determinato dalla convinzione che un'eccessiva varietà dei brani da eseguire possa scoraggiare chi sta per iniziare l'esperienza del canto.

Come volete voi difatti che tutti prendano parte al canto, come una volta, se a ciascuna cerimonia voi variate le melodie, se per es. ciascuna domenica per il Kyrie e altri pezzi ordinari voi prendete un tono differente?³⁹³

Prova ne sia l'abolizione del canto della Compieta.

dell'*Office de Pierre de Corbeil (office de la Circoncision) improprement appelé "office des fous": texte et chant publiés d'après le manuscrit de Sens (13. sec.)*, Paris, Alphonse Picard & fils, 1907.

³⁹⁰ PS, I/11-12, 1907, pp. 134-137.

³⁹¹ PS, II/1, 1908, p. 4.

³⁹² Ivi, p. 5. Al sacerdote è rivolto l'invito di abbandonare il suo stallo e stare in mezzo al coro «stimolando collo sguardo e col gesto l'attenzione di quei piccoletti per tutto ciò che si fa o si canta». Al celebrante è dunque assegnata una funzione pedagogica, al fine di agevolare la partecipazione dei più giovani attraverso la valorizzazione del loro canto.

³⁹³ Ivi, p. 6.

E chi non ha ancora presente allo spirito le vive recriminazioni suscitate dalla soppressione delle Compiete anche nelle più modeste parrocchie? C'era un canto più popolare, più vivo delle Compiete? Per il fedele era la preghiera della sera, la preghiera amata da tutti. Con quale felicità la cantava! E perché? Perché la cantava regolarmente ciascuna domenica, perché esalava da questa salmodia semplice detta tutta a memoria un fascino indefinibile, un profumo di pietà che riconfortava.³⁹⁴

Per facilitare l'operazione, secondo il Villetard non servono i libri, bensì la memoria, così come avveniva nell'antichità, quando, per facilitare il canto della messa, si rivestiva «la finale delle frasi di formole salmodiche. Ciascun versetto ci si accomodava nel medesimo modo modellandosi a piacere su questa cadenza armoniosa».³⁹⁵

Se gli antichi compositori hanno ripetuto quasi a ciascuna frase una stessa cadenza, una melodia uniforme per mettere il canto alla portata di tutti i fedeli, perché noi che vogliamo attingere lo stesso risultato non ci appiglieremo a mezzi consimili? Questo processo degli antichi non è forse un invito a cantare frequentemente gli stessi pezzi? E poiché noi possediamo contenute e rinchiuse nelle stesse composizioni le regole da seguire, i principi gli elementi del successo, non è nostro dovere di conformarcisi e di tenerne sempre conto nella pratica? Ciò facendo noi affretteremo il ritorno al canto popolare.³⁹⁶

Sarebbe questa «la migliore soluzione della famosa questione sociale», perché anche coltivando la partecipazione e l'educazione del popolo al canto saranno favorite la consapevolezza collettiva e la coesione sociale.

Al Congresso regionale veneto di Padova nel 1907, Giuseppe Maggio presenta la relazione *Modo pratico di introdurre il canto liturgico delle "parti fisse" della messa dei salmi e degli inni nel popolo*.³⁹⁷ Il punto di partenza è la netta divisione dei ruoli fra popolo e celebrante, non pienamente condivisa invece dai convegnisti di Perugia.

Voi non potete accostarvi a l'altare per unirvi a chi compie i sacri misteri. Non vi resta altra partecipazione all'infuori di quella che voi potete fare colla parola e col canto. Ebbene io vi insegnerò a pregare con la parola e col canto della Chiesa.³⁹⁸

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ SC, IX/VIII, 1908, pp. 101-103, IX/IX, 1908, pp. 113-115. Giuseppe Maggio (1866-1930), allievo di Antonio Bonuzzi e maestro di cappella della cattedrale di Verona dal 1899 al 1915, fu uno dei promotori dell'adunanza di Soave del 1889. Fu molto attivo sul piano organizzativo e si adoperò nella divulgazione degli ideali cecilianici istituendo concorsi canori, curando la composizione di libretti da distribuire nelle diocesi e componendo egli stesso in stile 'ceciliano'. Cfr. BC, LXXIX/11, 1984, pp. 259-262; BONETTI, *Maggio*; CERVATO, *Tunica*, pp. 146-147; DBV, pp. 496-497; DONELLA, *Cento anni*, pp. 288-291; VOLPATO, *Maggio*, pp. 516-520.

³⁹⁸ SC, IX/VIII, 1908, p. 102.

Da questo presupposto discende la proposta di adottare un libretto – una sorta di *liber usualis* costruito alla maniera di Solesmes – ad uso del popolo, senza notazione musicale, con il testo in latino e in italiano dell’Ordinario e, a completamento, «un breve compendio del Messale, del Breviario e del Rituale». Non mancano le orazioni, le preghiere domenicali con i salmi, gli inni e le antifone mariane, l’ufficio dei defunti, le litanie dei Santi e, in appendice, la messa e il Vespro per il patrono della diocesi. Il parroco si impegnerà personalmente ad insegnare a cantare con le lezioni sulla giusta maniera di intonare i canti; poi istituirà «la scuola di lavoro, una specie di patronato femminile» ed una *schola cantorum*. Così egli giungerà ad insegnare la pratica del canto liturgico fino ad arrivare alla loro esecuzione nella domenica di Pasqua. La prova generale avrà luogo dopo la funzione della Domenica delle Palme.

La *Schola cantorum*, che faceva le veci del coro dei leviti, era collocata dietro l’altar maggiore, sostenuta dall’organo e diretta dal mio curato, che, fra quel molto poco che gli avevano insegnato in Seminario e quel tanto che avea sentito il bisogno di imparar lui, stando col parroco, era diventato una specie di capo-coro: l’Oratorio maschile stava seduto sulla doppia fila di banchi ai piedi della balastrata; quello femminile, più in giù, verso la porta maggiore, tutti col libro aperto in mano; d’intorno una folla di uomini e di donne con gli occhi fissi, ora sul libro, ora sugli esecutori ed ora sul parroco, che, ritto in piedi, come un generale in battaglia, dal cancello dei balaustri dominava e dirigeva le mosse del popolo. Preludiò l’organo, attaccò la *Schola* con l’introito a due voci, seguirono le parti fisse alternate col popolo. Ci fu da correggere, da tornare da capo, da raccomandare l’esattezza e la chiarezza della pronuncia, il piano della voce, il movimento più svelto della melodia, l’accordo delle parti, la precisione degli attacchi, l’osservanza delle pause; ci fu perfino da sgridare. Ma la prova riuscì a meraviglia, ed il popolo ne fu soddisfatto ed attese con impazienza la domenica di Pasqua.³⁹⁹

Inaspettata, ma rivelatrice, la considerazione conclusiva sulla partecipazione popolare e sul suo significato.

Mi pare sappiano sopportare con maggiore pazienza la loro povertà, i loro dolori, perché la loro speranza si solleva maggiormente dove salgono i canti: sentono d’essere più vicini a Dio e più fratelli ai loro fratelli.⁴⁰⁰

Il fatto ed il non fatto. Dopo i concorsi di “Scholae cantorum” ad Alba di Delfino Thermignon è un’occasione per trarre un primo bilancio, a pochi anni dal *Motu proprio*, e per indicare i correttivi da apportare nello studio e nell’interpretazione del canto gregoriano e

³⁹⁹ SC, IX/XIX, 1908, p. 114.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 115.

della musica polifonica.⁴⁰¹ Una prima constatazione è la diffusione che le *scholae cantorum* hanno avuto nelle campagne, tanto che il concorso di Alba ebbe molte adesioni e, con la presenza di numerose realtà locali, fu «d’incoraggiamento e di ammaestramento».⁴⁰² Tuttavia il Thernmignon approfitta per riflettere sulla qualità artistica dei cori, al di là dei repertori eseguiti.

La riforma della musica sacra, però, non si esaurisce tutta nella questione del cambiamento di repertorio; per essa, altre cose ancora occorrono; e qui, ci permettiamo di notare quelle che riteniamo di capitale importanza.

La musica, in stile liturgico, in generale abbisogna d’interpretazione che, per esser caratterizzata, deve differenziare assai da quella abituale pel genere profano. L’interpretazione, [...] deve concordarsi in tutto col genere; come la composizione musicale nuovo stile deve fuggire da ogni concetto lirico, così l’interpretazione, artistica espressione del contenuto musicale.⁴⁰³

Una cattiva interpretazione rappresenta una *diminutio* dell’espressione musicale, ridotta a manifestazione impersonale; rischia di esser l’estrinsecazione di un linguaggio indifferenziato, lasciando «solo immaginare cambiato il vestito, ma non l’individuo che lo porta».⁴⁰⁴ Naturalmente il carattere interpretativo della musica non è solo una questione tecnica, non è condensabile in regole, ma varia a seconda del contesto, degli interpreti e del significante del testo. È raggiungibile

col concordarsi al momento liturgico pel quale la musica fu scritta, con una buona interpretazione del testo, col rendersi ragione della sostanza tecnico-musicale e penetrare nel suo contenuto, nel non limitarsi alla sola osservanza di riprodurre scrupolosamente quanto sta scritto, con l’assimilare le vibrazioni fisiche dei suoi con quelle della nostra vita, col lasciarsi dominare dal fascino inafferrabile dell’arte che conquista ogni nostra fibra sensibile esercitando sul nostro spirito un nobile dominio.⁴⁰⁵

Ancora una volta diventa prioritaria l’educazione delle voci e, quindi, l’esigenza di correggere difetti fondamentali come la mancanza di una corretta emissione, la scarsa predisposizione ai cambiamenti di registro che compromette la capacità del volume sonoro, e l’assenza di distinzione fra i registri vocali. Affinché l’esecuzione del testo sia più chiara possibile, alla passione va abbinata una corretta pronunzia, correggendo le inflessioni regionali: «una cattiva pronunzia aggiunta ad una incolta emissione di voce rende spiacevole,

⁴⁰¹ SC, X/IV, 1908, pp. 29-31.

⁴⁰² Ivi, p. 30. Secondo il Thernmignon «questo si può chiamare il vero primo concorso di *Scholae cantorum* che tra noi abbia avuto luogo dopo la promulgazione del *motu proprio* pontificio».

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Ivi, pp. 30-31.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 31.

antiartistica qualsiasi tecnicamente perfetta esecuzione corale».⁴⁰⁶ Lo scopo dei concorsi, quindi, sarà quello di aiutare a correggere i difetti d'impostazione della voce.

Sui «mezzi da impiegare per procedere con sicurezza nella formazione e nella direzione» del canto liturgico popolare si concentra anche *La riforma del canto nelle parrocchie* di L. Burton, il quale analizza i problemi creati dalla riforma del canto sacro per suggerire ai parroci soluzioni concrete. I ragazzi vanno selezionati tra coloro che partecipano al catechismo e ad essi si deve insegnare a leggere il latino, a solfeggiare, a cantare, ad emettere correttamente la voce.⁴⁰⁷ L'inserimento nell'organico di voci nuove, specialmente giovanili, facilita l'esecuzione dei passaggi considerati a prima vista difficili, cosicché «i cantori recalcitranti sarebbero disarmati [...] e le lezioni incominciano».⁴⁰⁸ Il repertorio sarà commisurato alle reali capacità di una scuola di campagna, come pure i sussidi didattici.⁴⁰⁹ In particolare, per quanto riguarda la pronuncia corretta delle parole in latino, più che abbondare con le regole, conviene insegnare l'accentazione ricorrendo a quei libri liturgici che contengono segni di cadenza fonetica. Seguiranno l'insegnamento della teoria musicale e la formazione della voce attraverso esercizi gradualmente di solfeggio.

Coi ragazzi bisogna far cantare in tessitura piuttosto acuta e con movimento svelto. Il passaggio dalla voce di petto alla voce di testa è lo scoglio più terribile per le voci bianche; perciò si curi particolarmente il tratto della scala che va dal *sol* al *do*, perché la nota di passaggio ordinariamente è il *la* (diapason). Si riuscirà meglio incominciando dall'acuto: *do*, *si*, *la*, *sol*, oppure *do-sol*. Se i ragazzi non riescono a dare immediatamente il *do* colla voce di testa, si sostituisca la sillaba *do* colla vocale *u*, la quale, meglio che le altre vocali si presta all'emissione dei suoni a voce di testa.⁴¹⁰

Una volta che si ritengano sufficientemente preparate le voci, si può procedere coi primi saggi di pezzi brevi e semplici e «ciò che si è detto per la lettura del testo, si applichi alla lettura dei neumi del canto gregoriano». Infine, «lo stesso sistema va adoperato quando si tratta di applicare il testo alla musica».⁴¹¹ I cantori sono poi invitati a frequentare i corsi della scuola superiore di musica sacra perché, approfondendo le conoscenze «nell'arte del canto,

⁴⁰⁶ *Ibidem.*

⁴⁰⁷ SC, XII/IX, 1911, pp. 90-93. Su questo aspetto cfr. anche SC, XVI/V, 1914, pp. 38-39.

⁴⁰⁸ SC, XII/IX, 1911, p. 91. Invece di creare un coro con persone di diversi livelli di abilità musicale, conviene formare due cori separati, in modo che «i cantori vecchi eseguiranno per intero alcune parti dell'ufficiatura ed i nuovi i pezzi appositamente studiati».

⁴⁰⁹ Ivi, p. 92. L'autore non si sofferma oltre sull'uso dei manuali didattici di canto, mentre il traduttore pubblicizza a piè di pagina BOTTAZZO - RAVANELLO, *Metodo*.

⁴¹⁰ SC, XII/IX, 1911, p. 92.

⁴¹¹ *Ibidem.*

riceveranno un'istruzione più ragionata, più scientifica, che ne eleverà considerevolmente il livello di coltura». ⁴¹²

Circa la necessità di «restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo», l'operazione non è sostenibile senza la presenza di una scuola parrocchiale di cantori da cui il popolo possa apprendere per imitazione e intervenire durante la celebrazione liturgica.

Noi consideriamo come non suscettibili di buoni risultati il canto collettivo senza preparazione, e come irrealizzabile l'insegnamento della teoria del canto alla massa dei fedeli. ⁴¹³

Il consiglio è che il popolo impari dalla *schola* “ad orecchio”, perché «le melodie sovente ripetute s'insinuano poco a poco nell'orecchio dell'uditore e vi restano». ⁴¹⁴ Non c'è comunque da illudersi sulla possibilità di una diffusione del canto liturgico in senso popolare laddove una parrocchia sia completamente priva di una scuola, anzi

bisogna attendere che una *schola*, degna di questo nome, abbia preso possesso della cantoria, modellare il canto dei fedeli su quello di cattivi cantori vuol dire chiudere la porta alla riforma per lungo tempo. ⁴¹⁵

E anche laddove questo avvenga, i fedeli non potranno che eseguire canti facili, in stile sillabico e di uso più frequente, come le risposte al sacerdote (*Amen, et cum spiritu tuo*) o alcuni salmi come il *Dixit Dominus* o il *Magnificat*.

Rimane una divisione abbastanza netta fra la *schola*, che deve essere composta solo da cantori dotati di un certo grado di professionalità o, in alternativa, da ragazzi educati al canto fin dalla più tenera età, e il popolo. La distinzione sembra nascondere una differenza di vedute tra chi attribuisce un'importanza relativa alla partecipazione popolare, limitandola a interventi circoscritti, e chi, invece, sembra essere favorevole a un maggiore coinvolgimento nel canto dei fedeli. Questa distinzione appare più marcata nelle regioni settentrionali, inclini a una partecipazione “moderata” dei fedeli alle funzioni, mentre nel centro Italia, dove più si fa sentire la rivista «Psalterium», è più marcata la resistenza alla separazione fra clero e popolo.

⁴¹² Ivi, p. 93. In questo modo, la scuola potrà disporre di un sostituto che continui il lavoro in caso di assenza del maestro. Il *Motu proprio* era stato esplicito: «Si procuri di sostenere e promuovere in ogni miglior modo le Scuole superiori di musica sacra dove già sussistono, e di concorrere a fondarle dove non si possiedono ancora». Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 562.

⁴¹³ SC, XII/IX, 1911, p. 93.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

Nella discussione torna ad inserirsi il «Bollettino ceciliano», pubblicando la prolusione *Della partecipazione de' fedeli al canto degli uffici liturgici* che mons. Edmond-Frédéric Fuzet pronunciò nella cattedrale di Rouen in occasione dell'apertura del congresso diocesano, svoltosi il 12 aprile 1910.⁴¹⁶

Mi auguravo di udirvi cantare in Chiesa come si fa altrove, ed ecco che le vostre volontà sono state a Dio così ben dirette a tal fine, che voi già meglio cantate che non si faccia altrove.⁴¹⁷

Con queste parole prese a prestito da sant'Agostino, mons. Fuzet sostiene la necessità della partecipazione del popolo dei fedeli al canto, già affermata dalle lettere apostoliche e dai Padri della Chiesa e si chiede:

Perché il canto liturgico collettivo non dovrà produrre ai giorni nostri gli stessi effetti che produceva nei primi tempi del cristianesimo? E per quale ragione non si potrà ottenere che i fedeli d'oggi lo eseguiscano come quei primi ferventi cristiani?

[...]

Ma perché questo Credo, i vostri inni e le vostre sequenze debbono essere quasi le sole cose cantate in chiesa dal popolo? Come già nei secoli passati il popolo può fare assai più. Ed in qual modo?⁴¹⁸

La prima indicazione è di non disperdere le forze nell'insegnamento di canti estranei alla liturgia, proprio perché «dobbiamo proporci un'opera religiosa [...], dobbiamo cominciare dalla pratica immediata [...], dobbiamo far eseguire i testi che abbiamo oggi e non dissertare sulla forma che avranno domani».⁴¹⁹ Si deve quindi procedere con una certa gradualità, iniziando dai saluti liturgici e dalle risposte al celebrante, per poi estendere la partecipazione alle intonazioni semplici, come il *Kyrie* degli Angeli. Per i salmi e gli inni, poi, l'invito è di imitare Agostino: «insegnate ai vostri fedeli a cantare a due cori i salmi e gli inni».⁴²⁰ Concorreranno all'educazione della popolazione i circoli, le scuole libere, quelle di catechismo, i concorsi e i «dilettanti» o ausiliari che possono essere sia artisti di professione (maestri di cappella e organisti del mondo laico), sia semplici appassionati di musica.

Nella dura realtà di tutti i giorni, però, spesso bisogna fare i conti con la mancanza di strumenti didattici efficaci, come denuncia il prof. Lamantia che, nella lettera *Il ritmo*

⁴¹⁶ BC, V/4, 1910, pp. 105-118. Esponente di spicco del cattolicesimo francese, Edmond-Frédéric Fuzet (1839-1915) fu arcivescovo di Rouen dal 1899 fino alla sua morte, assumendo una posizione moderata nei confronti dei cattolici intransigenti. Cfr. BOUDON, *Épiscopat français*.

⁴¹⁷ BC, V/4, 1910, pp. 117-118. Il testo, che l'autore riporta in originale in nota, è tratto dal sermone CCLXXXIV di Agostino (PL XXXIX 2282).

⁴¹⁸ BC, V/4, 1910, p. 107.

⁴¹⁹ Ivi, p. 111.

⁴²⁰ Ivi, p. 113.

gregoriano nel canto collettivo, specialmente popolare, lamenta l'assenza di un'edizione autentica di canto gregoriano dotata di segni ritmici da distribuire al popolo, sebbene un'apposita commissione sia stata incaricata di decidere sui criteri da adottare per giungere a un'edizione ufficiale.

Non sarebbe opportuno procurare un'edizione autentica con segni ritmici, che sia l'espressione, non già di questo o quel gregorianista in particolare, ma della medesima Commissione ch'è stata incaricata per il testo dell'edizione ufficiale? Poiché io capisco che alcuni maestri, [...] per l'esecuzioni fatte da cori scelti possano volere libertà d'interpretazione e quindi un'edizione senza alcun segno; ma trattandosi del popolo, che non deve essere guidato durante l'esecuzione da questo o quel maestro, ma deve poter prendere parte da per tutto alle funzioni liturgiche con quella naturalezza e disinvoltura con cui ora vi assiste leggendo e pregando privatamente per conto proprio, io credo bisognerebbe procurare ad ogni costo i mezzi per un'esecuzione uniforme in tutti i luoghi; al che bene provvederebbe, se non erro, un'edizione ufficiale con segni ritmici a scopo, ripeto, unicamente popolare per non offendere le esigenti aspirazioni di libertà dei maestri.⁴²¹

E si chiede se non sia meglio

seguire un'interpretazione speciale, sia quella dell'edizione di Solesmes con segni ritmici o quella del Casimiri o qualunque altra, oppure, in omaggio all'edizione vaticana, lasciare che ognuno, pure stando alle regole generali d'interpretazione, educhi con certi modi suoi personali il coro a lui affidato?⁴²²

Nel 1911 Felice Bruschelli pubblica l'ampio articolo *La messa "pro populo" col popolo*, in cui lamenta la scarsa partecipazione dei fedeli durante le celebrazioni liturgiche.⁴²³ Ricorda come già le indicazioni del Concilio di Trento fossero orientate verso l'istruzione delle masse nel senso di una partecipazione collettiva e indica nella «cessazione di ogni antico rito nel quale si attuava la parte del popolo» la causa dell'indifferenza della gente comune durante la messa.⁴²⁴ Da qui la denuncia della mancanza di un'adeguata politica di istruzione al canto liturgico e dell'assenza di disposizioni da parte della Sacra Congregazione dei Riti.⁴²⁵ A ciò si aggiunga

⁴²¹ BC, V/4, 1910, pp. 148-152: 149.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ PS, IV/4-5, 1911, pp. 39-44. Il sacerdote Felice Bruschelli (1856-1920) fu rettore del seminario di Nocera Umbra. In una nota al suo contributo la direzione della rivista «Psalterium» spiega che l'autore: «vuole che al popolo nella messa letta (quando cioè sono permessi canti e preghiere in lingua volgare) sia facilitato il modo di prendere parte con attività intelligente alle cerimonie liturgiche. È infatti noto l'uso in varie regioni d'Italia e dell'estero, di recitare anche ad alta voce alla messa letta preghiere e canti. Il ch. Autore invece vorrebbe che prendesse una parte ancora più stretta al santo sacrificio della stessa recitando in cambio delle orazioni private le orazioni pubbliche che allo stesso tempo il sacerdote recita nella lingua della liturgia, sull'altare».

⁴²⁴ *Ivi*, p. 40.

⁴²⁵ *Ibidem*. «Disposizioni posteriori riguardanti la partecipazione del popolo ai divini misteri non ne vedo nelle *Collectio authentica* dei decreti delle Congregazioni dei S.R. Unica disposizione, (se tale può dirsi il

quella certa sprezzatura delle forme e solennità esteriori che ha preso noi latini, dopo la Rivoluzione Francese, la quale ha così dannosamente staccato e alienato il cuore di noi Italiani dal passato e dalle *tradizioni*.⁴²⁶

Passando alle proposte concrete, il Bruschelli prima richiama le *Lezioni di archeologia cristiana* di Mariano Armellini per riaffermare la centralità di alcune pratiche rituali cadute in disuso nel corso dei secoli, ma che si distinguevano per lo stretto rapporto che esse instauravano fra il sacerdote e il “suo” popolo, ancora indispensabile per una concreta attuazione degli intenti riformatori.⁴²⁷ Quindi introduce una significativa distinzione fra la partecipazione del popolo ‘con la parola’ e ‘col canto’ a seconda che la messa è letta (che definisce “piana”) oppure cantata, nel qual caso se la partecipazione dell’assemblea è «la via più diretta per ridonare alla messa il suo significato genuino e anche la sua efficacia», bisogna però operare per gradi partendo proprio dalla parola.

Tale persuasione e questa unica intenzione mi hanno condotto a riflettere e a vedere nella partecipazione restaurata del popolo alla Messa piana quella metodica progressione che può abbreviare la strada verso la mèta finale della restaurazione del canto liturgico popolare.⁴²⁸

La parte del sacerdote, naturalmente, rimane invariata e immutate sono anche le parti della messa che prevedono il silenzio per esprimere «una tal qual bellezza, direi artistica» sulla quale poi si prepara e si realizza l’intervento successivo dell’assemblea.⁴²⁹ È questo silenzio a fare da discriminare fra una prima ed una seconda parte della celebrazione, con il popolo a giocare un ruolo di protagonista.

mantenimento di un rito già invalso e prevalso) è di recitare a *voce bassa e mantenersi in silenzio* durante *alcune parti* della messa».

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ ARMELLINI, *Lezioni*. Vale la pena riportare per intero questa parte del testo: «1. Della confessione, come ora è, fa parte il salmo 42 quasi a ricordo dell’antica psalmodia preludio alla orazione del pane. Il canto dei salmi anche allora era sempre fatto da solo. L’assemblea ripeteva le ultime parti del canto. 2. Il *Kyrie*, residuo di una litanìa, si alternava tra il Celebrante e il popolo. Il *Gloria* è meno antico, ma dal presente possiamo argomentare che, come il *Kyrie* fosse preghiera litanica. 3. Il *Cum spiritu tuo* è acclamazione con la quale il popolo rispondeva al saluto del sacerdote. Così alle collette il popolo rispondeva: *Amen*. 4. L’Epistola e il Vangelo erano letti al popolo al quale poi li spiegava l’omilia del Celebrante. 5. Dopo l’omilia aveva luogo l’oblazione. Il rito era così: il coro canta l’offertorio, il popolo fa l’offerta del pane e del vino, prima gli uomini e poi le donne, tutti con panni caldi e veli. 6. Il sacerdote rivolgeva al popolo l’invito che pregasse: *Orate fratres*. La risposta del popolo è ancora viva, ma ristretta all’inserviente (com’è misero anche il titolo!). Il medesimo è poi al *Pater*. 7. *Memento* dei vivi – *Memento* dei defunti. Si aprivano i dittici e ad alta voce venivano letti i nomi di coloro che dovevano commemorarsi. 8. La comunione: era l’unico tempo in cui veniva distribuita l’Eucarestia. L’uso di comunicare fuor della messa fu introdotto dai mendicanti». Cfr. PS, IV/4-5, 1911, pp. 40-41.

⁴²⁸ PS, IV/4-5, 1911, p. 41.

⁴²⁹ *Ibidem*. L’autore non perde occasione per un accenno polemico sul valore del silenzio, non sempre rispettato nei consessi eucaristici: «Di tale disposizione si ricordano poco i Rettori di certe chiese più o meno rurali, dove certi silenzi son rotti da un pettegolezzo di campanelli laceratori di ben costrutti orecchi».

La prima parte potrebbe abbracciare il *Kyrie* e il *Gloria* e verrebbe continuata dopo il Vangelo col *Credo*, l'offertorio e il *Memento* dei vivi. La seconda parte verrebbe ripresa dal *Memento* dei morti, proseguita dal *Pater* e chiusa dall'*Agnus Dei*, senza tener conto delle brevi risposte al sacerdote.

Troppe intermissioni e riprese potrebbero ingenerare monotonia e stanchezza. Così abbiamo due intermezzi: l'uno dal *Gloria* al *Credo*; l'altro dal *Memento* dei vivi a quello dei morti; e due riprese, l'offertorio cioè e questo secondo *Memento*.⁴³⁰

Qui si pone il problema della lingua, perché bisognerebbe recitare in italiano i due *Memento*, lasciando intatta la parte del sacerdote; infatti non c'è «alcuna difficoltà di far dire al popolo codeste parti in italiano», considerato che anche l'omelia viene pronunciata nella lingua del popolo. Inoltre

c'è di mezzo il *Credo*, che certo spezza questa parte e crea anche la maggior difficoltà per la sua lunghezza e per l'intelligenza del testo: difficoltà che, credo sia anche maggiore per il canto. E poi questo più lungo *Credo* può imbrogliare il più breve e noto, protrarre troppo la messa e andare a questa conclusione naturale: il sacerdote reciti il Simbolo Niceno, e il popolo il Simbolo degli Apostoli in italiano, quasi risposta all'omelia parrocchiale.

Così passano fra la bocca del popolo le quattro lingue, per così dire, sacre: l'ebraica, lingua del V. T., la greca, lingua del N. T., la latina e la lingua materna, che così vivrebbe memore delle grandi tradizioni delle quali come da profonde radici fiorisce la nostra vita nazionale.⁴³¹

La recitazione deve essere semplice, piana e all'unisono, con un tono di voce grave. Per il canto servono strumenti di lettura, come possono essere dei foglietti nei quali vengano indicate le pause da effettuare e la pronuncia esatta delle parole latine. In alternativa, si può incaricare un assistente del parroco di suggerire al momento opportuno le parole all'assemblea e in breve tempo l'apprendimento mnemonico dell'intero formulario sarà completato. In ossequio alla tradizione più antica, la recitazione di tali formule va insegnata ai fanciulli, perché così «si formerebbe il coro più gradito gli orecchi di Dio ed a quelli del popolo, e il popolo unirebbe ben presto, e spontaneamente, la voce sua alla cara voce dei suoi figli e delle figlie sue».⁴³²

Per favorire l'auspicato riavvicinamento dei fedeli alla liturgia si potrebbe ripristinare anche l'antica cerimonia dell'oblazione, sull'esempio del culto ambrosiano, con i gesti rituali che accompagnano l'offertorio del pane e del vino da parte dell'assemblea. Durante la comunione, è da rinnovare l'unione fra il sacerdote ed i fedeli, i quali ora vivono questo momento di fede in maniera separata, immemori dell'antico significato della cena eucaristica.

⁴³⁰ Ivi, p. 42.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Ibidem*.

Veramente la desuetudine secolare di unire alla consecrazione la consumazione delle specie per parte del sacerdote in comunione col popolo, non ci fa riconoscere davvero facilmente nella nostra messa il banchetto eucaristico.⁴³³

Il canto sacro e il catechismo di F. G. è un testo che considera l'opportunità di utilizzare la scuola di dottrina cristiana come occasione per insegnare la pratica del canto ai fanciulli.⁴³⁴ Oltre a rendere l'insegnamento meno pesante, si favorirebbe l'apprendimento di canti e orazioni fin dalla tenera età, la più adatta anche per educare le voci, che in età matura non si troveranno a storpiare le parole «urlando con quanto fiato hanno in gola».⁴³⁵

Come si può insegnare a una turba di popolo eterogeneo, composto di elementi disparatissimi, non tutti con tendenze musicali, quei canti che si desidera diventino o meglio tornino ad essere popolari, specie i canti liturgici che accompagnano la messa solenne e i Vespri? Forse chiamandolo a scuola sia pure a gruppi? Sarebbe assurdo e ridicolo. Cercando di metterglielo in orecchio mentre accorre alla funzioni di chiesa? Non è mai opportuno e quasi mai pratico, oltretutto, con tanta disuguaglianza di attitudini e di morali disposizioni, si convertirebbe la chiesa in mercato, senz'alcun risultato buono.

Non c'è via di mezzo: occorre scegliere i migliori e i più atti, lasciando poi che questi s'impongano e trascino a poco a poco la moltitudine.⁴³⁶

Si potrebbe cercare di compiere la stessa operazione anche con gli adulti, ma è più semplice con i bambini, i quali recepiscono meglio gli insegnamenti perché «l'effetto di ingentilire e render buoni gli animi dei fanciulli, si ottiene molto più facilmente per mezzo del canto, che non per mezzo di ammonizioni letture o altro».⁴³⁷

Della funzione che possono esercitare le società corali per promuovere l'educazione musicale del popolo parla Giulio Bas in *Pel canto corale*.

Per intenderci ben convien distinguere le Scuole corali destinate a formare dei professionisti [...] dalle scuole, o meglio dalle società dove si riuniscono amatori. Scuole del primo genere ce ne sono un po' dappertutto; [...] ma non sono quelle che danno vita alla musica corale. Essa viene praticata invece dalle società corali che da noi sono poche e spesso mal guidate, ed è appunto a queste istituzioni che bisogna rivolgere ogni cura.⁴³⁸

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ PS, IV/4-5, 1911, pp. 46-48.

⁴³⁵ «Chi sa quanti, come me trovandosi ad assistere a una di queste funzioni in cui il sacerdote intona (non sempre con molta *intonazione*) una delle solite melodie (lasciamo andare se così possono artisticamente appellarsi) e a lui tengon dietro i fedeli con un molto problematico unissono, alcuni urlando con quanto fiato hanno in gola, altri mugolando fra i denti, altri accelerando, altri strisciando, molti anche contrappuntando a tutto spiano o falsettando... felinamente, si saranno domandati se quel confuso vociare, laceratore di orecchie anche troppo ben costrutte, potesse sul serio chiamarsi canto». Ivi, p. 47.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ SC, XV/II-III, 1913, pp. 13-15: 14.

Le società corali, proprio per lo spirito che sta alla loro origine, sembrano essere lo strumento più idoneo per risvegliare la coscienza popolare che tanto sembra stare a cuore ai ceciliani.⁴³⁹

Per questo occorrono tre cose: 1° suscitare gli animatori; 2° i quali devono formarsi buoni direttori di coro; 3° a cui bisogna preparare un buon repertorio [...] tutti quanti aderiscono a questo disegno sono fin d'ora invitati a mettersi con noi in diretta comunicazione, a collaborare fraternamente a quest'opera di buona propaganda. Si uniscano così tutte le forze ora latenti o disperse, si fondano le volontà rivolte ad un unico scopo, e dagli abbondanti doni che natura ha largiti fra noi scaturiranno nuove fonti di vita e d'arte italiana.⁴⁴⁰

Gli risponde Aldo Bertola che *In tema di canto corale* si dimostra scettico sul fatto che «l'applauso e il giudizio del pubblico», sui quali il Bas vede un incentivo per la sopravvivenza delle società corali, possano dare l'effetto sperato. È più probabile l'effetto contrario, ovvero «che precisamente questo qualcuno appena abbia concepito una certa opinione della propria importanza vocale, lasci la scuola per dedicarsi al bel canto, per divenire un artista». Inoltre, egli critica l'istituzione musicale motivata esclusivamente dall'applauso del pubblico; semmai, i cori dovrebbero contribuire ad elevare e raffinare il gusto popolare.

È l'amore del coro che bisogna infondere, generalizzare, se si vuole giungere a qualche cosa. Il canto corale non è ancora nelle abitudini del nostro popolo; deve entrarvi. A ciò si giungerà e curandolo maggiormente nelle scuole e per la trafila efficacissima delle *Scholae cantorum* e soprattutto per la propaganda dei volenterosi.⁴⁴¹

Inoltre, mentre il Bas sarebbe favorevole alla presenza delle donne nel coro, perché «è innegabile che le voci di donna sono elemento indispensabile alla vita normale del canto e delle società corali» e «bisogna dunque rivolgere cure particolari ai cori femminili», il Bertola su questo aspetto glissa abilmente: «io credo anzi che per ora non sia il caso di pensar molto a queste, o meglio che convenga occuparsi intanto più specialmente di dar incremento alle voci virili». Egli non è apertamente contrario ai cori misti, ma gli pare più semplice partire da quelli formati solo da elementi maschili.⁴⁴²

⁴³⁹ Ivi, p. 15: «È venuto dunque il momento di diffondere la musica corale in Italia: per interpretarne l'atto non ci manca più che l'atto di volontà, d'energia, l'atto di tradurre con pratica realtà che finora era solo un desiderio».

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ SC, XV/VI, 1913, pp. 57-61: 59.

⁴⁴² SC, XV/II-III, 1913, p. 14, XV/VI, 1913, p. 60. Giulio Bas tornerà a trattare qualche anno dopo questi argomenti (SC, XIX/I, 1917, pp. 2-6). Aldo Bertola non esita a criticare anche la scelta delle composizioni straniere: «comunque anche in Italia ormai v'è della buona roba, ed i maestri che scelgono male non hanno proprio nessuna scusa!». Inoltre ritiene che la soluzione consista nell'educare ancora una volta le voci dei fanciulli così da trarne profitto nei casi in cui «pur essendovi un certo numero d'elementi femminili

Durante il Congresso di musica sacra di Milano (1891) si era ventilata da più parti l'ipotesi di creare un organismo sovranazionale nel quale federare tutte le *scholae cantorum* e le società corali. L'auspicata iniziativa aveva ben fatto sperare il Bertola, che vi vedeva un forte elemento di coesione sociale e un alto strumento educativo nazionale.

Ed abbia l'incondizionato appoggio [la creazione di una federazione di società corali e *scholae cantorum*] di tutti coloro che nella diffusione del canto corale giustamente vedono non solo una propaganda artistica, ma un alto mezzo di educazione sociale, un potentissimo veicolo di unione, di solidarietà, di cordiale fratellanza.⁴⁴³

Il 20 agosto 1914 muore Pio X e meno di un anno dopo l'Italia entra in guerra. Sono due avvenimenti che colpiscono duramente anche il movimento di restaurazione della musica liturgica, perché da una parte viene a mancare il principale sostenitore della riforma, dall'altro la guerra svuota di fatto città e campagne di uomini e mezzi.⁴⁴⁴ Viene a mancare sostanzialmente "la materia prima" con la quale si era pensato di sostenere i principi riformatori e costruire l'edificio ceciliano. Si aggiunga che il conflitto fu combattuto principalmente nel nord dell'Italia, in quei territori dove la riforma aveva riscosso i successi migliori. *Mentre imperversa il flagello*, «il fiorente movimento ceciliano [...] è stato stroncato» commenta «Santa Cecilia», consapevole che «il rigoglioso movimento si accasciò come si accascia un corpo improvvisamente dissanguato».⁴⁴⁵

Nella generale situazione di stasi e precarietà, nel 1915 il periodico «Psalterium» ricomincia a diffondere la propria voce invitando tutti gli ecclesiastici e il clero impegnato nei teatri di guerra a non rinunciare durante la messa domenicale ad applicare le disposizioni così faticosamente elaborate negli anni precedenti. Perfino la paralisi momentanea delle scuole di canto «può essere presa come buona occasione per introdurre il canto collettivo del popolo» che può essere «un balsamo consolatore» per tutti coloro che hanno al fronte un congiunto, contribuendo contemporaneamente «al senso giusto inteso dalla venerata memoria del Santo Padre Pio X».⁴⁴⁶

bisognerebbe rinunciarvi per la sua esiguità. Aggiungendo invece ad essi un nucleo di ragazzi dalla voce ben timbrata e sufficientemente istruiti, la cosa diventerebbe facilmente realizzabile».

⁴⁴³ SC, XV/VI, 1913, p. 61.

⁴⁴⁴ Si consideri che non solo i comuni cittadini presero parte al conflitto, ma anche i rappresentanti più giovani del clero furono mandati al fronte.

⁴⁴⁵ SC, XVII/II-III, 1915, pp. 17-19.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 19.

Nel 1916 ritorna a far sentire la propria voce Giulio Bas con *Il canto corale e la coltura generale della musica*.⁴⁴⁷ Due sono gli elementi importanti: nel primo, che riguarda la musica liturgica eseguita con sentimento, si insiste sull'inadeguatezza del canto solistico.

Chi canta solo è dominatore assoluto, ma chi canta in coro si sente come preso in un insieme di molto superiore al singolo individuo, e sente di contribuire a questo grande e nobilissimo complesso, e sente che nell'unione ognuno si fonde e si trasfigura, ed i difetti singolari si attenuano mentre si sommano le virtù.⁴⁴⁸

È nel coro che la maggioranza dei fedeli può esprimersi veramente, anche perché «nel confronto fra il canto a solo e quello corale, se si nota una differenza è nella minore libertà appunto di comunicare il calore, il sentimento».⁴⁴⁹

Il secondo elemento, abbastanza inedito, riguarda il sistema di educazione scolastico nazionale. Il Bas rivolge un invito al governo italiano affinché nei programmi della scuola pubblica compaiano lo studio della musica e la pratica corale. Appellandosi alle virtù musicali del nostro Paese e al primato che ha contraddistinto da sempre la sua storia, amaramente constata il posto secondario assegnato da sempre alla musica e all'arte in generale nelle scuole italiane e come ogni proposta sia rimasta lettera morta.⁴⁵⁰

Finora ogni voto, ogni proposta, e persino ogni affidamento di ministri è riuscito vano. Per citare l'ultimo tentativo fatto, ricorderò che nel recente congresso tenuto a Milano per il centenario della nascita di Verdi, il ministro Credaro aveva chiaramente invitato l'assemblea a formulare un progetto concreto, tale da servire di base ad un provvedimento, che sarebbe dovuto rimanere come fecondo ricordo del centenario verdiano. Il progetto venne elaborato... ed andò ad arricchire i già pingui archivi del ministero della Pubblica istruzione.⁴⁵¹

Giulio Bas, se è consapevole della complessità del problema, tuttavia non esita a ribadire la necessità di istituire l'insegnamento scolastico della musica, sull'esempio degli altri paesi europei, soprattutto della Germania. Solo così si può sperare che la musica entri a far parte di un movimento di popolo e ne deriverebbe una serie di benefici per la cultura musicale del Paese: dalla formazione degli insegnanti e dei cittadini in genere fin dalla più tenera età, alla facilità nella composizione dei cori, fino a «predisporre alla musica l'intera massa del popolo».⁴⁵² Lo strumento più idoneo è l'esecuzione del repertorio nazionale, che

⁴⁴⁷ SC, XIX/I, 1917, pp. 2-6.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 2.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 3.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² Ivi, p. 4.

permette di far breccia nelle persone in alternativa alla musica teatrale. Il Bas sostiene la differenza esistente tra la musica direttamente eseguita e quella ascoltata nei teatri: è la stessa che passa tra leggere un brano o saperlo scrivere. Chi apprende cantando in un coro acquista un bagaglio che ha un influsso positivo non solo sulla persona, ma sulla società tutta.⁴⁵³

Recensendo *Canti spirituali per il popolo*, una piccola raccolta curata dal Seminario arcivescovile di Genova, Francesco Coradini riafferma alcuni principi fondamentali che stanno alla base del concetto di musica liturgica popolare, con significative puntualizzazioni pratiche sulle scelte educative.⁴⁵⁴ I canti in latino sono considerati «fuori questione», in quanto il canto del popolo può darsi solo nella lingua viva delle masse popolari. Molti canti hanno un'estensione troppo ampia, che supera l'ottava, e quindi non possono essere adatti al popolo. Di alcune composizioni, pur essendo scritte nella lingua nazionale, vanno riviste le tonalità, in modo da renderle più facilmente eseguibili. Alcuni canti sono a più voci, ma «finché le condizioni dell'educazione musicale del nostro popolo rimarranno in questa dolorosa stasi che deploriamo, sarà molto provvedere che il popolo canti bene a una voce sola».⁴⁵⁵ Inoltre questi canti a due o più voci

procedono invariabilmente per *terza* da capo a piedi, o quasi. Questo modo di cantare, disgraziatamente molto in uso nel popolo, è intollerabile, opprimente e deve usarsi ogni mezzo per eliminarlo.⁴⁵⁶

«Sembra incredibile che i fedeli rimangano così ostinatamente muti nelle nostre chiese, nonostante il frequentare assiduo di messe, di funzioni e di altre cerimonie religiose» scrive ancora nel 1916 il Coradini nel *Canto popolare e i parroci*.⁴⁵⁷ Egli lamenta il fatto che l'azione della riforma non abbia inciso profondamente e che lo zelo e l'impegno messi in campo da vescovi, parroci, cantori, canonici e maestri di cappella non siano stati sufficienti a favorire la diffusione degli ideali propugnati dal *Motu proprio*.⁴⁵⁸ Punta il dito contro quei parroci che non applicano la riforma perché contrari al suo spirito, nonostante i buoni propositi sempre espressi durante i congressi di musica sacra. I pochi che si sono impegnati

⁴⁵³ Ivi, p. 6. «E, come si è già detto, con questo mirabile intermediario, un'immensa ricchezza d'arte e di sentimento viene a contatto diretto ed indiretto col pubblico».

⁴⁵⁴ PS, IX/5-6-7, 1915, pp. 50-53. Su questo manualetto di canto non vi sono notizie certe. Il Coradini stesso confessa di non essere a conoscenza né degli autori né dei curatori. Si trattava probabilmente di uno strumento, distribuito internamente, ad uso dei seminaristi e diffuso tra il popolo nelle chiese afferenti alla diocesi ligure.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 51.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 52.

⁴⁵⁷ PS, X/5-6-7, 1916, pp. 55-59: 55.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

veramente in quest'opera hanno preferito concentrare l'attenzione sulle *scholae cantorum* piuttosto che sul popolo e la sua educazione.

Al canto del popolo si è creduto di provvedere sufficientemente insegnando tutt'al più qualche laude nuova che sostituisse quelle che avevano ormai tanto di barba... Raramente si è trovato chi dedicasse il suo tempo a rinnovare i canti gregoriani popolari.⁴⁵⁹

Ritorna dunque la domanda: a chi spetta operare per la buona riuscita della riforma? «Sono gli educatori che dovrebbero aver sempre lo scrupolo di insegnar cose e d'insegnarle bene».⁴⁶⁰ L'origine dei limiti è vista nella mancata organizzazione degli studi musicali nei Seminari, dove «il clero stesso ha perduto l'uso di quest'antica favella perché non ha mai avuto, nei Seminari, l'educazione conveniente».⁴⁶¹ Basterebbe dedicare un giorno alla settimana per un «corso pubblico ai parroci» presso il Seminario della diocesi. Occorre insomma trovare i modi possibili affinché nelle parrocchie il progresso nella diffusione del canto sacro presso i fedeli sia attuato, stante il fatto che «quando lo si voglia davvero, i mezzi non mancano e li troviamo più volte suggeriti nelle nostre riviste di propaganda».⁴⁶²

Il Coradini insiste ulteriormente su questi punti con altri due articoli: *La scuola di canto nei Seminari* e *Le attività parrocchiali e il canto sacro*.⁴⁶³ Nel primo ritorna sulla formazione delle *scholae cantorum* nei Seminari, come previsto dal *Motu proprio*; nel secondo si concentra sui parroci, ai quali attribuisce esplicitamente la responsabilità della mancata diffusione dei precetti del *Motu proprio*, se anche

tanto sanno ottenere dai loro parrocchiani e non possono esigere che il *Tantum ergo* [...] si canti una buona volta come si deve, come devono i buoni fedeli che appartengono a una Chiesa.⁴⁶⁴

Alle proposte di incrementare lo studio della musica nell'ordinamento scolastico nazionale a fronte dell'immobilismo delle istituzioni, forse è sottesa la volontà di competere con lo Stato per guarire quello che viene considerato un *vulnus* nell'educazione del nostro Paese. Questo sembra essere il pensiero di Coradini in *Scholae cantorum e cultura popolare civile* quando risponde fieramente alle critiche del periodico «Musica sacra», secondo il quale le scuole di canto

⁴⁵⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 57.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Ivi, p. 59.

⁴⁶³ PS, XI/1, 1917, pp. 6-8, XI/3, 1917, pp. 21-25.

⁴⁶⁴ PS, XI/3, 1917, pp. 21-25: 22-23.

dopo una effervescenza dopo il *Motu proprio* di Pio X, sono divenute *sine cura*; né esse corrispondono completamente ad un largo programma di cultura, sia perché hanno un indirizzo unilaterale, sia perché la maggior parte dei preposti alle scuole di canto non hanno le cognizioni necessarie, e molti non conoscono neanche la tecnica del canto.⁴⁶⁵

Il Coradini non ci sta: se è riconosciuto da tutti il ruolo svolto dall'azione del *Motu proprio*, non si capisce perché «la Chiesa, coi suoi ordinamenti in favore della musica sacra, non abbia fatto anche opera *civile* oltre che *religiosa*».⁴⁶⁶ Col conforto degli atti dei congressi di musica sacra di Venezia (1874), Milano (1897), Torino (1905) e Perugia (1907) e l'impulso dell'azione riformatrice dell'abate Amelli, il Coradini rivendica l'operato del movimento ceciliano a favore degli studi musicali nelle scuole di ogni ordine e grado, in particolare nelle elementari.⁴⁶⁷ Quanto poi all'accusa che «il clero effettivamente non s'interessa delle sorti della musica sacra», il Coradini richiama l'opera del Perosi, le cui esecuzioni hanno «la virtù d'interessare ed entusiasmare il pubblico».⁴⁶⁸

Le scholae cantorum lavoreranno ancora secondo il loro programma, per il conseguimento dei loro scopi, non escludendo, ma presupponendo come postulato necessario, tutto il lavoro di educazione tecnica del fanciullo, cosa che non può chiaramente essere monopolio esclusivo di altre istituzioni musicali affini, di carattere *prettamente civile*.⁴⁶⁹

Con parole più esplicite, riaffiora il problema della contrapposizione fra Stato e Chiesa riguardo il tema delicato dell'educazione della popolazione.

La necessità dell'insegnamento del canto corale fin dalle scuole elementari noi lo abbiamo invocato molto tempo indietro. Se non si vuole, come lealtà richiederebbe, riconoscere al clero questo merito, è meglio tacere; ma la convivenza porta che non si getti con accenni, sia pur fugaci, il discredito su tutto quanto un movimento fatto di schietto amore per l'arte religiosa e per l'arte in genere, con molteplici vantaggi e con innegabili benemerienze.⁴⁷⁰

5. *Le scholae cantorum*

Garante principale dell'attuazione dei processi educativi a livello locale sarà la *schola cantorum* sul cui ruolo si sofferma il contributo di Delfino Thermignon, *Modo pratico di costituire le scuole di cantori nelle parrocchie di campagna*, presentato al Congresso di

⁴⁶⁵ PS, XII/4-12, 1918, p. 14.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 15.

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 15-16.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 16.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 18.

musica sacra a Padova nel 1907.⁴⁷¹ Il Thermigon intende «parlare di quei paesi, quei piccoli borghi, che quasi sconosciuti alle grandi città, giacciono lontani, isolati, sparsi nel fertile e bel giardino del nostro Veneto».⁴⁷²

La campagna, in tutto il suo più vario complesso di grandi e piccoli paesi, nel generale movimento progressivo, in confronto ai grandi centri, procede in ritardo. La grande città invece, è l'immenso alveare dove si raccoglie il forte nucleo delle intelligenze [...]. Per tanto, in essa si sviluppano, prima che altrove, le idee nuove, che se incontrano sistematici o convinti oppositori, incontrano pure ferventi discepoli che lo sostengono in modo che esse avanzano, trovano la loro applicazione pratica, si affermano, si impongono ai detrattori e dirigono l'umano progresso.⁴⁷³

Certamente, nella città si trovano «i mezzi per la diffusione delle idee»; la città è il nucleo attrattivo, il centro catalizzatore di istanze ideologiche, pedagogiche e formative, mentre la campagna soffre della sua condizione di decentramento e non può che essere toccata marginalmente perché le novità «non possono che giungere se non in ritardo e lene». Per questo la campagna ha un suo carattere conservatore, antitetico a quello più dinamico della città, le cui suggestioni innovative nel percorso verso le campagne «si corrompono lungo il viaggio [...], arrivano incerte, confuse, alterate». Da qui l'esigenza di un'energica attuazione della riforma, che alla «volontà» sappia unire «criterio», «costanza» e «mezzi». Lo strumento operativo sarà la scuola, con il duplice scopo di istruire i cantori a livello artistico-musicale e coinvolgere il popolo nel processo di educazione al canto liturgico.

La proposta è condivisa anche da Giuseppe Maggio che, nel *Modo pratico di introdurre il canto liturgico delle "parti fisse" della messa dei salmi e degli inni nel popolo*, sostiene che i fedeli vanno educati alla pratica del canto liturgico principalmente attraverso il lavoro svolto dalle *scholae cantorum*. Egli inoltre ravvisa la necessità di formare apposite commissioni per la compilazione di adeguati manuali di canti e preghiere da distribuire al popolo al fine di dotarlo degli strumenti adeguati per renderlo maggiormente partecipe agli uffici liturgici.⁴⁷⁴ Sulla questione delle commissioni era già intervenuto qualche anno prima Eduardo Bottiglieri, il quale nel trafiletto *Veniamo ai fatti. (Dopo il "Motu Proprio")* raccomandava fossero formate da persone di sicura competenza, diversamente era meglio

⁴⁷¹ BC II/9-12, 1907, pp. 129-132, III/1-2-3, 1908, pp. 11-14, III/4-5-6, pp. 38-42.

⁴⁷² BC II/9-12, 1907, p. 129.

⁴⁷³ Ivi, pp. 129-130.

⁴⁷⁴ SC, IX/VIII, 1908, pp. 101-103, IX/IX, 1908, pp. 113-115.

rinunciarsi, demandando a personale diocesano di comprovata esperienza il compito di gestire eventuali situazioni critiche nei piccoli paesi di campagna.⁴⁷⁵

Sull'adeguata preparazione dei gruppi corali si sofferma Gino Visonà nella *Lezione pratica su la formazione delle "Scholae cantorum rurali"*.⁴⁷⁶ Il presupposto è che il canto liturgico non può «dipendere dall'arbitrio privato», ma deve «regolarsi dall'autorità della Chiesa», essendo parte integrante della liturgia. È, quindi, un mezzo di edificazione che deve aggiungere efficacia al testo per sollecitare la fede nell'assemblea e

quando un parroco ha compreso la somma importanza di questo suo dovere, quando si è potuto intimamente persuadere del posto cospicuo che deve avere l'educazione musicale religiosa nel suo popolo, la più grande difficoltà, credetelo, è felicemente superata, e si può dire che la formazione della *Schola cantorum*, di quella eletta unione, che col canto s'associerà santamente al sacerdote in un ufficio angelico, sia validamente assicurata.⁴⁷⁷

Con l'esperienza maturata alla direzione della *schola cantorum* della parrocchia di S. Caterina in Vicenza, il Visonà affronta la questione da diverse angolazioni: dal profilo economico legato al sostentamento della *schola*, alla formazione del coro, alla costituzione dell'organico e al repertorio da eseguire, formulando le seguenti proposte.

1. Poiché le ristrettezze economiche delle parrocchie non permettono una voce di bilancio appositamente dedicata alla *schola cantorum*, spetta al parroco e alla Fabbriceria mettere in campo adeguate strategie per reperire i fondi, ad esempio, mediante libere offerte e feste di beneficenza. L'aspetto remunerativo è essenziale alla sopravvivenza dell'istituzione musicale, perché bisogna riconoscere il lavoro dei cantori sia pure con gratificazioni simboliche.
2. Uno statuto deve fissare i diritti e i doveri dei cantori, la frequenza alle lezioni, le funzioni del capocoro e le norme di contegno morale.⁴⁷⁸ È utile e va incoraggiata la presenza del coro alle manifestazioni canore e la condivisione delle esperienze di canto con altre *scholae*.

⁴⁷⁵ SC, V/10, 1904, pp. 164-166. Eduardo Bottiglieri (1864-1937), sacerdote, organista e compositore fu membro della Commissione Arcivescovile di Musica Sacra di Santa Cecilia a Napoli. Impegnato nella diffusione dei principi ceciliani nell'Italia meridionale, scrisse per «Santa Cecilia», «Musica Sacra» e «Rassegna Gregoriana». Cfr. DONELLA, *Pruno*, pp. 141-242.

⁴⁷⁶ SC, XII/II-III, 1910, pp. 16-19, XII/V, pp. 44-46. Gino Visonà (1880-1954), laureato in Lettere e filosofia all'università di Padova e diplomato in canto corale presso il conservatorio di Parma, insegnò presso il Regio Istituto Magistrale di Vicenza, dove fu attivo come maestro di coro, organista e teorico. Alcune sue composizioni compaiono in allegato alla rivista «Santa Cecilia». Cfr. DONELLA, *Pruno*, p. 339; MANTESE, *Storia*.

⁴⁷⁷ SC, XII/II-III, 1910, p. 16.

⁴⁷⁸ Questo aspetto è affrontato in altri contributi, come *Il decalogo del cantore* che elenca una serie di norme di comportamento utili al decoro delle *scholae cantorum*. Cfr. SC, XI/II-III, 1909, pp. 16-17.

3. Il parroco «dovrà persuadere il suo organista e, come meglio può, aiutarlo finanziariamente a recarsi da qualche maestro di canto [...] per apprendere da esso quelle norme che sono indispensabili per saper istruire con frutto i giovani cantori».⁴⁷⁹

4. Infine, «il maestro d'accordo con lui [il parroco] passerà alla scelta dei cantori».

Nel piccolo paese di campagna, dunque, l'organista spesso è anche il maestro del coro, perciò deve ampliare studio e competenze. Il Visonà è ben conscio che non tutti i cori sono uguali e che il grado di difficoltà dei repertori deve essere commisurato all'abilità dei cantori, per cui bisognerà

accontentarsi d'un bene relativo, ma si deve pretendere giustamente che quel minimo conveniente alle circostanze del luogo e delle persone, sia sempre condotto a regola d'arte e di sentimento religioso.⁴⁸⁰

La scelta delle composizioni dovrebbe essere facilitata dalle commissioni diocesane, deputate a selezionare i repertori musicali adatti alla liturgia.⁴⁸¹ Stabilito il repertorio, occorre che il maestro di coro

si rechi ancora almeno un paio di volte dal suo maestro di città per sentirne l'interpretazione, l'andamento generale, per farsi segnare, ove non lo siano, i respiri, per farsi suggerire quelle norme particolari, che non può assolutamente possedere chi non si dedica con studi severi e completi all'arte sacra.⁴⁸²

Il Visonà biasima quei maestri che, pur avendo le capacità tecniche,

non curano questa previa preparazione, a spese del fiato dei poveri cantori, che devono ripetere e ripetere frasi faticose [...] compromettendo irrimediabilmente la buona esecuzione.⁴⁸³

Specialmente nei giovani, ciò è causa di incertezze esecutive e di cattive interpretazioni, difficilmente rimediabili una volta acquisite nel bagaglio delle competenze personali. La conoscenza approfondita del brano permette al maestro di concentrarsi sulla prestazione degli allievi e correggere i difetti d'impostazione.⁴⁸⁴ È, dunque, costante la

⁴⁷⁹ SC, XII/II-III, 1910, p. 17.

⁴⁸⁰ *Ibidem*. Di seguito: «dovendo poi decidere la scelta d'una composizione da eseguirsi, si cerchi con ogni cura che questa risponda alle forze dei cantori e dell'organista, acciocchè possa venir eseguita con accuratezza e ottenga l'effetto ideato dall'autore».

⁴⁸¹ SC, V/10, 1904, pp. 164-166.

⁴⁸² SC, XII/II-III, 1910, p. 18.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Ibidem*. Il riferimento è all'esperienza personale: «Quando io voglio insegnare qualcosa, per quanto semplice, ai miei cantori, tanto la studio che l'imparo quasi a memoria; sarà questa una cosa esagerata ma così la mia

premura affinché il repertorio sia adatto alle voci coinvolte, alle fatiche dei cantori, alle forze della scuola; essa è dettata da un'esigenza estetico-performativa, ma anche dal timore di perdere adesioni alla causa della riforma. Per questa ragione, anche il Visonà ritiene importante che le *scholae cantorum* possano interagire attraverso concorsi regionali, esecuzioni e saggi durante le adunanze diocesane.⁴⁸⁵

È adunque da confidare assai in questo mezzo potente dell'audizione delle buone *Scholae cantorum*, poiché tali esecuzioni aprono nel miglior modo lo spirito alla comprensione intima delle opere d'arte. Chi si lusinga di apprendere l'intuito per la musica corale e farlo apprendere al suo coro con sole disquisizioni teoretiche o studio al pianoforte, non otterrà migliori risultati di colui che vuol imparare la pronuncia d'una lingua straniera col solo uso dei libri. Convieni adunque moltiplicare con insistenza lavoro e ovunque le *Scholae cantorum*; con reciproco influsso il maestro formerà la Scuola, la quale alla sua volta perfezionerà il maestro; e questo insegnamento verrà ripetuto fra Schola maggiore e minore, fra la città e la campagna, fra le insigne basiliche e le minuscole parrocchie.⁴⁸⁶

Passando agli aspetti pratici, va organizzato il piano d'azione che il maestro deve svolgere nelle lezioni per la sua scuola di canto. Laddove non sia possibile la creazione di un coro di voci miste, è da preferirne uno di voci bianche, sia per l'effetto armonioso, «commovente e penetrante», che risulta all'ascolto, sia per la facilità a passare da un registro vocale ad un altro ed eseguire note acute senza perdere vigore. Il Visonà è convinto che, addestrando nel coro un ragazzo fin da piccolo ed educando la sua voce *ab imis*, egli continuerà volentieri a fare parte dell'organico anche nella maggiore età. Provvisto di un'aula, una lavagna e un piccolo armonio, il maestro insegnerà dapprima «i più importanti elementi teorici musicali; nome delle note, loro posizione, valori della semibreve, minima, semiminima e croma, con i relativi aspetti», evitando il metodo mnemonico suggerito invece da Villetard. Per gli allievi «basterà una piccola raccolta economica di solfeggi, dove si trovino gli intervalli, le scale e qualche altro esercizio per l'impostazione e l'educazione della voce».⁴⁸⁷

Viene, dunque, indicato uno strumento adatto allo studio collettivo del canto, cioè il meloplasto: un metodo grafico inventato dal francese Galin nel 1818, che consta di un rigo

attenzione è tutta rivolta ai miei cari allievi, a sorvegliare la disciplina, a vedere se respirano bene, se aprono la bocca come si deve, e tengono la lingua in posizione corretta, se il suono esce con chiarezza e intonazione almeno tollerabile».

⁴⁸⁵ Era consueto che vi fossero dei brevi concerti o degli intermezzi musicali in occasione delle riunioni diocesane e dei congressi di musica sacra. Serviva a valutare il lavoro delle *scholae*, assistendo all'interpretazione di brani di musica sacra composti per l'occasione da esponenti del movimento.

⁴⁸⁶ *Ibidem*. Il Visonà spiega che durante l'esecuzione di musiche del Perosi in un rito funebre, un piccolo coro di campagna venne ad ascoltare l'interpretazione al fine di comprendere l'esatto svolgimento delle melodie.

⁴⁸⁷ SC, XII/V, 1910, p. 45.

musicale sul quale sono indicati i tre accidenti (bemolle, bequadro, diesis).⁴⁸⁸ L'insegnante «trasportando un bastoncino in alto o in basso, a destra o a sinistra, indica agli alunni le note che devono cantare con i rispettivi accidenti».⁴⁸⁹ Inoltre, è da non trascurare lo studio dei vocalizzi e del solfeggio per ottenere una solida impostazione e una precisa emissione della voce. Bisogna anche curare la respirazione, affinché «sia essa proporzionata alla frase che la voce deve eseguire», e far pronunciare esattamente e con chiarezza ogni singola parola. Infine, si deve raccomandare agli allievi di cantare piano.

Io vorrei dimostrarvi che cantando piano s'ottiene facilmente il passaggio al registro di testa, che si abitua il cantore a pensare nella mente una perfetta intonazione, prima di emettere la voce, che si può prolungare la lezione, senza danneggiare minimamente gli organi vocali e respiratori degli alunni.⁴⁹⁰

Sulla figura del cantore la rivista «Santa Cecilia» nel 1910 pubblica l'articolo *Un esame di coscienza per i nostri cantori di chiesa*, che contiene un vero e proprio modello di comportamento da assumere nell'esercizio della musica, ma anche nei confronti dell'istituzione e dei colleghi.⁴⁹¹ Ritornano i temi della regolare frequenza, della puntualità alle prove, dello spirito di sacrificio, della fedeltà all'impegno preso e del contegno da tenere durante le prove.⁴⁹² Si devono evitare le critiche, «qualcosa di insopportabile che paralizza ed impedisce ogni soddisfazione che il maestro possa ritrarre dal canto».⁴⁹³ Ma v'è di più, infatti il testo prosegue:

Poco tempo fa, un maestro di canto, abile, ma giovane, e non ancor molto navigato, raccontava: «Se io non sto a bere almeno due ore dopo la prova coi miei cantori, io non riesco a tenerli uniti!». Questo è un attestato molto cattivo per una *schola cantorum*.

Già nelle società profane [da intendersi come associazioni corali che eseguono musica profana] vige la modaccia, che molti fra i membri dopo la prova si indugiano, per buona parte della notte, nelle cantine, contribuendo così ben poco alla pace nelle loro famiglie, in modo che sovente le mogli, i figli e le figlie esclamano: se non ci fossero mai state le società corali! Che questa esclamazione non abbia mai ad esser espressa in riguardo di una *Schola cantorum*!

⁴⁸⁸ Pietro Galin (1786-1821) aveva pubblicato questo metodo di insegnamento nel volume *Esposizione di un nuovo metodo per l'insegnamento della musica*: cfr. DBU, p. 940. Il vantaggio di questo metodo consisterebbe nel tenere sempre desta l'attenzione degli allievi, costretti a seguire i movimenti del maestro per identificare nel rigo musicale l'altezza esatta della nota da eseguire.

⁴⁸⁹ SC, XII/V, 1910, p. 45.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 46.

⁴⁹¹ SC, XII/VI, 1910, pp. 55-57. L'articolo è una traduzione dalla rivista tedesca «Gregoriusbote für Katholische Kirchensänger», 1885. Il presente contributo era stato anticipato l'anno prima dall'articolo *Il decalogo del cantore*, SC, XI/II-III, 1909, pp. 16-17.

⁴⁹² SC, XII/VI, 1910, p. 55.

⁴⁹³ Ivi, p. 56.

[...] Certo nessuno che comprenda ciò che vuol dire il piacere del sacrificio. E tuttavia nessuno può negare che una troppo lunga permanenza non serve né alla dignità del canto liturgico, né all'armonia ed alla pace nella *schola*, nella famiglia e infine nella comunità.⁴⁹⁴

Si tratta di dare un'estensione sociale all'idea di riforma del canto e della *schola cantorum* che deve diventare un modello di vita per il buon cristiano. In pratica la corale del paese deve essere un'istituzione alternativa, dove trovare il proprio habitat sonoro ideale nella musica liturgica.⁴⁹⁵

Il rispetto reciproco mantiene uniti i cantori più potentemente che non ciò che spesso si chiama amicizia, non è dunque colla amicizia che devono essere uniti i cantori, l'un l'altro, ma col cristiano amor del prossimo.

Non mi sono io talvolta dimostrato superbo verso qualche condiscipolo perché egli non contribuisce al bene sociale nella stessa misura quanto io stesso?⁴⁹⁶

L'uso di espressioni come «contribuire al bene sociale» rende questo testo particolarmente significativo, perché lascia trasparire la ragione forse più profonda che doveva sottendere l'attività corale teorizzata dalla riforma della musica sacra, cercando di concorrere alla costruzione dell'identità culturale di una comunità.⁴⁹⁷ Il testo insiste su questi concetti, invitando il cantore a non «guardare dall'alto in basso il tuo compagno che tentenna nella lettura a prima vista o prende male qualche intervallo difficile; poiché non tu ti sei dato la bella voce, ma Dio solo te la diede».⁴⁹⁸ Al contrario, si raccomanda etica del sacrificio e umiltà, perché

se per avventura il direttore ti potesse dire il suo pensiero più intimo, allora udresti come egli goda della tua diligenza, attenzione, modestia; mentre non avrebbe che parole amare per qualcuno che ai tuoi occhi appare come cantore straordinario.⁴⁹⁹

È la traduzione di quanto enunciato nel *Motu proprio* di Pio X, che al cap. 14 ordina di ammettere nei cori di chiesa soltanto

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Sull'attività e la condizione delle *scholae cantorum* del primo Novecento si veda CASADEI TURRONI MONTI, *Cenni*.

⁴⁹⁶ SC, XII/VI, 1910, p. 56.

⁴⁹⁷ Cfr. SAVONARDO, *Sociologia*, pp. 90-91.

⁴⁹⁸ SC, XII/V, 1910, p. 56.

⁴⁹⁹ *Ibidem*. Sul sacrificio personale del cantore il testo riporta il pensiero dell'allora Prefetto della musica August Wiltberger (1850-1928): «quando un cantore della *Schola* fa parte contemporaneamente di una società corale profana [...] allora si raffredda l'amore al canto di chiesa ed alla *Schola*, s'intiepidisce lo zelo per le prove, e se per avventura queste cadono nei giorni delle prove della *Schola*, finirà per dare l'addio a questa».

uomini di conosciuta pietà e probità di vita, i quali col loro modesto e devoto contegno durante le funzioni liturgiche si mostrino degni del santo ufficio che esercitano.⁵⁰⁰

C'è chi cerca anche di accreditare la legittimità delle *scholae cantorum* sul piano della tradizione e della storia, guardando alle origini della liturgia della Chiesa d'Occidente. In questo caso la volontà di recupero vuole essere una ri-fondazione nel piano più generale della musica liturgica. Significativo è il contributo *Le antiche scholae cantorum di Roma* di Ildefonso Schuster, che vede proprio nell'antica istituzione fatta risalire a papa Gregorio Magno il modello a cui dovrebbe ispirarsi l'organizzazione attuale del canto liturgico.⁵⁰¹ L'obiettivo pratico è quello di fare delle *scholae cantorum* lo strumento operativo per arrivare all'introduzione stabile della pratica musicale nelle parrocchie, sia come sistema di "edificazione" religiosa e civile, sia come elemento di integrazione della formazione scolastica. Ancora Francesco Coradini, in *Scholae cantorum e cultura popolare civile*, scrive:

Poiché oggi, nell'ampio lavoro di ricostruzione, si pensa di già a por mano ad efficaci mezzi perché fin dalle prime scuole venga offerto al fanciullo una semplice ma sana educazione nel canto, potrebbe qualcuno supporre che il merito di questi saggi provvedimenti sia tutto proprio dell'età moderna che, scossa dal fragore delle armi a darsi pensiero e ad occuparsi nella soluzione dei problemi sociali che il periodo storico attuale ha nuovamente imposti, si metta finalmente all'opera a cui nessuno avrebbe mai atteso per il passato.⁵⁰²

La preoccupazione di poter disporre di una struttura scolastica per un'adeguata educazione al canto liturgico è condivisa anche nell'articolo *Per le scuole di canto dei fanciulli* di Francesco Tonolo, in cui si definiscono le caratteristiche delle *scholae puerorum*, le quali dovrebbero acquisire la stessa organizzazione di una scuola pubblica.⁵⁰³ I punti programmatici sono i seguenti: assiduità al catechismo, come base di partenza per la formazione e la successiva selezione delle voci migliori; frequenza alle lezioni unita ad un comportamento irreprensibile; organico di numero variabile, secondo «le capacità dell'ambiente», formato da fanciulli d'età compresa fra i 7 e i 14 anni; rigorosa separazione dalla *schola* degli adulti; istruzione musicale basata prevalentemente sull'emissione della voce e la corretta pronuncia del latino; esercitazioni condotte sulle parti fisse della messa, salmi e vesperi domenicali per apprendere l'esecuzione dei salmi *alternatim*; istruzione degli

⁵⁰⁰ Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 560.

⁵⁰¹ PS, XII/4-12, 1918, pp. 21-24. Anche Angelo De Santi si occupa di questo aspetto legato all'evoluzione delle *scholae cantorum* (RG, XIII/2, 1914, coll. 151-153). Ildefonso Schuster (1880-1954), monaco benedettino, fu ordinato cardinale e ricoprì la carica di arcivescovo di Milano dal 1929 al 1954. ET, *Biografie*, 17, p. 437.

⁵⁰² PS, XII/4-12, 1918, pp. 14-18: 14.

⁵⁰³ Ivi, pp. 18-20: 19. Francesco Tonolo (1880-1954), sacerdote veneziano, si distinse come liturgista e zelante promotore della riforma in Veneto. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 336-337, 340.

allievi più capaci nel canto degli uffici funebri e del Mattutino delle tenebre; eventuale elezione di un capo coro che dia l'intonazione e che mantenga l'affiatamento fra i compagni. Puntualità, compostezza, silenzio e devozione completano la formazione del giovane cantore, nella consapevolezza che la vera *schola* è data dalla compresenza di voci bianche e voci virili.

Con la fine della guerra la situazione era profondamente mutata anche per le *scholae cantorum*. Non poteva essere diversamente, dal momento che era mutato l'assetto complessivo della società, uscita dal "lungo Ottocento" trasformata nella vita quotidiana delle proprie istituzioni sia pubbliche che private.⁵⁰⁴ Il dibattito sulla riforma della musica liturgica stentava a ripartire: l'attività pratica era rimasta paralizzata, molte organizzazioni destinate al canto liturgico furono sciolte e gli stessi periodici che davano voce alle istanze di chi si batteva per l'attuazione di programmi formativi avevano cessato di pubblicare. Rimangono ancora attivi il «Bollettino Ceciliano» e «Santa Cecilia» che cesserà nel 1934, dopo la morte del suo fondatore, Marcello Capra.⁵⁰⁵

Il tema dell'istituzione di apposite scuole per l'insegnamento della musica verrà ripreso con la nota *Santa Cecilia nelle scuole magistrali italiane*, un commento a una circolare emanata nel 1927 dal ministero alla Pubblica Istruzione per sostenere la necessità di ampliare gli studi musicali nelle scuole, ma che non produsse conseguenze concrete, almeno nell'immediato.⁵⁰⁶ Dal canto loro, le autorità ecclesiastiche non si scosteranno dalle direttive del *Motu proprio*, tanto che la *Costituzione apostolica* di papa Pio XI, nel confermare l'esigenza di «procurare la più attiva e degna partecipazione del popolo alle azioni liturgiche, soprattutto per mezzo del canto sacro», richiamerà l'impegno dei parroci, la formazione del clero nei seminari, un'idonea preparazione dei maestri e soprattutto il buon funzionamento delle scuole di canto nelle parrocchie rurali.⁵⁰⁷

Può il canto gregoriano divenire popolare?, traduzione di un articolo pubblicato da Hugo Löbmann nel periodico «Musica divina» di Vienna, renderà finalmente esplicito lo scopo ultimo di tutto il progetto di recupero e restaurazione della musica antica per la liturgia.⁵⁰⁸ Il riferimento è all'esperienza della chiesa del monastero di Grüssau in Slesia, dove, durante la celebrazione, il coro esegue messe in canto gregoriano studiate per

⁵⁰⁴ BAYLY, *Nascita*. Cfr. inoltre LUPO, *Passato*.

⁵⁰⁵ SC, XXIV/3, 1933, pp. 21-23.

⁵⁰⁶ SC, XXIX/1, 1927, pp. 2-3. L'occasione nacque dalla decisione ministeriale di rendere ufficiale la festa di Santa Cecilia negli istituti magistrali. Il regime, però, preferì altre iniziative per rinsaldare il legame fra propaganda e movimenti popolari alla ricerca del consenso. Su questi aspetti cfr. NICOLODI, *Musica*, pp. 32-71.

⁵⁰⁷ SC, XXXI/IV, 1929, pp. 63-64: 63.

⁵⁰⁸ SC, XXXII/IV, 1930, pp. 62-64. Hugo Löbmann era un musicologo tedesco di Lipsia (cfr. *Ibidem*).

l'occasione, sotto la direzione di un maestro e con l'accompagnamento dell'harmonium. Il popolo partecipa al canto con il sussidio di alcuni libretti appositamente stampati.

Non diversamente da altri contributi, questo esempio aveva lo scopo di far conoscere e diffondere nel nostro Paese gli esempi virtuosi di altri paesi europei, con l'obiettivo di alimentare l'interesse per l'antica musica liturgica e indicare strumenti opportuni alla sua riproposizione, pur nelle diversità esistenti rispetto alla realtà d'Oltralpe.⁵⁰⁹

Certo agli italiani sarebbe più facile cantare molto il gregoriano, questo misconosciuto canto, che per essi risuona nella loro antica madre lingua; eppure ci vorrà ancora lungo tempo prima che i popoli di lingua neolatina adempiano al desiderio vivo del Santo Padre, il quale aspira a udire immense turbe di fedeli nella chiesa universale di S. Pietro cantare la lode di Dio con le ampie volute del canto originario della Chiesa, nell'unità del coro gregoriano.⁵¹⁰

6. *Il canto delle donne*

All'interno del dibattito sul canto liturgico popolare e sui criteri per un'adeguata educazione musicale, riveste un'importanza particolare e anche attuale, la questione relativa alla partecipazione delle donne, ampiamente e vivacemente affrontata dagli esponenti del movimento ceciliano. Com'è noto, ad una prima lettura il *Motu proprio* sembrava esprimere parere contrario alla partecipazione delle donne al canto liturgico.⁵¹¹

Dal medesimo principio segue che i cantori hanno in chiesa vero ufficio liturgico, e che però le donne, essendo incapaci di tale ufficio, non possono essere ammesse a far parte del coro o della cappella musicale. Se dunque si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute di fanciulli, secondo l'uso antichissimo della Chiesa.⁵¹²

Sulla corretta interpretazione da dare a questo passo sono stati versati fiumi d'inchiostro nei periodici dell'epoca, facendo emergere posizioni a volte anche contrapposte. Anche la Sacra Congregazione dei Riti in più occasioni è intervenuta tramite decreti per cercare di mettere ordine e indicare una direzione da seguire. Gli scritti, talora piuttosto appassionati, dedicati a questo argomento segnano tutto il percorso del movimento di riforma, quasi a indicare la forte consapevolezza del tema in discussione. Fra i periodici presi in considerazione nel presente lavoro, ancora «Santa Cecilia» si dimostra la più ricettiva nei

⁵⁰⁹ «Sappiamo trarre - senza sterili sciovinismi - le lezioni e gli incitamenti che ci occorrono dagli esempi che ci vengono anche dall'estero. Ed è per questo specialmente che abbiamo creduto opportuno far conoscere ai nostri lettori il bell'articolo del Dr Löbmann». Ivi, p. 64.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Motu proprio*, articolo 13. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 560.

⁵¹² *Ibidem*.

confronti di questa tematica. Nella tabella seguente sono indicati i principali contributi ospitati dalla rivista torinese.

Periodico	Autore	Contributo	Anno di pubblicazione
«Santa Cecilia»	Neuma	<i>Il canto delle donne in chiesa</i>	Settembre-ottobre-novembre 1899
«Santa Cecilia»		<i>Un'importantissima risposta del S. Ufficio sul canto delle donne in chiesa</i>	agosto-settembre 1907
«Santa Cecilia»	D.P.G.	<i>Il canto delle donne in chiesa</i>	maggio 1908
«Santa Cecilia»	H. D. Leray	<i>Il canto delle donne in chiesa</i>	novembre 1911
«Santa Cecilia»	Angelo De Santi	<i>Il canto delle donne in chiesa</i>	giugno 1921
«Santa Cecilia»		<i>Il canto delle donne in chiesa</i>	aprile-maggio-giugno 1927

Tab. 4 - Articoli inerenti il tema del canto delle donne in Chiesa in «Santa Cecilia»

Giovanni Tebaldini aveva affrontato questo argomento ben prima del 1903 nella «Scuola Veneta di Musica Sacra». Citando «La Difesa», quotidiano veneziano legato al movimento cattolico veneto fondato dall'avvocato Giovanni Battista Paganuzzi,⁵¹³ egli si presenta come narratore neutrale delle posizioni in campo. Tuttavia non è difficile capire l'opinione che egli ha in merito, perché era stato egli stesso a insorgere più volte contro qualsiasi forma di partecipazione femminile al canto.⁵¹⁴ Del resto, considerate la sua storia e le sue idee di cattolico intransigente e di fervente ceciliano dedito alla diffusione degli ideali di riforma, non poteva essere altrimenti.

«La Difesa» apre la polemica riportando un trafiletto tratto dal periodico «Italia reale», che si esprimeva positivamente sulla partecipazione corale delle donne alle sacre funzioni. Nonostante la pratica sia stata già sperimentata in altri paesi (Francia, Germania e Austria su tutti), in Italia essa è fortemente osteggiata.⁵¹⁵ Per chi è contrario il canto delle donne in chiesa è considerato storicamente un abuso a tutti gli effetti, trattandosi di «cosa contraria alle leggi della chiesa» e al principio stabilito fin dal Concilio di Laodicea del «tacet mulier in ecclesia - absit mulier a choro».⁵¹⁶

⁵¹³ DBI, 80, pp. 270-272.

⁵¹⁴ SVMS, II/5-6, 1893, p. 36.

⁵¹⁵ *Ibidem.*

⁵¹⁶ *Ibidem.*

Per completare il quadro delle opinioni, in «Santa Cecilia» viene pubblicato anche il pensiero di un autore straniero, H. D. Leray. Apparso originariamente su la «Revue du chant grégorien»,⁵¹⁷ egli sostiene la legittimità dei cori misti, forte del rispetto dei criteri artistici e morali nella scelta dei cantori prescritti dal *Motu proprio*. La costituzione di un coro misto è giustificata ove esso possa migliorare la qualità dell'organico; nondimeno, quando le voci dei fanciulli si presentino carenti, la presenza delle voci femminili in sostituzione di quelle maschili può essere prevista, anche con carattere transitorio. Insomma, dall'estero invitano a guardarsi bene

dal rigorismo e dallo spirito d'intolleranza, che non otterrebbero altro che la distruzione o la diminuzione del bene, col pretesto del meglio, e dal lassismo o dal liberalismo che ci farebbe dimenticare il limite dei nostri diritti e sacrificare alla lettera lo spirito, che le dà la vita, la vita della Chiesa.⁵¹⁸

Sul tema si apre una polemica fra il periodico torinese «Santa Cecilia» e la rivista «Musica Sacra» di Milano, che nel *Canto delle donne in chiesa*, firmato dallo pseudonimo Neuma, arriva a criticare aspramente la diocesi di Torino, rea di aver permesso alle donne di cantare in coro.⁵¹⁹ La risposta è che l'accusa sia infondata, perché costruita sul confronto inesistente fra la *schola cantorum* di Saint-Gervais – dove il coro è misto – e due cori di chiese annesse a comunità femminili e afferenti alla diocesi torinese. La questione è diversa se il coro è interamente femminile, formato da «signorine appartenenti a quanto vi ha di più eletto nell'aristocrazia e nell'alta borghesia»; trattandosi, nel caso torinese, di un organico interamente costituito da donne, a differenza di quanto avviene invece in Francia e in Germania, dove la prassi del coro misto è realtà affermata, la rivista si difende sostenendo che tale pratica non sia contraria alle prescrizioni ecclesiastiche.⁵²⁰ Tutt'al più si può concedere una soluzione di compromesso, che suona quasi come una provocazione.

Ci si passino adunque a Torino ed in diocesi i cori femminili che cantano da soli, o tutt'al più alternativamente col coro virile (gli uomini su in cantoria, le donne dietro l'altar maggiore), ne guadagnerà la causa della riforma della musica sacra.⁵²¹

⁵¹⁷ SC, XIII/V, 1911, pp. 38-39. Cfr. anche RG, X/4-5, 1911, coll. 308-311.

⁵¹⁸ SC, XIII/V, 1911, p. 39.

⁵¹⁹ SC, I/3, 1899, pp. 27-28; I/5, pp. 41-42, I/6, p. 53.

⁵²⁰ Come conferma l'articolo di Leray (SC, XIII/V, 1911, pp. 38-39).

⁵²¹ SC, I/3, 1899, p. 28.

«Musica sacra» controbatte riportando uno stralcio del *Tractatus canonicus de sanctissima eucharistia* di Pietro Gasparri, in cui viene esposta la disciplina che vieta il canto delle donne in chiesa. L'approccio di quest'opera, che richiama il diritto canonico, si poggia sull'interpretazione dei decreti della Sacra Congregazione dei Riti, che pure in più occasioni si sono pronunciati contro la partecipazione delle donne nel coro.⁵²² Pur accogliendo la disciplina ecclesiastica vigente, che vieta esplicitamente il canto delle donne in chiesa, nell'ulteriore replica di «Santa Cecilia» si precisa che sono permesse delle lodevoli eccezioni e che l'ordinario diocesano ha facoltà di concedere anche a loro di partecipare al coro.⁵²³

La Sacra Congregazione dei Riti, invocata da più parti, interviene ripetutamente nel tentativo di definire la questione a colpi di decreti. Su quelli emanati nel 1907 si sofferma *Un'importantissima risposta del S. Ufficio sul canto delle donne in chiesa*.⁵²⁴ L'occasione è data da un'interrogazione posta alla Sacra Congregazione e all'Ufficio dell'Inquisizione dal vicario apostolico in Sofia (Bulgaria), concernente la partecipazione al «canto delle fanciulle scismatiche insieme con le cattoliche nelle funzioni ecclesiastiche». «Santa Cecilia» ospita uno scambio epistolare e un corposo commentario di mons. Pietro Piacenza, allora consultore della Congregazione.⁵²⁵ Dimostrando come i decreti ecclesiastici non lascino dubbio alcuno sul ruolo che le donne debbono svolgere nella liturgia cantata, apre a un'interpretazione non troppo restrittiva del documento pontificio del 1903. Si concede perciò anche alle donne di cantare, ma in una tribuna separata rispetto al presbiterio, senza essere esposte allo sguardo dell'assemblea, secondo le antiche prescrizioni di Benedetto XIV contenute nel *De Synodo*.⁵²⁶

⁵²² GASPARRI, *Tractatus*. Pietro Gasparri (1852-1934), cardinale, diplomatico e Segretario di stato presso la Santa Sede dal 1914. Cfr. DBI, 52, pp. 500-507; FANTAPPIÈ, *Chiesa*; TALIANI, *Gasparri*. Dei decreti di questo periodo si occupa «Rassegna Gregoriana» in una estesa nota: C[ARLO] R[ESPIGHI], *Nuovi documenti della Sacra Congregazione dei Riti sul "canto delle donne in chiesa e sulle melodie dei propri*, RG, VIII/1-2, 1909, coll. 50-54. Commentando un decreto del 18 dicembre 1908, il Respighi fa presente che «ciò che si vuole è la perfetta divisione tra i cantori uomini e donne, qualora questi e quelli, secondo l'uso di alcune regioni, cantino in luogo speciale e separato». Cfr. *ivi*, col. 51.

⁵²³ SC, I/5, 1899, p. 42. Nel numero successivo così si chiude la polemica: «Il canto delle donne in chiesa continua a preoccupare la *Musica sacra* di Milano. Crediamo di averle dimostrato che la disciplina qui non ne soffre e ne ha mai sofferto nulla. Rimaniamo sempre convinti che la questione in sé presso noi non ha gravità. Possiamo assicurare la nostra consorella che al postutto ce ne disinteressiamo affatto e le diamo argomento in pro in questo stesso numero nello studio del dotto nostro collaboratore abbè Dupoux. Ce ne rimettiamo all'alto senno dell'illuminato Pastore cui fu affidata la diocesi. Et de hec satis». Cfr. SC, I/6, 1899, p. 53.

⁵²⁴ SC, IX/II-III, 1907, pp. 25-28. Si tratta di una risposta della Congregazione ad un'interrogazione pubblicata dal periodico romano «Ephemerides Liturgicae» nel numero di giugno 1907. La questione è la seguente: a Sofia alcune religiose dirigono un pensionato femminile in cui sono ammesse fanciulle cattoliche e non. Poiché è consuetudine che le fanciulle partecipino tutte assieme alle sacre funzioni, le autorità religiose locali chiedono se tale fatto possa essere tollerato.

⁵²⁵ Pietro Piacenza (1847-1919), già collaboratore della rivista romana «Ephemerides Liturgicae», fu vicino agli ambienti ecclesiastici romani.

⁵²⁶ Cfr. *De Synodo*, p. 65.

La questione, dunque, rientra in quella più generale della partecipazione popolare e ad essa è connessa, poiché «fu sempre intenzione e volontà della Chiesa che tutto il popolo, cioè uomini e donne, fanciulli e fanciulle, partecipino al canto ecclesiastico nei divini uffici». Considerato che «molti mezzi utili e convenienti furono proposti per eccitare la fede nei popoli e richiamare i cristiani più assiduamente ai sacri templi», se ne deduce che «nessuno però è più opportuno e più facile che rimettere l'antico uso di far partecipare tutto il popolo ai canti liturgici». Se dunque, l'obiettivo è la partecipazione popolare, «non si può far altro che iniziare al canto liturgico specialmente i fanciulli, le fanciulle e le donne»; gli uomini, infatti, «ovunque si allontanano dalla chiesa, mentre le donne sono più attente alle sacre funzioni».⁵²⁷

La conclusione cui giunge il Piacenza è che le disposizioni ecclesiastiche siano da ritenersi giuste perché ratificano la posizione delle donne in chiesa e chiariscono la legittimità della loro partecipazione ai sacri misteri attraverso il canto, ammettendo che anche le fanciulle non cattoliche possano avvicinarsi al canto qualora si tratti di compartecipare al rito cattolico, pur con le dovute specificazioni sopra menzionate.⁵²⁸ «Musica sacra», però, non desiste e fa osservare che la posizione della gerarchia «ha importanza non già quanto agli effetti della disciplina del canto, ma quanto alla comunicazione in divinis di cattolici con acattolici», quindi sul piano morale e non liturgico.⁵²⁹

«Santa Cecilia» ribatte richiamando un nuovo decreto della Congregazione che, rispondendo a un quesito posto dall'arcivescovo di Angelopoli (Messico), dà un'interpretazione del *Motu proprio* in senso ancor più estensivo: al punto che, al divieto esplicito del canto delle donne in chiesa, si preferisce quella parte del documento pontificio in cui si prescrive «di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all'ufficiatura».⁵³⁰ La Sacra Congregazione dei Riti, quindi, non solo conferma la legittimità della partecipazione delle donne al canto, ma accompagna la risposta con le seguenti istruzioni:

1°) che tra i fedeli gli uomini ed i fanciulli partecipino in modo speciale al canto delle lodi divine, senza escludere però le donne e le fanciulle, quando specialmente manchino gli uomini ed i fanciulli; 2°) che dove si fa l'ufficiatura corale, e specialmente nelle chiese cattedrali, non si permetta il canto esclusivo delle donne, se non per grave causa riconosciuta dall'Ordinario, e sempre con le dovute precauzioni, per schivare ogni abuso e inconveniente.⁵³¹

⁵²⁷ SC, IX/II-III, 1907, p. 27.

⁵²⁸ *Ibidem.*

⁵²⁹ SC, IX/XI, 1908, pp. 141-144: 141.

⁵³⁰ *Ivi*, p. 142.

⁵³¹ *Ibidem.*

Se così non fosse – osserva la stessa Congregazione – il documento pontificio andrebbe in contraddizione con se stesso perché, se si prevede la partecipazione dei fedeli tutti, non si capisce come si possano escludere le donne dal novero dei devoti, andando contro ragioni storiche (la partecipazione della donna è sempre stata presente nella storia millenaria della Chiesa), nonché di buon senso. Perciò è falso affermare che il pontefice abbia voluto escludere le donne dall'ufficio del canto; tutt'al più l'interpretazione del passo secondo cui «tutto il resto del canto liturgico è proprio del coro dei leviti» potrebbe dare adito ad un'interpretazione in favore di una esclusione femminile dal coro dei cantori. Ma la Congregazione chiarisce anche questo aspetto: si deve tenere conto, infatti, che la ragione su cui si fonda la disposizione discende dalle norme ecclesiastiche che non prevedono di annoverare le donne fra i leviti. Poiché l'ufficio liturgico dei cantori è da considerarsi tale se adempiuto in coro, la pratica non risulta compromessa se supportata da un secondo coro femminile, appositamente separato da quello dei leviti e celato all'occhio dell'assemblea.⁵³²

La partecipazione femminile è spesso indispensabile nelle realtà di campagna e nelle chiese parrocchiali, se non si vuole una partecipazione al canto scarsa, per non dire inesistente. A chi obietta invece che al posto delle donne e delle fanciulle si possono istruire i fanciulli, si risponde che le figure femminili, «più inclinate alla ritiratezza della vita domestica, frequentano assai di più la chiesa e vi stanno con maggiore decenza», per cui «se si desidera che tutto il popolo cristiano torni all'antica consuetudine di partecipare al canto ecclesiastico, [...] è necessario incominciare dalle fanciulle».⁵³³

Va, dunque, ridimensionata la convinzione diffusa secondo la quale la partecipazione delle donne al canto liturgico dovesse essere preclusa o in qualche modo osteggiata. Questo è vero forse solo nella prima fase della riforma e per una frangia particolarmente intransigente di cattolici, perlopiù laici; al contrario, la presenza attiva delle donne appare incentivata dalle stesse gerarchie ecclesiastiche.

Le donne possono cantare in chiesa da sole, sia alternativamente col clero e col popolo, sia anche in un coro separato per supplire la mancanza del clero o del popolo, e non solamente nelle funzioni extraliturgiche, ma anche in quelle strettamente liturgiche, quali sono la messa ed i Vespri, senza dire che per questo usurpano un ufficio liturgico.⁵³⁴

⁵³² Ivi, p. 143.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Ivi, p. 144.

Il tema riemerge da un'altra prospettiva con l'articolo di Oreste Ravanello *L'ufficio di organista nelle chiese può essere esercitato dalle donne?*, tratto da «Ephemerides liturgicae».⁵³⁵ Esso è affrontato sotto un duplice aspetto: in rapporto alla liturgia e in rapporto ai risvolti morali: si tratta di stabilire se la funzione di organista sia da intendersi come ufficio liturgico – nel qual caso precluso alle donne – e di definire se sia eticamente opportuno oppure sconveniente che una donna si faccia carico di tale incombenza. L'estensore afferma che la questione è «tanto più necessaria in questi nostri tempi nei quali [...] la donna deve in molte cose supplire l'uomo».⁵³⁶ Egli afferma di procedere con il conforto della «legge dinanzi agli occhi, e dove manchi questa, col lume della ragione e coll'intento di cooperare al decoro della casa di Dio e al bene comune»⁵³⁷ per cui, pur ammettendo che «il suono dell'organo non è ugualmente necessario come la voce del clero e del popolo», tuttavia si capisce come esso sia diventato nel corso della storia uno strumento necessario nella celebrazione liturgica.

Fatte queste premesse, si entra nel vivo della questione: nessuna motivazione di ordine liturgico impedisce alle donne di svolgere l'ufficio di organista, né l'esame delle norme più recenti in materia, né il *Motu proprio*; anzi, laddove vi sono comunità esclusivamente femminili, questa pratica è quanto di più opportuno possa esserci. Qualche problema può derivare dalla 'questione morale': stabilito che la donna può esercitare l'ufficio di organista, resta da stabilire se possa moralmente farlo, qualora l'organo sia posto fuori dall'abside o dal coro. Vengono presi in esame una serie di casi e, mentre per le congregazioni femminili non vi è nessun problema, la questione si fa più complessa nelle cattedrali, con la presenza simultanea di più ecclesiastici. La questione è risolta con il solito schema: l'unico divieto assoluto per le donne è di partecipare ad un coro misto o di soli uomini, ma anche in questo caso con possibili deroghe, determinate da situazioni di eccezionalità.

L'orientamento prevalente, dunque, si conferma favorevole all'attiva partecipazione nella musica liturgica anche delle donne, soprattutto nelle parrocchie di campagna. Sulla questione interviene anche il gesuita Angelo De Santi che, prudentemente silenzioso fino a questo momento, fa sentire la sua voce quando viene chiamato direttamente in causa dal quotidiano friulano «Il Friuli».⁵³⁸ In occasione della festa per il centenario della nascita di Jacopo Tomadini, organizzata dalla sezione cecilianiana di Concordia Sagittaria (Venezia), gli si

⁵³⁵ SC, X/VII, 1909, pp. 66-68; X/VIII, pp. 73-74; X/IX, pp. 83-84. La firma in calce all'articolo è quella di Calcedonio Mancini, «consultatore della S.C. dei Riti e Segretario della Commis. Liturgica».

⁵³⁶ Ivi, p. 66.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ «Il Friuli», sabato 23 ottobre 1920.

attribuisce la posizione di “strenuo fautore” dei cori misti.⁵³⁹ *Il canto delle donne in chiesa* è la pronta replica del sacerdote triestino che, con il suo solito acume, risponde energicamente:

Non ho mai trattato finora del canto delle donne in chiesa nei miei pubblici scritti, non ne ho fatto mai parola nelle nostre pubbliche adunanze, e nel recente Congresso di Torino ho ricusato di non rispondere ad una interrogazione fatta da un congressista su tale argomento, semplicemente dichiarando che il “Motu proprio” di Pio X esclude l’ammissione delle donne nel coro e nella cappella musicale di chiesa, che le risposte della S. Congregazione dei Riti ai vari dubbi proposti dai vescovi circa l’interpretazione del documento pontificio, su questo punto furono da alcuni pubblicisti diversamente interpretate, e che essendo l’argomento alquanto complesso per ragione dei molti quesiti che lo riguardano non era possibile trattarlo così alla leggera, senza matura considerazione.⁵⁴⁰

L’occasione è opportuna per esprimere comunque il proprio punto di vista: il gesuita triestino è contrario alla formazione di cori misti, nondimeno egli nota che tale pratica, pur non essendo conforme allo spirito della liturgia, viene tollerata da alcuni, eppure «la consuetudine non può essere introdotta dove non è mai esistita». La conclusione è chiara e non lascia spazio a interpretazioni di sorta:

i veri cultori della musica sacra, ed in modo particolarissimo i soci di S. Cecilia [...] non possono e non devono né sostenere, né promuovere l’introduzione dei cori misti d’uomini e donne nelle chiese d’Italia: devono anzi adoperarsi prudentemente, perché siano soppressi là dove per caso si fossero abusivamente introdotti.⁵⁴¹

Negli anni le posizioni tenderanno a stemperarsi e nel 1927 «Santa Cecilia» pubblica l’articolo *Il canto delle donne in chiesa. La chiara parola di un cardinale*, in cui si afferma che la presenza delle donne nei cori non è solo utile, ma indispensabile: ora la presenza dei soli uomini è vista come vera e propria limitazione artistica, poiché «i veri musicisti di chiesa [...] sanno bene quanto piccolo sia il numero delle composizioni a voci d’uomo che posseggano merito artistico», tant’è che «la insufficienza artistica dei cori virili di chiesa è andata in questi ultimi anni facendosi sentire sempre più».⁵⁴²

7. Raffaele Casimiri

Ceciliani! Se ai nuovi gregari dell’arte musicale sacra sembra ormai giustamente risolta la retorica e magari anche pratica questione della restaurazione musicale sacra, un’altra grande restaurazione si apre oggi ai loro sguardi. La restaurazione del canto religioso popolare. Non

⁵³⁹ SC, XXII/XII, 1921, p. 111.

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁴¹ *Ibidem.*

⁵⁴² SC, XXIX/II, 1927, pp. 30-31. Si tratta del discorso del card. Schulte arcivescovo di Colonia, pronunciato il 27 maggio 1926 nell’assemblea ceciliana diocesana di Neuss. La traduzione dal tedesco è di Ippolito Rostagno.

c'illudiamo: o ritornare al popolo con bontà d'arte, con ardore di fede, con prontezza di sacrificio, o rassegnarci ad assistere alle eterne, sia pure devote, accademie liturgiche delle nostre cappelle. O ridonare al popolo nella liturgia la sua voce e il suo canto, o dirci impotenti a compiere l'opera della restaurazione.

Ma nelle anime generose, nei cuori saldi di figli della patria del canto non può non allignare paura codarda. Iddio onnipotente darà l'incremento all'opera dei nuovi apostoli, certamente. All'opera dunque! Sì: la messe biondeggia? Ecco i forti operai. L'anima popolare si ridesta? Le folle tendono le bracci ansiose?...Sì, sì, o figli e fratelli del popolo, ergete serena la fronte, ecco giunta l'ora della redenzione.⁵⁴³

Con queste parole Raffaele Casimiri concludeva la sua relazione *Il canto religioso popolare* all'XI Congresso di musica sacra di Torino, nella tarda primavera del 1903. Ordinato sacerdote nello stesso anno, egli iniziò ad operare in Umbria sia come insegnante di musica sia come direttore della cappella della cattedrale di Perugia, facendosi conoscere come musicista, organista e sostenitore del movimento ceciliano. È in quegli anni infatti – precisamente nel 1907 – che ebbe inizio l'avventura editoriale della rivista «Psalterium» da lui fondata e alla quale aveva pensato dopo essere stato collaboratore della «Rassegna Gregoriana» fra il 1900 e il 1902.

Dalle colonne del mensile egli si mostrò sempre strenuo fautore del canto liturgico popolare, coniugando l'attività divulgativa con quella critico-filologica e tentando una sintesi – difficile e rischiosa – fra la partecipazione dell'assemblea alla liturgia e la riscoperta del repertorio antico,⁵⁴⁴ in una ricerca del tutto personale volta a individuare i mezzi necessari per cercare di avvicinare maggiormente la gente comune alle istanze della riforma e affermare il canto religioso popolare come luogo di trasmissione della fede e non solo di quella.⁵⁴⁵

In questo senso, la relazione di Torino può essere letta come un discorso programmatico sulle modalità con cui egli intendeva procedere in questa sua personale ricerca. Abile ad attirare a sé una cerchia di collaboratori affidabili e fidati, che lo aiutarono nel suo lavoro, egli riuscì a coordinare gli sforzi verso una direzione ben definita, quella del canto religioso popolare sviluppata nelle colonne del periodico «Psalterium», dove trovano spazio anche articoli apparsi in altre riviste e dove vengono riprese idee e affermazioni

⁵⁴³ BC, VIII/4, 1913, coll. 207-222: 222. Riportato parzialmente anche in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 607-613.

⁵⁴⁴ Come è stato ripetutamente osservato, la partecipazione popolare non era intesa allo stesso modo da tutti i militanti del movimento. In particolare, rimaneva una certa distanza fra le gerarchie ecclesiastiche, le sue istituzioni (come la Sacra Congregazione dei Riti) e parte del clero. Anche gli ambienti diocesani dell'Italia settentrionale erano cauti nei confronti di un intervento troppo "invasivo" dell'assemblea. Invece i protagonisti della riforma provenienti soprattutto dal centro Italia appaiono più propensi a considerare il popolo come il vero soggetto della celebrazione, il centro attorno cui far gravitare gli intenti della riforma.

⁵⁴⁵ CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*, p. XVI. Nel suo lavoro di saggista per i periodici ceciliani egli si occupa anche della condizione dei programmi di canto nei Seminari e dell'educazione musicale dei cori, con particolare attenzione alla situazione delle cappelle romane. Cfr. i vari contributi in BC, IV/11-12, 1909, pp. 80-84, VIII/6, 1913, coll. 329-338, IX/1, 1914, coll. 7-16; RG, XIII/1, 1914, coll. 47-56.

riportate in sedi diverse. Accanto alle solite denunce di abusi nella musica liturgica, ci sono osservazioni che riguardano “i mestieranti” della musica, coloro che compongono senza rispettare i criteri artistici, in uno stile che dovrebbe essere improntato a rigore, severità e sentimento estetico, con finalità mistico-trascedentali. Nel mirino di scritti come *La musica sacra nei Seminari*, *La musica sacra a Roma: il canto dei salmi e degli inni* o *Lo spirito della musica di chiesa* entra principalmente «la disorganizzazione delle nostre cantorie romane, la poca compostezza dei nostri cori e il cattivo senso d’arte musicale delle nostre chiese e delle nostre basiliche», mentre «l’arte sacra ha le sue forme distinte da quelle del teatro».⁵⁴⁶

Convinto della necessità di una profonda riforma dei programmi di insegnamento nei Seminari, ancora nel Congresso di Torino del 1905 e, più avanti, nello scritto *Per la storia delle scuole di canto*, egli afferma che nessuna cultura musicale può rifiorire se i programmi di studio non prevedono una regolare istruzione dei giovani avviati al sacerdozio.⁵⁴⁷ È necessario, se non fondamentale, creare una solida base musicale per coloro che si dovranno occupare di musica liturgica, mentre anche l’istruzione pubblica dovrebbe fare la propria parte, pur nella consapevolezza della difficoltà dell’impresa.⁵⁴⁸

S’alzi, o signori, oggi la nostra voce di gente che ama la cultura e di Italiani, e dica alto che la nostra Italia non vuole né può rimanere, anche in questo, indietro alle altre nazioni; deploriamo questa mancanza nella cultura del nostro popolo e che ci ascoltino quelli che ci governano. Noi non pretendiamo che ai nostri piccini s’insegni il canto degli inni e dei Salmi, ma sì certo che s’impari loro a conoscere anche quell’alfabeto che è pur gloria nostra.⁵⁴⁹

Sarebbe poi stato compito delle parrocchie, una volta che i fanciulli avessero appreso i rudimenti del canto a scuola, indirizzarli verso una formazione musicale completa. *Il piccolo ceciliano* propone alcuni strumenti, già indicati anche da altri opinionisti, come un differente utilizzo del tempo dedicato al catechismo, oppure la creazione delle società corali giovanili da affiancare alla *schola* per la formazione musicale delle nuove generazioni.⁵⁵⁰ Sollecitato da

⁵⁴⁶ PS, I/8-9-10, 1907, pp. 108-117: 109, IV/2, 1911, pp. 13-15; BC, IX/1, 1914, coll. 7-16; RG, XIII/1, 1914, coll. 47-56.

⁵⁴⁷ PS, IX/2-3-4, 1915, pp. 29-30.

⁵⁴⁸ PS, I/8-9-10, 1907, p. 110. Il Casimiri esprime la convinzione che «l’arte [...] che deve conciliare la pace mistica dello spirito non può, non deve assomigliarsi all’arte che ci fa sentire gli amori o gli odii del mondo, all’arte del dramma, del poema sinfonico, dell’opera e dell’operetta». Si dovrà quindi procedere con la ripresa del gregoriano e della polifonia rinascimentale, l’utilizzo di composizioni moderne purché composte seguendo gli stilemi degni della chiesa, l’esclusione della musica teatrale settecentesca e l’arte “dozzinale” che era entrata nella liturgia a scapito della musica antica che va recuperata negli archivi musicali delle cappelle. Concetti ribaditi anche in articoli successivi. Cfr. anche PS, IV/2, 1911, pp. 13-15.

⁵⁴⁹ PS, I/8-9-10, 1907, p. 117.

⁵⁵⁰ PS, I/1, 1907, pp. 2-4, I/5, pp. 53-56. Il Casimiri non manca anche di far indicare delle brevi guide per la formazione delle giovani voci, offrendo dei *vademecum* per la didattica che devono svolgere i maestri di musica.

Alberto Alberti, *Per la musica religiosa popolare. Lettera aperta al M. Raffaele Casimiri* a rispondere in prima persona sul ruolo del popolo nella musica liturgica, il Casimiri argomenta in modo articolato.⁵⁵¹ Rispetto al problema della comprensione di ciò che si sta cantando, sebbene sia desiderio di tutti sentire il popolo cantare nella propria lingua, non è possibile applicare il canto volgare alla liturgia, mentre è concesso al popolo usare la lingua nazionale nelle funzioni non liturgiche. Per quanto riguarda le celebrazioni liturgiche – la messa e il Vespro in particolare – egli propone che nelle parti variabili (introito, offertorio) il popolo possa imparare delle semplici formule, mentre nei Vespri si potrebbero accompagnare i testi dei salmi con la traduzione a fronte. Circa l'eventualità di escludere i canti liturgici in lingua latina a tutto vantaggio di quelli in volgare, il Casimiri non è d'accordo e invita il suo interlocutore a non scordare che il fine ultimo della riforma è la partecipazione popolare alla liturgia prescritta dai canoni ufficiali della Chiesa, consapevole che «con l'educazione della voce e delle note s'impone l'educazione dell'anima, da conseguire attraverso il canto medesimo».⁵⁵²

In una delle tante conferenze, *La musica sacra e la cultura religiosa dei giovani*, affiora anche l'intento del proselitismo. Ammettendo di «pensare al programma musicale come mezzo di educazione religiosa», il Casimiri si rivolge all'uditorio in questi termini.

E non vi parrebbe bello e artisticamente gentile l'ideale di un nucleo di giovani che volessero unirsi, non per formare una società bandistica e filarmonica, ma puramente e semplicemente una società corale? E notate bene che non sono egoista, né pretendo affatto che la società corale [...] debba stringere il suo studio e il suo campo d'azione soltanto alla chiesa o alle funzioni del culto: no: la società corale deve penetrare anche nelle accademie, anche nelle sale, anche nei ritrovi, dove tuttavia l'idealità religiosa del programma non abbia certo a patir danno da un ambiente non consono all'ideale stesso.⁵⁵³

L'idea è che il canto sacro forma le menti dei ragazzi e, perciò, deve allargarsi ai luoghi della socialità e non rimanere confinato nell'ambito ristretto delle chiese; non basta che la musica si riprenda il posto che le compete nel culto, ma si deve estendere oltre, contribuendo alla creazione di un sistema educativo nazionale.

⁵⁵¹ PS, III/1-2, 1910, pp. 10-13. Scrive l'Alberti: «È bello che il popolo canti i pochi inni liturgici, rimasti in suo dominio, e che li canti con sobrietà di andamento, con correttezza di voce, con puntualità di note. Ma se in questa maniera avremmo raggiunto lo scopo artistico, poco - io credo - avrem guadagnato per lo scopo religioso, spirituale! Come possono difatti le anime giovare di questo canto che loro appare nell'atto stesso di eseguirlo, un enigma?». Ivi, p. 10.

⁵⁵² PS, III/1-2, 1910, p. 10.

⁵⁵³ PS, III/4-5, 1910, pp. 40-45: 42.

La società corale può esercitare la sua benefica azione per la cultura religiosa non soltanto sulle anime proprie, quanto anche su quelle degli uditori: ecco come per mezzo del canto e delle parole che si cantano, si può negli anni istillare pensieri di virtù, sì cristiane che civili, o anche insinuare concetti morali ed onesti.⁵⁵⁴

Devono essere i giovani i veri protagonisti di questa rinascita musicale; ad essi è demandata una vera e propria missione: donare nuova vita alla tradizione musicale perduta. La conclusione della conferenza, perciò, si trasforma in un vero e proprio appello che non nasconde gli intendimenti del relatore.

Oh: giovani anime che oggi in questo cenacolo siete raccolti per la vostra fede e per la vostra patria: sciogliete il labbro pio nella lode del Signore: e la vostra voce uscendo dal santuario penetri nel famiglie, nelle officine, nelle piazze, e porti dovunque, colla restaurazione dell'arte, la fiaccola viva della restaurazione cristiana.⁵⁵⁵

Ma la vera novità del dibattito intrapreso dal Casimiri sta nel rapporto particolare che egli cercò di stabilire tra l'educazione al canto popolare e la riscoperta della tradizione laudistica, un repertorio tipicamente italiano. *Per il canto del popolo, laudi spirituali* sviluppa la forte convinzione che, per ridare vita al canto popolare religioso, bisogna tornare alle fonti antiche del canto popolare, soprattutto al Rinascimento quando avrebbe avuto il massimo sviluppo.⁵⁵⁶ Per procedere a un'educazione musicale autentica, occorre riscoprire le laude spirituali, caratterizzate da «semplicità di forma, pacatezza del ritmo, diatonicità degli intervalli melodici, estensione relativa (non oltre l'ottava)» e intrise di religiosità, misticismo e candore spirituale. Non a caso, spesso di quelle melodie si sono appropriati "centonizzatori" moderni che le hanno utilizzate con la tecnica del *contrafactum*, per riproporle in contesti attuali (vedi il caso del *café chantant*). Non ci si deve stupire: lo stesso Palestrina fece ricorso a procedimenti simili, ad esempio, nella sua *Missa sine nomine*; il che dimostrerebbe che anche il grande polifonista del '500 sapeva cogliere nell'intonazione di certe canzoni la bellezza e la compostezza ieratica adatta alla liturgia.⁵⁵⁷

Il Casimiri non si limita a dichiarare la necessità di riscoprire la lauda come strumento per l'educazione musicale del popolo; egli arriva ad allegare alla rivista «Psalterium» i testi e le musiche di una parte consistente di queste composizioni spirituali, attuando così un

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 45.

⁵⁵⁶ PS, IX/1, 1915, pp. 3-5. Nella vasta letteratura sulla lauda devozionale dei secoli XV-XVI risultano di riferimento fondamentale CATTIN, *Studi*; ROSTIROLLA, *Lauda*.

⁵⁵⁷ PS, IX/1, 1915, pp. 3-5.

recupero di tipo antiquario se non proprio filologico. Si veda, ad esempio, la descrizione del brano *Agli amor, agli amor, agli amori*, allegata al numero al numero in questione.

In questa edizione la musica di detta melodia è notata in *chiave di do sulla quarta riga* con l'antico tempo ternario *tre-uno*: alla *battuta decima* è notato, certamente per errore di stampa, un *fa* sulla seconda riga che salta al *mi* sulla quinta, e che deve di necessità esser cambiato in un *do* sulla quarta, come si riscontra alla battuta *vigesima* terza, dove l'inciso melodico è identicamente ripetuto. [...] Nell'edizione moderna di detta *Laude* (trascritta e trasportata un tono sotto) ho curato di segnare un movimento confacente al brio della melodia e alla relativa elasticità della massa del popolo: una media di festevolezza variabile tra l'88 e il 76 (la semiminima) del metronomo M. Per la pratica non c'è che da raccomandare a chi vorrà insegnarla al popolo, di farla apprendere con ogni precisione, anche di respiri, vietando ogni accompagnamento vocale (!) di *terze ad orecchio* o di *bassi* o *bordoni* a mo' del volgo, non del popolo (ché tale distinzione occorre aver sempre presente tra *vulgus ignobile* e *populu, genus regalae!*) e che così il nostro popolo italiano possa e sappia revocare dal suo petto le *sue arie e le sue canzoni italiane*, le quali furono già suo vero patrimonio artistico, che non ha nulla da invidiare al severo *corale tedesco* o alle patetiche *canciones* o *gozos* di Spagna, la dolce sorella latina.⁵⁵⁸

Per il canto religioso del popolo riprende la discussione sulla lauda devozionale nel numero successivo di «Psalterium» e il Casimiri arriva alla conclusione che l'arte gregoriana, madre della polifonia cinquecentesca, produsse dei canti monodici di fattura popolare che cominciarono a entrare in chiesa fin dal IX secolo, con il genere delle sequenze, dalle quali si generarono le prose e le laudi.⁵⁵⁹

È pertanto evidente che tutta la ulteriore fioritura di canti monodici che divennero poi di dominio popolare, non erano altro che gemme sbocciate da un unico tronco, e per conseguenza canti per loro natura religiosi anche se il popolo vi comporrà su più tardi poesie profane.⁵⁶⁰

Le eventuali modifiche testuali avvenute posteriormente non compromettono il fondamento del canto popolare che sta dunque alla base della lauda; queste melodie sono costruite su preesistenti modalità ecclesiastiche e su frammenti melodici derivanti dagli inni e dalle sequenze a cui esse si ispirano.⁵⁶¹

Riassumendo, non esito a convincermi ognor più che le *melodie popolari* che servirono nel Cinquecento alle canzoni profane o alle laudi spirituali, considerate nel loro contenuto

⁵⁵⁸ Ivi, p. 5. Cfr. NV, I, p. 550.

⁵⁵⁹ PS, IX/2-4, 1915, pp. 13-17: 13. Su questo argomento vedi anche TAGLIABUE, *Canto popolare*.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 14.

⁵⁶¹ I compositori chiamati a sostegno sono Serafino Razzi (1531-1613), ET, *Biografie*, 16, p. 262; Giovanale Ancina (1545-1604), DBI, 3, pp. 40-43; Agostino Manni (1547-1618), DBI, 69, pp. 92-94; Matteo Coferati (1638-1703), DBI, 26, pp. 625-626.

puramente musicale non sono nella maggior parte che canti di schietto sapore religioso, sia per la loro movenza melodica, sia per la loro tonalità.⁵⁶²

Queste considerazioni storico-critiche confermano nel Casimiri le motivazioni per una risurrezione dei canti popolari religiosi sul modello della lauda. Da qui il tentativo di rilanciare tale repertorio, forte del contributo che le zone del centro Italia hanno dato alla formazione e alla diffusione di questo genere poetico-musicale.⁵⁶³

L'indagine sul repertorio laudistico e sulla sua funzionalità nel progetto di educare musicalmente il popolo induce necessariamente il Casimiri a chiarire la differenza che corre fra *Musica liturgica, extraliturghica e religiosa*.⁵⁶⁴ La musica liturgica, sia essa monodica o polifonica, è quella composta per le sacre funzioni e segue criteri autonomi rispetto a quelli del melodramma e delle musiche destinate al piacere e all'intrattenimento. Per musica extraliturghica, invece, si intendono i canti sacri creati per momenti di devozione, privata o collettiva, che non rientrano nella celebrazione liturgica, come la recitazione del rosario, la *via crucis*, l'adorazione del S.S., le novene, ecc. In queste pratiche è permesso cantare in volgare, anche se la musica deve essere sempre degna del tempio, legata cioè a criteri di severità e compostezza, scevra da qualsiasi elemento teatrale e profano. Infine, è musica religiosa tutta quella creata su testi sacri o che traggono ispirazione dal sacro, come gli oratori, le cantate spirituali, cioè composizioni non destinate al servizio liturgico né extraliturghico, ma «al trattenimento spirituale e artistico dell'uditorio, nelle sale dei concerti o se si vuole ancor nelle cappelle od oratori o chiese, all'infuori sempre delle funzioni sacre».⁵⁶⁵ All'interno di questa suddivisione si inserisce la concezione di canto popolare, la cui azione si risolve principalmente nelle "categorie" della musica liturgica ed extraliturghica. Oltre a fare chiarezza e ribadire bene il ruolo che il popolo ha all'interno della celebrazione, questo collegamento che unisce musica liturgica, extraliturghica e religiosa serve anche a Casimiri per giustificare il lavoro di recupero filologico della lauda spirituale e dei canti devozionali che proprio in quegli anni egli andava compiendo e che nell'ultima parte della sua vita diventeranno la sua occupazione principale. Già in «Psalterium», infatti, egli andava presentando i primi risultati di questo lavoro, in cui l'elemento popolare gioca sempre un ruolo da protagonista sia nella costruzione che nella ricezione di questo repertorio.

⁵⁶² PS, IX/2-4, 1915, p. 16.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ PS, IX/5-6-7, 1915, pp. 53-59. Il Casimiri riprende e amplia temi che il Ghignoni aveva già affrontato nel Congresso umbro di musica sacra, tenuto a Perugia. Cfr. PS, I/8-9-10, 1907, pp. 117-121.

⁵⁶⁵ PS, IX/5-6-7, 1915, p. 58. Il Casimiri nel testo porta ad esempio le messe di Bach e Haydn.

In ogni caso, *A raccolta!... per il canto religioso popolare* esprime la convinzione che lo studio e la conoscenza del repertorio laudistico non può ridursi a una sola raccolta e che, prima di metterlo a disposizione per il canto, esso deve essere studiato criticamente, con minuziosi confronti per individuare la sua provenienza e proporne la versione più attendibile.⁵⁶⁶ Perciò, è richiesta la collaborazione di tutti coloro che siano in grado di segnalare eventuali codici o melodie, di stampo popolare, presenti negli archivi delle basiliche e degne di essere divulgate e pubblicate.

In *Per il canto religioso del popolo* il Casimiri propone un esempio concreto pubblicando, in collaborazione con il Ghignoni, tre laude devozionali corredate di analisi stilistico-formale e musicale, con considerazioni relative alla rilevanza che un determinato canto può assumere nella dimensione popolare.⁵⁶⁷ L'analisi delle melodie, tesa a dimostrare l'origine religiosa dei testi in volgare, si basa sulle trascrizioni condotte dal Casimiri attraverso lo studio e i raffronti con le fonti originali. Così viene descritto il trattamento melodico della lauda *Arda l'alma*:

Nella stampa originale la melodia è scritta in chiave di *do sulla quarta riga con un bemolle in tempo ordinario* (quattro quarti) e si spinge sino al *fa* acuto. Ho creduto necessario per il popolo trasportarla una terza minore più in basso e per di più inquadrarla in misura *binaria*, scomponendo cioè in due la battuta di tempo ordinario per ottenere le tesi ritmiche finali, o cadenze di chiusa, sul tempo primo e non sul terzo. È del resto ovvio il pensare che la misura quaternaria ha la sua più semplice ragione d'essere dal ritmo binario. La melodia si svolge nell'ambito di una ottava, in una modalità minore, arieggiante a un *modo primo* delle melodie gregoriane; tuttavia il suo sapore un po' ammodernato sarebbe indice di origine un po' recente. Come gentilezza melodica è, a mio modo di vedere, addirittura squisita: inizia la melodia sulla *quinta (si)* della *tonica (mi)* posandosi in un primo periodo di *dodici ritmi* binari nella *terza (sol)* della *tonica*; poi in un secondo di *dieci ritmi* – la prima frase di quattro, la seconda di sei – e si chiude nuovamente sulla *tonica*. Quanta freschezza melodica, quanta disinvoltura ritmica, sia pur trattandosi di melodia con testo poetico, per conseguenza *metrico* ossia *misurato*. Per una bella esecuzione ho creduto sufficienti i pochi segni di espressione e una movenza in tempo andante.⁵⁶⁸

Se nei primi esponenti del movimento ceciliano, ad esempio Giovanni Tebaldini, questo lavoro di recupero dell'antico era dedicato totalmente al gregoriano e alla polifonia

⁵⁶⁶ PS, X/1, 1916, pp. 2-6.

⁵⁶⁷ PS, X/4, 1916, pp. 37-41. Viene pubblicato il testo commentato delle seguenti laude: *Arda l'alma, accenda 'l petto*; *Con un dolent'aimè* (IUPI, I, p. 315; NV, I, p. 861, II, p. 1624); *Chi vuol seguir la guerra* (IUPI, I, p. 267). Quest'ultima viene presentata così: «La perfetta conoscenza dell'indole e della natura del giambico settenario ed endecasillabo, si palesa nella spezzatura dell'ultimo verso che si allaccia a due rime, e rivela un bravo compositore. Ma l'anima di queste strofe è popolare e sentitamente cristiana, nutrita di meditazioni scritturali ed ascetiche, intenta ad esprimere il pentimento dei passati falli con il candore d'un fanciullo: chè se la connaturata cultura letteraria esce fuori di straforo in quelle parole ...*l'anima mia darò - tributo a Dio* la voluta semplicità popolare prende la rivincita... *sempre gridando aimè con pura fede*». Ivi, p. 38.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 40. Per l'analisi testuale e musicale il Casimiri dichiara di servirsi di COFERATI, *Corona*, pp. 31-32.

sacra cinquecentesca, il Casimiri invece applica ora gli stessi criteri anche alle laude devozionali in lingua volgare del Cinquecento, convinto della loro funzionalità nell'educare la partecipazione del popolo al canto. Evidentemente, il suo è un ulteriore tentativo di attuare il progetto di riforma del canto sacro e liturgico, proponendo un repertorio semplice, anche perché più affine alla sensibilità popolare.

Nel Casimiri il proposito di giustificare l'origine gregoriana di queste melodie e la volontà di rendere attuale e ancora fruibile un repertorio così antico emerge dai criteri interpretativi adottati nelle trascrizioni, quali possono essere i segni dinamici e le indicazioni agogiche, al fine di rendere più agevole l'esecuzione anche a gruppi corali privi di adeguata formazione musicale. Il tutto, naturalmente, senza mai perdere di vista la profondità di contenuto religioso che era prerequisito essenziale per una riforma basata sul recupero dell'antico, come si legge in *Una riforma da riformare*.

I grandi modelli restano però, i grandi autori che onorarono l'arte anche sacra, [...] ancor oggi luminari incomparabili di classiche forme scultorie e fonti di eterne ispirazioni [...] imitiamone il loro esempio e lasciamo che passino trionfando.⁵⁶⁹

Quello del Casimiri è uno dei percorsi possibili nell'ambito della riforma di educazione civile e religiosa, promosso dal movimento di recupero della musica antica, in questo caso nell'ottica della partecipazione popolare. Questo, in realtà, è anche l'auspicio con il quale egli conclude la sua ampia riflessione.

Oh, se il nostro popolo, e prima del popolo il nostro clero, sapesse far rivivere queste melodie! Quanto immenso profitto per l'educazione spirituale e per l'educazione artistica! Son parole al vento?⁵⁷⁰

8. Osservazioni

Nel 1915 si interrompe la pubblicazione del periodico «Psalterium» e, con essa, rallenta drasticamente anche l'attività editoriale del Casimiri, che preferirà dedicarsi alla didattica, alla ricerca d'archivio, all'edizione di fonti antiche e alle esecuzioni del grande repertorio polifonico rinascimentale con il supporto della neonata Società polifonica romana,

⁵⁶⁹ PS, I/11-12, 1907, pp. 125-129: 128-129.

⁵⁷⁰ PS, X/4, 1916, p. 41.

di cui sarà il direttore del coro.⁵⁷¹ Si può affermare che, quasi idealmente, si conclude una fase di vivace dibattito sostenuto inizialmente dal periodico «Santa Cecilia», al quale poi si affianca la rivista «Psalterium». Seguirà un periodo di fervide iniziative, rivolte alla concreta realizzazione della riforma della musica sacra, impostata principalmente sul recupero e sulla riproposizione della musica antica, nella convinzione (o nell'illusione?) che, alla fine, fosse la strada giusta da percorrere per coinvolgere attivamente nel canto liturgico anche le assemblee dei fedeli. Gli altri periodici indicizzati nell'ambito del progetto di ricerca sembrano meno coinvolti in questa problematica. Ad esempio, «Rassegna Gregoriana», sorta su iniziativa di Angelo De Santi, funge perlopiù da catalizzatore degli studi storico-critici sul canto gregoriano, maggiormente in linea con gli indirizzi della musicologia internazionale, alla stregua di quanto aveva fatto il Dupoux. Il «Bollettino ceciliano», invece, organo ufficiale della Associazione Italiana di S. Cecilia ed espressione principale del movimento di riforma, conserva il proprio carattere di cronaca informativa, mantenendo una posizione equidistante tra i diversi orientamenti.

Il traguardo ultimo dichiarato della riforma era quello «di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all'ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi», secondo le direttive del *Motu proprio* di Pio X. Le indicazioni fin qui raccolte dallo spoglio delle riviste restituiscono un quadro molto variegato delle proposte avanzate per arrivare a «restituire nell'uso del popolo» quel canto gregoriano di cui il Dupoux, e altri come lui, cercarono di definire l'identità assieme all'evoluzione storica.

Già la definizione di canto popolare è oggetto di differenti interpretazioni, come se di questa categoria liturgica non esistesse una precisa consapevolezza o fosse andata smarrita ogni memoria storica. A ben vedere è la proposta più innovativa e lungimirante del *Motu proprio*, perché va a incidere direttamente sul significato autentico della liturgia. Nello stesso tempo, però, essa contrasta, almeno apparentemente, con la proposta concomitante di realizzare la partecipazione attraverso il canto gregoriano, che ha tutta la parvenza di un proposito anacronistico. È attorno a questa antinomia che ruota in prevalenza la discussione, nel tentativo, per molti aspetti improbo, di trovare delle soluzioni praticabili. Ha il suo bel dire il Dupoux, e molti altri dopo di lui, che le prime comunità cristiane in qualche misura

⁵⁷¹ Di questa attività rimane prezioso testimone l'annuario «Note d'archivio per la storia della musica», nato nel 1924. Dal 1927 insegnerà anche polifonia sacra e paleografia musicale nella Pontificia scuola superiore di musica sacra. Contribuì alla divulgazione del repertorio polifonico negli Stati Uniti, in Sud America e in vari Paesi d'Europa tra cui Francia, Svizzera, Ungheria e Polonia. Cosa abbia rappresentato la sua opera di studioso e sostenitore del recupero della musica antica emerge chiaramente dai necrologi pubblicati alla sua morte: cfr. «Rivista musicale italiana», XLVII, 1943, pp. 254-57; BC, XXXVIII/4, 1943, pp. 57-63; «Annuario del Pontificio Istituto di musica sacra», 1940-1941, p. 38; «Rassegna musicale», XV, 1945, pp. 113-16.

partecipavano al canto liturgico; ma non considera che esse cantavano nella lingua e nello stile musicale che erano per loro naturali. Non a caso, le sue comparazioni si basano su esempi che propongono testi in greco o nelle varie parlate mediorientali. La riforma del sec. XIX-XX, invece, richiede a un popolo educato al belcanto e privo di una benché minima istruzione elementare di praticare un repertorio in lingua latina, riesumando il cosiddetto gregoriano i cui caratteri autentici sono ancora lungi dall'essere chiari agli stessi studiosi.

I difensori della riforma più avveduti comprendono subito che, per affrontare una simile impresa, non è assolutamente sufficiente avere un dispositivo normativo, essendo invece necessaria una preventiva e massiccia opera di educazione. E quale preparazione ad eseguire il canto monodico della tradizione liturgica sarà mai possibile attuare in una realtà sociale priva delle strutture indispensabili per garantire al popolo un'istruzione di base? Il deficit culturale si allarga se, poi, dai centri urbani si rivolge lo sguardo alle zone periferiche e alle parrocchie decentrate, dove l'offerta formativa appare ancor più sottodimensionata. Si aggiunga l'attrito in atto tra Stato e Chiesa che, a livello di istruzione, si traduce in una dura contrapposizione di natura ideologica, tale da compromettere sul nascere qualsiasi tentativo di collaborazione. Da questo contesto, naturalmente, non si può prescindere se si vuole comprendere le ragioni e le modalità delle iniziative messe in atto per attuare la riforma della musica sacra.

La prima conseguenza è che per la realizzazione del programma di riforma della musica liturgica la Chiesa farà affidamento esclusivamente, o quasi, alle proprie forze interne. Infatti, il perno del piano operativo, che lentamente prende corpo, viene individuato nella formazione impartita al clero all'interno dei Seminari. Anche se non tutti, né tutti allo stesso livello, i Seminari dispongono di una struttura formativa, in alcuni casi di notevole livello, idonea a educare i seminaristi nel canto liturgico. I futuri sacerdoti, così preparati, diventeranno poi operativi nelle varie parrocchie, dove metteranno a disposizione delle comunità le proprie conoscenze e le eventuali competenze musicali. Lo strumento ritenuto più efficace sarà la costituzione di *scholae cantorum* e di società corali, con il compito di assicurare l'esecuzione dei canti liturgici e di guidare progressivamente l'assemblea ad apprendere almeno i brani più semplici.

Nella sua applicazione pratica il piano dovrà superare più di un ostacolo, il primo dei quali sta proprio nel presupposto che la formazione dell'assemblea al canto sia un compito delegato al sacerdote, forse educato anche al canto, ma non per questo automaticamente idoneo o disposto a insegnarlo. Perciò, il passo successivo sarà quello di preparare degli appositi maestri di coro e degli organisti, ma anche in questo caso serve la disponibilità di

strutture adeguate che, solo nel tempo e solo in alcune realtà troveranno pratica attuazione con l'istituzione di scuole diocesane di canto. In questo modo si accentua la tendenza a creare una realtà educativa parallela, quando non in concorrenza con quella pubblica, accentuando la separazione e la distinzione rispetto alle strutture scolastiche nazionali. Il risultato non è privo di significato quando si pensi che, sempre più, il processo di insegnamento del canto liturgico viene considerato come una componente dell'educazione complessiva della persona, secondo un modello di formazione ispirato a principi religiosi spesso lontani se non antitetici a quelli dello Stato laico, per altro verso accusato di non intervenire con scelte e iniziative efficaci per garantire un'educazione musicale a livello nazionale.

Nonostante ciò, si deve considerare che le *scholae cantorum*, le società corali e le scuole diocesane di musica hanno dispensato nel territorio una preparazione musicale altrimenti negata a gran parte della popolazione e, dunque, va considerata la loro effettiva importanza anche da un punto di vista sociale. Al di là, poi, dei risvolti ideologici e dei risultati pratici, se si considerano le proposte educative come quelle avanzate da Delfino Thermignon e da Alessandro Ghignoni, non si può negare che in molti casi si trattava di un'autentica iniziazione al canto rivolta a un popolo non ancora istruito, basata sulla preparazione vocale, sull'insegnamento della grammatica musicale, sull'esercizio e sul graduale apprendimento dei repertori. Chiara è anche la consapevolezza che, per garantire i risultati nel tempo, l'attività didattica doveva essere indirizzata soprattutto alle giovani generazioni. Pur con finalità liturgiche, dunque, si trattò di un progetto di educazione musicale pensato su vasta scala, di cui andrebbero individuati tutti gli operatori e tutti i percorsi didattici per una corretta valutazione delle ricadute sulla formazione della gente comune. Il limite più evidente dell'operazione consiste nel fatto che, in assenza di una guida unica per la programmazione e per il controllo della sua attuazione, spesso le iniziative didattiche erano destinate a rimanere degli episodi a se stanti e dalla vita incerta, appesa alla dedizione personale di qualche volontario. Questa sembra essere stata la prima causa di una mancata applicazione omogenea e duratura della riforma in tutto il territorio nazionale. Il fatto stesso che, non di rado, nel dibattito si guardasse a quanto accadeva in altri paesi europei è indice della mancanza di un indirizzo unitario, per cui chi si trovava ad agire sul campo, spesso senza il conforto di direttive sicure, era indotto a cercare appoggio in situazioni altrove consolidate, prescindendo dal contesto specifico.

È probabile che discenda da questo stato di cose l'interpretazione flessibile di canto popolare introdotta, ad esempio, da Raffaele Casimiri che, in *Musica...e modernismo* e *Musicisti e...intellettuali*, allarga la qualifica di liturgico prima ad extraliturghico e quindi a

religioso, suscitando i sospetti dei più intransigenti.⁵⁷² Non è una distinzione nominalistica né, al contrario, preoccupata di rispettare particolari regole ecclesiastiche; nasce dall'esperienza di chi, a contatto con la realtà, comprende che l'insegnamento del canto non può partire da testi in latino né da composizioni in canto piano: servono strumenti più semplici, canti brevi in volgare e melodicamente caratterizzati. Solo attraverso un percorso didattico graduale sarà possibile arrivare ad apprendere ed eseguire repertori artisticamente significativi.

Messa in questi termini, ciò che sembra importare della pratica musicale non è, in primo luogo, il valore estetico dei testi e delle intonazioni, bensì la sua funzione strumentale sia nel caso in cui venga piegata al rispetto della tradizione sia quando si invoca la preminenza della comprensione del rito liturgico e delle sue componenti, fino a rivendicare l'abolizione del latino e a contestare il contenuto dei manuali di canto. Non pochi scritti, infatti, tra quelli presi in considerazione intendono la musica innanzi tutto come veicolo primario di acculturazione e quindi di educazione, per cui anche la partecipazione alla vita liturgica finisce per diventare uno strumento di alfabetizzazione e di apprendimento di codici di comportamento validi per la vita in generale. Il programma liturgico, quindi, tende a confondersi con il programma pedagogico e lo stesso obiettivo di reintrodurre nelle chiese la prassi musicale antica sembra funzionale al tentativo complessivo di disegnare un'identità di cittadino cristiano alternativa, se non contrapposta, a quella prospettata dalla cultura liberale.

Il processo di interconnessioni che intende piegare il prodotto artistico, in questo caso quello liturgico-musicale, a prevalenti istanze di ordine sociale rispecchia quanto stava accadendo in generale alla cultura italiana. È stato osservato che in quegli anni «l'idealismo ha indebolito la posizione speculativa della filosofia della musica, a tutto vantaggio delle scienze sociali» e che l'utilizzo di alcune categorie provenienti dalle scienze sociali, come la sociologia, l'antropologia e addirittura la pedagogia e la psicologia, «sono diventate metodo d'indagine privilegiato dell'oggetto musicale».⁵⁷³ Del resto,

la perdita di esteticità di molta musica, conseguenza di questo tipo di analisi e delle attuali strutture economiche e di gestione del potere, è compensata in certe scuole, dall'accrescimento della componente estetica nel canto popolare, i cui fini associativi sono evidenti; nel concetto di popolare può essere così recuperata una parte non trascurabile della musica corale cosiddetta colta: diversamente dal significato delle origini – per cui, almeno in Europa,

⁵⁷² PS, III/3, 1910, pp. 25-28, 33-35. «L'intellettuale pio ed onesto deve in qualche maniera prendere la rivincita sopra il critico che gli turba i sonni in materia di gusto musicale sacro, e... presto o tardi finirà per avere lui ragione colla magia dell'ismo!...e non c'è da aggiunger altro!». In realtà, lo scopo era tentare di coniugare le esigenze della società contemporanea con l'antica prassi musicale, come evidenziano soprattutto gli interventi del Semeria e del Ghignoni.

⁵⁷³ Cfr. DUSE, *Per una storia*.

indagine sul popolare voleva dire studiare determinate caratteristiche delle linee melodiche, particolare strutture intervallari, l'iterazione, in definitiva certi aspetti formali – per la sociologia studiare il popolare vuol dire soprattutto osservare e descrivere ciò che grandi masse di individui accettano, ed in cui riconoscono un motivo per dare uno dei tanti possibili sensi al bisogno di organizzarsi in gruppi. La musica popolare è perciò vista prevalentemente sotto il profilo motivazionistico della spinta all'aggregazione.⁵⁷⁴

C'è un'ulteriore osservazione che emerge dagli scritti sul canto liturgico popolare analizzati in questo capitolo. Si sa, infatti, che la Chiesa detiene un capitale simbolico, ovvero un determinato tipo di risorse utilizzato per fissare e trasmettere informazioni, prestigio, riconoscimento e rispetto: un bagaglio che è andato via via strutturandosi nel corso della storia, come conseguenza di numerose stratificazioni. Da questo capitale simbolico deriva un potere culturale che si può definire come la «capacità di intervenire sul corso degli eventi, di influenzare le azioni degli altri e di creare avvenimenti, producendo e trasmettendo forme simboliche» che riguardano soprattutto la salvezza, i valori spirituali e la fede nel soprannaturale.⁵⁷⁵ Se si considera che «la musica, colta o popolare, tradizionale o innovativa, contribuisce da sempre, in modo significativo, ai processi di costruzione e consolidamento di tali contenuti simbolici»,⁵⁷⁶ appare molto probabile che il movimento di riforma della musica liturgica abbia trattato alla stregua di quei contenuti simbolici anche il cosiddetto gregoriano e la polifonia cinquecentesca, intesi come tramite privilegiato per rivivere la fede.

Seguendo la riflessione di Pierre Bourdieu, in una simile visione la riforma della musica liturgica si riduce a due elementi essenziali: uno strutturato, relativo al contesto della tradizione; l'altro strutturante, relativo all'interpretazione di quel contesto e al modo in cui le persone sono invitate a riviverlo.⁵⁷⁷ Ora, se sul recupero della tradizione possono essere tutti d'accordo (qui la discussione si concentra principalmente sui metodi d'indagine e sui criteri di riproposizione dell'antico), sulle modalità da seguire per promuovere la partecipazione popolare le valutazioni si differenziano. Così, se il Casimiri e il suo entourage sono convinti che la partecipazione attiva del popolo sia veramente possibile attraverso l'istruzione, altri rimangono perplessi sulla reale possibilità di agire con successo su un popolo incolto e che, specialmente nelle campagne, non manifesta un reale interesse ad essere coinvolto in questa dimensione.⁵⁷⁸ Carenze organizzative, mancanza di mezzi adeguati e incomprensione delle

⁵⁷⁴ Ivi, p. 115.

⁵⁷⁵ SAVONARDO, *Sociologia*, pp. 90-91; THOMPSON, *Mezzi*, pp. 30-31.

⁵⁷⁶ SAVONARDO, *Sociologia*, p. 91.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 87.

⁵⁷⁸ Questo era particolarmente vero per i compositori e già CASADEI TURRONI MONTI, *Utopia*, p. 480 n, ha messo in evidenza come il compositore austriaco Ignaz Mitterer fosse molto perplesso proprio in merito alla partecipazione della gente comune al canto tradizionale della Chiesa e di identificare la ripresa del gregoriano

ragioni di un ritorno all'antico si accompagnano al fatto che i sostenitori della riforma sono spesso fisicamente lontani dalle realtà periferiche di cui non conoscono le esigenze, per cui le loro direttive rimangono prive di efficacia operativa. Succede così che molte parrocchie tentano un'improbabile sintesi tra le prescrizioni della riforma e le aspettative musicali dei fedeli, mettendo in repertorio brani scervi da tecnicismi elaborati, improntati a semplicità espressiva e legati alla tradizione melodica.⁵⁷⁹

Queste controindicazioni derivano da una concezione che tende a identificare il popolo come un'unità indistinta, un corpo statico, un «agglomerato di individui che si trovano in una situazione più o meno analoga, o come una semplice collezione di un determinato numero di persone raccolte in un determinato luogo»,⁵⁸⁰ invece che un raggruppamento di persone figlio di una complessa stratificazione sociale e manifestazione di una realtà che dà forma alla società. La presunzione di condizionare o modificare gli orientamenti musicali dei fedeli, dunque, non dovrebbe prescindere dal fatto che essi detengono anche un proprio 'ruolo sociale', perché la loro esistenza si prolunga oltre lo spazio liturgico che delimita la celebrazione e perciò non rimane impermeabile alle suggestioni e ai gusti musicali esterni all'ambito specifico della chiesa. Come intuirono Giovanni Semeria e pochi altri, occorre spostare l'indagine dal fatto musicale in sé al fatto musicale nella sua dimensione sociale, perché la questione dell'educazione al canto liturgico delle masse non poteva prescindere dal processo più generale di formazione dell'identità nazionale che proprio allora l'Italia cercava di costruire.⁵⁸¹

Come all'interno della riforma della musica liturgica siano state affrontate queste pesanti antinomie e in quale misura la loro eventuale soluzione abbia contribuito «ai processi di distinzione sociale e di definizione del capitale culturale e simbolico degli attori [il popolo] che condividono il contesto»,⁵⁸² potrà risultare solo quando sarà scritto l'intero capitolo delle esperienze che giunsero ad avere una concreta realizzazione. Tra queste, è di sicuro interesse quella vissuta dalla diocesi di Treviso, perché espressione di una particolare pianificazione della formazione al canto, costante nel tempo e adeguatamente documentata.

con un rinnovato spirito di partecipazione popolare, proprio per la difficoltà tecnica ad insegnare una prassi musicale rispettosa della lezione antica.

⁵⁷⁹ LOVATO, *Movimento*, p. 392.

⁵⁸⁰ SUPIČIĆ, *Musica*, p. 193. Cfr. anche FELLERER, *Musica*, p. 226.

⁵⁸¹ CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*, p. XVI.

⁵⁸² SAVONARDO, *Sociologia*, p. 89.

IV

IL CANTO LITURGICO POPOLARE NELLA DIOCESI DI TREVISO

Forse la nostra è un'utopia;
ma anche un'utopia, se diretta a un fine buono,
non è forse spesso fonte di fecondo e utile lavoro?
«Svegliarino musicale», II/2, 1914, [p. 3].

1. *Premessa*

L'analisi condotta su alcuni segmenti dei periodici censiti ha fatto emergere il legame esistente tra il recupero del canto piano, perseguito secondo i pioneristici metodi d'indagine della moderna ricerca scientifica, e il tema del canto liturgico popolare, declinato secondo diverse valutazioni teoriche e operative. Manca ancora uno studio sistematico che giunga a raccogliere e mettere a confronto le diverse esperienze, al fine di chiarire i risultati prodotti dal rapporto fra il programma che i sostenitori del movimento di riforma della musica liturgica immaginavano si dovesse compiere e ciò che effettivamente è stato concretizzato. Solo una ricerca coordinata, estesa a singole realtà locali, permetterà di individuare e ordinare i pezzi di un'esperienza composita, diffusa lungo la penisola. Di questa realtà avevano già una percezione abbastanza precisa gli osservatori più attenti del fenomeno che, agli inizi del Novecento, si andava sviluppando anche in Italia.

Nei piccoli centri, dove c'è formato un coro per chiesa, il fuoco è ormai acceso; basterà ampliare, raffinare, ma il fondo esiste già. Anzi in molti casi non si tratta che d'incoraggiare, d'aiutare una tendenza spontanea. Quante sono le *scholae cantorum* che non abbiano in repertorio anche dei canti non liturgici? E non si creda che questi cori siano pochi, e non si trovino magari nei paesi piccoli, ed io parli da utopista. In Piemonte i concorsi di Alba e Biella mostrarono come decine di cori si siano potuti misurare anche con onore nelle gare. A Bergamo, or son pochi mesi, in un concorso soltanto diocesano, quindi ben limitato si presentarono se non erro 14 cori. E tutti sanno fino a poco tempo fa il Bergamasco fosse tutt'altro che la patria della musica corale sacra; ma c'è stata l'opera salutare dell'Associazione musicale bergamasca di S. Cecilia. Nel Veneto, anche là ci sono frequenti concorsi regionali largamente frequentati. Nelle provincie centrali e meridionali, le riviste d'arte sacra registrano abbastanza spesso il sorgere di nuove *Scholae*. Meno semplice è il problema delle formazioni di cori nelle città maggiori. La forza, l'autorità del clero essendovi assai più limitata, vi sono in generale molte meno numerose le *Scholae cantorum* d'elementi volontari.⁵⁸³

⁵⁸³ Così Delfino Thermignon in BC II/9-12, 1907, pp. 129-130.

Come sostiene il Thermignon, effettivamente il Veneto fu particolarmente attivo nell'applicare la riforma del canto liturgico, assumendo un ruolo di guida nel panorama italiano.⁵⁸⁴ Sfogliando le pagine dei periodici sono continue le informazioni e gli aggiornamenti sull'attività svolta in questa area, non solo nelle cattedrali delle maggiori città ma anche nelle realtà più periferiche coinvolte nella realizzazione degli ideali di riforma. I resoconti spaziano dal repertorio eseguito per particolari festività ai programmi di insegnamento impartiti nei Seminari fino all'inaugurazione di organi costruiti o riformati secondo le nuove direttive sulla musica liturgica.⁵⁸⁵ Spesso si tratta di cronache a prevalente finalità propagandistica, ma estrapolando i dati informativi dal ridondante contorno retorico si riesce a cogliere la situazione reale, come nell'anonimo *Un Seminario modello per l'insegnamento del canto liturgico* che dà conto dei limiti e delle difficoltà che in numerosi casi ostacolavano l'educazione musicale.⁵⁸⁶ Si incontrano situazioni esemplari, dove i chierici

interrogati sui punti più disparati della teorica secondo il metodo del Bonuzzi, dovevano eseguire qualunque pezzo del Kyriale Vaticano o del *Liber usualis* che si apriva loro dinanzi in quel momento. Premesso il solfeggio, si procedeva all'applicazione delle parole, dando così prova dell'interpretazione ritmica del pezzo scelto. [...]. Ognuno vede che l'esame non era facile, né tale da potersi sospettare un apparecchio prossimo, giacché la scelta dei pezzi, e l'interrogazione non veniva fatta dal maestro.⁵⁸⁷

Più spesso, però, specialmente nella fase iniziale della riforma, la situazione appare critica e le ragioni sono rese evidenti.

Sappiamo bensì di altri Seminari dove si accampa la magra scusa di non avere chi sappia insegnare, o di non poterselo procurare per deficienza di mezzi. Altri poi se la cavano con una Scuola ancora antiquata del così detto canto liturgico [...] altri ancora si degnano di metterlo nel programma degli studi seminaristici, ma l'orario assegnatoli è così ridotto ai minimi termini da mostrare in quale poca considerazione vi sia preso. E forse non mancheranno perfino di quelli, che imbevuti ancora di certi antichi e rancidi pregiudizi, considerano il canto e la musica sacra come un perditempo, od un'occupazione poco confacente alla dignità sacerdotale.⁵⁸⁸

Una parrocchia di campagna modello secondo il S. Padre, invece, osserva che già nel 1907 in alcune parrocchie si andavano formando *scholae cantorum*, in certi casi una maschile e una femminile, con il compito di introdurre tutta l'assemblea dei fedeli alla pratica di alcuni canti della messa, dei salmi, dei vespri, degli inni e delle litanie, attraverso lezioni

⁵⁸⁴ Sul cecilianesimo in Veneto vedi COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*; GAIATTO, *Movimento*; ID., *Tebaldini*; LOVATO, *Movimento*; ID., *Rivista*.

⁵⁸⁵ SC, X/XI, 1909, pp. 100-101.

⁵⁸⁶ BC, II/2, 1907, pp. 29-30.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 30.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 29.

programmate e l'utilizzo delle edizioni di Solesmes.⁵⁸⁹ I risultati indicati sono: l'aumento della partecipazione alle funzioni liturgiche, il «rinnovamento dei costumi», l'educazione dei fedeli che imparano il significato delle parti principali della messa, il canto degli inni per le principali festività e l'abbandono della pratica dei canti profani.⁵⁹⁰ Sono episodi, che non fanno testo, ma che indicano percorsi possibili sebbene non tutti i parroci fossero convinti che il canto gregoriano potesse diventare un movimento di popolo ed entrare nella comune pratica liturgica dei fedeli. Ci sono state, tuttavia, alcune realtà dove l'attuazione della riforma del canto liturgico assume i contorni di un'operazione programmata e sistematica, i cui caratteri sono ampiamente documentati.

2. «Lo Svegliarino musicale»

È il caso della diocesi di Treviso, dove il tentativo di coinvolgere ed educare il popolo nel canto liturgico riformato fu costante e capillare, come documenta in modo molto puntuale «Lo Svegliarino musicale», un foglietto fondato nel 1913 e che fino al 1961 sarà lo specchio di quanto accaduto nelle 213 parrocchie in fatto di musica sacra e canto liturgico. La pubblicazione mensile, sostenuta dai soci della sezione trevigiana dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia, si trovò presto in difficoltà, anche a causa della guerra che di lì a poco avrebbe rallentato lo stesso programma di riforma della musica liturgica.⁵⁹¹ «È certo», si legge in un editoriale del 1915, «che la morte di questo bollettino avrebbe preludito alla fine di ogni organizzazione cecilianiana in diocesi e forse anche in tanti luoghi, della riforma stessa».⁵⁹² Tuttavia, l'impegno dei soci ne garantì la continuità, per quanto precaria e intermittente.

L'editoriale posto in apertura del primo numero indica la missione del foglietto nel proposito di «ridestare le energie assopite» per promuovere «la riforma cecilianiana» soprattutto aiutando le *scholae* nelle problematiche legate alla didattica del canto liturgico. Di

⁵⁸⁹ BC, II/1, 1907, pp. 10-13. I canti più comuni erano: le messe *In dominicis* e di *Requiem*, gli inni *Ave maris stella*, *Iesu corona Virginum*, *Iesu redemptor omnium*, *Iste confessor*, *Te Ioseph celebrent*, *Veni Creator Spiritus*, i canti *Adeste fideles*, *Cor Iesus sacratissimum*, *Miserere*, *Stabat Mater*, *Te Deum* e canzoncine devote come *Cristo risusciti* e *Addolorata*, oltre che le litanie.

⁵⁹⁰ Così racconta un parroco: «Mi diceva ieri l'altro una contadinella, certa Felice Sepizzaro: arciprete, io sapeva 22 canzoni napoletane, ora le ho dimenticate. Non mi vien più voglia di cantarne una sola. Canto invece i Salmi e il Dies irae che già so a memoria e lo disse infatti, mentre la madre se ne faceva bello». Ivi, p. 11.

⁵⁹¹ Così si esprimerà infatti, nel settembre 1915, l'editoriale di apertura: «Ma venne la guerra a darci ragione. Gran parte della nostra balda gioventù che costituisce le nostre *scholae* è richiamata o lo sarà. Così verranno a mancare gli elementi migliori. [...] Restano della *schola* i vecchi e i più giovani che, da soli, non possono accingersi a dare le solite produzioni polifoniche. Così la *schola* è in assoluta impossibilità di accompagnare col canto le sacre funzioni».

⁵⁹² *Ibidem*.

conseguenza, le tematiche e le casistiche più ricorrenti che contraddistinguono «Lo Svegliarino» saranno le seguenti:

- *scholae cantorum*: consigli sulla formazione degli organici, sulla didattica, sulla pedagogia musicale e sulla corretta restituzione del repertorio di canto piano;
- partecipazione del popolo: indicazione dei mezzi necessari al suo coinvolgimento nel canto liturgico, alla ricerca di una sintesi fra gregoriano e musica popolare;
- polifonia rinascimentale: brevi saggi, curati in particolare da Giovanni D'Alessi, con riguardo alla storia della musica polifonica nella diocesi trevigiana;
- riforma dell'organo: il ruolo dell'organista e la corretta ubicazione dello strumento all'interno dell'edificio di culto;⁵⁹³
- aggiornamenti bibliografici: pubblicazione di manuali e spartiti musicali;
- cronache: principali avvenimenti musicali della diocesi, in particolare concorsi di canto sacro.

Il programma comporta un impegno collettivo e la necessità di costruire una rete di collaboratori, per cui fin dall'inizio la redazione chiede a «tutti gli amici ceciliani a volerci tenere informati di tutto ciò che nei loro paesi può avvenire degno di nota e anche di biasimo in fatto di musica sacra».⁵⁹⁴

2.1 Il canto gregoriano

L'obiettivo principale sono l'insegnamento e la pratica corretta del canto gregoriano, perciò è prioritario esporre ai lettori le finalità e, soprattutto, le modalità pratiche per attuare la riforma come, ad esempio, viene chiarito nel commento all'intervento di Giulio Bas, *L'estetica e l'espressione del gregoriano*, presentato al Convegno di musica sacra di Torino del 4-5 giugno 1913.

Egli osserva che le melodie gregoriane trovano molte volte dei cattivi esecutori che le rendono antipatiche e con esse fanno cadere in disprezzo tutto il canto gregoriano. Confessa che manca una guida grafica per l'esecuzione; quella guida che invece abbonda nel canto figurato.⁵⁹⁵

⁵⁹³ Lo Svegliarino dedica un numero monografico all'inaugurazione, il 18 marzo 1915, dell'organo della cattedrale, costruito da Gaetano Callido e restaurato dalla ditta Giovanni Tamburini. Gli interventi sono di Angelo Nasoni (direttore della rivista «Musica sacra»), Riccardo Felini (maestro di cappella del duomo di Trento), Celso Costantino (direttore della rivista «Arte Sacra»), Giovanni D'Alessi (maestro di cappella della cattedrale di Treviso) e Angelo Marchesan, storico del movimento che in quegli anni scrive anche sul «Bollettino ceciliano». Il concerto di collaudo fu eseguito da Oreste Ravanello. Cfr. SM, *Numero speciale*, III/3, 1915. Sulla riforma dell'organo si veda BAGGIANI - PICCHI - TARRINI, *Riforma*. Per un inquadramento della situazione vista attraverso la prospettiva dell'epoca si veda ARRIGO, *Organo*.

⁵⁹⁴ SM, I/2, 1913, [p. 1].

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

Al di là dei contenuti teorici e critici sul gregoriano antico e sulle ragioni del suo recupero, l'intento è quello di proporre testi semplici ed essenziali, la cui lettura e comprensione siano alla portata di tutti. Infatti, la cronaca dell'intervento di Giulio Bas tende a fare leva su istanze che esulano dalle preoccupazioni filologiche, ma più attente ai risvolti pratici. Se «oggi le melodie gregoriane si stampano senza nessun segno d'esecuzione e di colorito», tale per cui «l'effetto è che si canta tutto grigio e sonnolento», servirà «preparare dei libri dove le cantilene sieno presentate con segni d'interpretazione, come ogni altro genere di musica».⁵⁹⁶ Con un linguaggio altrettanto semplice ci si rivolge anche alle *scholae cantorum*, per trasmettere indicazioni sul modo di eseguire le composizioni, senza la necessità di chiarire gli aspetti tecnici o i criteri di interpretazione. Più che di recupero autentico, quindi, si pensa ad ammodernare l'antico, facendo ricorso ad accorgimenti che possano rendere accessibile e attuale la lettura del canto gregoriano.

A inizio Novecento sembra che la pratica corale sia la trave portante di tutta l'operazione, tanto che la diffusione delle *scholae cantorum* raggiunge una «tale vastità, da [...] essere un referente privilegiato dei principi vigenti nel panorama corale nazionale».⁵⁹⁷ I concorsi sono lo strumento più efficace per misurare i risultati e rappresentano la migliore opportunità perché i maestri di coro possano apprendere il metodo più appropriato per eseguire le melodie gregoriane. Le cronache che segnalano simili occasioni consentono anche di raccogliere preziose informazioni sui repertori che venivano eseguiti, come si può constatare dal programma del *Primo concorso musicale fra le Scholae cantorum della diocesi*, indetto nella cattedrale di Treviso il 27 novembre 1913. Ogni *schola* era tenuta ad eseguire:

- a) una melodia gregoriana imposta dalla Presidenza [in questo caso l'introito della messa da *Requiem*];
- b) un brano di musica figurata pure imposto dalla Presidenza [in base alla tipologia dei cori: voci pari (virili, bianche, miste a 1, 2, 3, 4) o voci dispari];
- c) un brano di musica figurata scelto dalla stessa *Schola* concorrente.⁵⁹⁸

Dal regolamento si evince che il concorso fu indetto per promuovere «fra le Scholae cantorum della diocesi lo studio e l'esecuzione della musica liturgica, in conformità del Motu proprio». Fu fatto divieto di introdurre elementi estranei all'organico e «ai cantori di una

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

⁵⁹⁷ CASADEI TURRONI MONTI, *Cenni*, p. 146.

⁵⁹⁸ SM, I/1, 1913, [p. 2]. Fra le melodie gregoriane imposte figura l'introito della messa da *Requiem*, mentre il pezzo di musica figurata è diverso a seconda della tipologia del coro. Si tratta di musiche di Perosi, Mitterer, Haller, Thermignon, ecc., tutti compositori ceciliani.

schola di prestare aiuto in tutto o in parte ad altra schola concorrente»; inoltre, l'esecuzione dei pezzi a scelta doveva avvenire con o senza accompagnamento di armonio.⁵⁹⁹

Il concorso e i giudizi della giuria danno la possibilità alla redazione dello «Svegliarino» di valutare il lavoro svolto dalle *scholae* e di proporre dei suggerimenti in merito alla esecuzione delle parti e alla didattica musicale. In particolare, le indicazioni riguardano l'intonazione, il «movimento» (ovvero gli aspetti ritmici) e il «colorito» (ovvero gli elementi espressivi).⁶⁰⁰ Mentre le «lezioni» sul recupero del gregoriano appaiono come un complemento alla discussione, l'attenzione viene posta sulle caratteristiche che deve avere il coro per presentarsi degnamente ai concorsi più che sulle qualità del canto piano.

Modulo da mandarsi riempito e firmato entro il 15 Ottobre
 al M. A. D. Sanciera - S. Andrea - Treviso.

I Concorso Musicale fra le Scholae Cantorum della
 Diocesi di Treviso (Novembre 1913)

Il sottoscritto Maestro..... presa visione del
 Regolamento del Concorso, domanda l'iscrizione della Schola
 Cantorum da lui diretta

Informazioni

Denominazione della Schola.....
 Città o paese in cui ha sede.....
 Epoca della sua costituzione.....
 Gruppo e Categoria a cui intende inserirsi Gruppo... Categ.....
 Autore e titolo del pezzo di musica scelto.....

Elenco dei Cantori componenti la Schola

N°	Voce	Cognome e Nome	N°	Voce	Cognome e Nome
1			23		
2			24		
3			25		
4			26		
5			27		
6			28		
7			29		
8			30		
9			31		
10			32		
11			33		
12			34		
13			35		
14			36		
15			37		
16			38		
17			39		
18			40		
19			41		
20			42		
21			43		
22			44		

Visto il Parroco Il Maestro

FIG. 46 - Modulo di partecipazione al concorso delle *scholae cantorum* nella cattedrale di Treviso (novembre 1913)

⁵⁹⁹ SM, I/4, 1913, [pp. 2-3].

⁶⁰⁰ SM, I/5, 1913, [p. 3].

Tre sono le caratteristiche fondamentali che i cori dovevano dimostrare di possedere: essere intonati, andare a tempo e curare l'espressione. L'intonazione è la base di tutto, tuttavia «quanto necessario, altrettanto è difficile ad ottenersi; e in campagna, dove le gole sono meno esercitate e l'orecchio meno educato, più che in città».⁶⁰¹ Per avere un'intonazione soddisfacente, il maestro deve rifiutare gli allievi che presentano maggiori difficoltà interpretative e difetti d'orecchio, eseguire continuamente prove per migliorare l'intonazione del coro e iniziare le lezioni con esercizi di solfeggio. Per quanto riguarda le indicazioni di tempo e ritmo,

quello che darà il movimento giusto sarà l'intelligenza, il cuore e l'equilibrio artistico [...]. Quando egli avrà compreso il brano musicale e lo avrà fatto suo, allora gli saprà dare il movimento necessario per ripeterlo efficacemente agli uditori.⁶⁰²

Infine, il presupposto essenziale ai fini espressivi è una buona pronuncia, soprattutto delle vocali:

Si ricordi il maestro che miracoli, a questo proposito, non se ne possono fare. Egli otterrà quegli effetti che saranno compatibili con gli elementi che ha sottomano. Voler ottenere di più sarebbe cadere nell'artificiale. Intonazione, movimento, (pronuncia) e colorito: ecco i requisiti per presentarsi con fiducia ad un concorso.⁶⁰³

Dopo il I.° Concorso di canto sacro contiene un bilancio complessivo e offre delle indicazioni direttamente alle società corali, mettendo in evidenza come tutte le *scholae* partecipanti erano sufficientemente istruite e guidate dal parroco del loro paese, fatto che «ha confermata una verità da noi sempre sostenuta, cioè che là fiorisce e fiorirà la musica liturgica dove il parroco le dà il suo appoggio morale e materiale».⁶⁰⁴

I concorsi, più che delle competizioni, sono visti come delle palestre formative, per cui si mettono in luce gli aspetti positivi ma anche le lacune da colmare. Le criticità riguardano principalmente l'esecuzione delle sezioni in canto gregoriano: in particolare, si denuncia la mancanza di una «base tecnica», perché l'esecuzione è fondata sull'interpretazione personale del direttore di coro piuttosto che su una puntuale applicazione delle «regole dell'arte».

⁶⁰¹ *Ibidem.*

⁶⁰² *Ibidem.*

⁶⁰³ *Ibidem.*

⁶⁰⁴ SM, II/1, 1914, [p. 1]. Sul ruolo dei parroci lo «Svegliarino» denuncia una situazione non molto rosea. Numerose parrocchie ancora non sono allineate ai precetti della riforma; anzi molti sacerdoti permettono ancora dei veri e propri abusi nella pratica del canto sacro, consentendo la presenza di bande musicali nelle chiese, autorizzando l'esecuzione di repertori poco consoni allo stile liturgico o tollerando la presenza di cori misti con la presenza delle donne nella *schola*.

Dei pressus, p. es. quilisma, degli accenti ritmici poca o nessuna traccia: per conseguenza il movimento risultò monotono, generalmente troppo lento, e le note un po' martellate. Si sentiva, in una parola, la mancanza di una base tecnica.⁶⁰⁵

La causa va ricercata principalmente nella mancanza di una solida formazione da parte del maestro e del sacerdote che, quindi, poco riescono a trasmettere all'allievo. La soluzione è quella ricorrente: confidare nel tempo necessario affinché la riforma possa radicarsi «nei cuori e nelle menti» attraverso lo studio costante e l'insegnamento che deve partire dal Seminario.

Non vi è che un rimedio: studiarlo questo benedetto gregoriano, cercar di conoscerne le regole, almeno le fondamentali [...] e insegnarle ai propri cantori. È questa anzi una calda raccomandazione che facciamo a tutti: studiate, amici, istruitevi in questo canto così pieno di bellezze nascoste. Se avete la possibilità, andate a sentirlo eseguire da chi ne ha l'arte e il segreto: così cesserà quella certa qual contrarietà che molti, anche valenti, sentono per esso, contrarietà dipendente, più che tutto, dal fatto che non è conosciuto né eseguito come si conviene.⁶⁰⁶

Prevale, dunque, ancora la convinzione che questa «contrarietà» alla monodia antica sia dettata da una sostanziale ignoranza; raramente si prende in considerazione il fatto che gli interessi musicali del pubblico fossero attratti da altre tendenze, anche in ambito sacro e liturgico, giudicate più appropriate.⁶⁰⁷

Giudizi positivi riguardano l'applicazione del «colorito», inteso come espressione vocale e purezza del suono, mentre sono meno entusiastici quelli sul «movimento», ovvero sulla componente ritmica, perché parecchie *scholae* «peccano di lentezza», per cui alcune composizioni andavano eseguite con «più anima, più vita, più varietà». Non mancano appunti su presunte «ingenuità» manifestate da chi non ha esperienza di concerto.

A proposito però di pianissimi ci sia lecito rilevare un piccolo vizio di qualche maestro: quello di avvertire i cantori, quando hanno a cantar piano, con dei pss... che riescono molto fastidiosi a chi ascolta. Questo metodo si potrà usare nelle prove, ma al momento della esecuzione non ce ne deve essere più bisogno: ogni cantore deve conoscere il proprio dovere.⁶⁰⁸

Tra i possibili correttivi è suggerito quello che, per rendere più appetibile il repertorio lo si debba semplificare, così che abbassando le difficoltà tecniche si possa aumentare la

⁶⁰⁵ Ivi, [p. 2].

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ La difficoltà di affermazione della riforma è anche conseguenza di altre esperienze musicali che cominciavano a germinare già alla fine dell'800 e che si diffusero nel secolo successivo. Nuove classi sociali stavano emergendo e nuove esperienze musicali legate all'intrattenimento stavano nascendo un po' ovunque in Europa, a condizionare il gusto musicale del pubblico come il *cabaret*, il *café-chantant*, il *jazz*. Per questo tema cfr. PRATO, *Musica*, e per una descrizione dei generi FABBRI, *Around*.

⁶⁰⁸ SM, II/1, 1914, [p. 2].

possibilità di partecipazione. Pertanto, quando i cori devono eseguire le melodie gregoriane, in particolare le parti variabili della messa (introito, graduale, offertorio e comunio),

l'ideale sarebbe [...] che tutti si conformassero all'intenzione della Chiesa, ed eseguissero le melodie gregoriane contenute nel Graduale Vaticano. Però - è inutile dissimularlo - queste non sono pan per tutti i denti: sono, per la maggior parte (non tutte) difficili e, fuorchè dal Seminario e da poche scholae più valorose, non se ne può pretendere, né sperare l'esecuzione.

Quanto agli altri canti,

noi le esortiamo vivamente [le *scholae*] a fare ogni sforzo per eseguire l'edizione vaticana, almeno certe parti meno difficili. Qualora però ciò tornasse impossibile, suggeriamo loro di attenersi, in pratica, a seconda delle circostanze e dei criteri particolari, ad una delle soluzioni seguenti:

I.a - Cantare il testo liturgico, opportunamente diviso, sopra l'uno o l'altro dei toni gregoriani dei salmi, cosicché ne risulti una specie di salmodia; questo metodo è stato già consigliato da gravi autori, e il m. G. Bas ha fatto qualche cosa di simile nei versetti allelujatici del graduale di varie messe, servendosi però di melodie tolte da liturgie diverse dalla romana. Col gregoriano si potranno anche intercalare adatti falsibordoni.

II.a - Prendere qualche melodia bella, seria, ma piuttosto semplice e formata, come i toni dei salmi, di una parte recitativa e di cadenze, ed applicarvi il testo liturgico, sempre convenientemente distribuito. Per varietà sarà bene prendere melodie diverse per l'introito, il graduale, l'offertorio ed il comunio; tali melodie potranno essere o ad una voce (unissono) con accompagnamento, oppure anche a più voci, ma preferibilmente poche e in stile facile, perché si possano agevolmente imparare e ritenere. Potranno anche alternarsi coi relativi toni della salmodia gregoriana.

III.a - Finalmente seguire i Proprium Missae in canto figurato che si trovano già preparati, per le principali feste, da valenti autori, quali Amatucci, Tassi, Tebaldini, Ravanello, ecc.⁶⁰⁹

Poiché il fine che si era proposta la diocesi di Treviso non era solo quello di dare delle indicazioni di metodo, ma anche di avviare iniziative concrete per la realizzazione della riforma, nel 1914 l'Associazione trevigiana di Santa Cecilia si fece promotrice della creazione di una scuola diocesana di canto sacro per la formazione di maestri e di allievi.⁶¹⁰ I corsi, di durata biennale con un esame al termine di ogni anno, davano diritto a un diploma che abilitava all'insegnamento. L'attività della scuola era sottoposta a verifiche periodiche e il presidente doveva dare conto dell'attività svolta con relazioni trimestrali.

Il corso per gli allievi cantori prevedeva lo studio delle note, degli intervalli, dei toni della scala, degli accidenti, delle figure ritmiche e di tempo, alternato con esercizi pratici rivolti soprattutto ad acquisire una giusta emissione della voce. Previa qualche nozione sulla pronuncia della lingua latina, si passava, quindi, all'insegnamento del canto gregoriano: studio dei neumi semplici e di abbellimento, qualche cenno sui modi gregoriani, esercizi di

⁶⁰⁹ SM, I/7, 1913, [pp. 1-3: 3].

⁶¹⁰ SM, II/10, 1914.

lettura ed esecuzione basata su una buona padronanza di emissione della voce.⁶¹¹ Il corso per i maestri, invece, prevedeva la conoscenza di tutto il programma destinato agli allievi, integrato da uno studio approfondito della polifonia e del suono, nonché dalla conoscenza del setticlavio. Si aggiunga lo studio dei tempi forti e dei tempi deboli, delle scale e delle nozioni fondamentali di armonia. Per il canto gregoriano il maestro era tenuto a conoscere i modi gregoriani, i segni ritmici delle edizioni di Solesmes e i toni salmodici; inoltre doveva praticare la lettura a prima vista delle melodie gregoriane e la trascrizione in notazione moderna. Bisognava, poi, che tutti conoscessero la distinzione tra voci “uguali” e miste, la classificazione dei registri, le modalità di formazione delle *scholae cantorum*, le regole per l’impostazione e l’emissione della voce, l’uso del meloplasto, le «disposizioni liturgiche sul canto in chiesa» e qualche cenno sul *Motu proprio* di Pio X.⁶¹² Quello proposto dalla redazione dello «Svegliarino» è un programma di formazione rapido ma certo non superficiale e parziale, che non segue alcun metodo particolare ma attinge dai vari manuali allora disponibili, come quello di Giuseppe Dogliani per il corso degli allievi e quello più famoso di Luigi Bottazzo e Oreste Ravanello per i maestri di coro.⁶¹³

Sull’esempio di quella diocesana, furono istituite scuole di musica sacra in diverse parrocchie. Ad esempio, nel 1914 fu aperta una scuola di canto a Varago, una piccola frazione di Maserada sul Piave, dove il

maestro signor Pavanello, fino dallo scorso anno, ha iniziato le lezioni di questa nuova scuola: gli allievi volenterosi sono in numero relativamente soddisfacente: ma se altri ancora vi volessero prender parte, si ricordino di *sollecitare l’iscrizione*, riuscendo ogni ritardo all’allievo stesso.⁶¹⁴

Ai parroci è bene non sfugga «l’importanza di questa Scuola che domani potrà provvedere le loro parrocchie di un maestro di miti pretese ed educato ad un sano criterio liturgico».⁶¹⁵

Se sulla formazione delle *scholae* e degli organici corali le indicazioni appaiono abbastanza circostanziate, quando si tratta della qualità che dovrebbe contraddistinguere il canto gregoriano i discorsi diventano più generici e sbrigativi. Non v’è traccia di metodologia di ricerca, né storica né paleografica; si fa leva piuttosto su argomenti di carattere cognitivo-emozionale, mentre è assente qualsiasi eco della riscoperta del canto liturgico popolare su

⁶¹¹ SM II/10, 1914, [p. 2].

⁶¹² SM, III/7, 1915, [p. 3].

⁶¹³ DOGLIANI, *Metodo*; BOTTAZZO - RAVANELLO, *Metodo*.

⁶¹⁴ SM, II/11, 1914, [p. 2].

⁶¹⁵ *Ibidem*.

base scientifica, nonostante fossero disponibili i risultati delle ricerche di studiosi come il De Santi o il Dupoux, già resi noti dalla stampa italiana.⁶¹⁶ La situazione rimane in linea con le parole che il vescovo di Treviso, mons. Andrea Longhin, pronunciò al Congresso regionale per la musica sacra di Treviso nel 1910: «attorno alla culla di Gesù non mancò la musica, non mancarono i cantori: gli angeli».⁶¹⁷ Gli fa ancora eco il trafiletto *Ai cantori. Parole dette dal M. R. D. Teodoro Agnoletto nel Convegno musicale di Montebelluna (1 ottobre 1913)*:

I primi cantori del cristianesimo furono dunque gli angeli: furono essi ad intonare il primo Gloria. E i nostri cantori devono anch'essi essere angeli, o almeno somigliare agli angeli. Essi infatti tengono in certo senso, anche materialmente, il posto degli angeli: stanno ordinariamente in alto, più prossimi al Dio della maestà e della gloria oppure vicino a Gesù, presso i sacri ministri, e ci stanno per sciogliere, come gli angeli, inni di lode, di amore, di giubilo santo.⁶¹⁸

Non mancano neppure i riferimenti alla condotta di vita del cantore, considerato come modello di comportamento irreprensibile, probò e morigerato nei costumi.

I cantori di chiesa devono essere il fior fiore dei fedeli: essi devono entrare nel coro e sostenere la parte degli angeli, preceduti dalla fama di una vita irreprensibile, costumata e santa. Che stonatura sarebbe se si vedesse in coro il bestemmiatore, l'ubriacatore, il giovine libertino, o il cattivo marito o l'indifferente che manca ai suoi doveri religiosi, che forse ha saltato anche la Pasqua! Il popolo stesso manifesta in simili casi la sua disapprovazione [...]. Meglio una *schola* piccola e modesta, ma formata di cantori esemplari, che una *schola* numerosa e anche provetta, ma dove entrano *oves et boves*. Voi poi, o fanciulli, che siete stati scelti fra cento e cento dei vostri compagni per cantare in chiesa, voi che avete anche la voce somigliante alla voce degli angeli, dovete essere gli elementi più puri della schola.⁶¹⁹

Certo, la strada per tradurre in pratica i propositi di riforma rimane lunga: i sacerdoti spesso si rifiutano di praticare e, ancor più, di insegnare il canto gregoriano; gli abusi musicali sono continui e con l'entrata in guerra dell'Italia le cantorie si svuotano.⁶²⁰ Si cerca di sopperire con le forze disponibili e il rimedio più immediato è fare ricorso al canto dei fanciulli, come è proposto in *Lavori e guerra! Che cosa faremo?*

⁶¹⁶ Cfr. capitolo II.

⁶¹⁷ È durante questo Congresso che si costituì l'Associazione regionale veneta di S. Cecilia, da cui prese le mosse il movimento a livello locale. Cfr. SIMONATO, *Musica*, pp. 424-427: 425; RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 311-312.

⁶¹⁸ SM, II/1, 1914, [p. 3].

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ SM, II/3, 1914, [p. 4]. Nel 1914 il canto nelle chiese è ancora compromesso dal divismo di certi cantori, dalla persistente influenza dalle arie d'opera e dall'impropria pronuncia del latino: «Sacerdoti e maestri si prefiggano di togliere subito, fin da quest'anno, dalle loro chiese le vecchie e indecenti arie e di sostituirle col vero canto sacro, il gregoriano; e non abbiano paura che il popolo non lo gusti: il popolo (lo ripetiamo) lo gusterà, purché però l'esecuzione ne sia buona; e per ottenerla è necessario, prima di tutto insegnare a leggere le parole chiaramente e correttamente».

I ragazzetti dagli otto ai dodici anni ordinariamente passano il tempo a giocare. Ebbene; raccoglietene quindici, venti e con pazienza e bella maniera iniziateli nella scala, quando ve la sapranno eseguire e vi sapranno eseguire i canti più facili, mettete loro in mano la Messa degli Angeli, poi i toni pei salmi dei vesperi, le antifone maggiori, il Pange lingua e qualche altra cosa. State sicuri che i fanciulli, portati come sono per natura al canto, in breve impareranno il necessario per sostenere le principali funzioni.⁶²¹

Dalle *scholae cantorum* si ripiega sulle *scholae puerorum*, con l'obiettivo di garantire la continuità nella pratica corale e il ricambio generazionale, sfruttando «l'argentea voce dei nostri figlioletti per introdurre nelle parrocchie il canto popolare». In *Tempo di guerra: constatazioni e insegnamenti* del 1917, la sostituzione delle «voci virili» con «un più largo uso delle voci bianche» era una realtà sempre più affermata.

Però lo si deve constatare: in qualche paese la *schola* è stata completamente... *silurata*. E allora, dove c'era, rimase sviluppandosi e dove non c'era si formò la *schola puerorum*. E le messe, i Vesperi e le altre funzioni liturgiche vanno fatte con programmi ridotti sì, ma pratici e di facile apprensione.⁶²²

La menzionata scuola di Varago, ad esempio, pur avendo perso molti dei suoi componenti a causa della guerra, aveva continuato comunque le lezioni, tanto da essere in grado di eseguire un saggio nella chiesa arcipetrale di Breda alla presenza di Giovanni D'Alessi, maestro di cappella del duomo di Treviso, e della Presidenza dell'Associazione diocesana di Santa Cecilia. Il repertorio prevedeva l'esecuzione dell'inno *Iesu corona virginum*, l'Ordinario della messa in onore di santa Cecilia e, al termine della celebrazione, l'introito *Puer natus est*, il graduale *Alleluja, Pascha nostrum*, le sequenze *Ave mundi spes* e *Victimae paschali laudes*.⁶²³

Della questione si occupa l'*Educazione delle voci bianche* estratto da un saggio di Ernesto Dalla Libera pubblicato nel «Bollettino ecclesiastico di Vicenza», che spiega brevemente l'esecuzione degli intervalli, gli esercizi di riscaldamento, vocalizzo ed estensione della voce sui gradi della scala: un lavoro che «consta minor tempo di quello che ha speso lo scrivente per dirlo qui, *currenti calamo*: non più tardi di tre lezioni».⁶²⁴ Sono nozioni molto essenziali, in quanto i fanciulli cantano «con maggiore vivacità ed espressione, perché la loro attenzione libera dall'impaccio della lettura delle note si concentra proprio sul canto».⁶²⁵

⁶²¹ SM, IV/4, 1916 [p. 1].

⁶²² SM, V/5, 1917, [pp. 1-3: 2].

⁶²³ SM, IV/1, 1916, [pp. 2-3].

⁶²⁴ SM, IV/9, 1916, [pp. 2-3].

⁶²⁵ SM, V/2, 1917, [p. 4]. «Se si debba dare alla *schola* una completa istituzione musicale oppure se convenga trattarla col metodo qui accennato è una questione che i giornali musicali trattarono lungamente. Noi però seguiremo il prof. Dalla Libera perché l'esperienza ci ha insegnato che il suo metodo è quello che nel minor tempo dà i migliori risultati».

In un contesto simile si capisce perché il *Il gregoriano è canto popolare*, dato che l'apprendimento e la pratica si reggono sulla semplicità, sulla facilità di comprensione, sull'esecuzione senza «fatica intellettuale» e sulla spontaneità, come se il canto piano abbia la facoltà di sgorgare «dalla mente e dal cuore senza alcuno sforzo e quasi come un bisogno dell'animo commosso».⁶²⁶

È venuto a mancare l'organista? E allora una sola via: il *canto popolare*. E in mezzo a tanti mali la guerra ha portato questo vantaggio ai ceciliani: ha fatto loro pensare che il *canto popolare* è il più utile, il più necessario e il più rispondente alle idee della chiesa.

[...]

Altri sacrifici ancora saranno chiesti al nostro popolo altre riduzioni subiranno i nostri cori; ma gli amici nostri non si perderanno d'animo: resteranno ancora i bambini, resteranno i vecchi e queste voci degli estremi, unite a quella massa femminile della parrocchia, ci daranno, sempre, un coro che, se per l'educazione - le grandi masse non sono suscettibili di perfezioni - le dovrà cedere alle passate esecuzioni delle *scholae*, la vincerà in sincera e spontanea grandiosità.⁶²⁷

Si comprende, dunque, perché per «Lo Sveglarino» «quello che più ci entusiasma e più ci avvicina a Dio è il vero canto popolare: la sua grandiosità unita alla sincerità e semplicità della fede non ha riscontro». In una fase cruciale, l'evoluzione da un canto popolare riservato alle *scholae cantorum* a un canto popolare aperto alla più ampia partecipazione sembra quasi naturale.

Fin dal primo numero di questo foglietto, dopo il Congresso di Torino, noi abbiamo insistito perché nelle nostre parrocchie, prima delle grandi esecuzioni, si curasse il canto popolare. Qualcuno sorrise scambiando il mezzo col fine; ma la guerra d'oggi ci giustifica. Allora noi di questo canto popolare indicavamo centro la *schola cantorum*; ora gli avvenimenti l'hanno sostituita in gran parte dalla *schola puerorum* valorizzando così un elemento quanto meno prezioso altrettanto trascurato fra noi nel passato.⁶²⁸

Fra il 1916 e il 1917 «Lo Sveglarino» pubblica *Motu proprio di sua santità Pio PP. X sulla musica sacra*, un commento al documento pontificio in dieci puntate.⁶²⁹ Lo scritto di Giovanni D'Alessi risponde all'intento di avvicinare le classi popolari allo spirito e alla pratica della riforma, indicando strumenti e riferimenti anche a chi ne era sprovvisto. Nella consapevolezza che il *Motu proprio* «avrebbe dovuto costituire per tutti, e specialmente per il clero rettore di chiese e per i maestri di musica il codice giuridico della musica ecclesiastica» e

⁶²⁶ SM, III/8, 1915, [p. 3].

⁶²⁷ SM, V/5, 1917, [p. 2].

⁶²⁸ Ivi, p. 3.

⁶²⁹ SM, IV/5, 1916, [pp. 2-3], IV/6, 1916, [pp. 1-2], IV/7, 1916, [pp. 1-3], IV/8, 1916, [pp. 1-2], V/1, 1917, [pp. 2-4], V/2, 1917, [pp. 3-4], V/3, 1917, [pp. 1-3], V/4, 1917, [p. 1], V/5, 1917, [pp. 3-4], V/6, 1917 [pp. 2-3]. È una parte dello studio di D'ALESSI, *Motu*, dedicato al suo maestro Luigi Bottazzo (cfr. il testo integrale all'indirizzo <http://www.museosanpiox.it/sanpiox/motu02commenti.html>). La pubblicazione è segnalata anche SM, VII/4, 1920, [p. 3].

poiché così spesso non avvenne, allora «imprendiamo a pubblicare il detto Motu proprio cercando di renderne più facile l'intelligenza pratica con copiose note illustrative».⁶³⁰

Nelle note al testo ritornano tutti i temi principali della riforma: dal recupero del canto antico attraverso la riproposizione del gregoriano, alla necessità di rendere partecipe la comunità dei fedeli al canto liturgico con il sostegno delle *scholae cantorum*; dallo studio della polifonia rinascimentale, depositaria del canto fermo della tradizione, all'accusa rivolta alla musica moderna di avere causato la decadenza del canto liturgico, invadendo un campo che non le è proprio. Non manca il biasimo nei confronti dei parroci, che «pur zelanti del decoro delle loro chiese, purtroppo di musica sacra ben poco si occupano, stimandola cosa di secondaria importanza».⁶³¹ Ripetuto, invece, è il richiamo al De Santi e al Tebaldini a proposito della dignità che deve contraddistinguere la musica liturgica in forza delle sue proprietà intrinseche.

Il primato che la musica gode tra le arti belle per il modo di agire sul nostro sistema nervoso, come atto a commuovere più felicemente e più fortemente il nostro cuore, la rende un'arte facile a fuorviare dal retto fine. L'armonia del suono [...] impressionando [...] il nostro cuore, [...] è così facile a lasciarsi traviare sotto l'impulso della passione, dalla forza dell'ambiente e dalla educazione, dall'influenza della musica profana e teatrale.⁶³²

Naturalmente, il genere musicale che più degli altri ha i caratteri di santità e di vera arte è il canto gregoriano, che trae le sue origini dalle prime comunità di cristiani e si distingue per la relativa semplicità, il ritmo libero e il procedimento lineare che lo rendono universale. Ora è possibile conoscerlo nella sua autenticità storica, grazie ai codici antichi riscoperti e restituiti dai monaci di Solesmes che

ci fecero conoscere la vera tradizione gregoriana e dimostrarono come i libri di canto gregoriano che fino a pochi anni or sono correvano sulle mani di tutti, essendo riproduzioni di codici della decadenza, quando già la vera tradizione gregoriana andava scomparendo per il sopravvento della polifonia, erano assai imperfetti, alterati, e spesso mutilati nelle melodie.⁶³³

Il D'Alessi è consapevole che la restituzione del canto gregoriano non può essere la riproposizione di una versione qualsiasi del repertorio che, invece, va ristabilito nella sua natura autentica: non un «cantasi come», bensì l'aderenza alla *lectio originalis*.

⁶³⁰ SM, IV/5, 1916, [pp. 1-2: 2].

⁶³¹ *Ibidem*. «Mentre non sopporterebbero il più piccolo atto che potesse menomare tra i loro parrocchiani la divozione e il raccoglimento, non si fanno scrupolo di coscienza di permettere che in coro dai sacri testi, eseguendo delle melodie che di sacro hanno soltanto le parole e richiamano la mente dei fedeli alle lascive romanze dei suonatori ambulanti».

⁶³² SM, IV/5, 1916, [p. 3].

⁶³³ Ivi, [pp. 3-4].

Quel canto che la Chiesa ha creato per la sua liturgia che così mirabilmente si associa alla preghiera dei fedeli, che per i suoi pregi artistici può stare accanto alle più vantate composizioni dell'arte moderna, che ha la tradizione di tanti secoli, che ha formato la delizia dei nostri antichi padri è giusto e doveroso venga ripristinato nell'uso liturgico.⁶³⁴

Per riavvicinare i fedeli alla celebrazione liturgica, secondo il D'Alessi «non v'è canto che meglio si presti per il popolo che le pure, semplici, solenni, melodie gregoriane», ragion per cui durante la messa «si faccia cantare anche il popolo e allora soltanto si potrà dire d'aver raggiunto il fine».⁶³⁵

Sulla stessa linea si attestano le brevi rubriche dello «Svegliarino» che si propongono di coinvolgere il lettore nella dimensione del canto gregoriano, contro «l'andazzo e il capriccio, che si oppongono al vero senso della tradizione ed alla nobile semplicità dello spirito cristiano».⁶³⁶ Il canto gregoriano è adatto a tutti i fedeli per la sua semplicità, è facile da comprendere e spontaneo: «a che cosa gioverebbe se si cantassero melodie sublimi e poi non vi fosse tra i fedeli chi le eseguisse?»⁶³⁷ Infatti, mentre non è possibile «che divenga mai popolare la polifonia o qualsivoglia opera sacra [...] la cui forma sia troppo elevata», nel canto gregoriano si trovano «in grado eccellente spontaneità e semplicità», tali da avere «il favore del popolo» che «glielo concede volentieri».⁶³⁸

A ben vedere il commento del D'Alessi al *Motu proprio* di Pio X è il pretesto per alcuni spunti di riflessione sulla situazione della riforma nel Veneto, nel tentativo di dimostrare che il gregoriano rappresentava l'unico strumento per coinvolgere l'assemblea dei fedeli nel canto della liturgia.

2.2 Il canto popolare

Nei mesi estivi le pubblicazioni dello «Svegliarino» vengono sospese, perché «questo è il periodo di tempo nel quale i ceciliani in genere e le *scholae cantorum* in ispecie non hanno tempo di legger causa i lavori della campagna», tanto più in periodo bellico, dove proprio i lavori della campagna sono «numerosi e più urgenti per la mancanza di braccia».⁶³⁹ Lo stesso carattere dei contenuti, semplice ed essenziale, risponde alla scelta di arrivare ad un

⁶³⁴ D'ALESSI, *Motu*; SM, V/2, 1917, [p. 3]. Secondo CASADEI TURRONI MONTI, *Aspetti*, p. 11, «il passato dissepolto assume anche un carattere normativo-ideologico» in cui «occorrerebbe rivedere il ruolo giocatovi dal canto gregoriano, per lo meno verificare il tratto particolarissimo che sembra contraddistinguerlo».

⁶³⁵ D'ALESSI, *Motu*; SM, V/2, 1917, [p. 4].

⁶³⁶ SM, V/6, 1917, [p. 2]; SC, XVIII/1917, pp. 87-88.

⁶³⁷ SM, III/8, 1915, [p. 3].

⁶³⁸ Ivi, p. [4].

⁶³⁹ SM, IV/4, 1916, [p. 1].

pubblico vasto ed eterogeneo, in gran parte di estrazione popolare, per offrire un aiuto pratico a coloro che, benché affiliati ad una *schola cantorum*, avevano una modesta istruzione: «in esso trovino i ceciliani della diocesi un amico vero, un solerte consigliere, una guida sicura».⁶⁴⁰ L'orientamento prevalente è quello di legare le sorti della partecipazione popolare al canto liturgico e all'azione delle *scholae cantorum*, per cui è ricorrente la denuncia della mancata istituzione di gruppi corali nelle parrocchie e dell'ostinata resistenza nel mettere in pratica le direttive della riforma. La responsabilità principale viene quasi sempre addossata al parroco.

Che si trattasse di refrattarietà dell'intera popolazione? No, lettor cortese; la refrattarietà non istà nelle popolazioni, ma bene spesso o nel parroco o nella Fabbriceria, o in tutti e due. Per avere una massa corale che accompagni le sacre funzioni non basta il maestro, occorre che se ne interessi il parroco.⁶⁴¹

Il parroco ha il compito di coltivare la *schola cantorum*, facendosi garante della sua stessa sopravvivenza, coltivando i talenti musicali attraverso parole di incoraggiamento e di approvazione. Egli dovrebbe sovrintendere al ruolo del maestro di canto, all'acquisto degli spartiti, all'ambiente per le prove e a tutti i mezzi utili a fare progredire la scuola.

Le suggestioni dall'esterno non mancavano, come il già citato intervento del Casimiri sul canto liturgico popolare presentato al Congresso di musica sacra a Torino, che il foglietto di Treviso riassume per i propri lettori.⁶⁴² «Lo Svegliarino» si chiede perché quello che si è fatto nella cattedrale di Torino in proporzione non si possa ripetere anche nelle parrocchie di Treviso per «arrivare a educare un popolo intiero».⁶⁴³ Viene, quindi, proposta un'istruzione «a piccoli gruppi» e, dopo aver insegnato alla *schola*, si passerà all'istruzione religiosa dei fanciulli, sfruttando l'ora di catechismo, fino ad allargare la proposta alla «società operaia» e perfino al sindacato.⁶⁴⁴

L'introduzione del canto popolare nelle chiese permette «che il fedele prenda parte attiva ai divini uffici» e lo si rende capace «di trarre maggiori vantaggi spirituali dallo svolgersi delle nostre sacre funzioni».⁶⁴⁵ La partecipazione del popolo non deve essere necessariamente attiva, come dimostra «l'immensità del popolo che gremiva la chiesa e la piazza di S. Maria Maggiore» a Treviso, che certo «non contribuiva all'esecuzione del

⁶⁴⁰ SM, II/8, 1914, [p. 8].

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² In RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 607-613.

⁶⁴³ SM, I/3, 1913, [p. 1].

⁶⁴⁴ SM, I/4, 1913, [pp. 1-2: 1].

⁶⁴⁵ SM, I/5, 1913, [p. 1]. L'ausilio didattico più indicato è il *Parrocchiano cantore* (cfr. ROSTAGNO, *Cantore*).

Tantum Ergo a due cori del Perosi» il quale, però, «riuscì a imporre nella folla un senso profondo di raccoglimento religioso». ⁶⁴⁶

Una delle occasioni più valide per far avvicinare i fedeli all'istruzione nel canto liturgico è l'ora di catechismo, quando il parroco dovrebbe riservare almeno un quarto d'ora al termine della lezione per insegnare i primi elementi musicali per poi scegliere i migliori elementi che andranno a comporre il coro. Tuttavia chi si dimostra meno capace non va assolutamente abbandonato bensì si continuerà ad istruirlo, affinché possa acquisire una preparazione tale che gli permetta di eseguire i canti più semplici, come i toni dei salmi o le risposte della messa. Chi proprio non dimostrasse alcuna attitudine per l'arte dei suoni, avrà modo almeno di sviluppare un «certo qual senso musicale così da poter distinguere e apprezzare le buone esecuzioni».

Nonostante la cura maggiore venga rivolta alla formazione delle *scholae cantorum*, non viene mai lasciato da parte il ruolo che spetta alle assemblee. La *schola* deve essere il mezzo attraverso il quale il popolo, presa consapevolezza del proprio ruolo e adeguatamente educato, prende «parte attiva alla preghiera che la Chiesa compie in suo nome». La *schola cantorum* della parrocchia

è un primo passo verso il fine a cui si deve tendere: si affidi ad essa il canto figurato, si curino buone esecuzioni, ma la si tenga sempre a contatto con il popolo, affinché non se ne stia muto nella chiesa ove è chiamato alla preghiera collettiva. ⁶⁴⁷

Le argomentazioni comunque presentano sempre delle implicazioni di carattere affettivo-emotivo, che guidano l'azione organizzativa e la formazione dei cantori.

Ogni buon ceciliano, amante della vera riforma, deve tendere a questo scopo, a questa misteriosa unità di preghiera, di lode, di cuori, perché soltanto la riforma intesa in questo senso potrà raccogliere quei frutti che dal canto si ripromette il Pontefice Pio X. ⁶⁴⁸

La proposta più comune e ricorrente è di affidare al popolo il canto dei Salmi in alternanza con la *schola*, specialmente durante la celebrazione dei Vespri, sull'esempio di S. Ambrogio «che tanto s'adoperò per il canto popolare» e che sosteneva la necessità di coinvolgere il popolo nella salmodia. ⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ SM, I/5, 1913, [p. 2].

⁶⁴⁷ Ivi, [p. 2].

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ SM, III/9, 1915, [pp. 2-3].

Si scelga un gruppo di buoni elementi tolti dalla schola, se questa sarà numerosa, oppure dei ragazzetti della dottrina cristiana, dai giovani del circolo giovanile e se questo non fosse possibile da qualche pia congregazione femminile. S'insegni loro il canto dei salmi (non saranno necessarie cognizioni musicali, basterà dar loro l'esempio a viva voce) si facciano declamare il testo, senza precipitare né gridare, incitandoli ad accompagnare il canto col sentimento del cuore.⁶⁵⁰

Così istruito, «questo gruppo lo si disponga in chiesa in mezzo al popolo e lo si faccia rispondere al canto della schola». In questo modo il popolo sarà direttamente coinvolto nel canto.

Dopo parecchie audizioni, quando sembrerà che i fedeli possano aver appreso quelle semplici melodie, s'inviti il popolo a unire la sua voce a quel gruppo. A poco a poco timidamente qualcuno canterà, qualche altro poi lo imiterà, il numero degli imitatori aumenterà e infine l'esempio di questi attirerà tutti gli altri. Il popolo prenderà animo, la devozione diverrà più fervorosa e il culto così acquisterà una vera intensità di vita: ed ecco introdotto il canto dei salmi tra i fedeli in chiesa, e lo spirito di preghiera collettiva che animava le riunioni dei primi cristiani rifiorirà ancora una volta tra il nostro popolo.⁶⁵¹

C'è anche modo di risolvere il problema della partecipazione delle donne, senza doverle necessariamente escludere dal canto liturgico. La *schola cantorum* prenderà posto stabilmente in cantoria; fra i banchi dell'assemblea, invece, sarà posizionata una seconda *schola*, non ufficiale, non istituzionalizzata, che comprende le donne più competenti in grado di rispondere in canto alla *schola* maschile. In tal modo tutto il popolo verrà coinvolto almeno nei canti di risposta o *alternatim*.

Nello «Svegliarino» *Il canto delle donne in chiesa* è oggetto di discussione da parte di due anonimi interlocutori, la cui preoccupazione maggiore sta nella liceità o meno di costituire un coro femminile che possa sostituire la compagine maschile.⁶⁵² La posizione assunta a Treviso sa di compromesso: le donne non possono costituire una *schola*, tuttavia il loro intervento serve «per generalizzare in mezzo ai fedeli il canto popolare».

Per un buon risultato del canto liturgico della *schola* e dell'assemblea, infine, è richiesto l'accompagnamento dell'organo e numerose sono le rubriche che «Lo Svegliarino» dedica al ruolo dell'organista e alle caratteristiche foniche che deve avere lo strumento.⁶⁵³ Si sa che la riforma della musica sacra ridefinisce profondamente anche il ruolo dell'organista

⁶⁵⁰ Ivi, [p. 3].

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² SM, III/9, 1915, [p. 2].

⁶⁵³ Su questo argomento è da segnalare una breve polemica, che si estende per qualche numero dal 1916 al 1917, riguardante l'accoglimento o meno del registro delle campane e dei campanelli nell'organo: cfr. SM, IV/7, 1916, [p. 4], IV/8, 1916, [p. 4], V/1, 1917, [p. 4], V/2, 1917 [p. 1]. Naturalmente rimane ferma la posizione di non accettare in alcun modo il registro delle campane tubolari specialmente durante la celebrazione liturgica e come elemento costitutivo dei registri d'organo.

che, spesso, si lasciava andare a vere e proprie esibizioni, ben al di là del suo compito di sostenere il canto, offrendo sfoggio di virtuosismo ed esibendosi in repertori poco confacenti alla liturgia.⁶⁵⁴ Non è raro trovare nelle cronache dell'epoca critiche pesanti e disapprovazione manifesta nei confronti del trattamento musicale che gli organisti riservavano all'accompagnamento musicale della liturgia.

Una di queste rubriche, *La colonna dell'organista*, contiene varie indicazioni sull'utilizzo più corretto dell'organo da osservare durante la liturgia.⁶⁵⁵ Alle raccomandazioni sullo studio e sull'esercizio assiduo, si affiancano quelle specifiche sull'accompagnamento del canto.

L'organista dovrà anche formarsi un concetto ben chiaro delle prescrizioni date dalla Chiesa riguardo alle esecuzioni d'organo. Come può egli, per esempio, accompagnare a dovere il Requiem, se ignora che può soltanto suonare insieme col canto, essendo vietato qualsiasi postludio?⁶⁵⁶

Quello dell'organista è un servizio offerto alla liturgia, per cui «con un paio di clamorosi accordi, di trilli, di flauto e associ di clarinetto si potrà benissimo gettare un po' di polvere negli occhi ai gonzi, ma non si fa il proprio dovere degli organisti». Pertanto, le parrocchie non dovranno accontentarsi dei soliti *pestatasti* che, non essendo in grado di entrare «nello spirito della musica sacra», generano monotonia nei fedeli. La consapevolezza di queste carenze farà maturare l'idea di istituire nella diocesi di Treviso anche una scuola d'organo.

Nello stesso tempo, un adeguato accompagnamento del canto liturgico popolare pone la questione della collocazione più ottimale dell'organo che, il più delle volte, viene individuata in prossimità dell'altare o, meglio ancora, della *schola* e dell'assemblea sia per favorirne la vicinanza, sia per assicurare allo strumento «una posizione acusticamente felice», un aspetto generalmente trascurato nella progettazione di nuove chiese.⁶⁵⁷ L'idea di fondo è comunque molto chiara:

L'ufficio dell'organo è d'accompagnare il coro, non di guidarlo; di abbellire il canto, non di soffocarlo. Troppo spesso i cantori considerano l'organo come il loro appoggio e sostegno, anzi come loro guida. Questa condizione di cose tradisce un organista invadente ad un maestro di coro poco abile, ed in entrambi i casi il rimedio è evidente.⁶⁵⁸

⁶⁵⁴ Numerosi sono gli interventi a favore della riforma dell'organo: cfr. BONUZZI, *Questioni*; ID., *Saggio*. Si vedano anche LUNELLI, *Studi*; DONELLA, *Musica*.

⁶⁵⁵ SM, I/2, 1913, [pp. 2-3].

⁶⁵⁶ Ivi, [p. 3].

⁶⁵⁷ SM, II/8, 1914, [p. 3], IV/2, 1916, [pp. 1-3].

⁶⁵⁸ SM, V/3, 1917, [p. 3].

3. L'attività

La quantità di iniziative che nella diocesi di Treviso accompagnò e diede seguito al dibattito ospitato nello «Svegliarino musicale» fu veramente imponente. Più di qualsiasi descrizione è utile a rendere l'idea un prospetto riassuntivo, dal quale è possibile misurare in quali termini e con quali risultati sia stato perseguito l'obiettivo del canto liturgico popolare nel duplice aspetto della didattica e della pratica musicale.

1913	
Treviso	Diocesi
<ul style="list-style-type: none"> • Sant'Agnese - Festa del Redentore <i>Schola cantorum</i> di Breda: messa al mattino; inni religiosi popolari, accompagnati da ottoni alla processione • Seminario - Festa di s. Luigi Gonzaga Cappella del Seminario: messa a 2v di Paolo Amatucci • Seminario - Accademia letterario-musicale per il Centenario costantiniano <i>Hymne de gloire</i> di Marco Enrico Bossi e un inno <i>Alla Libertà della Chiesa</i> di Giovanni Camillo 	<ul style="list-style-type: none"> • Abbazia Pisani - Inaugurazione dell'organo costruito dalla ditta Pugina di Padova <i>Schola cantorum: Missa dominicalis IV</i> di Ignaz Martin Mitterer • Covolo - Festa dell'Assunta Cantori di Onigo: messa <i>N. S. Iesu</i> di Ignaz Martin Mitterer. • Fontane - Consacrazione della nuova chiesa Cantori a voci bianche e virili: messa degli Angeli • Lancenigo - Inaugurazione dell'organo restaurato dalla ditta Malvestio di Padova <i>Schola cantorum</i> istruita dall'arciprete: messa a 3v di Lorenzo Perosi; Vespero in gregoriano e falsobordone a voci dispari • Mogliano - Inaugurazione dell'organo costruito dalla ditta Tamburini di Crema Battista Marcon (org.): brani nella messa inaugurale <i>Schola cantorum</i> di S. Marco di Resana: Messa di <i>San Pietro Orseolo</i> a 3v di Oreste Ravanello Oreste Ravanello (org.) - Fortunato Borsato (voce): mottetto <i>Quam dilecta</i> di Pietro Branchina • Zianigo - Inaugurazione dell'organo restaurato dalla ditta Pugina di Padova Oreste Ravanello (org.) - <i>Schola cantorum</i>
1914	
<ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - 8 dicembre Cappella del Seminario: <i>Ecce sacerdos</i> a 4v di Vincenzo Goller Vespri in gregoriano e <i>Canto della croce</i> di Luigi Bottazzo 	<ul style="list-style-type: none"> • Camposampiero - Natale <i>Schola cantorum</i>: messa <i>Te Deum laudamus</i> di Lorenzo Perosi • Camposampiero - Fossalta, 22 settembre Istituzione della scuola circondariale per la

<p><i>Schola</i> della cattedrale: <i>Te Deum</i> a 4v dell'Arts</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - In morte di Pio X <i>Schola cantorum</i> diretta da Giovanni D'Alessi: messa <i>pro defunctis</i> di Lorenzo Perosi • S. Maria Maggiore - 8 dicembre Cappella del Seminario: messa a 4v in onore di san Lorenzo di J. Müller 	<p>formazione dei capi-coro rurali</p> <ul style="list-style-type: none"> • Castelfranco - In morte del pontefice Pio X Messa da <i>Requiem</i> <i>Schola cantorum</i> di San Marco di Resana e <i>Schola cantorum</i> di S. Liberale di Catelfranco: musiche di Michael Haller, Oreste Ravanello, Fortunato Borsato e Lorenzo Perosi • Chiesa Carmelitani Scalzi - Centenario di santa Teresa di Gesù Triduo solenne e 4 giorni di musica sacra scelta; l'ultimo giorno esecuzione di una piccola orchestra • Conegliano - Duomo, 14 gennaio, primo anniversario della morte del maestro Zorzato Scuola di musica di Treviso: messa funebre di Lorenzo Perosi • Loreggia - Messa di Natale <i>Schola cantorum</i>: parti variabili della messa di Giandomenico Faccin • Massanzago – Istituzione della nuova <i>schola cantorum</i> • Marcon - Formazione di una nuova <i>schola</i> diretta da Pietro Ceolin • Mirano - 26 luglio, prima messa di tre novelli sacerdoti <i>Schola cantorum</i> diretta da Scattolin Al mattino: <ul style="list-style-type: none"> - I^a messa: <i>Ss. Rosarii</i> di Luigi Bottazzo - II^a messa: <i>Missa IV</i> di Michael Haller - III^a messa: <i>Ss. Cordis</i> di Luigi Taverna Nel pomeriggio: <ul style="list-style-type: none"> - <i>Magnificat</i> di Giovanni Camillotto; <i>Tantum ergo</i> dell'Ainbliger • Mogliano - Natale Debutto della <i>schola cantorum</i> istituita dall'arciprete e dal maestro Piran: <i>Messa XV</i> di Michael Haller; falsobordoni di Pietro Branchina • Moniego - San Valentino <i>Schola cantorum</i> diretta da Silvestro Carnio: messa di Lorenzo Perosi; Vespri cantati • Morgano - 21 novembre, convegno eucaristico con la partecipazione di varie <i>scholae</i> Alla mattina: <ul style="list-style-type: none"> - I^a messa cantata: in gregoriano (messa prelatizia) - II^a messa cantata: messa a 3v di Lorenzo Perosi con accompagnamento di ottoni della banda di Vadelago e parti variabili in gregoriano
---	--

	<p>Alla sera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Sia lode a Gesù Cristo</i> a 1v di popolo - <i>Adorate devote</i> in canto gregoriano - <i>Anima Christi</i> in canto gregoriano - <i>Pange lingua</i> a 4v di Michael Haller - <i>Veni Creator</i> a 3v di Lorenzo Perosi - <i>O salutaris</i> a 4v di Michael Haller <ul style="list-style-type: none"> • Riese - 28 settembre, celebrazione in suffragio di Pio X <i>Schola cantorum</i> diretta dal maestro Ganz: <i>Missa pro defunctis</i> a 3v di Lorenzo Perosi • S. Giacomo di Musastrelle - Sagra di s. Apollonia: si dà merito alla <i>Schola cantorum</i> istruita dal Pavanello e alla <i>Schola puerorum</i> della bravura nelle esecuzioni alle sacre cerimonie • S. Marco in Resena - giovedì 19 marzo <i>Schola cantorum</i> diretta da Emilio Fuvizzani: <i>Missa in honorem Sancti Joannis Baptistae</i> a 2v con organo o l'armonio • Vascon - 13 dicembre Messa di Antonio Lotti; vesperi in falsobordone
<p>1915</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - Feste natalizie <i>Schola cantorum</i> diretta da Giovanni D'Alessi: messa a cappella di Peter Muller; <i>Tantum ergo</i> di Giovanni D'Alessi • Cattedrale - Per i morti del terremoto <i>Schola cantorum</i>: messa di Raffaele Casimiri • Cattedrale - Funzione per la vittoria delle armi italiane <i>Schola cantorum</i>: messa a voci dispari e mottetto <i>Domine salvum me fac</i> di Lorenzo Perosi • Chiesa Ospedale civile - Commemorazione dei benefattori e dei soldati deceduti <i>Schola cantorum</i> e <i>schola puerorum</i> della cattedrale dirette da Giovanni D'Alessi: <i>Missa pro defunctis</i> a 3v di Raffaele Casimiri, con organo e quintetto d'archi • S. Agnese - Festa della Maternità di Maria <i>Schola puerorum</i>: <i>Messa in onore di S. Cecilia</i> a 1v di Luigi Bottazzo; parti variabili di Giandomenico Faccin • S. Gaetano - Festa del titolare <i>Schola puerorum</i> di S. Agnese diretta dal Filippetto: messa solenne in gregoriano 	<ul style="list-style-type: none"> • Breda di Piave - Festa della Conversione di S. Paolo <i>Schola cantorum</i> diretta dal Pavanello - Battistella (org.): esecuzione del canto gregoriano e canto figurato • Caonada - agosto Gian Domenico Faccin ha aperto una scuola di piano e organo • Casier - Festa del S. Rosario <i>Schola cantorum</i> di S. Cristina: messa <i>Eucharistica</i> a 4v di Lorenzo Perosi, con parti in gregoriano e figurato • Loreggia - Festa di S. Rocco, istituzione della <i>Schola cantorum</i> Messa e Vesperi a 2v di Lorenzo Perosi e Oreste Ravanello • Povegliano - Natività di Maria <i>Schola cantorum</i> e <i>Schola puerorum</i> dirette da Cesare Tognana: messa degli Angeli; Vespero in gregoriano • S. Cristina - Festa dell'Immacolata <i>Schola cantorum</i>: <i>Tota Pulchra</i> a 8v di Pietro Magri • Spresiano - 9 dicembre, trigesimo della morte del rev. Primo Tognana <i>Schola cantorum</i> di S. Cristina diretta da Lorenzo Tognana: messa funebre a 3v di Lorenzo Perosi

1916

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - 21 agosto, commemorazione di Pio X
Messa funebre in gregoriano accompagnata dall'organo • Cattedrale - Festa dell'immacolata
Messa a 2v di Giandomenico Faccin • S. Agnese - 6 ottobre
<i>Schola puerorum: Pange Lingua a 2v, Parce Domine, Laudate Dominum, Adoro te dovete, Ave verum</i> di Michael Haller; <i>Respice</i> a 2v di Lorenzo Perosi; <i>Tantum ergo</i> a 2v di César Franck; Inno al S. Cuore di Battista Marcon • S. Andrea urbano - Festa di s. Cecilia
<i>Schola puerorum</i> di S. Agnese: messa | <ul style="list-style-type: none"> • Losson di Meolo - Natale
<i>Schola cantorum</i> diretta da Attilio Zaramella: messa degli Angeli • Morgano - In suffragio dei caduti
<i>Schola cantorum</i> diretta da G. Fantin: messa a 3v di Lorenzo Perosi • Morgano - Messa in suffragio dei caduti
<i>Scholae cantorum</i> di Morgano e S. Cristina: messa funebre a 3v di Lorenzo Perosi • Padernello - Festa del patronato
Si esibiscono la <i>schola cantorum</i> e la <i>schola puerorum</i> • Signoressa - Festa di S. Osvaldo
<i>Schola cantorum</i> di S. Marco di Resena: messa a 2v <i>In honorem sancti Ioannis Baptistae</i> • Villorba - S. Sebastiano
<i>Schola cantorum</i>: messa degli Angeli; Vespro a 2 e 3v di Giovanni Pagella |
|--|---|

1917

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - Anniversario dell'incoronazione di Benedetto XV
<i>Exulta</i> a 2v, <i>Te Deum</i> a 2v, <i>Tantum ergo</i> a 3v di Giandomenico Faccin • Cattedrale - Ultimo giorno dell'anno
<i>Schola cantorum: Te Deum</i> per baritono e contralto con organo di Giandomenico Faccin • S. Liberale - Festa del patrono della diocesi
<i>Schola cantorum</i> diretta da Giovanni D'Alessi: <i>Sacerdos et pontifex</i> a 2v, <i>Missa Eucharistica</i> a 4v, <i>Tota pulchra</i> a 4v di Lorenzo Perosi; <i>Dominator coelorum</i> a 4v di Giandomenico Faccin; salmi ai Vespri con musiche di Lorenzo Perosi, Giandomenico Faccin e Oreste Ravanello • S. Maria Maggiore - Festa titolare
<i>Schola cantorum</i> della cattedrale: musiche a 2, 3, 4, 5v di Raffaele Casimiri, Luigi Cervi, Giandomenico Faccin, Lodovico Grossi da Viadana, Lorenzo Perosi, Oreste Ravanello, Licinio Refice e Reginato | <ul style="list-style-type: none"> • Breda di Piave - Ingresso del nuovo parroco
<i>Schola cantorum</i> diretta da V. Pavanello: <ul style="list-style-type: none"> - Messa solenne: <i>Veni Creator</i> a 3v di Lorenzo Perosi; <i>Tu es sacerdos</i> a 3v di Gino Visonà; <i>Messa in onore del ss. Nome di Maria</i> a 2v di Oreste Ravanello; <i>Ave verum</i> a 2v di Lorenzo Perosi; parti variabili a una voce con organo di Giandomenico Faccin; <i>Alleluja pasquale</i> - Funzione vespertina: <i>Sotto il tuo manto</i>, canto popolare a 1v con organo di Giandomenico Faccin; <i>Te deum</i>; <i>Tantum ergo</i> a 2v; <i>Anima Christi</i> • Dosson - Fiorente è la <i>schola puerorum</i> • Morgano - Messa in suffragio dei caduti
<i>Scholae cantorum</i> di Morgano e S. Cristina: messa funebre a 3 voci di Lorenzo Perosi • Paderno d'Asolo - Settimana santa e feste pasquali
<i>Schola cantorum</i> diretta da Agostino Capovilla: <ul style="list-style-type: none"> - Domenica delle Palme: <i>Pange lingua</i>, <i>Tantum ergo</i>, <i>Miserere</i> in falsobordone di Agostino Capovilla - Lunedì, Martedì, Mercoledì Santo: <i>Pange lingua</i>, <i>Tantum ergo</i> di Fran Hamma; <i>Miserere</i> di Agostino |
|---|---|

	<p>Capovilla</p> <ul style="list-style-type: none"> - Giovedì santo: <ul style="list-style-type: none"> mattino: messa degli Angeli sera: <i>Anima Christi</i>; <i>Adoro te devote</i> di Franz Hamma - Venerdì santo: <i>Vexilla regis</i> di Agostino Capovilla; <i>O Crux ave</i> di Bernhard Eduard Philipp - Sabato santo: messa degli Angeli; Vespero di Agostino Capovilla - Pasqua: <ul style="list-style-type: none"> messa: <i>Vidi aquam</i> di Agostino Capovilla; introito e graduale di Paolo Amatucci; sequenza <i>Victimae paschali</i> di Agostino Capovilla; offertorio di Agostino Capovilla; comunione di Paolo Amatucci; messa “<i>Regina pacis</i>” di Agostino Capovilla; <i>Cristo resusciti</i> Vespero: <i>Regina coeli</i> di Antonio Lotti • S. Agnese - Giubileo sacerdotale del parroco <i>Schola puerorum</i>: <ul style="list-style-type: none"> - messa della commemorazione generale: <i>Mottetti eucaristici</i> a 1 e 2v di Lorenzo Perosi; <i>Messa in onore del s. Nome di Maria</i> a 2v di Oreste Ravanello - Funzione vespertina: <i>Pange lingua</i> a 4v di Lorenzo Perosi; <i>Te deum</i> a 3v alternato col gregoriano di Carlo Bortolan; <i>Tantum ergo</i> a 3v di Raffaele Casimiri • S. Giacomo in Musastrelle - Venerdì santo <i>Sette Parole di N. S. Gesù Cristo sulla croce</i> messe in musica a 2 voci pari da Ballordi
1919	
<ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - Feste di Pasqua, s. Liberale, Assunta, s. Martino, Immacolata, Natale, Capodanno 1919, Epifania <i>Schola</i> della cattedrale con i bambini di S. Giuseppe diretti da Giovanni D’Alessi • S. Agnese - Redentore, mesi di maggio e giugno, festa di S. Agnese <i>Schola</i> della cattedrale con i bambini di S. Giuseppe diretti da Giovanni D’Alessi • S. Maria Maggiore - Triduo e feste dell’Assunta, Immacolata, Natale <i>Schola</i> della cattedrale con i bambini di S. Giuseppe diretti da Giovanni D’Alessi 	<ul style="list-style-type: none"> • Falzè di Campagna - Nuovo organo fabbricato dalla ditta Malvestio di Padova • Venegazzù - Ristrutturazione dell’organo ad opera della ditta Malvestio di Padova

1920

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - 27 maggio, festa del patrono
<i>Schola cantorum: Ecce sacerdos</i> a 3v di Francesco Corradini; <i>Missa Benedicamus domino</i> di Lorenzo Perosi; parti variabili a 4v di Giovanni Camillotto; Salmi a 4v in falsobordone di Veceli, Lodovico Grossi da Viadana, Giovanni Pagella e Ignoto, Inno di Giovanni Battista Zavarise, <i>Magnificat psalmodia modulata</i> a 4v di Oreste Ravanello | <ul style="list-style-type: none"> • Caonada - XXI concorso musicale indetto dalla società nazionale “Margherita” del patronato dei ciechi sezione di Padova
Premio a Giandomenico Faccin per la composizione <i>La Vittoria di Vittorio Veneto</i>, marcia trionfale per armonium e pianoforte • Castel di Godego - 2-4 settembre manifestazione ceciliana
<i>Schola cantorum</i> di Castel di Godego e <i>schola cantorum</i> di Riese dirette da Zanon <ul style="list-style-type: none"> - Venerdì
<i>Missa de Angelis</i>, introito e comunione della <i>Missa votiva de beata</i>, <i>Alleluja</i> a 4v di Oreste Ravanello, <i>Ave Maria</i> a 4v di Michael Haller
Vespri: <i>Domine ad adiuvandum me</i> a 2v di Oreste Ravanello, <i>Dixit</i> a 4v di Lorenzo Perosi, <i>Laudate</i> a 3v di Giovanni Pagella, <i>Laetatus sum</i> a 4v di Lorenzo Perosi, <i>Nisi Dominus</i> a 2v di Oreste Ravanello, <i>Ave maris stella</i> 4v di Giovanni Camillotto, <i>Magnificat</i> a 4v di Zaccariis, <i>Salve Regina</i> a 2v di Michael Haller - Sabato
messa: <i>Ecce sacerdos</i> a 4v di Delfino Thermignon, <i>Missa pontificalis secunda</i> a 3v di Lorenzo Perosi
Vespri: <i>Ecce sacerdos</i> - Domenica
<i>Missa eucharistica</i> a 4v di Lorenzo Perosi; processione solenne di chiusura con l’<i>Ave maris stella</i> 4v di Giovanni Camillotto • Falzè di Campagna - Inaugurazione del nuovo organo ad opera della ditta Malvestio di Padova
<i>Schola cantorum</i> - Giandomenico Faccin e Battista Marcon (org.): musiche di Oreste Ravanello • Selva - luglio
<i>Schola cantorum</i>: messa breve e facile a 2v di Luigi Bottazzo • Villorba - 9 maggio, prime comunioni
Comunicandi divisi in due cori: <i>Missa de Angelis</i>; i Vespri della domenica con i salmi in gregoriano |
|--|--|

1921	
<ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - Feste di Natale e dell'Epifania Cappelle del Seminario e della cattedrale dirette da Giovanni D'Alessi: mottetto <i>Exultate Deo adiutori nostro</i> a 5v di Pierluigi da Palestrina • Cattedrale - 9 febbraio, mercoledì delle Ceneri Cappella del Seminario: <i>Ave Maria</i> a 4v di Thomás Luis de Victoria 	<ul style="list-style-type: none"> • Carpenedo - 16 gennaio, domenica eucaristica <i>Schola cantorum: Missa pontificalis</i> di Lorenzo Perosi, il mottetto <i>Caro mea</i> a 4v di Michael Haller; un <i>Tantum ergo</i> a 4v di autore ignoto del secolo XVII; Vesperi in canto gregoriano <i>alternatim</i>
1922	
	<ul style="list-style-type: none"> • Loreggia, Martellago, Selva, Trebaseleghe e altre parrocchie - 21 novembre, festa di Santa Cecilia con funzioni religiose ed agapi fraterne
1923	
	<ul style="list-style-type: none"> • Chirignago - 9 settembre, concorso a premi fra società corali Il programma imponeva un canto a 3v di Sante Zanon e un altro a libera scelta • Galliera Veneta - Tre ore d'agonia <i>Schola cantorum</i> - Luigi Zanon (org.): 6 cori di Giovanni Pagella con accompagnamento d'armonio e orchestra, messa di César Franck • Godego - 25 novembre, festa di S. Cecilia <i>Schola cantorum</i> di Galliera e <i>schola cantorum</i> di Godego - Luigi Zanon (org): <i>Missa trium vocum</i> di Lorenzo Perosi, le parti variabili in gregoriano; <i>Squillate sui popoli</i> di Oreste Ravanello; Vesperi della domenica in gregoriano; <i>Pange lingua</i> a voce di popolo; <i>Tantum ergo</i> a 3v; inno <i>Su dal pian</i> di Giandomenico Faccin
1924	
<ul style="list-style-type: none"> • S. Agnese - 15 maggio, giornata liturgica cecilianiana Cappella del Seminario e della cattedrale dirette da Giovanni D'Alessi e Battista Marcon: <i>Introduxit me Rex</i> a 5v di Pierluigi da Palestrina, <i>O sacrum convivium</i> a 5v di Andrea Gabrieli, <i>Animam meam</i> a 4v di Thomás Luis de Victoria, <i>Surgens Jesus</i> a 5v di Orlando di Lasso, <i>Prière</i> di Fransman J. Gallaerts, <i>Pastorale</i> di Battista Marcon, <i>Ave Maria</i> di Gaston M. Dethier, <i>Berceuse</i> di Miller, <i>Hymne de gloire</i> a 5v con accompagnamento d'organo di Marco Enrico 	<ul style="list-style-type: none"> • Fanzolo (Vedelago) - Nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese <i>Schola cantorum</i> - Giandomenico Faccin (org.): <i>Missa pontificalis</i> di Lorenzo Perosi; Vesperi in falsobordone Concerto di Oreste Ravanello • Meolo - Congrega <i>Schola cantorum</i> diretta da Pietro Colorio: <i>Dies irae</i> e <i>Libera me domine</i> in canto figurato alternato col gregoriano; Responsori dei Notturmi e parti variabili della messa in gregoriano; <i>Missa I^a Pontificalis</i> di Lorenzo Perosi

Bossi	<ul style="list-style-type: none"> • Saletto di Piave - 24 agosto, festa di san Bartolomeo <i>Schola puerorum: Missa IX</i> (della Madonna) del Kyriale vaticano con le relative parti variabili in un tono della salmodia; Vespri con salmi in gregoriano; <i>Exultet</i> a 2v di Lorenzo Perosi • S. Maria di Sala - 17 febbraio Oreste Ravanello collauda il nuovo organo fabbricato dalla ditta Malvestio di Padova • San Martino di Lupari - 5 ottobre, inaugurazione e collaudo nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese Concerto di Oreste Ravanello e Alessandro Gasparin <i>Schola cantorum</i> diretta da Alessandro Gasparin: musica a voci dispari antica e moderna
1925	
	<ul style="list-style-type: none"> • S. Maria di Sala - 8 settembre, giornata ceciliana Cappella musicale della cattedrale di Treviso: <ul style="list-style-type: none"> - messa solenne a 5v in onore di s. Felice di Oreste Ravanello • Vespri: <i>Laudate dominum</i> a 5v, <i>Super flumina</i> a 4v, <i>Introduxit me Rex</i> a 5v, <i>Exultate Deo</i> a 5v di Pierluigi da Palestrina; <i>Bonum est confiteri dominum</i> offertorio a 4v di Lodovico Balbi; <i>Exultate iusti</i> a 4v di Lodovico Grosso da Viadana
1927	
<ul style="list-style-type: none"> • Palazzo dei filodrammatici - 30 novembre, inaugurazione della Scuola Ceciliana per la formazione dei maestri di canto parrocchiale <i>Schola cantorum</i> della cattedrale diretta da Giovanni D'Alessi: <i>De l'eterne sue sante faville</i> a 5v, <i>Come cera al fuoco</i> 6v di Orlando di Lasso; <i>Introduxit me Rex</i> a 5v di Pierluigi da Palestrina; <i>Vezzosi augelli</i> a 4v di Luca Marenzio; <i>Vergine bella</i> 3v di Giovanni Matteo Asola; <i>Gesù sommo conforto</i> a 3v di Simone Verovio; <i>La rosa di Jesse</i> a 4v di Michael Praetorius 	<ul style="list-style-type: none"> • Camposampiero - Inaugurazione di un nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese All'organo Giandomenico Faccin e Ireneo Fuser con esecuzioni della <i>Schola cantorum</i> locale <i>Schola cantorum</i> dei pp. Conventuali <ul style="list-style-type: none"> - <i>Missa Benedicamus domino</i> di Lorenzo Perosi - Vespri: un falsobordone, <i>Laudate pueri</i> a 4v e <i>Magnificat</i> a 4v di Lodovico Grossi da Viadana • Loria - Festa di S. Filomena Saggio di canto popolare • Lovadina - Nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese <i>Schola cantorum</i> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Missa in honorem SS. Gervasii e Protasii</i> a 2v con organo di Lorenzo

	<p>Perosi; <i>Vox domini</i> di Crescenzo Pasini; parti variabili in tono VIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vespri: falsobordoni a 2-3v di Giovanni Paolo Cima e Giovanni Pagella - concerto all'organo di Giandomenico Faccin: <i>Minuetto</i> di Eugène Gigout; <i>Fuga in Do</i> di Felix Mendelssohn-Bartholdy; <i>Pregiera a santa Lucia</i> e <i>Pastorale</i> di Luigi Bottazzo <ul style="list-style-type: none"> • Musano - 6 agosto, inaugurazione e collaudo nuovo organo della ditta Tamburini di Crema Giandomenico Faccin (org.): <i>Scherzo in Fa</i> di Alexandre Guillmant; <i>Arabesque</i> di Claude Debussy; <i>Adagio</i> di Felix Mendelssohn-Bartholdy; <i>Fuga in Fa</i> di Johann Sebastian Bach; <i>Pastorale</i> di François Marty <i>Schola cantorum</i> diretta da Soligo: messa a 4v di Ignaz Mitterer • Saletto e Cusignana - Due nuovi organi della ditta Mascioni di Cuvio-Varese Giandomenico Faccin all'organo: <i>Toccata</i> di Théodore Dubois; <i>Comunione</i> di Filippo Cappocci; <i>Andante Pastorale</i> e <i>Marcia nuziale</i> di Emilio Schieppati; <i>Fughe in Sol min e Si min</i> di Johann Sebastian Bach <i>Schola cantorum</i> diretta dal parroco: messa a 2v di Oreste Ravanello, falsobordoni
1928	
<ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - Feste natalizie <i>Schola cantorum</i>: <ul style="list-style-type: none"> - Natale: Pontificale della terza messa: <i>Introito, graduale, comunio</i> in gregoriano; offertorio a 4v; messa in onore di S. Felice a 5v con organo di Oreste Ravanello; <i>Resonet in laudibus</i> a 5v di Orlando di Lasso - Ultimo giorno dell'anno: <i>Te Deum</i> a 4v di Lorenzo Perosi, <i>Tantum ergo</i> a 4v di Raffaele Casimiri - Circoncisione di Gesù: Messa VIII a 2v di Giandomenico Faccin; <i>Adeste fideles</i> a 4v - Primo giorno dell'anno: <i>Veni creator</i> a 3v con organo di Lorenzo Perosi; <i>Tantum ergo</i> a 2v con organo di Luigi Bottazzo • Seminario - 7 marzo, festa di S. Tommaso d'Aquino Cappella del Seminario diretta da Giovanni D'Alessi: messa in onore di S. Cecilia di Oreste Ravanello 	<ul style="list-style-type: none"> • Canizzano - 12 febbraio, inaugurazione nuovo organo <i>Schola cantorum</i> diretta da Marco Pavan: <i>Missa eucharistica</i> di Lorenzo Perosi; <i>Schola cantorum</i> diretta da Marco Pavan - Oreste Ravanello (org.): <i>Pange lingua</i> a 4v; <i>Te Deum</i> in falso bordone a 4v • Losson di Meolo - Inaugurazione nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese <i>Schola cantorum</i>: messa solenne a 2v di Luigi Bottazzo; all'organo Alessandro Gasparini • Maserada - Seconda festa di Pasqua, inaugurazione del nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese <i>Schola cantorum</i> diretta da Alfonso Romanello - Angelo Manzan (org.): messa in onore del Nome di Maria di Oreste Ravanello; <i>Pange lingua, Tantum ergo</i> a 2v di Lorenzo Perosi; <i>Magnificat</i> in tono VIII Giandomenico Faccin: <i>Marcia festiva</i> di Marco Enrico Bossi; <i>Scherzo in Mi</i> di Eugène Gigout; <i>Suite gotica</i> di Léon Boellmann; <i>Pastorale</i> di Luigi Bottazzo;

	<p><i>Fuga in Sol min</i> di Johann Sebastian Bach</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ospedaletto d'Istrana - Festa SS.ma Maria <i>Schola cantorum</i> diretta da Busi: messa a 3v di Lorenzo Perosi; le parti variabili in tono V; Vespri in falso bordone • San Michele di Piave - 19 marzo, festa di San Giuseppe, inaugurazione nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese All'organo Alessandro Gasparini: <i>Toccata</i> di Théodore Dubois; <i>Corale, Fantasia e fuga in Re min</i> di Johann Sebastian Bach; <i>Studio</i> di Oreste Ravanello; <i>Canone V</i> di Robert Schumann; <i>Variazioni</i> di Giovanni Battista Martini • Rustega (Camposampiero) - 11 ottobre, inaugurazione nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese <i>Schola cantorum</i> diretta da Prisco: <i>Cantate dominum canticum novo</i> di Giuseppe Pierobon; messa a 3v di Lorenzo Perosi; parti variabili composte per l'occasione da Giuseppe Pierobon All'organo Giandomenico Faccin e Giuseppe Pierobon
<p>1929</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Cattedrale - 17 aprile, giubileo episcopale Cappella della cattedrale e del Seminario: <i>Ecce sacerdos</i> a 6v di Lorenzo Perosi; messa in onore di S. Cecilia a 6v di Oreste Ravanello; parti variabili in gregoriano; offertorio <i>Lauda Ierusalem</i> a 5v di Sante Zanon; • Salone dei CCC - 17 aprile, giubileo episcopale <i>Schola cantorum</i>: <i>Inno</i> a 4v e <i>Acclamazioni</i> a 4v di Giovanni D'Alessi; <i>Di Jesse su dal tronco</i> a 4v di Michael Praetorius; <i>Quel augellin, Ecco mormorar l'onde</i> a 5v di Claudio Monteverdi; <i>Tota pulcra</i> a 5v di Pierluigi da Palestrina; <i>Come la cera al foco</i> a 6v di Orlando di Lasso • Seminario - 28 maggio, celebrazione del giubileo papale Cappella del Seminario: messa <i>Benedicamus domino</i> a 4v con organo di Lorenzo Perosi • Salone Dante - 28 maggio, celebrazione del giubileo papale Cappelle del Seminario e della cattedrale: <i>Oremus pro pontifice</i> a 4v di Lorenzo Perosi; <i>Tu es Petrus</i> a 6v di Pierluigi da Palestrina; <i>Quel augellin, Ecco mormorar l'onde</i> a 5v di Claudio Monteverdi; <i>Come la cera al foco</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Asolo, cattedrale - 7 febbraio, inaugurazione nuovo organo della ditta Malvestio di Padova All'organo Giandomenico Faccin, Lorenzo Perosi e Oreste Ravanello • Musile - 15 settembre, inaugurazione nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese <i>Schola cantorum</i>: Vespere in gregoriano dialogato All'organo Alessandro Gasparini • Oderzo - 20 ottobre, accademia in onore di Pio XI <i>Schola cantorum</i> diretta da Giovanni D'Alessi: <i>Acclamazioni</i> a 4v di Giovanni D'Alessi; <i>Oremus pro pontifice</i> a 4v di Lorenzo Perosi; <i>Dextera domini</i> a 5v, <i>Introduxit me Rex</i> a 5v, <i>Exultate Deo</i> a 5v di Pierluigi da Palestrina; <i>Di Jesse su dal tronco</i> a 4v di Michael Praetorius; <i>Come la cera al foco</i> a 6v di Orlando di Lasso; <i>Tu es Petrus</i> a 5v di Théodore Dubois; <i>O santissima anima</i> a 2v di Odorico Caramelli; <i>Lauda Sion</i> a 5v di Sante Zanon; <i>Cantate domino</i> a 5v per organo di Marco Enrico Bossi • S. Maria di Sala - 25 agosto, concorso musicale tra <i>scholae cantorum</i> Programma richiesto: <i>Regina coeli</i> a 3v di

<p>a 6v di Orlando di Lasso</p>	<p>Oreste Ravanello; <i>Sanctus</i> della messa IX edizione Vaticana; pezzo libero a 3v; pezzo libero in gregoriano</p> <ul style="list-style-type: none"> • S. Martino di Lupari - Festeggiamenti in onore dell'arciprete Giovanni Bernardi per la nomina a Cameriere segreto di Sua Santità <i>Schola cantorum</i> <ul style="list-style-type: none"> - messa <i>Iubilate Deo</i> a 3v di Raffaele Casimiri; <i>Missa Benedicamus domino</i> a 4v di Lorenzo Perosi; parti variabili a 3v e acclamazioni a 4v di Alessandro Gasparini - Vespri: acclamazioni a 4v di Alessandro Gasparini; <i>Tota pulcra</i> a 5v, <i>Super flumina Babylonis</i> a 4v, <i>Exultate Deo</i> a 5v di Pierluigi da Palestrina; <i>Di Jesse su dal tronco</i> a 4v di Michael Praetorius; - concerto per Baritono Violino e Pianoforte: brani di Arcangelo Corelli, François Francoeur, Enrique Granados, Giuseppe Verdi, Henryk Wieniawski, George Bizet, Bonelli, Jenő Hubay
<p>1930</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> • Asolo, cattedrale - Settimana Santa <ul style="list-style-type: none"> - Domenica delle Palme: <p>messa: <i>Ingrediente Domino</i> a 3v di Fornasa; <i>Risposte delle turbe al passio</i> a 3v; <i>Pange lingua</i> a 4v di Pierluigi da Palestrina; <i>Miserere</i> 4v di Lorenzo Perosi; <i>Tantum ergo</i> a 4v di Giovanni Battista Marabini</p> - Lunedì, Martedì: <p><i>Pange lingua</i> a 3v; <i>Miserere</i> a 3v di Giovanni Paolo Cima; <i>Tantum ergo</i> a 3v di Heinrich Carl Breidenstein</p> - Venerdì: <p>processione: <i>Vexilla regis</i> a 4v di Matteo Tosi; <i>Popule meus</i> a 3v di A. De Luca; <i>Miserere</i> a 4v di Lorenzo Perosi</p> - Domenica di Pasqua: <p><i>Missa in Ut</i> a 3v di Antonio Lotti; parti variabili a 4v di Gino Favero; <i>Haec dies</i> di Nicola Vicentino; Vespero a 3-4v di autori vari</p> - Domenica in Albis: <p><i>Missa in Ut</i> a 3v di Antonio Lotti; Vespero a 3-4v di autori</p>

	<p>vari; <i>Te Deum</i> a 4v di Lorenzo Perosi</p> <ul style="list-style-type: none"> • Galliera Veneta - 27 luglio, inaugurazione del nuovo organo celebrando la patrona S. Maria Maddalena con la Banda di Cittadella <i>Schola cantorum</i> diretta da Zandonadi: <i>Missa pontificalis</i> di Lorenzo Perosi • Ponte di Piave - 3 agosto, inaugurazione nuovo organo della ditta Mascioni di Cuvio-Varese <i>Schola cantorum</i> - Mario Berna (org.): <i>Missa pontificalis I</i> di Lorenzo Perosi All'organo Oreste Ravanello: <i>Corale</i> di Wilhelm Peterson Berger; <i>Variazioni sull'Ave Maria</i> di Jacques Arcadelt; <i>Pastorale, Adorazione, Lauda Sion</i> di Oreste Ravanello • S. Donà di Piave - Ciclo pasquale <i>Schola cantorum</i>: messa a 4v, <i>Regina Coeli</i> a 4v di Enrico Segattini; <i>Missa I et II pontificalis</i> di Lorenzo Perosi • San Martino di Lupari - Domenica di Pasqua <i>Schola cantorum</i> diretta da Alessandro Gasparini - Andrea Baggio (org.): messa inedita di Sante Zanon • Selva del Montello - Inaugurazione nuovo organo della ditta Tamburini di Crema All'organo Ireneo Fuser e Giandomenico Faccin • Selva del Montello - 18 maggio, decimo anniversario della fondazione della <i>schola cantorum</i> <ul style="list-style-type: none"> - messa solenne - Vespri in gregoriano - concerto di Ireneo Fuser (org) e Ettore Bonelli (vl): brani di Ettore Bonelli, Marco Enrico Bossi, Giovanni Battista Cattaneo, César Franck, François Francoeur, Georg Friedrich Haendel, Gaetano Pugnani, Joseph Gabriel Rheinberg, Robert Schumann, Antonio Vivaldi, Charles-Marie Widor
--	---

TAB. 6 - Prospetto riassuntivo delle attività di musica sacra nel territorio della diocesi di Treviso (1913-1930)

«Lo Svegliarino» ha monitorato diciassette anni di attività svolta nella diocesi di Treviso nell'ambito del canto liturgico. Riassumendo per tipologie, le iniziative si possono così raggruppare:

- 50 celebrazioni religiose con repertori appositamente eseguiti da *scholae cantorum*;

- 24 inaugurazioni per acquisizione o restauro di nuovi organi;
- 25 ricorrenze di *schole cantorum* parrocchiali;
- 12 manifestazioni varie: convegni, concorsi canori, saggi musicali, accademie e feste musicali in onore di autorità o con ospiti dell'Associazione.

Nell'insieme, che sicuramente non rappresenta la totalità degli eventi, è testimoniata una coralità discretamente diffusa nel territorio, con un'attività ben distribuita rispetto agli obiettivi della riforma della musica sacra. Si possono fare molteplici osservazioni sulle iniziative stesse e sui repertori eseguiti nelle singole occasioni; si possono anche elencare le carenze e i difetti che spesso hanno contraddistinto il progetto di fare cantare il popolo italiano agli inizi del sec. XX. Un dato comunque pare indiscutibile: tutta questa attività, peraltro limitata a un quindicennio, ha fatto cantare la gente comune e ha promosso una presa di coscienza riguardo al diritto di avere accesso a un'istruzione musicale che garantisse il diritto di potersi esprimere attraverso la lingua dei suoni. Ai nostri occhi può apparire anacronistico il tentativo di fondare questa educazione sul recupero dell'antico canto gregoriano, tanto che ci si limita a considerare l'esperimento come espressione di una visione confessionale o nostalgica. Se, però, quell'esperimento viene osservato dentro il contesto storico, culturale e sociale che l'ha generato, ci si accorge subito che allora una diversa alternativa non c'era. Nella realtà, per i più il canto monodico della liturgia rappresentava l'unica possibilità per imparare i primi elementi dell'arte musicale e per potere, quindi, fare musica assieme. La diocesi di Treviso, grazie soprattutto all'opera di Giovanni D'Alessi, svolse un ruolo importante, riuscendo a creare strumenti e strutture ancora oggi di sicuro valore, come l'Istituto Diocesano di Musica Sacra che, fondato nel 1927, è tuttora operativo con la sua ricca biblioteca e ampia offerta formativa. Da qui sono uscite decine di direttori di coro e organisti che, oltre a insegnare e fare eseguire i repertori di musica liturgica, hanno contribuito a creare una diffusa consapevolezza della cultura musicale.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, *Umfang*

GUIDO ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaften*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaften», I, 1885, pp. 5-20.

AH

Analecta Hymnica Medii Aevi, hrsg. von Guido Maria Dreves, Clemens Blume, Henry Marriott Bannister, 55 voll., Leipzig, 1886-1922 (rist., New York-London, Johnson, 1961).

AMBROGIO, *Opera omnia*

Opera omnia di sant'Ambrogio, a cura di Luigi Franco Pizzolato, Milano, Biblioteca Ambrosiana; Roma, Città nuova editrice, 1980.

AMBROGIO, *Sussidi (1)*

Opera omnia di sant'Ambrogio. Sussidi. 24.1: Le fonti greche su sant'Ambrogio, a cura di Cesare Pasini, in AMBROGIO, *Opera omnia*, 1990.

AMBROGIO, *Sussidi (2)*

Opera omnia di sant'Ambrogio. Sussidi. 24.2: Le fonti latine su sant'Ambrogio, a cura di Gabriele Banterle, in AMBROGIO, *Opera omnia*, 1991.

AMBROGIO, *Sussidi (3)*

Opera omnia di sant'Ambrogio. Sussidi. 25/26: Cronologia ambrosiana. Bibliografia ambrosiana (1900-2000), a cura di Giuseppe Visonà, in AMBROGIO, *Opera omnia*, 2004.

AMBROISE, *Hymnes*

AMBROISE DE MILAN, *Hymnes, texte établi, traduit et annoté*, par Jacques Fontaine, Jean Louis Charlet, Paris, Cerf, 1992.

ANGELIS, *Correnti*

MARCELLO DE ANGELIS, *Correnti critiche primonovecentesche*, in BRYANT, *Novecento*, pp. 33-51.

Anthologia graeca

Anthologia graeca carminum christianorum, a cura di Wilhelm von Christ e M. Parakinas, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1871.

ARMELLINI, *Lezioni*

MARIANO ARMELLINI, *Lezioni di archeologia cristiana*, Roma, Tipografia della pace di Filippo Cuggiani, 1898.

ARRIGO, *Organo*

GIUSEPPE ARRIGO, *L'organo nel santuario e la musica religiosa. Ragionamento*, Alessandria, Tipografia Bernebé, 1875.

Arte e musica

Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento, Atti del 12. Convegno di studi umbri, Gubbio-Gualdo Tadino, 30 novembre-2 dicembre 1979, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Perugia, Gubbio, Centro di studi umbri, 1981.

Atti

Atti del VII congresso di musica sacra, Torino 6-8 giugno 1905, Torino, Marcello Capra, 1905.

B79

Biblioteca Apostolica Vaticana. Archivio di S. Pietro B 79. Antifonario della Basilica di S. Pietro (Sec. XII), introduzione e indici a cura di Bonifacio Giacomo Baroffio - Soo Jung Kim, presentazione di Leonard E. Boyle, 2 voll., Roma, Torre d'Orfeo, 1995 (Musica Italiae Liturgica, 1).

BADET, *Chants*

PÈRE LOUIS BADET, *Chants liturgiques del Coptes notés et mis en ordre par le Père Louis Badet, S.J.*, [Première] Partie, *Office de la Sainte Messe, Chants du Peuple et du Diacre*, Cairo, Collège de la Sainte-Famille, Petit Séminaire Copte, A.M.D.G., 1899.

BAGGIANI, *Abate*

FRANCO BAGGIANI, *L'abate Ambrogio Amelli (1848-1933): aspetti della riforma della musica sacra in Italia dal carteggio Ambrogio Amelli-Angelo De Santi*, Montecassino, Pubblicazioni Cassinensi, 2008.

BAGGIANI, *De Santi*

FRANCO BAGGIANI, *Il padre Angelo De Santi laborioso tessitore della riforma della musica sacra agli inizi del secolo XX*, «Ecclesia orans», XXI, 2004, pp. 183-201.

BAGGIANI, *San Pio X*

FRANCO BAGGIANI, *San Pio X, Lorenzo Perosi e l'Associazione Italiana Santa Cecilia: artefici della riforma della musica sacra in Italia agli inizi del secolo XX*, Pisa, ETS, 2003.

BAGGIANI - PICCHI - TARRINI, *Riforma*

FRANCO BAGGIANI - ALESSANDRO PICCHI - MAURIZIO TARRINI, *La Riforma dell'organo in Italia*, in *Atti ufficiali del III convegno di organologia sul tema La riforma dell'organo italiano*, Pisa 31 agosto-2 settembre 1990, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 1991.

BARELLA - CIOFFI, *Effimero*

La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento, a cura di Nadia Barrella e Rosanna Cioffi, Napoli, Luciano Editore, 2013 (Monumenta Documenta, 5).

BASTIANELLI, *Lettere*

GIANNOTTO BASTIANELLI, *Lettere e documenti editi e inediti (1915-1927)*, a cura di Miriam Donadoni Omodeo, Firenze, Olschki, 1992.

BASTIANELLI, *Scherzi*

GIANNOTTO BASTIANELLI, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, a cura di Marcello de Angelis, Lucca, LIM, 1991.

BATTIFOL, *Histoire*

PIERRE BATTIFOL, *Histoire du bréviaire romain*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1893.

BAUDUCCO, *De Santi*

FRANCESCO M. BAUDUCCO, *P. Angelo De Santi S.I. e la fondazione della Scuola superiore di Musica sacra in Roma*, «La civiltà cattolica», CXII/3, 1961, pp. 583-594.

BÄUMER, *Geschichte*

SUITBERT BÄUMER, *Geschichte des Breviers: Versuch einer quellenmässigen Darstellung der Entwicklung des altkirchlichen und des römischen Officiums bis auf unsere Tage*, Fribourg-en-Brisgau, 1895.

BAYLY, *Nascita*

CHRISTOPHER BAYLY, *La nascita del mondo moderno: 1780-1914*, Torino, Einaudi, 2009.

BC

«Bollettino ceciliano: organo ufficiale dell'Associazione italiana di Santa Cecilia: periodico musicale», 1905-1960.

BELLARMINO, *De bonis operibus*

Disputationum Roberti Bellarmini politiani societatis Jesu. De bonis operibus, Venetiis, apud societatem Minimam, 1599.

BELLERMANN, *Anonyma*

FRIEDERICH BELLERMANN, *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, Leipzig, G. Teubner, 1975.

BERNARDI, *Musica*

CRISTINA BERNARDI, «*Musica e musicisti*»: una rivista per il grande pubblico tra informazione e critica, in BARELLA - CIOFFI, *Effimero*, pp. 111-129.

BONA, *Psalmodia*

GIOVANNI BONA, *De divina psalmodia, eiusque causis, mysteriis et disciplinis, deque variis ritibus omnium ecclesiarum in psallendis divinis officiis, tractatus historicus, symbolicus, asceticus*, Coloniae Agrippinae, Hermannum Demen, 1677.

BONA, *Rerum*

GIOVANNI BONA, *Rerum liturgicarum libri duo*, Augustae Taurinorum, ex Typographia regia, 1747.

BONETTI, *Maggio*

IRMA BONETTI, *Giuseppe Maggio e il movimento ceciliano*, tesi di magistero, supervisore Ernesto T. Moneta Caglio, Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, a.a. 1967-1968.

BONORA, *Pastore*

LUCIO BONORA, *Un pastore e la sua Chiesa. Immagini di vita del beato A. G. Longhin vescovo di Treviso (1904-1936)*, Treviso, Compianto editore, 2012.

BONUZZI, *Metodo*

ANTONIO BONUZZI, *Metodo di canto gregoriano*, Solesmes, Stamperia di San Pietro, 1894.

BONUZZI, *Questioni*

ANTONIO BONUZZI, *Questioni organarie. Una legittima difesa*, Verona, [s.n.], 1888.

BONUZZI, *Saggio*

ANTONIO BONUZZI, *Saggio di una storia dell'arte organaria in Italia nei tempi moderni*, Milano, Giornale «Musica sacra», 1889.

BORDIEU, *Distinzione*

PIERRE BORDIEU, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

BORETTI, *Canto (1)*

GIANCARLO BORETTI, *P. A. G. e il canto popolare religioso*, «Musica sacra», LXXXIX, 1965, pp. 3-6.

BORETTI, *Canto (2)*

GIANCARLO BORETTI, *P. A. G. e il canto popolare religioso*, «Musica sacra», XC, 1966, pp. 1-2.

BOTTAZZO - RAVANELLO, *Metodo*

LUIGI BOTTAZZO - ORESTE RAVANELLO, *Metodo di canto corale ad uso delle Scholae Cantorum*, Torino, Marcello Capra, 1905.

BOUDON, *Épiscopat*

JACQUES-OLIVIER BOUDON, *L'Épiscopat français a l'époque concordataire, 1802-1905: origines, formation, nomination*, Paris, Cerf, 1996.

BOURGALT-DUCOUDRAY, *Études*

LOUIS ALBERT BOURGALT-DUCOUDRAY, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, Librairie Hachette, 1877.

BRIGHTMAN, *Liturgies*

FRANK EDWARD BRIGHTMAN, *Liturgies eastern and western being the texts original or translated of the principal liturgies of the church*, Oxford, Clarendon Press, 1896.

BRYANT, *Novecento*

Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988.

BS

Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2003.

CAGIN, *Antiphonaire Ambrosien*

PAOLO CAGIN, *Antiphonaire Ambrosien de la British Library: codex additional 34209 (XII siècle)* in *Paléographie musicale*, V-VI.

CAGIN, *Solesmes*

PAOLO CAGIN, *Solesmes e la restaurazione del canto gregoriano: la scuola gregoriana di Solesmes*, Roma, Desclée, 1904.

CALABRETTO, *Tomadini*

ROBERTO CALABRETTO, *Tomadini, Amelli e la nascita di "Musica sacra"*, in COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*, pp. 471-478.

CAMPAGNOLO, *Bonuzzi*

MARIA CAMPAGNOLO, *Antonio Bonuzzi*, tesi di magistero, relatore Ernesto Moneta Caglio, Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, a.a. 1973-1974.

Canones

Canones S. Hippolyti arabice e codicibus romanis cum versione latina annotationibus et prolegomenis, ed. D. B. De Haneberg, Monachii, sumptibus Academiae Regiae Boicae, 1870.

CARLINI, *Ratisbona*

Fra Ratisbona e Roma. Il cecilianesimo nelle valli alpine, Convegno di studi in occasione del ventesimo di fondazione del Coro Santa Lucia di Magras (18-19 settembre 2010), a cura di Antonio Carlini, Trento, Edizioni 31, 2012.

CARLINI - LUNELLI, *Dizionario*

ANTONIO CARLINI - CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Biblioteca comunale di Trento, 1992.

CARONNI, *Musica sacra*

MARIA CHIARA CARONNI, *La rivista «Musica sacra» dalla sua fondazione nell'anno 1877 al 1886*, tesi di magistero, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, a.a. 1990-91.

CASADEI TURRONI MONTI, *Cenni*

MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Cenni sulla condizione delle scholae cantorum italiane nel primo Novecento, con riferimento ai giorni nostri*, in *Remus. Reggio Emilia Musica Università Scuola. Studi e ricerche sulla formazione musicale*, Atti e Documentazioni del III e IV Convegno-concerto, anni 2006-2007, a cura di Antonella Coppi, Perugia, Morlacchi, 2008, pp. 147-164.

CASADEI TURRONI MONTI, *Introduzione*

MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Introduzione*, in CASADEI TURRONI MONTI - RUINI, *Aspetti*, pp. 3-18.

CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere*

MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano. Le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, Firenze, Olschki, 2011 («Historiae Musicae Cultores», CXXI).

CASADEI TURRONI MONTI, *Utopia*

MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *L' 'utopia' cecilianiana di Amelli e Tebaldini dopo il 'Motu proprio' di Pio X*, in COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*, pp. 479-492.

CASADEI TURRONI MONTI - RUINI, *Aspetti*

Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento, a cura di Mauro Casadei Turrone Monti e Cesarino Ruini, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004.

CASIMIRI, *Codice*

Il codice 59 dell'Archivio Musicale Lateranese. Autografo di Giov. Pierluigi da Palestrina, a cura di Raffaele Casimiri, Roma, Tip. Poliglotta Vaticana, 1919.

CASIMIRI, *Opere*

RAFFELE CASIMIRI, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 35 voll., Roma, Fratelli Scalerà - Istituto italiano per la storia della musica, 1939-1999.

CASIMIRI, *Palestrina*

RAFFELE CASIMIRI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici*, Roma, Psalterium, 1918.

CATTIN, *Monodia*

GIULIO CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, Torino, Edt, 1991.

CATTIN, *Studi*

GIULIO CATTIN, *Studi sulla lauda offerti all'autore da F.A. Gallo e F. Luisi*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia, Roma, Torre d'Orfeo, 2003.

CAVALLINI, *Chilesotti*

Oscar Chilesotti: la musica antica e la musicologia storica, a cura di Ivano Cavallini, Venezia, Fondazione Levi, 2000.

CCCM

Corpus Christianorum Continuatio Medievalis, 285 voll., Turnhout, Brepols, 1971-2015.

CERIANI, *Costituzione*

La Costituzione sulla sacra Liturgia presentata ai fedeli, a cura di Grazioso Ceriani, Milano, Massimo, Didascaleion, 1964.

CERVATO, *Tunica*

DARIO CERVATO, *Tunica Christi: preti veronesi del Novecento*, Verona, Curia diocesana, 2010.

CHEVALIER, *Poésie*

ULYSSE CHEVALIER, *Poésie liturgique du Moyen Âge: rythme et histoire. Hymnaires italiens*, Genève, Slatkine reprints, 1977.

COFERATI, *Corona*

Corona di sacre canzoni, o laude spirituali di più devoti autori [...] per opera di Matteo Coferati sacerdote fiorentino, Firenze, eredi di Francesco Onofri, 1689.

COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*

Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento, a cura di Franco Colussi e Lucia Boscolo, Udine, Forum, 2011 («Quaderni del Conservatorio», 4).

COMBE, *Histoire*

PIERRE COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'édition Vaticane*, Abbaye de Solesmes, 1969.

COMBE, *Restauration*

PIERRE COMBE, *La restauration du chant grégorien: étude historique. 'Complement'*, Solesmes, 1969.

COMOTTI, *Musica*

GIOVANNI COMOTTI, *La musica nell'età greca*, Edt, 1979.

COUSSEMAKER, *Drames*

CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen Âge*, Didron, Parigi, 1861.

COUSSEMAKER, *Scriptorum*

CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gibertina altera*, 4 voll., Paris, Durand, 1864-1876 (rist., Hildesheim, Olms, 1963).

COZZA, *Lettere*

Lettere autografe e inedite a don Antonio Bonuzzi sul movimento ceciliano, a cura di Antonio Cozza, Verona, Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno, 1988.

CRISCIONE, *Torchi*

CATERINA CRISCIONE, *Luigi Torchi: un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, Imola, La Mandragora, 1997.

Cristiani d'Italia

Cristiani d'Italia: chiese, società, Stato, 1861-2011, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011.

CSEL

Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum editum consilio et impensis Academiae litterarum caesariae vindobonensis, 75 voll., Vindobonae, apud G. Geroldi filium bibliopolam Academiae, 1866-.

CT

Corpus troporum, 12 voll., Stockholm, Stockholm University, 1975-2014 (Acta Universitatis Stockholmiensis).

CT XII

Corpus Troporum, XII: *Les tropes du Gloria in excelsis*, ed. par Gunilla Iversen, 2 voll., Stockholm, Stockholm University, 2014 (Studia Latina Stockholmiensia 61).

D'Alessi

Mons. Giovanni D'Alessi. La polifonia sacra a Treviso nel Novecento: una eredità da riscoprire, Treviso, Editrice San Liberale, 2013 («Fonti e studi della Chiesa di Treviso»).

D'ALESSI, *Motu*

GIOVANNI D'ALESSI, *Il "Motu proprio" sulla musica Sacra di S. S. Papa Pio X con note illustrative*, Vedelago (Treviso), Tipografia della società, 1920.

D'ALESSI, *Organo*

GIOVANNI D'ALESSI, *Organo e organisti della cattedrale di Treviso (XIV-XVII sec.)*, Vedelago (Treviso), Tipografia Ars et Religio, 1929.

D'ALESSI, *Tipografo*

GIOVANNI D'ALESSI, *Il tipografo fiammingo Gerardo De Lisa cantore e maestro di cappella nella cattedrale di Treviso (1463-1496)*, Vedelago (Treviso), Tipografia Ars et Religio, 1925.

DAMMER, *Diomedes*

RAPHAEL DAMMER, *Diomedes grammaticus*, Trier, WVT, 2001 («Bochumer Altertumwissenschaftliches Colloquium», 51).

DAUX, *Tropaire*

DAUX, *Tropaire Prosaire de l'Abbaye Saint-Martin de Mountauriol, publié d'après le manuscrit original par l'Abbé Camille Daux, historiographe du diocèse de Mountauban. Avec deux planches phototypiques*, Paris, Picard, 1901 (Bibliothèque liturgique, IX).

DAVID, *Pothier*

LUCIEN DAVID, *Dom Joseph Pothier et la restauration grégorienne*, Abbaye de S. Wandrille, 1943.

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, 84 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960

DBU

Dizionario Biografico Universale contenente le notizie più importanti sulla vita e sulle opere degli uomini celebri, i nomi di regie e di illustri famiglie, di scismi religiosi, di parti civili, di sette filosofiche dall'origine del mondo fino a' di nostri, cura di Felice Scifoni, 4 voll., Firenze, Davide Passigli tipografo-editore, 1840-1849.

DBV

Dizionario Biografico dei Veronesi, secolo XX, a cura di Giuseppe Franco Viviani, Verona, Fondazione Cassa di risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, 2006.

DE SANTI, *Arte*

ANGELO DE SANTI, *L'arte dei suoni e gli affetti*, «La civiltà cattolica», XXXVIII, 1887, s. XIII, VIII pp. 33-50, 526-604, XXXIX, 1888, s. XIII, IX, pp. 291-308.

DE SANTI, *Metodo*

ANGELO DE SANTI, *Intorno ad un metodo per l'istruzione del canto ai fanciulli*, «Musica sacra», XV/2, 1891, pp. 20-23.

DE SANTI, *Musica*

ANGELO DE SANTI, *La musica sacra*, «La Civiltà Cattolica», XIV/12, 1891, pp. 5-21, pp. 471-436, XV/1, 1892, pp. 417-437, XV/2, 1892, pp. 553-570, XV/3, 1892, pp. 271-291, XV/4, 1892, pp. 547-567.

De Synodo

Sanctissimi domini nostri Benedicti papae XIV. De Synodo Diocesana libri tredecim, in duos tomos distributi, Romae MDCCCVI ex typographia sacrae congregationis de propaganda fide.

DECHEVRENS, *Études*

ANTOINE DECHEVRENS, *Études de science musicale*, 3 voll., Paris, 1898 (rist., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1971).

DECHEVRENS, *Rythme*

ANTOINE DECHEVRENS, *Du Rythme dans l'hymnographie latine*, Parigi, 1895.

DELATTE, *Solesmes*

PAUL DELATTE, *À Sa Sainteté Léon XIII. Mémoire sur les études des Bénédictins de Solesmes concernant la restauration des mélodies liturgiques de l'Église romaine*, Solesmes, 1901.

DEMI

Dizionario degli Editori Musicali Italiani (1750-1930), a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000.

DESSÌ - LOVATO, *De ignoto cantu*

De ignoto cantu, Atti dei seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, Gabrielli, Verona, 2009 (Quaderni del Collegium 1).

DEUMM, *Appendice*

Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti. Appendice, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1990.

DEUMM, *Biografie*

Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, 8 voll., Torino, UTET, 1985-1990.

DEUMM, *Lessico*

Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, 4 voll., Torino, UTET, 1983-1984.

DI BENEDETTO, *Ottocento*

RENATO DI BENEDETTO, *L'Ottocento I*, Torino, EdT, 1982.

Diario

Il diario della prima visita pastorale del beato A. G. Longhin vescovo di Treviso, a cura di Lucio Bonora, Treviso, Editrice San Liberale, 2015.

DIEHL, *Figure*

CHARLES DIEHL, *Figure bizantine*, Torino, Einaudi, 2007.

DOGLIANI, *Metodo*

GIUSEPPE DOGLIANI, *Metodo teorico-pratico di canto corale*, Torino, Società buona stampa editrice, 1911.

DONELLA, *Cento anni*

VALENTINO DONELLA, *Cento anni di musica liturgica a Verona e in Italia*, Verona, Novastampa, 1979.

DONELLA, *Pruno*

VALENTINO DONELLA, *Dal pruno al melarancio: musica in chiesa dal 1903 al 1963*, Bergamo, Carrara, 1999.

DOSSAT, *Centenaire*

YVES DOSSAT, *Centenaire de la naissance de Jean Guiraud*, in *Vaudois languedociens et Pauvres catholiques*, Toulouse, Editions Privat, 1967 (Cahiers des Fanjeaux, 2).

DRUMBL, *Quem quaeritis*

JOHANN DRUMBL, *Quem quaeritis: teatro sacro dell'alto Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981.

DUCHESNE, *Liber Pontificalis*

LOUIS DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, 2 voll., Paris, Ernest Thorin, 1886-1892 (rist. anast., a cura di Cyrille Vogel, 1955).

DUCHESNE, *Origines*

LOUIS DUCHESNE, *Origines du culte chrétien: étude sur la liturgie avant Charlemagne*, Paris, Thorin, 1886-1889.

DURANDO, *Rationale*

GUILLELMI DURANTI, *Rationale divinatorum officiorum*, ed. Anselme Davril and Timothy M. Thibodeau, in CCCM, CXL A-B.

DUSE, *Per una storia*

UGO DUSE, *Per una storia della musica del Novecento e altri saggi*, Torino, Edt, 1981.

DUVAL, *Littérature*

RUBENS DUVAL, *La littérature syriaque* Paris, Lecoffre, 1899 (Anciennes littératures chrétiennes, II; rist., Amsterdam, Philo Press, 1970), pp. 18-25.

EC

Enciclopedia Cattolica, 12 voll., Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-1954.

EGERIA, *Diario*

EGERIA, *Diario di viaggio*, introduzione, traduzione e note di Elena Giannarelli, Milano, Edizioni Paoline, 1992.

ET, *Biografie*

Enciclopedia Biografica Universale, 19 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2007.

FABBRI, *Around*

FRANCO FABBRI, *Around the clock. Una breva storia della popular music*, Torino, UTET, 2008.

FANTAPPIÈ, *Chiesa*

CARLO FANTAPPIÈ, *Chiesa romana e modernità giuridica*, 2 voll., Milano, Giuffrè, 2008.

FELLERER, *Musica*

KARL GUSTAV FELLERER, *La musica liturgica come problema sociologico*, in SERRAVEZZA, *Sociologia*, pp. 223-228.

FÈROTIN, *Véritable*

MARIUS FÈROTIN, *Le véritable auter de la «Peregrinatio Silviae», la vierge espagnole Éthérie*, «Revue des Questions Historiques», 74, 1903, pp. 367-397.

FERRARO - PUGLIESE, *Torrefranca*

Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera, Atti del Convegno internazionale di studi, Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983, a cura di Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di bibliografia musicale calabrese, 1993.

FILONE, *Vita*

FILONE, *La vita contemplativa*, a cura di Paola Graffigna, Genova, Il melangolo, 1992.

FONTANA, *Perosi*

LUIGI FONTANA, *Lorenzo Perosi e le sue relazioni con la diocesi di Treviso*, Treviso, Tip. edot. trevigiana, 1957.

FRERE, *Graduale*

Graduale Sarisburiense. A reproduction in facsimile of a manuscript of the thirteenth century: London, 1894, with a dissertation and historical index illustrating its development from the Gregorian Antiphonale Missarum by Walter Howard Frere, Farnborough, Gregg Press Limited, 1966.

FUNK, *Didascalia*

Didascalia et Constitutiones apostolorum, ed. Franz Xaver von Funk, 2 voll., Padebornae, in libreria Ferdinandi Schoeningh, 1905.

GABRIELLI, *Musica*

MICHELANGELO GABRIELLI, *La musica sacra*, in *Milano musicale. 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999, pp. 311-331.

GAIATTO, *Carteggio*

PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi-Cheso*, «Rassegna veneta di studi musicali», XV-XVI, 1999-2000, pp. 263-300.

GAIATTO, *Movimento*

PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, tesi di dottorato, supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, 2008.

GAIATTO, *Ricezione*

PIERLUIGI GAIATTO, *La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi*, in COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*, pp. 389-459.

GAIATTO, *Tebaldini*

PIER LUIGI GAIATTO, *Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, «Musica e Figura», 2, 2013, pp. 117-145.

GAIATTO, *Tradizione*

PIER LUIGI GAIATTO, «*Della tradizione*» musicale. *Giovanni Tebaldini 'riscrive' Giovanni Gabrieli*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti della Giornata di studi, Padova 29-30 maggio 2008, Padova, Cleup, 2011 (Università degli Studi di Padova. Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo. Atti, 2), pp. 271-280.

GAIATTO, *Viadana*

PIERLUIGI GAIATTO, *I ventiquattro Credo a canto fermo di Lodovico Viadana (1619) tra neogregoriano e canto fratto*, in DESSÌ - LOVATO, *De ignoto cantu*, pp. 277-321.

GARBAGNATI, *Inni*

EMILIO GARBAGNATI, *Gli inni del Breviario ambrosiano*, Milano, Giuseppe Palma, 1897.

GASPARRI, *Tractatus*

PIETRO GASPARRI, *Tractatus canonicus de Sanctissima eucharistia*, Paris, Delhomme et Briguet, 1897.

GATTI, *Pizzetti*

GUIDO M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1954.

GAUTHIER, *Histoire*

LÉON GAUTHIER, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Âge: les tropes*, Paris, Palme, Picard, 1886 (rist. anast., Ridgewood, N.J., Gregg Press, 1966).

GENTILI, *Padre Giovanni Semeria*

ANTONIO M. GENTILI, *Padre Giovanni Semeria nel 75° della morte*, «Barnabiti studi», 23, 2006, pp. 291-377.

GENTILI, *Un reazionario*

ANTONIO GENTILI, “*Un reazionario! Siamo fritti!*”. *Semeria e Pio X*, «Evangelizare», gennaio-febbraio, 2004, p. 7.

GERBERT, *De cantu*

MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 2 voll., [Sankt Blasien], typis San-Blasianis, 1774 (rist. anast., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1968).

GERBERT, *Scriptores*

MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 3 voll., typis San-Blasianis, 1784.

GEVAERT, *Histoire*

FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, Typ. C. Annoot-Braeckman, 1881.

GEVAERT, *Mélopée*

FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT, *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, Gand, Librairie Générale de Ad. Hoste, 1895.

GHIGNONI, *Prefazione*

ALESSANDRO GHIGNONI, *Prefazione*, in SEMERIA, *Ebrei*, pp. III-XIII.

GHIGNONI, *Melodie*

ALESSANDRO GHIGNONI, *Melodie religiose popolari per il tempio e per il popolo*, Roma, Società italiana per la musica religiosa e popolare, Libreria pontificia F. Puset, 1923.

GHIGNONI, *Musica*

ALESSANDRO GHIGNONI, *La musica sacra e religiosa del popolo*, in *Atti*, pp. 61-66.

GIOS, *Scelte*

Le scelte pastorali della Chiesa padovana. Da Giuseppe Callegari a Girolamo Bordignon. 1883-1982, a cura di Pierantonio Gios, Padova, Gregoriana, 1992.

GL

Corpus grammaticorum latinorum [kaali.linguist.jussieu.fr]

GROUT, *Storia*

DONAL JAY GROUT, *Storia della musica in Occidente*, Milano, Feltrinelli, 1984.

GUSHEE, *Musica*

Aureliani Reomensis Musica Disciplina, a cura di Lawrence Gushee, American Institute of Musicology, 1975 («Corpus Scriptorum de musica», 21).

HABERL, *Magister choralis*

FRANZ HABERL, *Magister choralis. Metodo teorico e pratico di canto gregoriano*, Regensburg, Pustet, 1865 (trad. it. a cura di A. De Santi, Ratisbona, Pustet, 1894).

HADOT, *Marius*

PIERRE HADOT, *Marius Victorinus. Recherches sur sa vie et ses oeuvres*, Paris, Études augustiniennes, 1971.

Hymni

Hymni de tempore et de sanctis in textu antiquo et novo cum tonis usitatis in congregatione gallica o.s.b., Solesmes, ex Typographia Sancti Petri, 1885.

ISNENGI, *Storia*

MARIO ISNENGI, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Bari, Laterza, 2011.

INZAGHI, *Tebaldini*

LUIGI INZAGHI, *Notizie su Giovanni Tebaldini*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, 2 voll., a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e pensiero, 1996-2000, II, pp. 387-397.

IUPI

Incipitario Unificato della Poesia Italiana, 4 voll., a cura di Marco Santagata, Bruno Bentivogli, Paola Vecchi Galli, Silvia Bigi e Maria Giovanna Miggiani, Modena, Panini, 1988-1996.

JOANNOU, *Discipline*

PÉRICLÈS-PIERRE JOANNOU, *Discipline générale antique*, 4 voll., Grottaferrata, Tipografia italo-orientale «S. Nilo», 1962-1963.

JUMILHAC, *Science*

PIERRE BENOÎT DE JUMILHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, Louis Bilaine, 1847.

KATSCHTHALER, *Storia*

GIOVANNI BATTISTA KATSCHTHALER, *Storia della musica sacra*, Torino, Società tipografico editrice nazionale, 1926.

KRUMBACHER, *Geschichte*

KRUMBACHER, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum ende des Oströmischen Reiches (527-1453)*, München, C.H. Beck, 1891.

LABBE, *Concilia*

Sacrosancta concilia ad regiam editionem exacta quae nunc quarta parte prodit auctior studio Philip. Labbei & Bagr. Cossartii, soc. Jesu presbyterorum. Tomus nonus ab anno DCCCLXXII ad annum MLXXIII, Paris, Impensis Societatis Typographicae Librorum Ecclesiasticorum jussu Regis constitutae, 1671.

LANDON, *Manual*

EDWARD H. LANDON, *A manual of councils of the Holy catholic church*, 2 voll., Edinburgh, John Grant, 1909.

LEBRUN, *Explication*

PIERRE LEBRUN, *Explication littéraire historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la Messe*, 4 voll., Avignon-Paris, Imprimeur Libraire, 1843.

Lettere del Card. Sarto

Lettere del Cardinale Giuseppe Sarto, patriarca di Venezia, al vescovo di Padova Giuseppe Callegari, Padova, Tipografia del Seminario, 1949.

LINGAS, *Musica*

ALEXANDER LINGAS, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, in *Enciclopedia della Musica*, 5 voll., a cura di Jean-Jacques Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 68-93.

Liturgie grecque (1)

La liturgie grecque de saint Jean Chrysostome, par Ignace Homsy, Paris, 1866.

Liturgie grecque (2)

La liturgie grecque de saint Jean Chrysostome: étude comparative de la messe grecque et de la messe latine, Paris, Victor Rétaux, 1896.

LORENZIN, *Aspetti*

RUGGERO LORENZIN, *Aspetti di vita musicale nelle riviste italiane tra Otto e Novecento dal saggio alla rubrica*, in BARELLA - CIOFFI, *Effimero*, pp. 131-167.

LOVATO, *Beltrami*

ANTONIO LOVATO, *Giovampietro Beltrami (1780-1843) e la restaurazione del canto gregoriano*, in COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*, pp. 287-303.

LOVATO, *Cecilian movement*

ANTONIO LOVATO, *The Cecilian movement and musical historiography in Italy: The contribution of Angelo De Santi*, in *Music's Intellectual History*, ed. by Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, Rilm, 2009 (RILM Perspectives, 1), pp. 237-245.

LOVATO, *D'Alessi*

ANTONIO LOVATO, *Giovanni D'Alessi e il recupero dell'antico*, in *D'Alessi*, pp. 19-30.

LOVATO, *De Santi*

ANTONIO LOVATO, *Il Movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e storia», XIII, 2005, pp. 251-278.

LOVATO, *Gregoriano*

ANTONIO LOVATO, *Il gregoriano melodioso di Lorenzo Perosi*, in DESSÌ - LOVATO, *De ignoto cantu*, pp. 387-434.

LOVATO, *Movimento*

ANTONIO LOVATO, *Il Movimento ceciliano a Padova*, in GIOS, *Scelte*, pp. 385-420.

LOVATO, *Ratione*

ANTONIO LOVATO, «*De ratione exequendi cantum gregorianum*». *Un'apologia dell'Editio Medicaea*, in CASADEI TURRONI MONTI - RUINI, *Aspetti*, pp. 67-82.

LOVATO, *Rivista*

ANTONIO LOVATO, *La rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra» e il recupero dell'antico*, BARELLA - CIOFFI, *Effimero*, pp. 169-184.

LUNELLI, *Studi*

RENATO LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze, Olschki, 1973 (Studi di musica veneta, 3).

LUPO, *Passato*

SALVATORE LUPO, *Il passato del nostro presente. Il lungo Ottocento 1776-1913*, Roma, Laterza, 2010.

MANGANO, *D'Alessi*

VINCENZO MANGANO, *L'opera scientifica di mons. G. Alessi (1855-1904)*, «La Scuola cattolica», 1905, pp. 205-223.

MANSI, *Sacra*

JOHANNES DOMINICUS MANSI, *Sacra Conciliorum nova et amplissima collectio*, 53 voll., Firenze, 1759-1827 (rist. anast., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1960-1962).

MANTESE, *Storia*

GIOVANNI MANTESE, *Storia musicale vicentina*, Vicenza, Banca Cattolica del Veneto, 1956.

MARTIN, *Métrique*

MARTIN, *De la Métrique chez les Syriens*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1879.

MARTINOTTI, *Gregoriano*

SERGIO MARTINOTTI, «*Gregoriano*», «*Romano*», «*Italiano*»: *tre inclinazioni della nuova musica*, in BRYANT, *Novecento*, pp. 95-117.

MGG², *Personenteil*

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, hrsg. von Ludwig Finscher, 18 voll., Kassel etc., Bärenreiter, 1998-2007.

MGG², *Sachteil*

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil, hrsg. von Ludwig Finscher, 10 voll., Kassel etc., Bärenreiter, 1994-1998.

MIGLIAVACCA, *Inni*

LUCIANO MIGLIAVACCA, *Gli inni ambrosiani: poesia e musica al servizio del culto divino*, Milano, Rugginenti, 1997.

MONETA CAGLIO, *Mocquereau*

ERNESTO MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano*, «Musica Sacra», s. II, V, 1960, pp. 2-17, 34-49, 98-117, 130-143, 162-173; VI, 1961, pp. 68-87, 151-159; VII, 1962, pp. 70-85, 108-119; VIII, 1963, pp. 4-17, 38-51, 75-85.

MONTAGNES, *Question*

BERNARD MONTAGNES, *La question biblique au temps de Pie XI*, in *Achille Ratti pape Pie XI. Actes du colloque de Rome (15-18 mars 1989)*, Rome, École Française de Rome, 1996 (Publications de l'École française de Rome, 223).

MONTALEMBERT, *Moines*

CHARLES MONTALEMBERT, *Les moines d'Occident depuis saint Benoît jusqu'à Saint Bernard*, 7 voll., Paris, Libraire Jacques Lecoffre, 1877.

MORELLI, *Musica*

ANNA MORELLI, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano di Réôme. Fondamenti teorico-disciplinari dell'ars musica nel IX secolo*, Udine, Forum, 2007.

MURRAY, *Symbols*

ROBERT MURRAY, *Symbols of Church and Kingdom. A study in early syriac tradition*, Cambridge, Cambridge University press, 1977².

NDPAC

Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane, 3 voll., a cura di Angelo di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2008² (trad. aggiornata in *Encyclopedia of Ancient Christianity*).

NEGRI, *Tebaldini*

EDOARDO NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini nel movimento di riforma della musica sacra*, tesi di laurea, relatore Ernesto M. Caglio, Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, a.a. 1967-1968.

NG²

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001².

NICOLODI, *Gusti*

FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982.

NICOLODI, *Musica*

FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

NICOLODI, *Ricognizione*

FIAMMA NICOLODI, *Per una ricognizione della musica antica*, in NICOLODI, *Gusti*, pp. 67-118.

NOVELLI, *Tebaldini*

ANNA MARIA NOVELLI, *Giovanni Tebaldini nella musica sacra*, «Rivista internazionale di musica sacra», n.s., IV/2, 2002, pp. 133-144.

NV

EMIL VOGEL - ALFRED EINSTEIN - FRANÇOIS LESURE - CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari*, Genève, Minkoff - Pomezia, Staderini, 1977.

ODB

The Oxford Dictionary of Byzantium, 3 voll., New York-Oxford, Oxford University Press, 1991.

Oxford Handbook

The Oxford Handbook of Early Christian Studies, ed. by Susan Ashbrook Harvey and David G. Hunter, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Paléographie musicale

Paléographie musicale. Fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés par les Bénédictins de l'abbaye de Solesmes, s. I-II, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1889-1924.

PARISOT, *Rapport*

JEAN PARISOT, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1899.

Peregrinatio

Silviae vel potius Aetheriae peregrinatio ad loca sancta, hrsg. von Wilhelm Heraeus, Heidelberg, Carl Winter, 1929.

PG

Patrologia cursus completus. Series Graeca, 166 voll., a cura di J.-P. Migne, Paris, 1857-1866 (rist., Turnhout, Brepols, 1956-1999).

PINAMONTI, *Musicologia*

PAOLO PINAMONTI, *Musicologia estetica ed estetica musicologica: eclettiche fusioni critiche alle origini del Novecento musicale*, in BRYANT, *Novecento*, pp. 53-66.

PIO X, *Motu proprio*

SSmi Pii PP. X de restauratione musicae sacrae, «Acta Sanctae Sedis», XXXVI, 1903-1904, pp. 329-339.

PL

Patrologia cursus completus. Series Latina, 221 voll., a cura di J.-P. Migne, Paris, 1844-1865 (rist., Turnhout, Brepols, 1956-1999).

PLINIO, *Opere*

Opere di Plinio Cecilio Secondo, 2 voll., a cura di Francesco Trisoglio, Torino, UTET, 1973.

POLI, *Inni*

Inni omerici, a cura di Silvia Poli, introduzione di Franco Ferrari, Torino, UTET, 2010.

POTHIER, *Liber gradualis*

POTHIER, *Liber Gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus*, Tournai, Typis Societatis sancti Joannis Evangeliste, Desclée, Lefebvre et soc., 1883.

POTHIER, *Mélodies*

JOSEPH POTHIER, *Les mélodies grégoriennes*, Desclée, Tournai, 1881 (rist. anast., Hildesheim, New York, Olms, 1982).

PRATO, *Musica*

PAOLO PRATO, *La musica italiana: una storia sociale dall'Unità ad oggi*, Roma, Donzelli, 2010.

PS

«Psalterium. Rassegna cecilianica mensile per la cultura delle scholae cantorum», 1907-1918.

RAINOLDI, *Apporti*

FELICE RAINOLDI, *Apporti di Angelo De Santi S.J. al movimento di restaurazione della musica sacra (1887-1904)*, in CASADEI TURRONI MONTI - RUINI, *Aspetti*, pp. 171-218.

RAINOLDI, *Sentieri*

FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, C.L.V. - Edizioni liturgiche, 1996.

RESPIGHI, *Palestrina*

CARLO RESPIGHI, *Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale romano*, Roma, Desclée-Lefébvre, 1899.

RG

«Rassegna Gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro», 1902-1914.

RH

Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine de puis les origines jusqu'à nos jours, ed. par Ulysse Chevalier, 6 voll., Louvain, Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1897.

RIGHETTI, *Storia*

MARIO RIGHETTI, *Storia liturgica*, 4 voll., Milano, Ancora, 1950².

Romanos Melodos

Romanos Melodos. Die Hymnen, hrsg. von Johannes Koder, I-II, Stuttgart, Anton Hiersemann, 2005-2006 (Bibliothek der griechischen Literatur, 62, 64).

ROMITA, *Preformazione*

FIorenzo ROMITA, *La preformazione del Motu proprio di s. Pio X sulla musica sacra (con documenti inediti)*, Roma, Desclée, 1961.

ROUSSEAU, *Solesmes*

NORBERT ROUSSEAU, *L'École grégorienne de Solesmes: 1833-1910*, Tournai, Desclée, 1910.

ROSTAGNO, *Cantore*

GIUSEPPE IPPOLITO ROSTAGNO, *Il parrocchiano cantore*, Torino, Marcello Capra, 1913.

ROSTIROLLA, *Lauda*

La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma, volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno; studi di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin e Oscar Mischiati, Roma, IBIMUS, 2001.

SAIZ-PARDO HURTADO, *De Santi*

RAMÓN SAIZ-PARDO HURTADO, *L'attività a Roma di Padre Angelo De Santi, S.I. Nuovi documenti sulla fondazione della Scuola di Musica Sacra*, in CARLINI, *Ratisbona*, pp. 29-52.

SAVONARDO, *Sociologia*

LELLO SAVONARDO, *Sociologia della musica: la costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*, Torino, UTET, 2010.

SC

«Santa Cecilia. Rivista mensile di musica sacra e liturgica», 1899-1934.

SCHUBIGER, *Die Sängerschule*

ANSELM SCHUBIGER, *Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters*, Einsiedeln-New York, Karl und Nikolaus Benziger, 1858 (rist. anast., Hildesheim, Olms, 1966).

SEMERIA, *Ebrei*

GIOVANNI SEMERIA, *La musica degli Ebrei*, Prato, Tipografia successori Vestri, 1900.

SERRAVEZZA, *Introduzione*

ANTONIO SERRAVEZZA, *Introduzione*, in CRISCIONE, *Torchi*, pp. 5-7.

SERRAVEZZA, *Sociologia*

ANTONIO SERRAVEZZA, *La sociologia della musica*, Torino, Edt, 1980.

SIMIONATO, *Musica*

GIULIANO SIMIONATO, *La musica a servizio del culto*, in *Storia religiosa del Veneto*, 4: *Treviso*, Venezia - Padova, Giunta regionale del Veneto - Gregoriana Libreria editrice, 1994, pp. 407-437.

SIRONI, *Musica maestro*

ENRICO SIRONI, *Musica maestro: un Semeria inedito*, «Eco dei Barnabiti», 2, 2002, pp. 36-39.

SIRONI, *Padre Semeria*

ENRICO SIRONI, *Padre Semeria fondatore di orchestra musicale*, «Evangelizzare», maggio-giugno 2002, pp. 4-6.

SM

«Lo Sveglarino musicale. Bollettino dell'associazione trivigiana S. Cecilia», 1913-1961.

SMOLDON, *Medieval*

WILLIAM SMOLDON, *Medieval Lyrical Melody and the Latin Church Dramas*, «Musical Quarterly», LI, 3, 1965, pp. 507-517.

SORBA, *Melodramma*

CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma, Laterza, 2015.

SPRINGER, *Gospel*

CARL P.E. SPRINGER, *The Gospel as epic in late antiquity: the Paschale carmen of Sedulis*, Leiden, Brill, 1988.

SUPIČIĆ, *Musica*

IVO SUPIČIĆ, *Musica e pubblico: rapporti e interazioni*, in SERRAVEZZA, *Sociologia*, pp. 193-208.

SVMS

«La Scuola Veneta di Musica Sacra. Rivista liturgica musicale», 1892-1893.

TAGLIABUE, *Canto popolare*

MARIA PIA TAGLIABUE, *Il canto popolare religioso italiano nell'azione ceciliana*, tesi di magistero, supervisore Ernesto Moneta Caglio, Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, a.a. 1984/85.

TALIANI, *Gasparri*

FRANCESCO MARIA TALIANI, *Vita del cardinal Gasparri: segretario di stato e povero prete*, Milano, Mondadori, 1938.

TEBALDINI, *Conferenze*

GIOVANNI TEBALDINI, *Della musica sacra. Giovanni Pierluigi da Palestrina (Conferenze). II edizione riveduta ed ampliata*, Padova, Editoria della scuola veneta di musica sacra, 1894.

TEBALDINI, *Musica*

GIOVANNI TEBALDINI, *La musica sacra nella storia e nella liturgia*, Macerata, Unione Cattolica Tipografica, 1904.

TEBALDINI, *Relazione del Congresso nazionale*

GIOVANNI TEBALDINI, *Relazione del Congresso nazionale tenuto in Milano il 12, 13, 14 Novembre 1891*, «Musica Sacra», XVI/5, pp. 68-70.

TESSARI, *Corpus*

TESSARI, *Il corpus innografico attribuito a Fozio: edizione critica e analisi musicale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Hellenicas,52).

THIBAUT, *Étude*

THIBAUT, *Étude de musique byzantine*, «Byzantinische Zeitschrift», 8, 1899, pp. 122-147.

THOMPSON, *Mezzi*

JOHN B. THOMPSON, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologna, Il Mulino, 1998.

TIERSOT, *Musique*

GIULIANO TIERSOT, *Musique antique. Les nouvelles découvertes de Delphes*, «Le Ménestrel. Musique et théâtres», Parigi, 16, 1896.

TOGNON, *Riviste*

MARCO TOGNON, *Riviste 2010. Il software per la catalogazione. Relazione informatica generale*, in BARELLA - CIOFFI, *Effimero*, pp. 439-446.

TOMASI, *Opera omnia*

JOSEPHI MARIA TOMASI *Opera omnia*, IV, Romae, ex typographia palladis, 1749.

TOYNBEE, *Porfirogenito*

ARNOLD TOYNBEE, *Costantino Porfirogenito e il suo mondo*, Firenze, Sansoni, 1987.

VAN DIJK, *Sources*

Sources of the modern roman liturgy, 2 voll., a cura di Stephen Joseph Peter van Dijk, Leiden, Brill, 1963 («Studia et documenta franciscana»).

VARESCHI, *Riforma*

SEVERINO VARESCHI, *Riforma della musica sacra e movimento ceciliano nella diocesi di Trento*, in CARLINI, *Ratisbona*, pp. 53-84.

Variae

Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae, Solesmes, e Typographeo Sancti Petrii, 1892³.

VILDERA, *Tebaldini*

ANNA VILDERA, *Tebaldini, De Santi, Pothier: le scelte di un compositore spiegate attraverso i teorici*, in COLUSSI - BOSCOLO, *Candotti*, pp. 493-512.

VOLPATO, *Maggio*

GIANCARLO VOLPATO, *Giuseppe Maggio*, in VOLPATO, *Soave*, pp. 516-520.

YOUNG, *The Drama*

KARL YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1933.

ZAMBARBIERI, *Modernismo e modernisti*

ANNIBALE ZAMBARBIERI, *Modernismo e modernisti*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

ZANATTA, *Istituto*

GIOVANNI ZANATTA, *L'istituto diocesano di musica di Treviso nel suo cinquantennio (1927-1977)*, Treviso, Dante Cappellazzo, 1977.

ABSTRACT

La ricerca si concentra sulla riforma della musica sacra in Italia, nel Veneto in particolare, indagata attraverso la stampa periodica che è stata luogo di riflessione e strumento di formazione di quel vasto movimento di opinione e analisi teorico-pratica impegnato nel recupero dell'antico, generalmente definito Movimento ceciliano.

Nella sezione introduttiva della tesi vengono illustrate le ragioni e gli obiettivi del progetto, in relazione allo stato dell'arte, alle problematiche incontrate, alla metodologia adottata e ai risultati raggiunti. La descrizione delle riviste censite, spesso di non facile reperibilità e specchio di situazioni locali alquanto singolari, dà ragione delle caratteristiche del lavoro di censimento. Segue l'approfondimento di tematiche che dallo spoglio delle riviste sono emerse come particolarmente rappresentative degli obiettivi posti dal progetto di ricerca: la tradizione e la presenza nella liturgia cristiana del canto monodico e di quello popolare.

Il primo argomento è il recupero del canto piano così come emerge dallo studio pubblicato dall'abate J. Dupoux nella rivista «Santa Cecilia». La proposta di recupero dell'antico avanzata dall'autore francese supera i confini dell'estetica tardo-romantica per allargarsi ad istanze di natura antropologica, storico-liturgica e teologica sull'origine della nostra tradizione musicale, proponendo un approccio di tipo sistematico e filologico, volto a motivare il recupero del passato sulla base di criteri comparativi che coinvolgono le diverse tradizioni liturgico-musicali della Chiesa d'Oriente e di quella d'Occidente. Se paragonato agli studi sul recupero dell'antico promossi in Italia tra Otto e Novecento, il metodo adottato dal Dupoux appare particolarmente innovativo e il fatto che il suo studio sia stato tradotto e pubblicato in una rivista italiana è indicativo degli orientamenti e dei risvolti critici che in quel periodo contraddistinsero la discussione sul recupero dell'antico canto liturgico.

Al tema del canto piano per molti aspetti fa da pendant quello del canto popolare, strettamente legato all'esigenza di coinvolgere i fedeli nelle celebrazioni liturgiche. In questo caso sono risultati illuminanti gli scritti di Raffaele Casimiri, apparsi per lo più nella rivista «Psalterium». L'argomento, dei più scottanti per le sue implicazioni e ancora molto attuale, offre l'opportunità di verificare attraverso quali mezzi e strategie tra Otto e Novecento si pensò di agire per coinvolgere attivamente delle assemblee prive di educazione musicale, riscoprendo e riattualizzando una tradizione di canti popolari. L'operazione, che si spiega nel più ampio progetto della costruzione di un'identità nazionale, si configura come un precoce tentativo di alfabetizzazione musicale delle masse.

Come, in assenza di un sistema educativo nazionale, questa ragguardevole operazione di recupero della musica antica abbia potuto essere realizzata a livello periferico, con quali risultati e ricadute concrete è possibile verificarlo analizzando il processo di costituzione delle *scholae cantorum* nei paesi di campagna, della formazione dei maestri di canto e degli organisti. Esempio risulta essere la realtà della diocesi di Treviso così come emerge da «Lo Svegliarino musicale», un foglietto mensile diffuso a livello capillare. In questo caso l'indagine si è spinta necessariamente oltre l'orizzonte tradizionale della musicologia storica, perché solo osservando gli eventi nel loro contesto sociale e antropologico è stato possibile cogliere l'esatta dimensione di un fenomeno educativo che costituisce un capitolo ampiamente inedito per chi si occupa di storia della musica.

My research is centred on the reformation of sacred music in Italy, with particular attention to the Veneto, seen through the periodical press lens, which was for a long time the reflection space and educational tool for that extensive opinion-shaping movement which was committed to the retrieval of ancient music theoretically and practically: the so-called “Cecilian Movement”.

In the introductory section I outline the reasons that led to my project and its objectives, with reference to the state of the art, the problems I encountered, the methodology I adopted, and the outcomes I reached. In the following section I describe the various documents. This was not always an easy task, due to the fact that oftentimes these journals and periodicals are not easily accessible and mirror rather unique local situations. The description of the journals and periodicals confirms census information. In the last section I analyse in depth the themes that have emerged as being particularly representative of the objectives underlying my research project, namely the tradition and the presence, in the Christian liturgy, of both monodic and popular singing.

The “flat singing” theme is complemented by popular singing, which was strictly related to the need of involving the faithful in the liturgical celebrations. In this respect, the writings by Raffaele Casimiri (mainly published in *Psalterium*) were enlightening. The theme was controversial due to its motivations, and it has not lost its relevance to this day. Specifically, Casimiri's writings offered the opportunity to ascertain the means and strategies through which, between the nineteenth and twentieth century, was it possible to engage in an active way masses devoid of any musical education through the rediscovery and revitalisation of

popular singing traditions. This operation can be better appreciated within the broader picture of a project aiming at the building of a national identity; indeed, it can be viewed as an early attempt at mass alphabetisation through music.

It is only by analysing the foundation process of “schools of singing” (“*scholae cantorum*”) in the country-side, as well as the training process of singing teachers and organists, that one can realize how, regardless of the absence of a national educational system, it was actually possible to bring into realisation this remarkable rediscovery of ancient music even in more isolated areas. The diocese of Treviso is a particularly interesting example, as is evidenced by *Lo svegliarino musicale* (“The musical alarm-clock”), a musical leaflet published on a monthly basis. In this instance, our research could not but go beyond the traditional horizon of historical musicology, since it is only by observing events in their social and anthropological context that one can appreciate the exact dimension of an educational phenomenon which still constitutes a deeply buried chapter of music history.