

## CAPITOLO IV

### ANGELO DE SANTI E IL RECUPERO DELL'ANTICO

Nel corso di questa ricerca sono emerse ripetutamente indicazioni relative al ruolo svolto da Angelo De Santi come teorico e coordinatore del movimento ceciliano in Italia. In particolare, è stato possibile osservare quanto l'influenza esercitata dal gesuita triestino sul processo di riforma della musica sacra sia stata ampia e molto più incisiva di quella esercitata, ad esempio, dal fondatore dell'Associazione italiana di Santa Cecilia, Guerrino Amelli.

In effetti, nel contesto del cecilianesimo italiano il De Santi rappresentò un esempio unico di competenza e azione concreta. Di formazione mitteleuropea e profondo conoscitore del movimento ceciliano tedesco, egli dominò i diversi ambiti della musica sacra e della liturgia, sorretto da una solida preparazione umanistica e teologica che gli permise di elaborare una linea di pensiero molto stringente, a dimostrazione dell'intimo legame esistente tra rito cattolico ed espressione musicale. In questo senso, il risultato ufficiale più significativo è rappresentato dal motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* emanato nel 1903 da Pio X, che deriva direttamente dall'*Istruzione per la musica sacra* inclusa in un *votum-studium* che il De Santi aveva approntato dieci anni prima su incarico dell'allora cardinale Giuseppe Sarto.<sup>1</sup> Studi recenti, inoltre, hanno posto in evidenza il suo approccio sistematico alle complesse tematiche della musica liturgica, affrontate da una prospettiva neotomista con il supporto di un rigoroso metodo storico-scientifico e di una informazione bibliografica vasta e aggiornata, che si estendeva dalla patristica all'estetica, dalla letteratura classica alla fisiologia acustica.<sup>2</sup>

Esaminando l'intensa e poliedrica attività del De Santi, nato a Trieste nel 1847 e primogenito di una famiglia originaria di Portogruaro (Venezia), è possibile individuare l'elemento unificatore degli indirizzi e degli ambiti operativi della sua azione nel forte interesse per la musica antica, come prova anche lo stretto rapporto di collaborazione con il Tebaldini, tra i ceciliani il più

---

<sup>1</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 23, fasc. 5, *Motu proprio di Pio X*; Ivi, fasc. 7, *Atti e decreti pontifici*, fasc. 10, *Istruzione per la m.s. (1893). Copia preparata dal De Santi*; ROMITA, *La preformazione* cit., pp. 16-25, 69-95; BAUDUCCO, *Relazioni del p. Angelo De Santi* cit., pp. 139-140; BAGGIANI, *San Pio X* cit., pp. 51-55, 149-176. Vagliati i pareri dei maestri interpellati con circolare del 13 giugno 1893, la Sacra Congregazione dei Riti richiese ai presidenti delle conferenze episcopali italiane un *votum* per la stesura delle *Normae pro musica sacra*. Nel gennaio 1892, su incarico del friulano mons. Vincenzo Nussi, segretario della Sacra Congregazione dei Riti, il De Santi aveva compilato una memoria e il progetto di un nuovo regolamento per la musica sacra. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 7, fasc. 3, fasc. 15, n. 9; Ivi, *Diari*, 14 luglio 1893; BAUDUCCO, *Relazioni del p. Angelo De Santi* cit., p. 139.

<sup>2</sup> Cfr. RAINOLDI, *Apporti di Angelo De Santi* cit.; LOVATO, *Il movimento ceciliano e la storiografia* cit.

impegnato nel riproporre con assiduità musiche del passato.<sup>3</sup> Il De Santi, così come il musicista bresciano, considerava il canto gregoriano e la polifonia cinquecentesca dei modelli imprescindibili per la musica sacra contemporanea, che avrebbe dovuto basarsi integralmente sul nitore di quegli esempi ‘preclari’ per essere degna ancella della liturgia.<sup>4</sup>

Sono state recentemente rinvenute nuove ed interessanti informazioni sul pensiero del De Santi riguardo al recupero dell’antico in un’ampia documentazione conservata presso l’archivio storico de «La civiltà cattolica», dalla quale emerge anche la figura del compositore e del teorico musicale. Pertanto, ora è possibile delineare un ritratto più completo di questo strenuo difensore della riforma, che permetta di evidenziare l’evoluzione e la continuità del suo pensiero dalla formazione giovanile ai risultati più maturi dell’attività di ricerca e di studio nell’ambito della musica sacra, soprattutto in rapporto alla rivalutazione della tradizione.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> L’epistolario Tebaldini-De Santi è il più consistente tra quelli dell’archivio storico de «La civiltà cattolica», insieme alla corrispondenza con il Gallignani.

<sup>4</sup> Il De Santi teneva in considerazione le osservazioni del Tebaldini e ricorse più volte al suo aiuto, commissionandogli l’analisi di brani di Filippo Capocci, del Bossi, del Terrabugio, di p. Damiano, di Innocenzo Pasquali, di p. Pierbattista da Falconara e di alcune musiche pubblicate nel periodico «Arpa sacra». Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettere del 7 giugno 1888, del 24 marzo e del 27 aprile 1889, del 2 marzo e del 6 maggio 1890 [II, 6, 16, 18, 36, 41]; «La civiltà cattolica», XXXIX, 1888, s. XIII, XI, pp. 75-79, LX, 1889, s. XIV, III, p. 98, XLI, 1890, s. XIV, VI, pp. 586-587; NEGRI, *L’opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [368, 383-384, 407-408, 432-435].

<sup>5</sup> Il De Santi teneva in considerazione le osservazioni del Tebaldini e ricorse più volte al suo aiuto, commissionandogli l’analisi di brani di Filippo Capocci, del Bossi, del Terrabugio, di p. Damiano, di Innocenzo Pasquali, di p. Pierbattista da Falconara e di alcune musiche pubblicate nel periodico «Arpa sacra». Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettere del 7 giugno 1888, del 24 marzo e del 27 aprile 1889, del 2 marzo e del 6 maggio 1890 [II, 6, 16, 18, 36, 41]; «La civiltà cattolica», XXXIX, 1888, s. XIII, XI, pp. 75-79, LX, 1889, s. XIV, III, p. 98, XLI, 1890, s. XIV, VI, pp. 586-587; NEGRI, *L’opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [368, 383-384, 407-408, 432-435].

<sup>5</sup> Primogenito di Pietro e di Anna Bonivento, Angelo De Santi nacque a Trieste il 12 luglio 1847, dove il padre aprì l’osteria *Al bon vecio*, probabilmente con l’appoggio del concittadino Angelo Rinaldi. Nel giugno 1863, dopo alcuni mesi trascorsi a Udine presso i Filippini, il De Santi entrò nel collegio della Compagnia di Gesù a Verona. Compiuti gli studi superiori ad Eppan (Südtirol), sostenne l’esame di maturità classica presso il ginnasio-liceo di Capodistria e ricevette la tonsura e i quattro ordini minori a Brixen. Svolse gli studi universitari in Francia e a Innsbruck, dove nel 1876 conseguì il titolo equipollente all’attuale laurea in Lettere moderne, iscrivendosi poi alla facoltà di Teologia. Nel 1877 fu ordinato sacerdote e destinato all’insegnamento presso il seminario minore di Brixen, mentre nel 1880 fu incaricato di insegnare grammatica, geografia, religione e canto nel seminario minore arcivescovile di Zara. Nel 1881 diventò socio dell’accademia filosofico-medica di San Tommaso d’Aquino di Roma. Nel 1886 fu abilitato all’insegnamento delle lingue italiana e tedesca nei licei e nei ginnasi austriaci, diventando corrispondente del quotidiano «La voce cattolica» di Trento per diffondere la riforma della musica sacra nelle province austriache di lingua italiana. Nell’ottobre 1887 venne nominato direttore del ginnasio-liceo del seminario di Zara, ma dovette trasferirsi a Roma in qualità di redattore de «La civiltà cattolica» e d’insegnante di canto presso il Seminario Vaticano. Nel 1888 raccomandò il Tebaldini perché fosse ammesso alla *Kirchenmusikschule* di Regensburg e l’anno successivo lo inserì alla direzione della *schola cantorum* di San Marco a Venezia. Su pressione del cardinale Aloisi Masella, prefetto della Sacra Congregazione dei Riti, tra il 1892 e il 1894 il segretario di Stato del Vaticano, mons. Rampolla, invitò e poi ordinò al De Santi non scrivere di musica ne «La civiltà cattolica» e quindi lo fece allontanare da Roma. Assegnato alla provincia d’origine, intraprese una serie di viaggi che lo condussero a Modena, a Piacenza e a Padova, sostenendo la nomina di Lorenzo Perosi a direttore della *schola cantorum* di San Marco a Venezia. Nel 1896 scoprì presso la Biblioteca apostolica Vaticana i documenti di Fernando de las Infantas, che permisero di confutare l’attribuzione al Palestrina dell’*Editio Medicaea*. Nel 1901 approntò il breve *Nos quidem*, con il quale Leone XIII avallò gli studi paleografici sulla monodia liturgica dei monaci di Solesmes. Con Carlo Respighi e Raffaele Casimiri, nel 1902 fondò la «Rassegna gregoriana», che si avvale della collaborazione dei maggiori gregorianisti del tempo. Nel 1904 fu inserito nella Commissione pontificia per l’Edizione Vaticana dei libri liturgici e l’anno seguente contribuì alla stesura del *motu proprio* che riformava la Cappella Sistina con l’introduzione dei *pueri cantores*. Nel 1909 fu eletto presidente della ricostituita Associazione italiana di Santa Cecilia e nominato direttore del «Bollettino ceciliano», incarico che mantenne fino al 1914. Intanto nel gennaio 1911 a Roma fu inaugurata la Scuola superiore di Musica sacra, della quale curò i

Nella formazione della personalità di Angelo De Santi risultano fondamentali alcuni passaggi, come il ruolo esercitato dallo zio paterno Antonio, appassionato cultore di antichità, che indirizzò il nipote allo studio della musica, del pianoforte in particolare.<sup>6</sup> Determinante, però, fu l'influsso della madre, donna profondamente religiosa e d'indole mistica, che contribuì a far maturare in Angelo la vocazione alla vita consacrata.<sup>7</sup> Egli fu, quindi, educato negli ambienti dei gesuiti e, dopo gli studi teologici e universitari in Austria e in Francia, assunse incarichi didattici e direttivi a Bressanone, Zara e Roma. Nel 1883 incontrò l'Amelli a Milano e avviò i contatti con l'ambiente del periodico «Musica sacra», dove entrò in relazione con il Galignani, il Tebaldini e il Terrabugio. Tra l'estate e l'autunno del 1886 trascorse, invece, alcuni mesi a Padova, dove intrecciò rapporti di collaborazione e di amicizia, destinati a durare, con alcuni esponenti del movimento ceciliano, tra i quali Giovanni Battista Chesò, Pietro Bertapelle, Luigi Bottazzo e Marco Zabeo.<sup>8</sup>

Forte di queste esperienze, alla fine del 1887 approdò a «La civiltà cattolica», su richiesta di papa Leone XIII e nel contesto della restaurazione degli studi a difesa della Chiesa dalle presunte aggressioni della cultura liberale. Il De Santi avrebbe dovuto scrivere articoli per il ripristino del decoro della musica sacra, che necessitava di essere risolledata dalla condizione di decadenza nella quale sembrava versare.<sup>9</sup> Il passaggio a Roma rappresentò un punto di svolta per il De Santi, che poté accedere a biblioteche e fondi archivistici per sviluppare l'attività di studio e di ricerca.<sup>10</sup> Il contatto diretto con la curia capitolina gli permise anche di intervenire efficacemente nella discussione sulla musica liturgica e agevolò l'istituzione dell'agognata Scuola superiore di Musica sacra. La particolare attenzione riservata alla didattica si esprime anche nelle ultime parole che, secondo la testimonianza di mons. Carlo Respighi, in punto di morte il De Santi indirizzò all'istituto

---

programmi didattici. Al XII Congresso ceciliano di Torino (1920) fu riconfermato alla guida dell'Associazione italiana di Santa Cecilia, anche se ormai provato dalla malattia che lo portò alla morte il 28 gennaio 1922.

<sup>6</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Diari*, 23 agosto 1896. Dopo la morte del fratello (1877), Antonio De Santi assunse la tutela dei nipoti, occupandosi della loro educazione.

<sup>7</sup> L'educazione materna segnò anche la vita di altri due fratelli di Angelo: Giuseppina, divenuta suora orsolina, e Antonio che si fece frate trappista. Il De Santi aveva manifestato presto un'intelligenza spiccata e il desiderio di essere ammesso nell'ordine dei Gesuiti. Lo zio, acceso liberale, era però contrario ed entrò in contrasto con la cognata, disposto che il nipote venisse istradato al massimo sulla via del sacerdozio secolare.

<sup>8</sup> Cfr. ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit.; FRANCESCO M. BAUDUCCO, *Il p. Angelo De Santi S.I. (da un carteggio col maestro Luigi Bottazzo sulla musica sacra)*, «La civiltà cattolica», CXIX, 1968, III, pp. 243-252; GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit. Durante il soggiorno padovano, il De Santi preparò i fanciulli della Scuola "Francesco Vallotti" nella messa a quattro voci miste (op. 25) di Anton Förster, eseguita dalla Cappella Antoniana diretta da Giovanni Soranzo. L'avvenimento (22 agosto 1886) fu riferito, «non solo con lode[,] ma con entusiasmo», da «L'Euganeo» e «Il Bacchiglione» di Padova, «L'Adriatico» e «La difesa» di Venezia. Cfr. «La voce cattolica», XXI, 1886, 11 settembre. L'amicizia con lo Zabeo si rivelò determinante allorché, nell'autunno del 1889, la prolungata assenza De Santi da Zara fu notata dall'amministrazione scolastica austriaca, che reclamò la sua presenza stabile alla direzione del liceo-ginnasio annesso al seminario locale. Il gesuita, entrato a fare parte del Collegio degli scrittori de «La civiltà cattolica», fu costretto ad abbandonare la capitale per recarsi in Dalmazia. Grazie ai buoni uffici dello Zabeo, alla fine di novembre il De Santi poté rientrare a Roma, con un permesso annuale. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza con gruppi e per affari particolari*, b. 12, fasc. 1, *Corrispondenza affare Roma – Zara (25 sett. 1889-30 nov. 1889)*.

<sup>9</sup> Cfr. CARLO RESPIGHI, *Il p. Angelo De Santi d.C.d.G. In memoriam*, Roma, Edizioni del «Psalterium», 1923, pp. 5-6.

<sup>10</sup> Così scriveva il De Santi al Tebaldini: «Le bibliografie non sono difficili per chi si trova p.e. a Roma, dove alla biblioteca di S. Cecilia, viene ogni ben di Dio». NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., p. [420].

da lui fondato e che risuonano come un testamento e un definitivo passaggio di consegne.

Mi saluti tutti e singoli i professori che con tanto zelo e abnegazione si adoperano per l'incremento della scuola... Mi saluti tutti e singoli i cari alunni ai quali ho voluto tanto bene... Le raccomando la scuola!<sup>11</sup>

### *1. Didattica e semiografia del canto gregoriano*

Queste frasi confermano quanto per il De Santi sia stato importante l'insegnamento della musica sacra. La consapevolezza che le proprie pubblicazioni, per quanto ricche di erudizione, sarebbero rimaste sterili senza un'efficace trasmissione delle conoscenze gli fu costantemente presente e lo guidò nell'attività didattica, alla quale egli attese lungo tutto il corso della vita.

L'interesse principale degli studi e delle lezioni tenute dal De Santi fu l'interpretazione della monodia gregoriana. È nota l'evoluzione dei suoi orientamenti al riguardo: all'inizio aderente, anche per esigenze di obbedienza, alla scuola di Regensburg, tanto da curare la seconda edizione italiana del *Magister choralis* dell'Haberl, in seguito si avvicinò sempre più alle posizioni del Pothier, che tentava una mediazione tra le testimonianze antiche e quelle più tardive, finendo poi per appoggiare apertamente la metodologia «archeologica» e restitutiva del Mocquereau, come dimostrano i lavori della Commissione pontificia per l'Edizione Vaticana.<sup>12</sup>

#### *1.1. La Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*

Meno conosciuta è invece la vicenda che riguarda la mancata pubblicazione, nel 1892-1893, di un metodo di canto gregoriano compilato dal De Santi raccogliendo le lezioni tenute agli allievi della *schola cantorum* del Seminario Vaticano e rimasto inedito. Il fatto, già noto a Pierre Combe dalla corrispondenza del Mocquereau,<sup>13</sup> riguarda l'intenzione del De Santi di far pubblicare a Solesmes il proprio metodo, previa approvazione delle autorità vaticane. Anche il Bonuzzi stava lavorando a un proprio manuale di canto gregoriano, ma il De Santi rassicurava il Mocquereau e il Pothier che i due testi non sarebbero assolutamente risultati un 'doppione'.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> RESPIGHI, *Il p. Angelo De Santi* cit., pp. 40-41.

<sup>12</sup> Cfr. MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau* cit.; FRANCESCO M. BAUDUCCO, *Il padre Angelo De Santi S.I. e l'Edizione Vaticana dei libri gregoriani dal 1904 al 1912*, «La civiltà cattolica», CXIV, 1963, I, pp. 240-253; ID., *Il padre Angelo De Santi S.I. e la questione dei segni ritmici dal 1904 al 1912*, «Bollettino ceciliano», LIX, 1964, pp. 75-92; COMBE, *Histoire de la restauration* cit., pp. 117-467.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 177-180.

<sup>14</sup> Cfr. BONUZZI, *Metodo teorico-pratico* cit., che fin dall'inizio del lavoro chiese indicazioni al De Santi per risolvere dei problemi metodologici. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, lettera del 10 dicembre 1890.

Il metodo ideato dal De Santi, che inizialmente recava il titolo *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane proposta agli alunni cantori del Seminario Vaticano*, fu poi rielaborato con il titolo *Metodo di canto gregoriano*.<sup>15</sup> Fin dalla prima stesura, il gesuita triestino sottopose il lavoro all'attenta revisione del Mocquereau e del Pothier, i quali non mancarono di evidenziare numerose imperfezioni più o meno significative («votre *Guide* est corrigible»).<sup>16</sup> Gli studiosi francesi desideravano che il De Santi si recasse a Solesmes per conoscere appieno l'espressione da conferire alle «douces et pieuses cantilènes», perché un ascolto dal vivo non avrebbe potuto essere «remplacée ni par les livres, ni même par la parole». <sup>17</sup> Gli eventi resero impossibile il viaggio e, di conseguenza, la pubblicazione del volume.<sup>18</sup> Tuttavia, il ritrovamento di due versioni manoscritte del metodo rende ora possibile un'analisi dei contenuti elaborati dal De Santi e delle correzioni apportate su consiglio dei due monaci francesi. Di seguito sarà, quindi, esaminata la prima redazione del manuale in relazione a quello del Bonuzzi (1894), segnalando le obiezioni del Pothier.

TAB. 12. ANGELO DE SANTI, *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*: ordinamento della materia e confronto con lo schema ipotizzato dal Bonuzzi per il proprio metodo.<sup>19</sup>

DE SANTI	BONUZZI
Avvertenza	Avvertenza (uso del metodo)  Introduzione: definizione, necessità dello studio, bellezza del c[anto] g[regoriano]
Capo I. Nozioni preliminari	Parte I. Semiografia
Capo II. Del canto sillabico  – Articolo I. Della notazione gregoriana ne' canti sillabici – Regole fondamentali dell'esecuzione gregoriana § 1. Regola della divisione § 2. Regola delle pause § 3. Regola dell'accento A) Dell'accento tonico o grammaticale della parola	Cap. I. Varie specie di notazione – Forma moderna delle note  Cap. II. Rigo – Chiavi – Accidenti – Stanghette – Guida – Appendice: le origini

<sup>15</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 20, *Appunti del p. De Santi*, fasc. 1, *Scritti di p. De Santi (appunti)*, fasc. 5, *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane* che, come il compendio *Breve guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*, reca la data «Roma, 8 settembre 1892». Ivi, fasc. 6, *Metodo di canto gregoriano*. L'archetipo del *Metodo* sono le *Regole per ben cantare* (19 luglio 1892), che il De Santi redasse durante un soggiorno a Fiesole, dove tenne delle lezioni agli alunni del locale collegio dei Gesuiti. Ivi, fasc. 10, *Regole per ben cantare*.

<sup>16</sup> Cfr. COMBE, *Histoire de la restauration* cit., p. 178<sup>48</sup>. Il Mocquereau espresse la stessa considerazione su «la méthode» del Bonuzzi. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 7, fasc. 2, fasc. 2, lettera del 30 ottobre 1892.

<sup>17</sup> Cfr. COMBE, *Histoire de la restauration* cit., p. 178<sup>48</sup>.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 178-180.

<sup>19</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, lettera del 10 dicembre 1890; ANGELO DE SANTI, *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane proposta agli alunni cantori del Seminario Vaticano* [ms.], pp. 65-66.

<p>B) Dell'accento logico o principale della frase</p> <p>§ 4. Regola del movimento</p> <p>§ 5. Regola dell'espressione</p>	
<p>Capo III. Dei tratti neumatici</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Articolo I. Concetto generale del ritmo</li> <li>– Articolo II. Analisi del ritmo gregoriano <ul style="list-style-type: none"> <li>§ 1. Del ritmo nella successione delle frasi</li> <li>§ 2. Del ritmo nella successione delle sillabe e de' suoni</li> </ul> </li> <li>– Articolo III. Della notazione neumatica</li> <li>– Articolo IV. Dell'esecuzione de' tratti neumatici <ul style="list-style-type: none"> <li>§ 1. Esecuzione de neumi semplici</li> <li>§ 2. Esecuzione delle frasi neumatiche <ul style="list-style-type: none"> <li>A) Frasi a neumi composti</li> <li>B) Frasi a neumi congiunti</li> <li>C) Frasi a neumi prolungati</li> </ul> </li> <li>§ 3. Esecuzione delle serie neumatiche</li> </ul> </li> </ul>	<p>Parte II. Del suono</p> <p>Cap. I. Proprietà del suono – Timbro – Durata – Intensità – Intonazione – Significato nel canto greg[oriano] di queste proprietà</p> <p>Cap. II. Educazione della voce</p> <p>a) Necessità di educare la voce</p> <p>b) Esercizii per l'educazione ecc. – Avvertenze per educare la voce dei ragazzi, ed esercizii analoghi</p> <p>Cap. III. Pronuncia – Vocali – Consonanti – Recita del testo</p>
<p>Capo IV. Del canto fiorito</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Articolo I. Della notazione propria del canto fiorito</li> <li>– Articolo II. Dell'esecuzione del canto fiorito <ul style="list-style-type: none"> <li>§ 1. Fioriture semplici</li> <li>§ 2. Fioriture neumatiche</li> <li>§ 3. Fioriture a tratti neumatici</li> </ul> </li> </ul>	<p>Parte III. Tonalità del c[anto] g[regoriano]</p> <p>Cap. I. Toni autentici – [Toni] plagali</p> <p>Cap. II. Toni affini</p> <p>Cap. III. Schiarisconsi certe teorie confuse dei trattatisti in proposito – Uso del bemolle</p>
<p>Capo V. Del canto metrico</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Articolo I. Del ritmo metrico</li> <li>– Articolo II. Esecuzione delle melodie metriche gregoriane</li> <li>– Articolo III. Melodie metriche sillabiche e fiorite</li> </ul>	<p>Parte IV. Ritmo del c[anto] g[regoriano]</p> <p>Cap. I. In che consista il ritmo del c[anto] g[regoriano]</p> <p>Cap. II. Ritmo del canto libero – [Ritmo del canto] misurato</p> <p>[Cap.] III. Regole per l'esecuzione delle formole</p>
	<p>Parte V. Forme diverse del canto g[regoriano]</p> <p>Cap. I. Recitativi</p> <p>[Cap.] II. Salmodia</p> <p>[Cap.] III. Canto sillabico</p> <p>[Cap.] IV. Canto fiorito</p>
	<p>Appendice. Di alcune intonazioni e canti più necessari a sapersi</p>

L'aspetto che emerge immediatamente dall'elenco dei contenuti della *Guida* è l'attenzione dedicata ai caratteri intrinseci del canto, privilegiati rispetto ad altri quali, ad esempio, i fondamenti della notazione quadrata delle edizioni autentiche, l'οκτοέχος o l'accompagnamento organistico. Il manuale del De Santi appare infatti strutturato sulla base delle tre tipologie fondamentali di canto monodico individuate dai monaci di Solesmes: sillabico, neumatico (melismatico) e fiorito (ornato), alle quali si aggiunge il canto metrico (inni, sequenze ecc.), a sua volta analizzato nelle forme sillabiche e fiorite. Come evidenzia la tabella comparativa, la *Guida* doveva risultare un approfondimento e un aggiornamento di quanto illustrato nel metodo del Bonuzzi, ancora legato alla tradizione italiana, pur rivista e corretta nell'ottica degli studi solesmensi.<sup>20</sup> Nel complesso, il De Santi realizza un'impostazione scientificamente rigorosa, fino ad allora assente nei principali metodi italiani di canto gregoriano, come può risultare dal prospetto seguente.<sup>21</sup>

TAB. 13. MICHELE AGRESTI, *Metodo teorico pratico di canto ecclesiastico*; DOMENICO MILANO *Metodo ragionato di canto ecclesiastico*: ordinamento della materia.<sup>22</sup>

AGRESTI	MILANO
<b>PARTE PRIMA</b> DEL CANTO FERMO O GREGORIANO  1. Dei segni adoperati nel canto fermo 2. Della figurazione neumatica 3. Delle scale del canto fermo 4. Degl'intervalli del canto fermo – Prospetto degl'intervalli – Alcune osservazioni sul modo di eseguire il canto fermo – Esercizi di solfeggio – Prospetto guidiano	<b>PARTE PRIMA</b> PRINCIPII TEORICO-PRATICI DI CANTO FERMO  CAPO I. Della voce in generale – CAPO II. Definizione e qualità del canto fermo – CAPO III. Segni convenzionali del canto fermo – CAPO IV. Delle chiavi – CAPO V. Della guida e delle diverse specie di pausa – CAPO VI. Della scala fondamentale, ossia di DO, e dei suoi costituenti – CAPO VII. Degli accidenti. [...] Bemolle <i>continuo</i> , <i>accidentale</i> . Del diesis. Del bequadro – CAPO VIII. Dei modi, delle scale e delle intonazioni maggiori e minori – CAPO IX. Degli intervalli materiali ed essenziali – CAPO X. Del solfeggio. Regole generali per l'alunno e pel maestro – CAPO XI. Esercizi pratici – CAPO XII Del vocalizzo e dell'applicazione delle parole.
<b>PARTE SECONDA</b>	<b>PARTE SECONDA</b>  MODO DI ESEGUIRE LA DIVINA SALMODIA

<sup>20</sup> Cfr. BONUZZI, *Metodo teorico-pratico* cit., pp. 163-262. Questa sezione deriva *in toto* dagli insegnamenti del Pothier (il Bonuzzi si recò a più riprese presso l'abbazia di Solesmes) e del Tinel.

<sup>21</sup> Cfr. COSTANTINI, *Regole del canto* cit.; BALESTRA, *Il maestro del canto sacro* cit.; BERRONE, *Metodo storico pratico* cit.; AGRESTI, *Metodo teorico pratico* cit.; MILANO, *Metodo ragionato* cit.; CAGLIERO, *Metodo teorico-pratico*. Dei riscontri sono in LO RE, *Il canto liturgico* cit., pp. 45-52, e GAMBERINI, *Metodo teorico pratico* cit., pp. 44-47, dove si distingue tra ritmo sillabico, metrico, neumatico e tra canti sillabici e melodici o, secondo il Berrone, «vocalizzati», a loro volta suddivisi in semplici (recitativi) e ricchi. Anche nel diffusissimo e all'epoca autorevole manuale dell'HABERL, *Magister choralis* cit., pp. 205-221, le melodie sono ripartite in recitative (salmi, lezioni), modulate (inni e sequenze, metrici o non) e neumatiche (introiti, gradualis, antifone, responsori ecc.), senza ulteriori precisazioni.

<sup>22</sup> Cfr. AGRESTI, *Metodo teorico pratico* cit., pp. 91-92; MILANO, *Metodo ragionato* cit., I, pp. 61-63; II, pp. 101-103.

<p>1. Dei varii toni del canto fermo  2. Divisione dei toni – Quadro dei toni autentici e plagali perfetti  3. Regola per conoscere bene ciascun tono  4. Dell’uso degli accidenti nei toni del canto fermo [b, #, §] – Del diapason o corista</p>	<p>[...]  CAPO III. Degli otto toni della salmodia in generale. Loro caratteristiche – CAPO IV. Degli accidenti non segnati. [...] Uso del <i>si</i> bemolle [...]. Uso del <i>do</i> diesis, del <i>sol</i> diesis [...]. Uso del <i>fa</i> diesis – CAPO V. Intonazioni pratiche regolari dei salmi – CAPO VI. Canti diversi per vespro e compieta – CAPO VII. Canti diversi al mattutino, alle lodi ed alle ore minori – CAPO VIII. Canti diversi per la messa – CAPO IX. Canti diversi per alcuni riti straordinari – CAPO X. Del direttore del coro. [...] Norme per intonare giustamente col «corista» [...]. Norme pel canto accompagnato col suono dell’organo [...].</p>
<p style="text-align: center;">PARTE TERZA</p> <p style="text-align: center;">PRATICA DEL CANTO FERMO</p> <p style="text-align: center;">Salmodia gregoriana</p> <p>1. Delle intonazioni dei salmi e cantici – Prospetto di tutte le intonazioni solenni e feriali negli otto toni gregoriani</p> <p style="text-align: center;">BREVE DIRETTORIO CORALE</p> <p>2. Del vespero e compieta  3. Del mattutino e delle laudi – Della messa cantata – Dei libri di canto liturgico – Dell’organo nella liturgia</p> <p style="text-align: center;">APPENDICE PRIMA</p> <p>Del falso bordone</p> <p style="text-align: center;">APPENDICE SECONDA</p> <p>Del canto fratto</p> <p style="text-align: center;">APPENDICE TERZA</p> <p>Del canto figurato – Delle scale e toni del canto figurato [...].</p>	

Gli aspetti che accomunano il metodo dell’Agresti, recensito negativamente dal De Santi,<sup>23</sup> a quello di Domenico Milano sono almeno quattro: 1) trattazione diffusa dei toni ecclesiastici; 2) proposta di esercizi vari di solfeggio e di vocalizzi; 3) accostamento della monodia liturgica al canto figurato, con l’introduzione di alterazioni e dei modi maggiore e minore,<sup>24</sup> ma anche, specialmente

<sup>23</sup> Sulla polemica seguita alla recensione del De Santi e che coinvolse anche il Barbieri cfr. «La civiltà cattolica», XXXVIII, 1887, s. XIII, VII, pp. 690-703, VIII, pp. 337-338, 713-736; MICHELE AGRESTI, *Risposta ad una severa critica della Civiltà cattolica sul Metodo teorico-pratico di canto ecclesiastico del professore Michele can. Agresti*, Andria, Stab. tip. B. Terlizzi, 1887; «L’osservatore cattolico», XXIV, 1887, 1-2 dicembre, 2-3 dicembre; XXV, 1888, 8-9 marzo, 20-21 marzo, 28-29 marzo, 6-7 aprile, 18-19 aprile, 27-28 aprile, 16-17 maggio.

<sup>24</sup> Cfr. BERRONE, *Metodo storico pratico* cit., pp. 11-12; AGRESTI, *Metodo teorico pratico* cit., pp. 24-27, 50-52; MILANO, *Metodo ragionato* cit., I, pp. 22-28; II, pp. 20-22, 94-96. Si ravvisa l’influenza della scuola di Regensburg, che, come rilevato dal De Santi, tra i pregi delle monodie rimaneggiate dell’*Editio Medicaea* annoverava il loro ‘sapore polifonico’.



nell'Agresti, con l'interesse per il falso bordone, il canto fratto e il canto corale moderno;<sup>25</sup> 4) attenzione per gli aspetti 'esterni' o collaterali quali le diverse tipologie di libro liturgico, la strutturazione della messa e dell'ufficio, l'accompagnamento all'organo del canto gregoriano, la condotta dei 'ministri' addetti alla musica ecc.<sup>26</sup>

Molti dei metodi di canto gregoriano editi in Italia assolvevano anche alla funzione di cantorino e proponevano, oltre alla serie delle intonazioni salmodiche, un numero cospicuo di formule recitative per le lezioni, antifone e responsori, incentivando l'apprendimento mnemonico dei canti principali a scapito di una sicura conoscenza della teoria.<sup>27</sup> Lo stesso *background* storico su quale si reggevano questi manuali era alquanto esile, quando non compromesso da errori consolidati o da assiomi scorretti, ripresi da un testo all'altro senza un adeguato vaglio critico.<sup>28</sup>

Basata sugli studi paleografici dei monaci di Solesmes ed esemplata su *Les mélodies grégoriennes* del Pothier,<sup>29</sup> la *Guida* del De Santi differisce profondamente dai metodi coevi per l'attenzione riservata alla prassi esecutiva del canto monodico, esaminata nella molteplicità dei caratteri costitutivi e non subordinata ad una miriade di cognizioni preliminari. Nell'avvertenza premessa al manuale, infatti, il De Santi richiede agli studenti di canto gregoriano

non solo la piena conoscenza del solfeggio musicale, ma anche una sufficiente educazione nell'arte del canto, e quindi la retta pronuncia delle vocali e delle consonanti, la buona declamazione del testo, l'intonazione perfetta degli intervalli e la pieghevolezza per tutto ciò che è richiesto da una giusta e sobria espressione musicale.<sup>30</sup>

Nel primo capitolo, dopo aver elencato le abilità richieste agli allievi, il De Santi fissa i criteri per l'esecuzione delle melodie gregoriane. Essi sono mutuati dall'*ars oratoria*, in quanto il canto monodico si traduce in «una solenne declamazione musicale del testo liturgico».<sup>31</sup> 1) suddivisione del periodo in frasi e sezioni di frase; 2) pausa, distinta in *mora vocis*, pausa reale e respiro; 3) accento della parola (tonico) e della frase (logico); 4) variazione del *tactus* secondo il senso della frase; 5) modifica dell'intensità dell'emissione vocale in rapporto al testo.<sup>32</sup>

---

<sup>25</sup> Cfr. anche BALESTRA, *Il maestro del canto sacro* cit., e LO RE, *Il canto liturgico* cit.

<sup>26</sup> In questo, i manuali italiani si rifacevano ad HABERL, *Magister choralis* cit. (ed. it. del 1888), pp. 68-204.

<sup>27</sup> Cfr. MILANO, *Metodo ragionato* cit., II, pp. 23-91; GAMBERINI, *Metodo teorico pratico* cit., pp. 99-125.

<sup>28</sup> Sono paradigmatici i rilievi del De Santi a BALESTRA, *Il maestro del canto sacro* cit., pp. 35, il quale sostiene che Gregorio Magno fu coadiuvato da Severino Boezio nella riforma musicale, e ad AGRESTI, *Metodo teorico pratico* cit., pp. 12, 20<sup>1</sup>, che attribuisce a Guido d'Arezzo l'invenzione delle righe musicali e della notazione quadrata, collocando al VI secolo l'introduzione delle chiavi. Cfr. «La civiltà cattolica», XXXVIII, 1887, s. XIII, VII, p. 693; VIII, pp. 719-721.

<sup>29</sup> Per le melodie il De Santi si avvale del *Liber gradualis a s. Gregorio Magno* cit. e, dato il carattere manualistico della *Guida*, non approfondisce le questioni paleografiche, trattate in POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit. pp. 20-82.

<sup>30</sup> DE SANTI, *Guida* cit., p. [3].

<sup>31</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 178-182, 190-191.

<sup>32</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., p. [5].

La scelta di esporre la materia secondo le varie tipologie melodiche, integrate da aspetti relativi alla notazione, riscosse il favore del Pothier, che nella prima delle sue osservazioni invitava il De Santi a non applicare alle melodie una suddivisione troppo rigida, in quanto tratti sillabici, neumatici e fioriti spesso si alternano nel corso di uno stesso brano. L'obiezione più significativa riguardava, però, il fatto che il gesuita aveva tratto gli esempi da monodie miste, cassando le parti melismatiche e ornate, privando così il lettore di una visione integrale del fluire melodico.<sup>33</sup>

Nel secondo capitolo, dedicato al canto sillabico, dopo avere parlato di modo, *repercussio*, *custos*, *pausa minor*, *pausa maior*, *pausa maxima*, uso del bemolle e dei neumi principali secondo i tipi grafici di Solesmes, il De Santi afferma che lo stile sillabico è alla base anche dei brani neumatici e fioriti, i quali sono canti sillabici privi di testo.<sup>34</sup> Egli raccomanda, perciò, di tenere presenti, oltre alle suddivisioni grammaticali del periodo, anche quelle logiche delle singole frasi; considerata la corrispondenza fra testo e melodia, i segni d'interpunzione fungono da sussidio e devono essere rispettati per una suddivisione corretta delle frasi e degli incisi musicali («Regola della divisione»)<sup>35</sup> Questa tesi 'generativa', che riduce il gregoriano a un'amplificazione dello stile sillabico, era condivisa solo in parte dal Pothier, per il quale l'assimilazione dei generi era valida nel caso del canto neumatico, dove la singola nota poteva essere raddoppiata o triplicata senza modificare l'arsi e la tesi della parola trattata *more syllabico*, ciò che invece accade nel canto fiorito, perché più figurazioni neumatiche sono giustapposte in una o ambedue le parti del piede ritmico.<sup>36</sup>

Alla suddivisione melodico-testuale il De Santi fa seguire l'illustrazione delle pause, ovvero la «posa della voce» sull'ultima nota di una frase e di un inciso, suddivise rispettivamente, secondo la teoria guidoniana, in *morae vocis maiores* (durata pari a ca. due note) e *morae vocis minores* (durata pari a ca. una nota). In accordo con le regole che governano la divisione melodico-testuale, la ripresa del fiato è ammessa solo dopo una *mora maior* e deve essere accuratamente evitata nel mezzo di una parola («Regola delle pause»)<sup>37</sup> Il De Santi riporta un assioma formulato da Elia Salomone nel trattato *Scientia artis musicae* e citato dal Pothier ne *Les mélodies grégoriennes*: «Regula aurea: quod non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatae dictionis».<sup>38</sup>

Affrontando la questione dell'accento tonico (o grammaticale) e dell'accento logico (o di frase), essenziali per l'intelligibilità e la coesione del canto, il gesuita si sofferma poi sul carattere 'semantico' dell'accentazione, che, contribuendo a conferire un determinato significato alle parole,

---

<sup>33</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 9, fasc. 1, fasc. 11, lettera del 12 settembre 1892.

<sup>34</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., p. 9.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 12-14. Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 136-154.

<sup>36</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 9, fasc. 1, fasc. 11, lettera del 12 settembre 1892. Ad esempio, accostando una *clivis* e un *torculus*, non si sarebbe ottenuto un semplice prolungamento del piede ritmico, ma la sillaba corrispondente avrebbe posseduto un'arsi e una tesi proprie.

<sup>37</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 14-15. Cfr. anche POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 125-129.

<sup>38</sup> Ivi, p. 127.

permette di distinguere quelle identiche graficamente e di riconoscere quelle senza senso.<sup>39</sup> Dopo aver esaminato, in base alle regole di pronuncia della lingua latina, le variazioni dell'accento tonico nelle congiunzioni, nelle preposizioni e nei pronomi relativi, a seconda della posizione assunta all'interno della frase, il De Santi ne ricorda la funzione intensiva e non quantitativa, destinata a mettere in risalto la sillaba ma non ad allungarla, difetto invece ricorrente nella pronuncia delle parole proparossitone come *Dóminus*.<sup>40</sup> Egli, inoltre, richiama la necessità di evitare l'effetto di spostamento dell'accento nelle melodie ascendenti e, nel caso della presenza di brevi tratti neumatici, ricorda che l'accento deve cadere sulla prima nota («Regola dell'accento»)<sup>41</sup>

Circa l'inclusione, proposta dal De Santi, dell'accento logico letterario (collocato sulla parola più significativa di una frase e nei confronti del quale gli accenti tonici sono subordinati) nella struttura ritmica del canto gregoriano, il Pothier appare scettico. Infatti, nella lingua latina, in analogia alla regola che non ammette che l'accento tonico sia troppo lontano dalla fine della parola (non oltre la terz'ultima sillaba), l'accento logico ricorre stabilmente sull'ultima parola della frase, in quanto la forza dell'accento aumenta proporzionalmente all'intensità della pausa seguente. Ad esempio, in *Pater noster* l'accento logico cade sulla prima sillaba della parola *noster*, che risulta rafforzata rispetto a *Pater*. All'inverso, per rendere il senso dell'invocazione, nella medesima frase cantata in gregoriano deve essere posto in evidenza il primo dei due termini.<sup>42</sup>

Successivamente, il De Santi fornisce alcune indicazioni generali riguardo al *tactus* da tenere nel canto della melodia, che, ispirandosi a «quello sobrio e posato di una giusta, ma piuttosto lenta declamazione», deve seguire pressappoco lo schema seguente: *incipit* lento, sviluppo moderato (con eventuali rallentamenti e riprese), coda proporzionalmente allargata, cadenza rallentata a partire dell'ultima arsi (sillaba accentata) del periodo oppure, qualora la melodia termini con un neuma, dalla prima nota di quest'ultimo («Regola del movimento»)<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Ad esempio: tràdito = aggettivo; tradìto = participio passato; traditò = senza senso.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 97-120, 171-177. Il ritmo libero-accentuativo proposto dalla scuola di Solesmes, e quindi dal De Santi, si opponeva al ritmo quantitativo o comunque basato sulla distinzione tra sillabe accentate (lunghe) e atone (brevi), adottato dalla scuola di Regensburg e che traeva autorità da GIOVANNI GUIDETTI, *Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae Vaticanae & aliarum cathedralium & collegiatarum ecclesiarum*, Roma, Robert Granjon, 1582. Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 75. Sempre portando ad esempio la parola dattilica *Dóminus*, l'Haberl sostiene con chiarezza che la sillaba *do-* è lunga in quanto accentata, per cui sarebbe più logico che un melisma ricorresse su di essa piuttosto che, ad esempio, sulla sillaba atona *-mi-*. Da questa concezione derivano le traslazioni di melismi operate nell'*Editio Medicaea*. Cfr. HABERL, *Magister choralis* cit., p. 29. La stessa lucidità non appare nei sostenitori italiani dell'*Editio Medicaea*, come [INNOCENZO PASQUALI], *Dissertatio de ratione exequendi cantum gregorianum*, «Ephemerides liturgicae», III, 1889 – VII, 1893 [20 puntate], dove, confondendo la logica quantitativa con il criterio accentuativo, si afferma che, nel caso della parola *Dóminus*, la sillaba accentata è breve, ma spesso viene pronunciata lunga per ragioni prosodiche. Cfr. ANTONIO LOVATO, «De ratione exequendi cantum gregorianum». *Un'apologia dell'Editio Medicaea*, in *Aspetti del cecilianesimo* cit., pp. 67-82: 71-72.

<sup>41</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 15-19. Cfr. anche POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 121-124.

<sup>42</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 9, fasc. 1, fasc. 11, lettera del 12 settembre 1892. Cfr. anche POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 122-123, 184-185.

<sup>43</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 19-20; POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 148-152, 159-161. Così come in HABERL, *Magister choralis* cit., p. 28-29, anche per il De Santi la scansione è determinata dal «ritmo naturale» (o «di

Infine, basandosi sul metodo del Tinel,<sup>44</sup> vengono indicate le norme per l'espressione del canto, che si possono riassumere in quattro punti: 1) l'intensità della voce deve essere moderata; 2) le frasi musicali ascendenti comportano un'intensificazione dell'emissione vocale, quelle discendenti una pacata diminuzione;<sup>45</sup> 3) non «dare nel manierato, secondo l'uso dei cantori in scena»; 4) ogni periodo musicale deve essere concluso con un'intensità minore, la nota finale con sfumature che variano dal «piano» al «quasi morendo» («Regola dell'espressione»)<sup>46</sup> Il Pothier non accetta appieno le relazioni ascendendo/crescendo e discendendo/diminuendo, in quanto la struttura dei piedi ritmici appare indipendente dal binomio acutezza del suono/intensità sonora.<sup>47</sup>

Nel terzo capitolo, discutendo dei tratti neumatici nelle melodie d'impianto sillabico, il De Santi ribadisce che alla base dell'esecuzione c'è il ritmo oratorio regolarmente suddiviso e proporzionato della prosa latina, che scandisce l'architettura complessiva di ogni canto.<sup>48</sup> Introducendo le figurazioni neumatiche, dove l'assenza del testo rende inapplicabili le regole della retorica, il De Santi illustra le convenzioni grafiche delle edizioni di Solesmes, che miravano a individuare una serie di gruppi e di sottogruppi melodici corrispondenti ai periodi, alle frasi e agli incisi musicali. Le varie cesure erano segnalate dalla *pausa minor* (trattino verticale tra la seconda e la terza linea del tetragramma), dalla *mora vocis maior* (due spazi bianchi) e dalla *mora vocis minor* (uno spazio bianco): ciascuna suddivisione assume il nome di «movimento ritmico».<sup>49</sup>

All'interno di ogni movimento ritmico, costituito da una successione di sillabe (stile sillabico) o di suoni (stile neumatico), al fine di permettere la comprensione del testo deve essere applicata la regola dell'accento. Nel caso dello stile sillabico, escluse alcune limitate eccezioni, ogni parola possiede un unico accento che ricorre sulla penultima o sulla terz'ultima sillaba, costituendo l'arsi (*elevatio vocis*); l'ultima sillaba, invece, rappresenta la tesi (*depositio vocis*).<sup>50</sup> Le sillabe precedenti quella accentata vengono attratte da essa e formano un'anacrusi, il cui l'attacco deve

---

proporzione)), che si contrappone alla mensuralità del «ritmo di eguaglianza» (o «di uniformità»). L'«*aequa in modulationis partibus proportio*» viene però applicata dal De Santi alle regole dell'interpretazione ritmico-accentuativa solesmense: «Non essendo lecito allargare una sillaba più dell'altra, la varietà di movimento deve stendersi proporzionalmente a tutta la parola e a tutta la frase, in quella guisa che una fettuccia elastica si allarga e si restringe proporzionalmente in tutte le sue parti». DE SANTI, *Guida* cit., p. 20. Sulla diversità fra la *mensuralis proportio* del canto figurato e la *naturalis proportio* della monodia liturgica cfr. LOVATO, «*De ratione exequendi*» cit., p. 72.

<sup>44</sup> Cfr. PIERRE JOSEPH E. TINEL, *Le chant grégorien. Théorie sommaire de son exécution*, Malines, Dessain, 1890<sup>2</sup>.

<sup>45</sup> In questo caso, l'interpretazione del De Santi è prossima all'HABERL, *Magister choralis* cit. (ed. it. del 1888), p. 218, il quale afferma che i gruppi ascendenti «vogliono un crescendo di voce finché si tocchi l'ultima nota», mentre quelli discendenti «richiedono un decrescendo, cioè un leggero calare di voce e una lieve diminuzione di forza».

<sup>46</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., p. 21.

<sup>47</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 9, fasc. 1, fasc. 11, lettera del 12 settembre 1892.

<sup>48</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 178-191, dove il discorso viene esteso ai tratti melodici e, in riferimento alla teoria musicale medievale, sono introdotte le *proportiones* (*aequa*, *dupla*, *tripla*, *sesquialtera*, *sesquitertia*) che regolano le relazioni tra il numero dei suoni, le pause, gli intervalli e le cadenze.

<sup>49</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 22-26.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 146-147. Nella lingua latina l'accento ricorre sulla sillaba finale solo nei monosillabi (anche in composizione con una parola proclitica, ad es. *propter* ( *nós*), mentre nelle parole dattiliche la penultima sillaba appartiene all'arsi.

essere lievemente accentuato;<sup>51</sup> ne deriva che ogni parola costituisce un «piede metrico compiuto». Segue, infine, una rassegna dei casi che possono nascere dalla concatenazione di più parole.<sup>52</sup>

Il Pothier ravvisa una forzatura nelle esemplificazioni del De Santi che, operando secondo rigide regole metriche, giunge a sottoporre le parole a una sorta di *enjambement* per ottenere i piedi ritmici (es.: *Déus\_om / nípotens*). Da ciò scaturisce un'apparente uguaglianza, ad esempio, tra le frasi *Dé-us\_om / ní-po-tens* e *Dó-mi-nus / gló-ri-ae*, che, però, è solo fittizia, in quanto la *mora vocis minor* ricorre con le seguenti diverse modalità: *Dé-us | om-ní-po-tens* e *Dó-mi-nus | gló-ri-ae*. Pur ammettendo la correttezza dell'operazione dal punto di vista metrico, il Pothier sottolinea la non perfetta sovrapponibilità che intercorre tra i piedi ritmici gregoriani e i piedi metrici letterari.<sup>53</sup>

Trasferendo le osservazioni ai tratti neumatici e constatando l'impossibilità di individuare i piedi ritmici con la notazione del canto sillabico a causa dell'assenza di testo, il De Santi introduce le varie tipologie di neumi (a ognuno dei quali corrisponde una diversa tipologia di piede ritmico) secondo le notazioni sangallese e quadrata, contestualizzandoli nell'evoluzione dalla notazione adiafematica a quella diastematica.<sup>54</sup> Alla spiegazione egli antepone una serie di testimonianze storiche sull'importanza del ritmo nel canto gregoriano, da Severino Boezio a Odone di Cluny.<sup>55</sup>

Nell'esecuzione dei neumi semplici solo la prima nota è forte e rappresenta l'arsi, mentre le altre sono deboli e l'ultima costituisce la tesi. Tutti i suoni sono «eguali in valore» e vanno cantati legati senza respiri intermedi; nel *climacus* di cinque suoni si può rinnovare l'impulso sulla terza nota. Per semplificare, il De Santi non accenna alle «regole della posizione» illustrate in *Les mélodies grégoriennes*, la principale delle quali afferma che l'ultima nota di un neuma di tre o più suoni può essere lunga o breve a seconda che esso preceda o meno una pausa o un altro neuma.<sup>56</sup>

Nel caso delle frasi di neumi composti (*iubila*) bisogna invece evitare di spezzare i legami esistenti tra i neumi semplici, fatto che originerebbe una serie incoerente di movimenti ritmici (incisi) al posto di un'unica frase musicale; pertanto, la tesi di ogni singolo piede ritmico ricorre dove inizia l'arsi del neuma seguente. Anche per i neumi composti vale il fenomeno dell'anacrusi, per cui non tutte le arsi che compongono una frase neumatica «hanno carattere di vero accento musicale». Infatti, in analogia a quanto avviene con l'accento logico dello stile sillabico, è necessario mettere in risalto uno dei neumi semplici rispetto agli altri che formano il neuma

---

<sup>51</sup> Nelle anacrusi eccedenti le tre sillabe, «l'impulso secondario dev'essere rinnovato in luogo opportuno» (es: *cõnsubstãntiãlem*).

<sup>52</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 26-29.

<sup>53</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 9, fasc. 1, fasc. 11, lettera del 12 settembre 1892.

<sup>54</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 31-46, 83-87.

<sup>55</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 29-36. Cfr. anche POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 142-143.

<sup>56</sup> Ivi, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 88-91, 163-169; DE SANTI, *Guida* cit., pp. 36-38. Emerge la diversità rispetto alla scuola di Ratisbona, la quale prescriveva un allungamento della prima nota della *clivis* e della seconda del *pes*; il *torculus*, invece, doveva essere eseguito distribuendo l'impulso della voce su tutte le note, senza un accento predominante, mentre i *puncta inclinata* del *climacus* venivano cantati più velocemente rispetto al *punctum* iniziale. Cfr. HABERL, *Magister choralis* cit. (ed. it. del 1888), pp. 22-25, 218-219; LOVATO, «*De ratione exequendi*» cit., p. 71.

composto (solitamente il più acuto oppure l'ultimo), i quali diventano a esso subordinati. Ne consegue, ad esempio, che, nel caso della figurazione *pes / porrectus + climacus*, il primo neuma forma un'anacrusi e l'arsi slitta sulla nota più acuta, ovvero la *virga* del *climacus*.<sup>57</sup> Il De Santi si preoccupa inoltre di delineare i casi principali nei quali l'anacrusi comporta un'accentuazione particolare del neuma composto, fissando un'interpretazione univoca *ad usum scholae*.<sup>58</sup>

L'ultima parte della sezione dedicata alle frasi di neumi composti riguarda l'esecuzione dello *scandicus* e del *salicus*, figure formate rispettivamente dalla fusione di un *pes* con una *virga* e di un *punctum* con un *pes*, e del *quilisma*. Discostandosi dal Pothier, il De Santi propone di scindere i primi due neumi, facendo risaltare nell'esecuzione le arsi di ciascuna figura. Con questa prassi, elaborata per garantire l'uniformità esecutiva nel contesto didattico della *schola cantorum* del Seminario Vaticano, egli anticipa gli esiti degli studi paleografici più recenti, che affermano come le notazioni neumatiche di Sankt Gallen e di Laon suggeriscano per lo *scandicus* e il *salicus* un accento d'intensità rispettivamente sulla terza e sulla seconda nota. Nel caso del *quilisma*, invece, il De Santi propende per una variante della più semplice delle due interpretazioni fornite dal paleografo francese: raddoppio (*mora vocis minor*) della nota precedente il neuma e una lieve accentuazione (arsi) di quella che segue.<sup>59</sup> Anche per l'esecuzione delle frasi di neumi congiunti (combinazione di due o più neumi semplici, dove «l'uno finisce sullo stesso grado dove l'altro incomincia»), egli condivide le teorie di Solesmes adottando il principio della crasi tra le note contigue, le quali si fondono in un'unica nota di valore doppio, con relativo anticipo dell'arsi alla tesi precedente; nella maggioranza dei casi, il *pressus* ottenuto diventa sede dell'accento logico della frase neumatica.<sup>60</sup>

Segue l'illustrazione degli *strophici*, secondo i modelli interpretativi di Solesmes, ma con attenzione agli aspetti ritmici: 1) la *distropha* e/o la *tristropha* isolate sono sottoposte a crasi e, se iterate, vanno evidenziate «le varie piccole arsi»; 2) la presenza dell'*oriscus* o dell'*apostropha* in funzione di collegamento tra due formule neumatiche comporta un prolungamento della nota

---

<sup>57</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 155-162, 171. Il De Santi, pur concordando con il Pothier sulla leggera accentuazione della nota culminante di un gruppo neumatico non unita alla precedente sotto forma di *pes*, individua in ogni caso un neuma 'guida'

<sup>58</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 38-42.

<sup>59</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 84, 91-95; DE SANTI, *Guida* cit., pp. 42-43. Circa l'esecuzione dello *scandicus* e del *salicus*, il Pothier sostiene che «pour la bonne exécution du chant», è necessario che «les éléments qui composent chaque groupe de notes forment un tout parfait, et puissent facilement embrassés d'un coup d'œil». Nel caso di formule neumatiche composte derivate dai questi due neumi, il De Santi tratta come anacrusi i suoni precedenti la *virga* o l'ultimo *pes*, oppure lo *scandicus* o il *salicus* conclusivi, mentre il Pothier invita a scindere il gruppo neumatico nelle singole componenti. Riguardo al *quilisma*, la regola del paleografo francese appare meno 'meccanica', in quanto prevede l'accentuazione della nota precedente e l'esecuzione «aussi légèrement que possible mais sans secousse» del *quilisma* stesso; la nota seguente, invece, «a sa valeur ordinaire».

<sup>60</sup> Ivi, pp. 44-45. Cfr. anche POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 87. Lo stesso meccanismo vale per il *pressus* ottenuto dalla crasi tra un *punctum* e la nota iniziale parigrado del neuma che segue, come avviene nel *pes quassus* e nello *strophicus flexus*.

parigrado che precede e non un effetto di *pressus*;<sup>61</sup> 3) la *distropha* congiunta con un altro neuma ne «attrae a sé l'accento [...] con una vera crasi di tre note, ma non ha l'accento così forte come nel *pressus* [...] ed] esige che si rinnovi l'impulso in una qualche altra nota del neuma che segue»; 4) la *bivirga* prevede la fusione delle due note ribattute.<sup>62</sup> È interessante che per *distropha* e *tristropha* (*notae repercussae*), diversamente dal caso del *quilisma*, il De Santi ottemperi alla prassi esecutiva più difficile proposta dal Pothier, accogliendo la possibilità di vibrarle leggermente, interpretazione invece 'rigettata', analogamente a quella del *quilisma* e dell'*oriscus*, dalla scuola di Regensburg.<sup>63</sup>

È bene [...] dare] al suono continuato una specie di oscillazione ed ondulazione. Sembra infatti che gli antichi nell'esecuzione degli strofici facessero appunto oscillare la voce e forse anche ondeggiare a maniera di trillo.<sup>64</sup>

Il capitolo si chiude con le norme per l'esecuzione delle serie neumatiche, che il De Santi ricorda essere «sempre congiunte col canto sillabico» e non formare mai un intero periodo musicale, ma solamente movimenti ritmici minori, identificati dalla presenza della *mora vocis minor* e della *mora vocis maior*. La *pausa minor*, invece, è talvolta utilizzata per evidenziare le parti melodicamente più rilevanti, in corrispondenza delle quali «si può scindere la serie neumatica».<sup>65</sup>

Nel quarto capitolo il De Santi illustra le caratteristiche del canto fiorito, contraddistinto dalla «mescolanza di tratti sillabici e tratti neumatici». Il ritmo è ancora quello «libero della lingua», ma con una difficoltà maggiore rispetto al canto neumatico, dovuta alla necessità di coniugare le esigenze del testo (pause e accenti) con quelle della melodia che, in alcuni casi, prende il sopravvento sulle parole 'diluendole' in maniera significativa. A differenza del De Santi, il Pothier si è meno preoccupato del ritmo testuale, dichiarando che: 1) nel canto gregoriano «l'accent n'existe pas pour lui-même», ma solo in relazione alla melodia; 2) di frequente l'accento «se trouve comme fondu dans la formule [neumatique]» e, qualora non lo sia, «le rythme [musicale] oblige

---

<sup>61</sup> C'è una lieve differenza d'interpretazione rispetto a Ivi, p. 94, dove si legge che «il suffit [...] pour l'*oriscus* de prolonger le son, en proportion du nombre des notes qui se rencontrent, unies sur le même degré». In questo caso, è il De Santi a risultare meno 'meccanico' del Pothier.

<sup>62</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 45-47.

<sup>63</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 93, 185-186<sup>1</sup>; LOVATO, «*De ratione exequendi*» cit., p. 79.

<sup>64</sup> DE SANTI, *Guida* cit., p. 46.

<sup>65</sup> Ivi, p. 48. Nei tratti generali, le prescrizioni del De Santi sono in apparenza simili alle indicazioni contenute in HABERL, *Magister choralis* cit. (ed. it. del 1888), p. 218: «Gli elementi del periodo neumatico, cioè le singole formole che lo compongono, devono eseguirsi distinte l'una dall'altra secondo il loro particolare carattere; e nondimeno devono formare insieme un unico concetto melodico, come formano una cosa sola le sillabe, le parole, i membri e i periodi d'un discorso». In realtà, la scuola di Regensburg concepiva i tratti neumatici in intimo legame con il testo e perciò poneva in risalto le sillabe toniche sulle quali essi iniziavano, mentre i vocalizzi erano eseguiti senza accenti d'intensità, come derivazioni che sembrassero «scaturire dal testo e leggermente su quello dilatarsi». Ivi, pp. 217-218. Sulla 'diffidenza' dei fautori della *Medicaea* nei confronti degli *iubili* prolissi cfr. LOVATO, «*De ratione exequendi*» cit., pp. 77-79.

souvent à négliger l'accentuation».<sup>66</sup> Dopo averne accennato nel secondo capitolo, il De Santi riprende la funzione dei neumi liquescenti, sussidiaria alla pronuncia delle sillabe del testo, osservando come essi compaiano con maggiore frequenza nell'ambito del canto fiorito.<sup>67</sup>

Assegnando ai neumi ricorrenti sulle sillabe accentate delle fioriture semplici (una sillaba = un neuma) un'intensità e un «colorito» maggiori rispetto agli altri, il De Santi pare contraddire il Pothier, per il quale non è necessario marcare l'accento di una sillaba tonica fiorita, in quanto l'impulso si distribuisce sui singoli suoni del neuma relativo; inoltre, una sillaba che accoglie più note non deve ricevere un accento privilegiato, anche se la voce si sofferma a lungo su di essa.<sup>68</sup>

Per le fioriture neumatiche (una sillaba = due o più neumi), il De Santi propone un'interpretazione simile a quella illustrata per le frasi neumatiche, con l'avvertenza che ogni gruppo di neumi non forma una frase intera. In virtù del rapporto fra testo e melodia, se la sillaba fiorita è tonica l'accento ricorre all'«attacco» del primo neuma (anche un'eventuale l'anacrusi viene accentuata debolmente), mentre il ricorrere del *pressus* o del *quilisma* non genera un'anacrusi, ma comporta l'accentuazione della nota che precede. Se la sillaba è atona, il neuma iniziale è debole e costituisce «un'arsi affatto secondaria», dopo la quale il gruppo neumatico «ripiglia i suoi propri accenti come d'ordinario»; nell'esecuzione, inoltre, bisogna evitare di spostare gli accenti del testo, moderando la resa degli effetti di *pressus* e di *quilisma* nelle parole dattiliche.<sup>69</sup>

La trattazione del canto fiorito si conclude con l'esame delle fioriture a tratti neumatici, «che in mezzo od in fine della parola indicano una divisione di movimento, annunciata con le *morae vocis* (*minor* o *maior*) o con la *pausa minor*». Il De Santi rinvia alle melodie del *Liber gradualis* curato dal Pothier, in particolare al verso alleluatico per la messa «in Resurrectione Domini».<sup>70</sup>

L'ultimo capitolo della *Guida* è dedicato alle melodie metriche ed appare esemplato sul XIV capitolo de *Les mélodies grégoriennes*.<sup>71</sup> Le affermazioni preliminari del Pothier, «la mesure peut exister sans le rythme, et celui-ci sans la mesure» e «les divisions sont essentielles au rythme», appaiono infatti parafrasate dal De Santi sotto forma di un esempio musicale tratto dal verso alleluatico *Pascha nostrum immolatus est Christus*, che, senza essere sottoposto a *mensura*,

---

<sup>66</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 169-171, 175-176; DE SANTI, *Guida* cit., pp. 49-50.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 50-51. Cfr. anche POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 131-135. La scuola ratisbonese, invece, considerava i neumi liquescenti (*epiphonus*, *cephalicus*, *ancus*) e d'ornamento (*quilisma*, *strophicus*, *oriscus*) delle «lustre ammanierate» di difficile esecuzione da parte di un gruppo numeroso di cantori, oltre che di scarso effetto. Cfr. HABERL, *Magister choralis* cit. (ed. it. del 1888), p. 25; LOVATO, «*De ratione exequendi*» cit., p. 77. Anche POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 94, in ultima analisi sostiene che «mieux vaut donc renoncer à la note trémulante du *quilisma*, aux sons vibrés du *strophicus*, à l'ondulation de la voix marquée par l'*oriscus*, que de mal exprimer ces nuances délicates».

<sup>68</sup> Ivi, pp. 170-171; DE SANTI, *Guida* cit., p. 52.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 53-56.

<sup>70</sup> Ivi, p. 57. Cfr. anche *Liber gradualis a s. Gregorio Magno* cit.

<sup>71</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 192-212.



presenta un episodico accenno di ritmo ternario (*proportio sesquitertia*) sullo *iubilus* associato alla sillaba *-la-*: *climacus + climacus + tristropa flexa* =  $\frac{6}{8}$  iiz iiz | q. q  $\tau$ .<sup>72</sup>

Dopo aver introdotto i concetti di verso e di ritmo metrico, che nel canto gregoriano comportano anche un ritmo della melodia, il De Santi illustra i criteri per l'esecuzione dei brani metrici: la divisione e l'accentazione. In base al primo elemento, relazionato alla struttura formale e indipendente dal senso logico del testo, si possono distinguere versi composti da un'unica frase (dimetro giambico e trocheo) e versi formati da due incisi di frase (saffico, trimetro giambico, asclepiadeo), con le cesure indicate dalle *morae vocis*. Secondo l'accentazione, invece, e lasciati da parte gli schemi quantitativi dei piedi latini, il ritmo del canto è guidato dagli accenti metrici propri di ciascun tipo di verso. Un prospetto delle diverse posizioni degli accenti metrici dimostra che, quando non «coincidono esattamente con gli accenti del testo, specie ne' giambi», devono essere «raddolci[ti] alquanto, in modo che resti intatto il corso della melodia metrica e nello stesso tempo si eviti ogni urto col testo». L'ultima avvertenza riguarda «le fioriture degli inni», che, ampliando la melodia, ne alterano il «corso metrico», spesso variando in maniera irregolare «ne' singoli versi di una medesima strofa». Prescrivendo «di far valere il corso del verso [...] di ben colorire le arsi metriche e di eseguire sempre allo stesso modo le melodie ogni qualvolta si ripetono», il De Santi è più conservativo del Pothier, che assimila gli inni 'fioriti' ai responsori e alle antifone, riconoscendo in essi solamente «une longueur plus égale» delle frasi ed «une allure plus symétrique» del canto.<sup>73</sup>

In analogia a *Les mélodies grégoriennes*, la *Guida* avrebbe dovuto concludersi con «alcune appendici sui modi gregoriani, sui recitativi liturgici, sulla salmodia e simili», che il De Santi non ha però accluso alle bozze, in quanto probabilmente si sarebbe riservato di scegliere i brani più adatti a ridosso della pubblicazione del manuale.<sup>74</sup>

Il confronto con alcuni dei metodi all'epoca adottati nei seminari per l'insegnamento del canto gregoriano è pressoché improponibile, in quanto le norme per l'esecuzione della monodia

<sup>72</sup> Ivi, p. 192; DE SANTI, *Guida* cit., p. 58; *Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli pp. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, pp. 197-198.

<sup>73</sup> Cfr. DE SANTI, *Guida* cit., pp. 58-63; POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 194-201, 204-212, che, intendendo confutare l'esecuzione mensurale dell'innodia gregoriana, introduce la distinzione tra ritmo binario (inni saffici) e ritmo ternario (inni giambici e trocaici), che sta all'origine dell'interpretazione mensurale di inni, sequenze e Credo. Su questo argomento cfr. ANTONIO LOVATO, «Disciplina musicae» nel seminario di Padova (1822-1882). *Statuti e pratica del canto fratto, repertorio locale e polifonie popolari*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993, pp. 299-335: 311-326; Id., *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 73-95; *Il canto fratto. Un repertorio da conservare e da studiare*, atti dei convegni tenuti a Radda in Chianti dal 1999 al 2004, a cura di Giacomo Baroffio e Michele Manganelli, Radda in Chianti, Corale S. Niccolò, 2005; *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, atti del convegno internazionale di studi (Parma – Arezzo, 3-6 dicembre 2003), a cura di Marco Gozzi e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2006. Il Pothier illustra i tratti della notazione mensurale nera sviluppata dai *magistri* dell'*Ars nova*, sottolineando che, pur essendo derivata dalle «figures ordinaires du plain-chant», essa non è applicabile al canto gregoriano, dove trovano spazio solamente «le rythme fondé sur la symétrie des phrases» e «le rythme mesuré».

<sup>74</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 243-265; DE SANTI, *Guida* cit., pp. 66.

liturgica sono ivi assai contenute e si limitano ad annotazioni che, oltre a prendere raramente in considerazione le varie tipologie neumatiche, sono improntate all'empirismo, alle figurazioni 'palestriniane' dell'*Editio Medicaea* e a un senso comune che, di frequente, si rivela del tutto fuorviante ai fini di un corretto *modus cantandi*.

In generale bisogna stabilire, che non è la quantità delle note in nesso, che fa la sillaba lunga o breve, ma è la *virga* [...] che ha il vero ufficio di accentuare. Così la sillaba *mi* nella parola *Dóminus* può avere più note della sillaba *Do*, ma ciò non ostante, quel nesso sul *mi*, deve eseguirsi così veloce e così debole da non togliere la forza propria al *Do* [...] anche una sola nota sopra la sillaba, che nella parola gode l'accento tonico, deve vincerla nella forza, e se è possibile, anche nella durata, sui nessi delle sillabe deboli precedenti e seguenti. [...]

[II] *podatus* [...] si canta con accrescimento di forza nella [nota] più alta. [...] [Lo] *scandicus* [...] si canta un poco larghetto, con graduato accrescimento di forza sino alla [nota] più alta. [...] [La] *clivis* [...] si canta con accentuare la prima [nota] o la più alta. [...] [II] *climacus* [...] si canta andante, con accentuare la prima [nota] o la più alta. [...] [Nel] *torculus* [...] si accentua la [nota] centrale[,] ossia la più alta, come se si cantasse con tre sole note la parola *secúndum*. [...] [Nel] *porrectus* [...] si accentua la prima [nota], come se si cantasse con tre note la parola *Dóminus*. Nel *porrectus* alcune volte il Palestrina allunga la prima e l'ultima [nota], è ciò ha luogo sopra una sillaba accentuata, che vuolsi maggiormente accentuare. [...] [Nel] *quilisma* [...] si accentua la prima [nota], e le altre si scorrono velocemente a guisa di gruppetto [...].<sup>75</sup>

La regola fondamentale per la buona esecuzione del canto fermo è di pronunciare le parole colle note musicali, come si pronunziano senza delle note. [...]

Il miglior metodo per eseguire il canto gregoriano è quello di uniformarsi al *Cantorino romano* o *Directorium chori*. [...]

Il canto fermo deve essere eseguito con quel giusto criterio che la tradizione, la capacità, ed un vero sentimento religioso suggeriscono.<sup>76</sup>

Quando si trovano due o più note unite in gruppo, [...] devonsi eseguire con un movimento alquanto più mosso dell'ordinario, ossia con una durata quasi intermedia tra la breve e la semibreve.<sup>77</sup>

Una parvenza di scientificità è invece riscontrabile nel metodo del Gamberini, non a caso ritenuto valido, per qualche tempo, dallo stesso De Santi e che ottenne una discreta fortuna. In esso,

<sup>75</sup> LO RE, *Il canto liturgico* cit., pp. 50-52.

<sup>76</sup> AGRESTI, *Metodo teorico pratico* cit., pp. 31-32.

<sup>77</sup> MILANO, *Metodo ragionato* cit., II, p. 12.

comunque, l'autore miscela in maniera contraddittoria nozioni ricavate dalla *Choralschule* del Kienle,<sup>78</sup> dal *Magister choralis* e da *Les mélodies grégoriennes*, realizzando un'esposizione ibrida e imperfetta. Egli, infatti, affianca alle consuete norme esecutive della scuola di Regensburg, riviste alla luce delle teorie ritmiche esposte dal monaco benedettino tedesco (ad es. la seconda nota del *torculus* riceve un'impulsione di voce), le precisazioni solesmensi riguardanti i neumi liquescenti e d'ornamento (assenti nelle edizioni tipiche), ma riporta degli esempi musicali del tutto incongrui.<sup>79</sup>

Constatando il semplicismo, talvolta 'disarmante', e i contenuti discutibili di questi manuali, è possibile comprendere le ragioni della singolare rilevanza che avrebbe assunto, nel contesto italiano, il metodo didattico del De Santi, che presupponeva dei fondamenti di «archeologia musicale» metodologicamente fondati, ma, nel contempo, adattabili alle esigenze moderne e tesi a valorizzare il patrimonio storico, liturgico e musicale della Chiesa cattolica.

### 1.2. Le Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane

In stretta correlazione con la *Guida*, si pongono le *Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane in notazione moderna*, anch'esse inedite.<sup>80</sup> La compilazione da parte del De Santi di questa silloge di criteri da «proporsi ai giovani delle *scholae cantorum* nei seminarii e collegi ecclesiastici»<sup>81</sup> non fu contestuale a quella della *Guida*; ma, pur in assenza di riferimenti cronologici precisi, può essere datata intorno al 1896. Infatti, alle *Brevi e pratiche norme* è allegata una *Tavola riassuntiva delle regole d'interpretazione e trascrizione del canto gregoriano*, la quale raccoglie una serie di esempi musicali in notazione quadrata trasposti in notazione moderna. In essa, le esemplificazioni relative al *quilisma* sono tratte dall'*editio princeps* del *Liber usualis* (1896); pertanto, per le *Brevi e pratiche norme*, è lecito supporre una redazione di poco posteriore.<sup>82</sup>

Il De Santi indica ne *Les mélodies grégoriennes* il testo normativo contenente «le ragioni storiche, scientifiche ed artistiche» di quanto affermato nelle *Brevi e pratiche norme*, in quanto «le poche regole che [...] si danno per trascrivere una melodia gregoriana sono insieme le regole

---

<sup>78</sup> Cfr. AMBROSIUS KIENLE, *Choralschule. Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1884 (ed. fr., *Théorie et pratique du chant grégorien. Manuel à l'usage des séminaires, des écoles normales et des maîtrises*, a cura di Laurent Janssens, Tournai, Desclée, 1888).

<sup>79</sup> Cfr. GAMBERINI, *Metodo teorico pratico* cit., pp. 35-44; «La civiltà cattolica», XL, 1889, s. XIV, IV, p. 719.

<sup>80</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 20 cit., fasc. 1 cit., fasc. 2, *Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane*. Lo stesso testo è conservato dattiloscritto. Ivi, b. 19, *Scritti del p. De Santi*, fasc. 2, *Dattiloscritti o bozze*, n. 11.

<sup>81</sup> Cfr. ANGELO DE SANTI, *Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane in notazione moderna* [ms.], p. [1].

<sup>82</sup> Cfr. *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis duplicibus cum canto gregoriano*, Solesmes, Typ. de Saint-Pierre, 1896, pp. 116-117, 127, 129; [ANGELO DE SANTI] *Tavola riassuntiva delle regole d'interpretazione e trascrizione del canto gregoriano* [ms.], c. 3r.

proprie della sua esecuzione». La posizione ancora decisamente filo-pothieriana del gesuita, finalizzata ad una divulgazione ‘popolare’ del canto gregoriano, dipende dalla convinzione che

la maniera di aggruppare le note, il loro accento, il loro valore, il modo di fraseggiare, le particolarità che costituiscono il carattere proprio di una esecuzione gregoriana, tutto insomma può essere, per così dire, fotografato in notazione moderna.<sup>83</sup>

Si tratta di una visione alimentata dall’entusiasmo per le stimolanti acquisizioni in materia di prassi esecutiva della monodia liturgica, derivate dagli studi paleografici dei monaci di Solesmes. Queste conoscenze dovevano essere trasmesse, traslitterando i tipi grafici solesmensi, anche ai «meno esperti» di canto gregoriano e agli organisti, i quali avrebbero così potuto

conoscere immediatamente la natura e il concetto delle melodie [... e ...] ravvisarne a prima vista i tempi forti e deboli, le note di accordo e quelle di passaggio e tutti gli elementi necessari a disporre un ben condotto accompagnamento.<sup>84</sup>

In realtà, è evidente che, se molte sfumature interpretative suggerite dai neumi adiaSTEMATICI si perdono nel passaggio alle figure quadrate, tanto più una trascrizione in notazione moderna risulta priva degli aspetti esecutivi indicati dalla melodia originaria. Tuttavia, il De Santi ribadisce la convinzione che la figurazione musicale moderna sia in grado di esprimere il modo corretto di esecuzione della monodia liturgica, tanto che ritiene opportuno porre un’unica avvertenza.

Il lettore dovrà solamente attendere che queste melodie non sono disposte a battuta di due o tre tempi; il movimento procede solo per frasi, alla fine delle quali la voce si arresta un istante, per tosto riprendere il movimento sulla frase seguente.<sup>85</sup>

Generalmente, il De Santi trascrive le melodie gregoriane su pentagramma con chiave di Sol,<sup>86</sup> ma in alcuni casi conserva il tetragramma e la chiave originale. L’unità di misura assunta a *tactus* è  $e = 140$  (variabile a seconda del carattere della melodia), la quale corrisponde al *punctum* (in tutte le sue forme) e alla *virga*. I neumi bisonici sono resi attraverso *iz*, mentre quelli trisonici

---

<sup>83</sup> DE SANTI, *Brevi e pratiche norme* cit., p. [1].

<sup>84</sup> Ivi. Risulta chiara l’analogia con i contenuti principali della lezione teorico-pratica sull’accompagnamento del canto gregoriano tenuta dal Bottazzo a Thiene (1893).

<sup>85</sup> Ivi.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 5-7, 9-10. In altre trascrizioni sparse il De Santi utilizza anche la chiave di basso e quella di tenore. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 22, *Composizioni musicali*, fasc. 1, *Composizioni musicali (manoscritte)*.

vengono espressi per mezzo di *iz*; l'unica eccezione riguarda il *salicus* e lo *scandicus*, che, in virtù della loro struttura composta, vengono resi rispettivamente con *eiz* e con *iz e*, eseguiti legati.<sup>87</sup>

Nel caso dei gruppi composti da più di tre note, vige la norma che prevede «un piccolo impulso secondario ad una delle note intermedie», in virtù del ritmo derivato dall'alternarsi di piedi binari e ternari. Nei gruppi di quattro suoni (*pes subbipunctis*, *climacus resupinus*, *porrectus flexus* ecc.), generalmente ripartiti in due piedi binari, la trascrizione avviene sempre con *iz iz* (legato) oppure direttamente («per maggiore speditezza») con *iiiz*, in quanto la suddivisione binaria può «essere sottintesa dall'esecutore». Eccedono la regola lo *scandicus flexus* e i neumi binari da esso derivati (ad es. lo *scandicus subbipunctis resupinus*) nei quali la nota più acuta (ovvero la *virga*), che secondo il Pothier deve essere accentuata per evidenziare lo stacco dal *pes* che la precede, ammettono solo figurazioni del tipo *iz iz* e *iz iiiz* (legato).<sup>88</sup> I neumi formati da cinque note, invece (*pes subtripunctis*, *scandicus subbipunctis* ecc.), essendo composti da un piede binario e da uno ternario, vengono trascritti con *iz iiz* (legato). Come si nota, i legami originari dei neumi vengono sacrificati per lasciare spazio ad una rappresentazione grafica ideale del *modus exsequendi*, ma insufficiente ad esprimere le molteplici varianti alle quali è soggetto il *cursus* della monodia liturgica. Lo stesso De Santi riconosce che le ripartizioni da lui indicate «sono le più ovvie», ma che «talvolta può tornar necessario di suddividere altrimenti, a seconda del senso melodico[,] ovvero del posto che occupa il gruppo nella melodia».<sup>89</sup>

Riguardo alla divisione della melodia, il De Santi mantiene i diversi tipi di sbarra introdotti nelle edizioni di Solesmes (*linea geminata*, *linea maior*, *linea minor*, *incisa*), avvertendo che la *linea maior* (sbarra semplice), «indicando la fine d'una parte della melodia, esige inoltre il silenzio e la pausa d'un tempo», quindi equivale a *™*.<sup>90</sup>

La rappresentazione in notazione moderna delle «pose di voce» varia, invece, in rapporto alla tipologia di *mora vocis* e alla figurazione neumatica immediatamente precedente. Si possono pertanto distinguere i seguenti casi: 1) la *mora vocis* posta alla conclusione di una frase musicale «prolunga l'ultima nota, qualunque essa sia ed a qualunque gruppo appartenga», comportandone la trasformazione da *e* a *ꝥ*; 2) in analogia, «la *mora vocis* innanzi la semplice e la doppia sbarra, per motivo di equilibrio estetico, allarga ambedue le note del *podatus* e della *clivis*» terminali da *iz* a *ꝥꝥ* (legato), così come allunga, «nelle chiuse puramente sillabiche[,] le due sillabe finali delle parole

<sup>87</sup> Cfr. DE SANTI, *Brevi e pratiche norme* cit., pp. 2-3, che, aderendo in un primo momento alla tesi 'unitaria' del Pothier, aveva proposto per il *salicus* e lo *scandicus* la stessa figurazione adottata per gli altri neumi trisonici, salvo poi correggersi in maniera coerente con la propria interpretazione 'scissoria' illustrata nella *Guida*.

<sup>88</sup> Cfr. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 171.

<sup>89</sup> Cfr. DE SANTI, *Brevi e pratiche norme* cit., pp. 3-4.

<sup>90</sup> Ivi, pp. 4-5.

parossitone»;<sup>91</sup> 3) le *morae vocis maior* e *minor*, ovvero gli spazi bianchi che «s'incontrano soltanto in mezzo ai gruppi di note che cadono sopra una stessa sillaba», hanno, come al n. 1, lo stesso effetto di prolungamento del suono immediatamente precedente; 4) dette *morae vocis* prolungano da e a  $\varrho$  il *punctum* o la *virga* posti a collegamento di due neumi; 5) soprattutto nel canto sillabico, è possibile aggiungere una *mora vocis minor* quando «la disposizione del testo liturgico o il senso melodico [...] esigono [...] che si faccia una divisione di frase», prolungando la nota interessata da e a  $\varrho$  ed aggiungendo una *incisa* sull'ultima linea del pentagramma.<sup>92</sup>

La trascrizione del *quilisma*, eseguita in base alla regola pratica *sine sono vibrante* del Pothier, prevede la semplice apposizione di «una trattina» sopra la nota che lo precede, la quale indica un'esecuzione leggermente ritardata e con una forte accentuazione. Nel caso in cui il *quilisma* sia preceduto da un neuma, tutte le note di quest'ultimo vengono ritardate (la prima lo è in misura maggiore) e perciò contrassegnate dal trattino.<sup>93</sup>

Gli *strophici* sono espressi con la figurazione musicale di valore corrispondente alla somma dei *puncta* che li compongono; ne consegue, perciò: *distropha* =  $iZ$ , *tristropha* =  $\varrho \cdot$ , *distropha* + *distropha* =  $h$ , *distropha* + *tristropha* =  $\varrho ( \varrho \cdot$ . A complemento, vengono introdotti anche i segni dinamici < e > ad indicare un crescendo o un decrescendo della voce a seconda che lo *strophicus* sia posto prima o dopo l'accento. L'*apostropha* che segue un neuma (solitamente un *torculus*), invece, si fonde con la nota finale parigrado di quest'ultimo (es.: *torculus* + *apostropha* =  $iZ \varrho$  [legato]).<sup>94</sup>

Il *pressus*, in quanto derivante dalla crasi di due note di altezza uguale, viene notato con  $\varrho$  sormontata da  $\wedge$  (forte accentuazione). Qualora il *pressus* avvenga tra l'ultimo e il primo suono di due neumi preceduti da un altro neuma (*pressus medio*), nel caso la sillaba interessata sia atona, la nota precedente il *pressus* «perde il suo accento e [...] ove torni possibile essa si getta sul gruppo precedente» (es.: *pes* + *clivis*<sup>*pressus medio*</sup> *torculus* =  $iiZ \varrho \supset iZ$  [legato] e non  $iZ \varepsilon \varrho \supset iZ$ ).<sup>95</sup>

A chiusura delle *Brevi e pratiche norme*, il De Santi aveva inserito un capitolo sugli «schemi melodici», poi cassato.<sup>96</sup> Egli riteneva che «la riduzione a schema melodico» fosse importante soprattutto nelle trascrizioni degli inni, in quanto gli accenti tonici (secondari), sovrapponendosi agli accenti metrici (primari), rendevano difficile l'individuazione del ritmo melodico corretto.

<sup>91</sup> Non convinto dell'assoluta correttezza, il De Santi ha apposto un punto interrogativo accanto a questa affermazione.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 5-7.

<sup>93</sup> Ivi, p. 8. Eliminando il raddoppio della nota che precede il *quilisma* a favore di un lieve ritardo, diversamente da quanto espresso nella *Guida*, il De Santi si uniforma completamente alla regola interpretativa del Pothier.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 8-10. Nella *Guida* il De Santi aveva interpretato in maniera differente l'*apostropha*, non attribuendogli l'effetto di *pressus* ma solo un leggero prolungamento della nota precedente.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>96</sup> Ivi, pp. 12-14. Per schema melodico s'intende la trascrizione di una melodia gregoriana effettuata omettendo il testo.

Probabilmente, il De Santi decise di espungere questo capitolo perché, a fronte dei limitati vantaggi per gli esecutori, ritenne troppo artificioso il procedimento proposto.<sup>97</sup>

A conferma dell'impegno profuso dal De Santi nel campo della didattica, nel suo fondo archivistico è presente un autografo dal titolo *Trascrizione ed esecuzione delle melodie gregoriane*, corredato da una serie di trascrizioni di brani semplici, fioriti e a tratti neumatici, ricavati dal *Liber gradualis*.<sup>98</sup> Questo prodotto di sintesi è modellato sulla struttura delle *Brevi e pratiche norme*, alla quale sono però interpolati argomenti trattati diffusamente nella *Guida*, come la «Divisione del periodo per mezzo dei prolungamenti finali» e i «Rallentamenti finali». La forma ibrida rivela un continuo processo di elaborazione dell'esperienza e delle cognizioni maturate dal De Santi con l'insegnamento presso il Seminario Vaticano, durante il quale egli tese al perfezionamento dell'esposizione degli argomenti e al miglioramento del proprio metodo didattico.<sup>99</sup> Secondo le cronache, i risultati ottenuti dal De Santi con la *schola cantorum* da lui diretta nell'esecuzione della monodia liturgica nel suo «ritmo genuino» furono così elevati rispetto allo *standard* italiano dell'epoca, che «molti [...] ebbero a confessare che non avrebbero mai supposto potersi trovare nel canto gregoriano tanta leggiadria, tanta vita, tanta finezza di espressione e di bellezza melodica».<sup>100</sup>

## 2. La polifonia rinascimentale

Se nel campo del canto gregoriano il De Santi attuò una riscoperta dell'antico sotto i profili teorico e didattico-esecutivo, l'impegno a rendere attuali i contenuti e gli aspetti della polifonia rinascimentale, uno degli ambiti maggiormente frequentati dai cecilianiani italiani, avvenne soprattutto dal versante storico-filosofico, pur presentando risvolti interessanti anche riguardo alla *practica musicae*. Le sue pubblicazioni, infatti, sono indirizzate soprattutto all'esame dei rapporti esistenti fra liturgia e musica e si propongono di dimostrare le ragioni per le quali l'espressione musicale trova significato e corrispondenza più elevati nel rito cattolico, concepito come un *cantus non*

---

<sup>97</sup> A conclusione della versione dattiloscritta delle *Brevi e pratiche norme* è inserita una pagina dedicata alla trasposizione delle melodie gregoriane di modo II (4<sup>a</sup> sup., 1 b in chiave), III (2<sup>a</sup> magg. inf., 2 b), V (3<sup>a</sup> min. inf., 3 #), VII (4<sup>a</sup> inf., 1 #) e VIII (2<sup>a</sup> magg. inf. 2 b). Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 19 cit., fasc. 2 cit., n. 11, p. 14.

<sup>98</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 22 cit., fasc. 1 cit., nn. 15-16.

<sup>99</sup> Sono pervenute, inoltre, alcune trascrizioni a fini di studio che istituiscono un confronto 'nota contro nota' tra le versioni melodiche contenute nei libri liturgici in *editio typica* e quelle proposte nelle edizioni di Solesmes. In relazione all'aspetto performativo della monodia liturgica, sono invece conservate le trascrizioni in notazione moderna dei *propria missarum* dei defunti, di s. Ignazio di Loyola e della Natività della Beata Vergine Maria. Ivi, nn. 41, 92, 98-100. Cfr. anche *Liber usualis* cit., pp. 697-698, 700, 712, 892. Per il *proprium missae* dei defunti, il De Santi aveva iniziato ad abbozzare un accompagnamento per organo. Al termine della trascrizione del *proprium missae* della Natività della Beata Vergine Maria, c'è invece la seguente annotazione: «P.ADS.SI. 17.VIII.900».

<sup>100</sup> Cfr. «La civiltà cattolica», XLII, 1891, s. XIV, X, p. 95.

*intermissus*. Tali finalità, d'altronde, coincidono con il compito stesso di *miles Ecclesiae* assegnato presso «La civiltà cattolica» da Leone XIII al De Santi, il quale era pienamente consapevole che, come espressione del culto cattolico, la liturgia è sottoposta a varie minacce di corruzione e che per questa ragione la Chiesa si è sempre preoccupata di regolare il suo svolgimento e difenderne il decoro.<sup>101</sup> Pertanto, nell'ottica di una musica «a servizio del culto», secondo il De Santi il recupero del repertorio rinascimentale a cappella ha ragione di essere in quanto la «classica polifonia assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gregoriano».<sup>102</sup>

Considerando che l'unico scritto di natura musicologica edito dal De Santi è l'incompleto *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche*,<sup>103</sup> è possibile ristabilire il suo pensiero sulla polifonia rinascimentale esaminando e mettendo a confronto anche scritti che non hanno come obiettivo principale la musica sacra antica. Interessanti informazioni al riguardo si trovano nel lungo articolo *La riforma della musica sacra e i pregiudizi*, uscito in quattordici puntate in «La voce cattolica» di Trento tra il 1886 e il 1887.<sup>104</sup> Qui il De Santi fissa i criteri di giudizio ed i parametri di confronto riguardo all'autentica musica liturgica, i quali resteranno sostanzialmente invariati nel tempo.

Ora io sfido qualunque a citarmi una qualche *celebrità* musicale che non abbia riconosciuto nel *Palestrina* il principe della musica, nel suo stile il *non plus ultra* della scienza musicale, e nel *canto corale* o *gregoriano* il fondamento più sodo dell'arte. [...]

Il genere diatonico, che rappresenta la musica antica, ci è conservato nel canto fermo o gregoriano, il quale nello stile polifono fu portato alla massima perfezione dal Palestrina e dalla sua scuola. [...]

Ora, come non si fa indietreggiare di tre secoli il pittore moderno quando gli si propone a modello un quadro dell'Urbinato, [...] così non si fa indietreggiare la musica di stile diatonico quando si rimette in onore il canto gregoriano o quando si richiamano a vita le stupende armonie del Palestrina e dei suoi seguaci. Solo resterebbe qui a provare che il genere diatonico abbia toccato nel corale e nelle opere di Palestrina il *maximum* della sua perfezione; ma per buona sorte questo è sì evidente ed è ammesso di tal modo presso tutti gl'intelligenti dell'arte, che noi abbiam diritto di supporlo senza più come principio da non discutersi.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Cfr. RAINOLDI, *Apporti di Angelo De Santi* cit., pp. 199-207; LOVATO, *Il movimento ceciliano* cit., pp. 263-267, 272-277.

<sup>102</sup> Cfr. *Atti dell'Adunanza di Musica sacra* cit., pp. 17-18; ASS, XXXVI, 1903-1904, p. 333; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 558.

<sup>103</sup> Cfr. «La civiltà cattolica», XLII, 1891, s. XIV, XII, pp. 5-21, 417-436, XLIII, 1892, s. XV, I, pp. 417-437, II, pp. 553-570, III, pp. 271-291, IV, pp. 549-567.

<sup>104</sup> Cfr. ANGELO DE SANTI, *La riforma della musica sacra e i pregiudizi*, «La voce cattolica», XXI, 1886, 14 agosto, 17 agosto, 24 agosto, 25 settembre, 28 settembre, 9 ottobre, 16 ottobre, 18 novembre, XXII, 1887, 22 marzo, 7 aprile, 19 aprile, 5 maggio, 21 maggio, 26 maggio.

<sup>105</sup> Ivi, 14 agosto.



Se la musica ecclesiastica vuol tornare per intero alla sua purezza originale, deve essere rappresentata unicamente dalla musica vocale.<sup>106</sup>

In queste affermazioni si possono individuare *auctoritates* e fonti dislocate nell'arco di circa un secolo. Innanzitutto, la supremazia riconosciuta al magistero del Palestrina deriva dall'immagine nazionalistica del Rinascimento elaborata dalla nascente storiografia musicale italiana del secondo Ottocento.<sup>107</sup> Il De Santi, in particolare, si accosta a coloro che, secondo il Di Pasquale, «guarda[no] soprattutto alla categoria del sacro in un'ottica confessionale che non disdegna i sistemi spiritualistici», eleggendo la controriforma cattolica a «sfondo morale» del rinascimento musicale.<sup>108</sup> Il testo di riferimento è *Della musica religiosa* del Biaggi, citato programmaticamente tra la bibliografia utilizzata per la redazione dello studio su *La musica sacra e le presenti riforme*.<sup>109</sup>

Il De Santi non appare nemmeno estraneo alla «preposizione categoriale di [...] opera d'arte», in base alla quale la cultura italiana dell'epoca ricostruiva le varie periodizzazioni e gli 'scalini' evolutivi del linguaggio musicale.<sup>110</sup> Gli *opera omnia* del Palestrina rappresentano pertanto l'apice dell'arte rinascimentale, fissato dalla *Missa papae Marcelli*, la quale diventa paradigma dei canoni estetici cecilianici.<sup>111</sup> La polifonia rinascimentale così intesa è un perfezionamento e un'amplificazione della monodia liturgica, anzi essa è figlia di quel *cantus firmus* che il De Santi ritiene «istinto della musica, fatto sensibile: come la musica, in istato di germe», al quale «è immedesimata e connaturata una perfezione *sui generis*; una perfezione che[,] non soffrendo né misura né ragguaglio, è perciò assoluta e continua».<sup>112</sup> Elaborando questo pensiero, si individua la «purezza originale» della musica ecclesiastica nel canto monodico e polifonico a cappella; una concezione che passerà inalterata dal *Programma generale del Comitato permanente per la musica sacra in Italia* del 1890 al *votum-studium* sulla musica sacra presentato alla Sacra Congregazione dei Riti dal cardinale Sarto nel 1893, fino al motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* del

---

<sup>106</sup> Ivi, 18 novembre.

<sup>107</sup> Cfr. *Palestrina e la sua presenza nella musica* cit.; *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999.

<sup>108</sup> Cfr. DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., pp. 296, 305. Fra di essi si annoverano il musicista fiorentino Luigi Ferdinando Casamorata, il Gaspari, il Remondini e il Tebaldini. Cfr. ERNESTO T. MONETA CAGLIO, *Contributo del Casamorata al movimento ceciliano*, «Rivista internazionale di musica sacra», I/1, 1980, pp. 18-41.

<sup>109</sup> Cfr. «La civiltà cattolica», XXXVIII, 1887, s. XIII, VII, p. 407<sup>2</sup>.

<sup>110</sup> Cfr. DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., p. 319.

<sup>111</sup> Ivi, pp. 299-300, 303. BIAGGI, *Della musica religiosa* cit., p. 108, non apprezzava «un processo [evolutivo] organizzato» della musica, bensì un avanzamento a 'balzi': «Da Palestrina a Monteverde, non è un salto, ma un passo: grande, bellissimo, ardito – ma un passo. Il salto[,] e smisurato, è invece fra i fiamminghi e Palestrina».

<sup>112</sup> Ivi, p. 118; DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., pp. 303-305. Anche il Rocchi manifestò un pensiero simile: «Se nello stile degli antichi maestri di musica sacra si è conservata la gravità e maestà voluta dalla santità dei riti[,] lo fu appunto perché essi conoscevano profondamente le teorie del canto fermo e ne apprezzavano il valore». AOC, *18 congressi cattolici*, b. 14, *Settimo Congresso – Lucca 1887*, lettera del 30 agosto 1886 [I, 4]

1903.<sup>113</sup> A tutto ciò si aggiunga l'influsso del Bainsi, dal quale il De Santi mutua il paragone tra Raffaello Sanzio e il Palestrina, vertici dell'espressione artistica ai quali seguì un inevitabile declino.<sup>114</sup> Riguardo all'attualità dello stile diatonico, infine, il De Santi è debitore a Giovanni Battista Martini e alla tradizione che, dal Concilio di Trento, designò il genere cromatico come «lascivum atque impurum» e *luxurians*, attribuendo al diatonismo la funzione «di dilatare e render forte l'animo».<sup>115</sup>

Un'ulteriore occasione per chiarire il proprio pensiero sulla polifonia rinascimentale e il suo recupero è data al De Santi dalla diatriba con Innocenzo Pasquali in merito alla silloge di brani polifonici a cappella «in genere diatonico» che il cantore pontificio pubblicò nel 1889.<sup>116</sup> Pur apprezzando il lavoro rigoroso di chi aveva avuto «il coraggio di farsi indietro di un tre secoli, non solo per ricavare dalle pure fonti de' classici le proprie ispirazioni, ma per iscrivere nel loro genere», il De Santi non lesinò critiche ad alcune composizioni del Pasquali, evidenziando la presenza di licenze tecniche e, talvolta, di uno stile troppo moderno, oltre che di errori di stampa.<sup>117</sup>

Secondo il gesuita, il Pasquali aveva eletto a misura della grandezza del compositore romano la combinazione «dell'ingegno e dell'artificio», sperando che qualcuno «più perito» gli desse «lume a mettere insieme almeno alcune poche regole». Richiamando il Bainsi e con un linguaggio permeato di reminiscenze dantesche, il De Santi definisce «infelice» e «mostruoso» tale binomio, fermando l'attenzione sui «voli sublimi dell'arte e del genio» intrapresi dal Palestrina e censurando i «si reconditi artifici» nei quali anche «il maestro di color che sanno» rimase «follemente» imprigionato agli albori della propria attività.<sup>118</sup> Egli ripristina la valenza corretta dell'arte del Palestrina, percepita come *imitatio naturae*, mentre rifiuta l'arida applicazione nella musica sacra

---

<sup>113</sup> Cfr. *Atti dell'Adunanza di Musica sacra* cit., pp. 17-18; ROMITA, *La preformazione*, cit., pp. 72-73, 83-84; ASS, XXXVI, 1903-1904, pp. 332-333; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 557-558; BAGGIANI, *San Pio X* cit., pp. 152, 163-164. RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 557-558.

<sup>114</sup> Cfr. BAINI, *Memorie storico-critiche* cit., II, p. 432, citato in DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., p. 306. Il paragone istituito dal Bainsi viene utilizzato anche da ALFREDO UNTERSTEINER, *Storia della musica*, Milano, Hoepli, 1916<sup>4</sup>, p. 106, citato in DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., pp. 314-315.

<sup>115</sup> Cfr. MARTINI, *Storia della musica* cit., II, p. 325; COD, p. 737.

<sup>116</sup> Cfr. INNOCENZO PASQUALI, *Specimen compositionum musicalium 2. 3. 4. 5. 6. 7. et 8. vocibus in genere diatonico*, Roma, Lit. S. Consorti, 1889; «Ephemerides liturgicae», IV/1, 1890, pp. 27-32; «La civiltà cattolica», LXI, 1890, s. XIV, V, pp. 453-468; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 241-242. Tra le pubblicazioni del Pasquali si segnalano inoltre ID., *De cantu firmo*, «Ephemerides liturgicae», I, 1887 – II, 1888 [6 puntate]; ID., *De modo musico qui contrapunctum dicitur peculiariter vocali ac de illo praesertim a Petraloisio Praenestino nuncupato (alla Palestrina) iuxta antiquam romanam scholam*, Ivi, I, 1887 – II, 1888 [10 puntate]; [ID.], *Dissertatio de ratione exequendi* cit. Cfr. LOVATO, «De ratione exequendi» cit.

<sup>117</sup> Cfr. «La civiltà cattolica», LX, 1889, s. XIV, III, p. 98. Il Tebaldini aveva fatto pervenire al De Santi una lunga serie di osservazioni riguardanti lo *Specimen* del Pasquali, che il gesuita sintetizzò puntualmente. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 27 aprile 1889 [II, 18]. In Ivi, *Musica sacra*, b. 22 cit., fasc. 2, *Composizioni musicali (stampate)*, è conservata una copia dello *Specimen* con le annotazioni apposte dal De Santi.

<sup>118</sup> «La civiltà cattolica», LXI, 1890, s. XIV, V, pp. 455-458.

delle complesse leggi del contrappunto osservato, esaltate dal Cerone, dal Kircher, dal Martini, dal Bellermann e dall'Ambros, ma in larga misura sconfessate dal Bainsi, dal Candotti e dal Biaggi.<sup>119</sup>

O perché dunque avendo voi innanzi nel Palestrina tante e così magnifiche bellezze e *tutte sue* da imitare, moverete lamento di non poterlo seguire negli artifici, che per giunta sono maniere *non sue*? [...] Ci auguriamo invece ch'egli [Pasquali] continui a darci lavori come il suo *Valerianus* e lasci per sempre i canoni, o alla scuola, o a dormire nei libri.

[...]

L'imitazione pedante delle forme, per quanto classiche, non è che la rovina di ogni progresso[,] così nella letteratura come nell'arte. [...]

Da lui [Palestrina] dobbiamo imparare la schietta imitazione della natura, la purezza e nobiltà delle forme, la delicatezza de' contorni, la soavità delle movenze, il ritmo sempre naturale e spontaneo, la giustezza degli accordi, la facilità delle modulazioni, l'unità del pensiero, la fecondità della frase; e, per rispetto all'arte sacra, il senso mistico di che sono impresse le sue note, la devozione che spira da ogni sua pagina, l'interpretazione del testo e la somma convenienza liturgica di quanto scrisse pel tempio. [...] Lo studio de' classici risveglia il genio, il quale crea da sé e promuove l'arte. L'imitazione pedante affoga lo spirito, tarpa le ali, fa cadere nel freddo calcolo e quindi nell'artificio.<sup>120</sup>

Con l'eccezione della «giustezza degli accordi» e della «facilità delle modulazioni», tutti gli aspetti menzionati dal De Santi riconducono alla melodia, fondamentale per stabilire il carattere adatto alla musica liturgica. In ambito critico-estetico, dunque, si va evidenziando una forte

---

<sup>119</sup> Cfr. DOMENICO P. CERONE, *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica... repartido en XXII libros*, Napoli, Giovanni Battista Gargano & Lucrezio Nucci, 1613 (rist., Bologna, Forni, 1969), lib. XXII, *De los enigmas musicales*; ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni...*, 2 voll., Roma, Eredi di Francesco Corbelli, [poi] Lodovico Grignani, 1650 (rist., Hildesheim – New York, Olms, 1999), I, pp. 383-414; MARTINI, *Esemplare* cit.; BAINI, *Memorie storico-critiche* cit., I, pp. 92, 282-284, II, pp. 404, 425; CANDOTTI, *Sul carattere della musica* cit., pp. 20-23; BIAGGI, *Della musica religiosa* cit., pp. 164-174; HEINRICH BELLERMANN, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV und XVI Jahrhundert*, Berlin, Reimer, 1858 (4<sup>a</sup> ed., a cura di Heinrich Husmann, Berlin, de Gruyter & Co., 1963); ID., *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition*, Berlin, Springer, 1862 (rist. ed. 1901<sup>4</sup>, Hildesheim, Olms, 2001); AUGUST W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, 5 voll., Breslau – Leipzig, Leuckart, 1862-1882, III, pp. 62-82 (rist. ed. 1887-1911<sup>3</sup>, a cura di Berta von Sokolowsky, Hildesheim, Olms, 1968); MICHAEL HALLER, *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des XVI Jahrhunderts*, Regensburg, Cöpppenrath, 1891 (ed. it., *Trattato della composizione musicale sacra, secondo le tradizioni della polifonia classica con riguardo speciale ai capolavori del XVI secolo*, a cura di Giovanni Pagella, Torino, Capra, 1891). Significativo CANDOTTI, *Sul carattere della musica* cit., pp. 22-23, che contesta il Martini e pare presagire il giudizio del Berlioz: «Ora, gl'improperii di Palestrina, che secondo la definizione del padre Martini dovrebbero risguardarsi di stile tenue, anzi tenuissimo, sono, secondo me, di stile sublime; [...] sono sublimi appunto perché con pochissimi mezzi arrivano a ottener molto [...] Nelle opere di Palestrina molti ammirano la purezza del contrappunto, molti l'abbondanza degli artifici; ma non sono queste le doti che principalmente lo costituirono principe della musica ecclesiastica; poiché purezza di contrappunto, forse uguale alla sua, l'hanno anche alcuni de' suoi contemporanei; copia d'artificii[,] anche maggiore di lui, l'ebbero i suoi predecessori. Ciò che lo rende impareggiabile è il carattere religioso che domina nelle sue opere, e questo, il ripeto, domina più distintamente in quelle in cui fu più parco di artifici».

<sup>120</sup> «La civiltà cattolica», LXI, 1890, s. XIV, V, pp. 457, 459-460.

discrasia rispetto all'evoluzione delle tecniche compositive e delle prassi esecutive. Se, infatti, i musicisti erano andati gradualmente verso l'affermazione della dimensione armonica, paradossalmente l'analisi sembrava privilegiare il fluire melodico complessivo di un brano musicale. Così il De Santi inverte i criteri di giudizio, applicando alla polifonia rinascimentale quelli utilizzati per descrivere le composizioni vocali afferenti alla «seconda prattica».

Questo modo di relazionarsi con la polifonia classica, parallelo a quello del Biaggi e del Tebaldini, tende però a ripristinare il corretto approccio analitico alla polivocalità antica e permette di comprendere le preferenze e le scelte del De Santi per determinate tipologie musicali.<sup>121</sup> Ad esempio, è probabile che la stessa *Missa papae Marcelli*, più volte da lui citata e proposta in concerto, nella sua visione abbia subito un'epurazione dalle incrostazioni del 'mito' e dall'incasellamento bainiano nel settimo stile, acquistando nuova luce in virtù dell'incessante succedersi ed iterarsi di melodie di «nobile semplicità e pacata grandiosità».<sup>122</sup> Si può supporre che anche l'interesse manifestato per l'*O sacrum convivium* di Andrea Gabrieli derivasse dalla struttura melodica ben delineata del mottetto, che si presta a un'esecuzione sotto forma di 'aria' della parte del Cantus, accompagnata da un *consort* di tromboni o di altri strumenti a fiato.<sup>123</sup>

La supremazia, nella polifonia, della melodia sull'armonia contrappuntistica è affermata dal De Santi nello studio *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche*, nel quale viene teorizzata la superiorità della scuola romana, «norma suprema d'ogni buona musica sacra figurata», rispetto alle altre espressioni musicali della stessa epoca.<sup>124</sup> Come segnalato in studi recenti, deve essere evidenziata anche la valorizzazione che il De Santi effettua della polifonia franco-fiamminga, in controtendenza rispetto alla principale corrente storiografica musicale dell'epoca, ma in sintonia con il Baini.<sup>125</sup> Essa è ritenuta la cellula embrionale che diffuse in Europa l'«impronta di canto veramente corale» poi ereditata e perfezionata dalla scuola romana, mentre altrove avrebbe finito per degenerare nel «*cantus firmus* preso da melodie profane», nella «*missa* parodia foggia su

---

<sup>121</sup> Per il Biaggi la polifonia del Palestrina esprime «viva aspirazione alla melodia e al canto», che è «naturale ed eterno principio» dell'arte musicale. Cfr. DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., pp. 299-300. Il Tebaldini, invece, commentando lo *Specimen* del Pasquali afferma: «Il contrappunto è grande con Palestrina perché quest'autore sopra tutto lascia dominare sovrana la melodia. Naturalmente qui non si parla di melodia come l'intendiamo ora, ma di quel complesso di melodie che fanno l'opera polifonica. Se Palestrina con tutta la sua abilità contrappuntistica non avesse lasciato emergere soprattutto la melodia, senza della quale non si costituisce alcun genere di musica, egli [-] il grande – sarebbe piccolo; sarebbe né più né meno di tanti altri che lo precedettero e lo seguirono». ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 27 aprile 1889 [II, 18].

<sup>122</sup> Cfr. BAINI, *Memorie storico-critiche* cit., I, p. 428. Le riduzioni della *Missa papae Marcelli* operate da Giovanni Francesco Anerio e da Francesco Soriano testimoniano la predominanza della melodia rispetto al contrappunto. Cfr. GIOVANNI FRANCESCO ANERIO, *Messe a quattro voci le tre prime del Palestina, cioè Iste confessor, Sine nomine & Di papa Marcello ridotta a quattro da Gio. Francesco Anerio, & la quarta Della battaglia dell'istesso Gio. Francesco Anerio con il basso continuo per sonare*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1619 (*RISM B/1-2*: I, 1619<sup>2</sup>); ID. – FRANCESCO SORIANO, *Two settings of Palestrina's Missa papae Marcelli*, a cura di Hermann J. Busch, Madison, A-R, 1973.

<sup>123</sup> Cfr. NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [471-472].

<sup>124</sup> Cfr. DE SANTI, *La musica sacra e le prescrizioni* cit., «La civiltà cattolica», XLIII, 1892, s. XV, III, pp. 280-281, 289-291.

<sup>125</sup> Cfr. DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., pp. 297-303, 306.

composizioni profane», nell'«abuso degli artifici scolastici» e nelle «sacre parole malamente neglette».<sup>126</sup> Coerente con le proprie convinzioni e pur avendo analizzato nelle messe giovanili del Palestrina le «meravigliose industrie musicali dei fiamminghi», sottolineandone l'applicazione in un «modo tanto superiore che i contemporanei non finivano di dargliene plauso», tuttavia il De Santi non ne promosse mai l'esecuzione e le considerò sempre «rarietà da biblioteca».<sup>127</sup>

Gli scritti e, in particolare, la corrispondenza con il Tebaldini offrono precise indicazioni anche per quanto riguarda gli orientamenti del gesuita triestino circa l'attuazione concreta di questi principi e la prassi esecutiva della polifonia rinascimentale. Essa si discosta notevolmente dalle soluzioni di organico adottate nelle odierne interpretazioni filologiche, in quanto, secondo il De Santi, l'*optimum* corale si aggira sui sessanta-settanta elementi 'in voce', estendibile fino ad oltre cento cantori.<sup>128</sup> Interessante appare anche il ruolo di supplenza che la polifonia può esercitare rispetto al gregoriano per evitare le difficoltà insite nei brani monodici elaborati e di ardua esecuzione, ad esempio ricorrendo alla prassi dell'*alternatim* nel *proprium missae*.

Agli astanti ha fatto molta impressione il graduale in falso bordone imbastito la vigilia [della solennità del Santissimo Rosario della Beata Vergine Maria]. Ecco come: 1° verso: fino all'asterisco canto fermo quindi la seconda parte di un falso bordone nel tono corrispondente; 2° verso: falso bordone intero; 3° Alleluja in canto fermo; 4° il verso dopo l'Alleluja, falso bordone; 5° l'ultimo Alleluja con fine periodo polifonico. Ho preso il falso bordone dal Viadana e sono quelli dei salmi[,] che si adattano divinamente. Il sistema è facile e di immenso effetto e si ha il bene di sfuggire in parte il graduale [*Propter veritatem*,] che nelle edizioni autentiche è un mosaico di note.<sup>129</sup>

Sui repertori scelti dal De Santi nell'ambito del suo insegnamento presso la *schola cantorum* del Seminario Vaticano, le informazioni provengono innanzitutto dalle cronache del tempo e dai vari epistolari. Oltre che della *Missa ad imitationem moduli «Puisque j'ay perdu»* a quattro voci di Orlando di Lasso, «veramente stupenda[,] ma faticosa e in alcuni punti difficile», si ha notizia dell'esecuzione di alcuni brani del Palestrina, quali il Gloria e il Credo dalla *Missa Iste confessor* a quattro voci, il Gloria dalla *Missa Iesu nostra redemptio*, sempre a quattro voci, il Gloria dalla *Missa papae Marcelli* a sei voci e i mottetti a quattro e a cinque voci *O bone Iesu* (ora attribuito

---

<sup>126</sup> Cfr. DE SANTI, *La musica sacra e le prescrizioni* cit., «La civiltà cattolica», XLIII, 1892, s. XV, III, pp. 282, 286, IV, pp. 549-567; RAINOLDI, *Apporti di Angelo De Santi* cit., p. 215; LOVATO, *Il movimento ceciliano e la storiografia* cit., pp. 271-272.

<sup>127</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 20 cit., fasc. 2 cit., n. 4; DE SANTI, *La musica sacra e le prescrizioni* cit., «La civiltà cattolica», XLIII, 1892, s. XV, IV, pp. 555<sup>1</sup>, 557<sup>1</sup>, 558<sup>2</sup>, 559<sup>2</sup>, 562<sup>1-2</sup>.

<sup>128</sup> Ivi, XLIII, 1892, s. XV, III, p. 285; NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [410, 442].

<sup>129</sup> Ivi, p. [448]. Per la salmodia a quattro e a cinque voci in falsobordone del Viadana e per il graduale *Propter veritatem* cfr. *Musica divina* cit., a. I, t. III; *Cantiones selectae* cit.; *Graduale triplex* cit., pp. 410-411.

all'Ingegneri), *Super flumina Babylonis* e *Vox dilecti mei*.<sup>130</sup> Utile alla ricostruzione del repertorio della *schola cantorum* del Seminario Vaticano, formata da circa venti elementi, è anche la documentazione conservata nel fondo archivistico del De Santi presso «La civiltà cattolica». In esso sono raccolte una serie di trascrizioni di composizioni polifoniche dei secoli XVI e XVII, in prevalenza di autori appartenenti alle scuole romana e veneta.

TAB. 14. Brani di polifonia sacra antica trascritti da Angelo De Santi ad uso della *schola cantorum* del Seminario Vaticano.<sup>131</sup>

AUTORE E BRANO	FONTE UTILIZZATA
GIOVANNI MATTEO ASOLA (1524-1609) <i>Passio D.N.I.C. secundum Ioannem</i> , 4vv	<i>Officium Maioris Hebdomadae...</i> , Venezia, Riccardo Amadino, 1595 ( <i>RISM A/I</i> : I, A 2596).
ORAZIO BENEVOLI (1605-1672) <i>Laudate caeli</i> , 5vv	<i>Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche</i> , 4 voll., a cura di Stephan Lück e Michael Hermesdorff, Leipzig, Braun, 1884-1885 <sup>2</sup> , III, pp. 119 ss.
GIOVANNI CROCE (1557-1609) <i>O sacrum convivium</i> , 4vv	Ivi, pp. 140 ss.
ORLANDO DI LASSO (1530-1594) <i>Iustorum animae</i> , 5vv	<i>Musica divina</i> cit., a. I, t. II, <i>sectio II</i>
GIOVANNI MARIA NANINO (1544-1607) «Moduli per le lettere <i>Aleph</i> , <i>Beth</i> , etc. nelle <i>lamentaz[ioni]</i> », 4vv	<i>Quinque lamentationes. Feria V in Coena Domini</i> , Milano, Calcografia di «Musica sacra», [18..]. <sup>132</sup>
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA <i>O salutaris hostia</i> , 4vv	<i>Sammlung ausgezeichneter Kompositionen</i> cit., III, pp. 156 ss.

Il fatto che tutti i brani siano stati trasposti per voci virili (con l'eccezione di quelli dell'Asola e del Nanino, già «paribus vocibus») fa supporre che si trattasse di musiche effettivamente eseguite o perlomeno studiate dalla *schola cantorum* del Seminario Vaticano. Nell'effettuare le trasposizioni vocali, il De Santi opera in maniera differenziata a seconda della composizione: il *Laudate caeli* del Benevoli (SATTB → TTTBarB) viene abbassato di una terza maggiore e la parte dell'Altus è affidata ai tenori primi, mentre i tenori secondi cantano la melodia del Cantus all'ottava grave; l'*O sacrum convivium* del Croce (SATB → TTBB) viene elevato alla

<sup>130</sup> Cfr. «La civiltà cattolica», XLI, 1890, s. XIV, VII, pp. 358-359, XLII, 1891, s. XIV, X, pp. 94-96, XLIII, 1892, s. XV, III, pp. 114-116; NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., p. [447]. Così scriveva il De Santi al Tebaldini riguardo alla messa del Lasso: «I seminaristi la eseguono assai bene; io non ho potuto concertarli che in alcune parti che resero come io credo a perfezione. Questo fu forse l'apogeo dell'attuale coro; poiché uno dei soprani, il migliore[,] è in cambiamento ed è già uscito dal coro. Quel che fa meraviglia è la sicurezza che hanno tutti nella lettura e nel solfeggio». Ivi. Per i brani citati cfr. *Musica divina* cit., a. I, t. I; *Pierluigi da Palestrina's Werke* cit., IV-V, XI, XIII.

<sup>131</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 22 cit., fasc. 1 cit., nn. 22-23, 25, 27, 36, 93.

<sup>132</sup> Cfr. GIOVANNI MARIA NANINO, *Quinque lamentationes quatuor vocibus aequalibus concinendae*, Regensburg, Pustet, 1891.

quarta superiore, con le voci acute attribuite rispettivamente, all'ottava grave, ai tenori e ai bassi primi; nello *Iustorum animae* del Lasso (SSATB → TTTBB), le parti dei due *superius* sono innalzate di una quinta e assegnate ai tenori primi e secondi (all'ottava bassa), mentre l'Altus, il Tenor e il Bassus vengono trasportati alla quarta inferiore; infine, l'*O salutaris hostia* del Palestrina (SATB → TTBarB) mantiene le altezze originali (i tenori primi cantano la parte dell'Altus), fatta eccezione per la parte del Cantus, affidata ai tenori secondi all'ottava bassa.

I migliori risultati sonori sono ottenuti nell'*O sacrum convivium* e nello *Iustorum animae*, dove i rapporti tra le voci e l'ordinamento gerarchico delle parti sono in gran parte rispettati, generando una sensazione acustica simile a quella prodotta da un'esecuzione *plena voce*, salvo che per la percezione di un abbassamento complessivo dei brani, dovuto alla sostituzione delle voci acute con quelle virili, ma poco avvertibile in quanto si pone rispettivamente in relazione di 'dominante' e di 'sottodominante' con le altezze originarie. Ottimale appare anche l'*ambitus* dei tenori primi, in entrambi i casi Fa<sub>2</sub>-Sol<sub>3</sub>. Meno riuscita è la trasposizione dell'*O salutaris hostia*, a causa della preminenza della parte dell'*ex* Altus rispetto alle altre voci e della tessitura estremamente acuta della stessa, che, scritta in funzione dei 'tenorini' rinascimentali, risulta ostica per i coristi moderni. Non del tutto convincente appare, infine, la versione del *Laudate caeli*. In essa, infatti, la linea melodica principale, il Cantus, diviene subordinata a quella dell'Altus, alterando in maniera significativa l'assetto del brano, trasportato inoltre alla terza maggiore inferiore (per rendere accessibile ai tenori primi la parte dell'Altus, che, tuttavia, rimane 'proibitiva'), con conseguente perdita di 'brillantezza' sonora.

Nel caso dei brani sopraddetti, il De Santi ha effettuato le trasposizioni avvalendosi di edizioni di area tedesca, senza consultare i testimoni originali.<sup>133</sup> Per apprezzare i criteri da lui impiegati nella trascrizione diretta dalle fonti antiche, l'unico esempio a cui fare riferimento sono quindi le *turbae* della *Passio D.N.I.C. secundum Ioannem* dell'Asola, trascritte, come indicato dal De Santi stesso, dalla stampa conservata a Roma, presso la biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia. Esse sono disposte su due pentagrammi (TT e BB), che presentano le chiavi di Sol (tenori) e di Fa (bassi); il metro (C) e i valori originali vengono mantenuti, mentre le alterazioni *subintellectae* sono riportate sotto i righe, fra parentesi tonde; le *ligaturae* non vengono espresse. Si tratta, evidentemente, di una trascrizione d'uso, così come è testimoniato dalla tendenza a condensare il testo in una sola riga posta tra i due pentagrammi, salvo nei passi non omofonici, nei quali ogni voce ha il proprio riferimento testuale, disposto con particolare attenzione riguardo all'aspetto ritmico. L'introduzione di numerose indicazioni dinamiche ed agogiche mira a

---

<sup>133</sup> Cfr. tab. 14.

caratterizzare fortemente ogni singolo intervento corale, conferendo un senso drammatico al brano, in piena aderenza all'occasione liturgica.

Per essere in grado di concertare brani a cinque voci come quelli del Benevoli e del Lasso, gli allievi del De Santi dovevano possedere un livello elevato di preparazione, come testimonia la recensione dell'accademia poetico-musicale tenuta il 3 marzo 1891, presso la chiesa di Santa Marta, in onore del venticinquesimo anniversario dell'incoronazione di Leone XIII e del XIII centenario del pontificato di san Gregorio Magno.<sup>134</sup>

Perfetta lettura, bellissimo impasto di tutte le voci, fine delicatezza soprattutto ne' soprani e contralti, inalterata intonazione anche ne' pezzi più difficili a voci scoperte. [...]

Gli alunni hanno avuto scuola regolare di canto; tutti dunque sono ottimi lettori di musica e senza questi non sono ammessi al coro, conoscono la buona emissione della voce e sono già pratici della classica polifonia per l'esercizio fatto costantemente sopra i migliori spartiti.<sup>135</sup>

Il modello esecutivo al quale si ispirava il De Santi era quello della «cappella pontificia nelle sue migliori esecuzioni, quali si praticavano soprattutto ai tempi del Bainsi», e perpetuato dalla *Musikkapelle* della cattedrale di Regensburg, che si avvaleva delle annotazioni effettuate dal Proske in seguito a un viaggio a Roma effettuato nel 1834. Esso si traduceva in «finezza di espressione e di colorito» e in «molta varietà di ritmo», opponendosi all'esecuzione statica, «a voce piena e forte e con misura uniforme», allora in voga tra le *scholae cantorum* italiane.<sup>136</sup> L'esistenza nell'Ottocento di una tradizione esecutiva della polifonia rinascimentale all'interno delle istituzioni musicali romane è confermata dal fatto che, in occasione della sopraccitata accademia,

gli effetti del *Super flumina* furono presi da un manoscritto, cortesemente offerto agli alunni [...] dal sig. cav. Gaetano Capocci [...] notato di mano dell'illustre maestro, quaranta e più anni fa, quand'egli dirigeva in questo modo le pubbliche esecuzioni polifoniche della Pontificia Accademia di S. Cecilia, le quali senza dubbio si uniformavano al sistema adoperato fino allora dalla Sistina sotto il Bainsi.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Lo stesso De Santi elogiava la dedizione e l'intraprendenza dei propri alunni nello studio della musica e del canto: «[Essi] si istruiscono da sé l'un l'altro. Tengono il metodo di leggere tutto in tono di do, cioè chiamando la fondamentale do, la terza mi ecc.[,] così si sbarazzano dei diesis e bemolli. Al fa diesis danno il nome di ja, al do diesis e al si bemolle non so che altra cosa. In sostanza è il metodo Curwen[,] ma colle note invece di numeri. Che sia metodo positivo non lo dubito; se sia il migliore non so. Per la musica classica è una meraviglia; per la musica moderna le difficoltà restano nei cambiamenti di tono, ma diminuite assai». NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [447-448].

<sup>135</sup> «La civiltà cattolica», XLII, 1891, s. XIV, X, p. 95.

<sup>136</sup> Ivi, p. 96.

<sup>137</sup> Ivi.



Nell'*O sacrum convivium* del Croce, ad esempio, lo svolgimento del mottetto è sottoposto a continui rallentamenti e accelerazioni, alle quali corrispondono altrettanti aumenti e diminuzioni di voce, mentre nell'alleluia finale c'è il tentativo di creare, attraverso l'alternanza di 'pianissimi' e 'fortissimi', degli effetti di eco tra coppie di voci (TT e BB), in una sorta di citazione dei cori 'spezzati' di tradizione veneta.<sup>138</sup>

### 3. La Messa di Santa Lucia<sup>139</sup>

Il De Santi non è giunto ad occuparsi di musica liturgica solo per adempiere a un compito legato al suo ministero sacerdotale e tanto meno vi è arrivato privo di adeguate competenze. Occorre dire che gli studiosi non si sono mai interessati di verificare se e quali fossero le sue reali conoscenze musicali, perché l'attenzione si è soffermata soprattutto sull'impegno pubblicistico e sul ruolo di coordinatore che egli svolse nell'ambito della musica sacra. In realtà, le capacità dimostrate dal De Santi nello studio e nella pratica dei repertori polifonici antichi derivava da una preparazione musicale specifica, ora confermata da alcune composizioni autografe e inedite, destinate alle attività didattiche e ricreative svolte presso il Seminario minore arcivescovile "Vicko Zmajević" di Zara, che sono state ritrovate durante la ricognizione del vasto fondo archivistico conservato a Roma. Il *corpus* delle composizioni comprende nove serie di litanie mariane a quattro voci miste e delle *Litanie pastorali* a cinque voci miste (1874-1886), una messa dedicata a santa Lucia, per soli, coro a quattro voci miste e organo (1884), e un *Miserere* (salmo 50) a quattro voci miste e organo *ad libitum* (1885). A queste si aggiungono il concerto-cantata *Reminiscenze d'organetto, ossia Il piccolo montanaro a Betlemme*, per contralto, fisarmonica, pianoforte e violino concertante (1881), e la «rapsodia melodrammatica in un atto» *La culla*, per soli, coro a quattro voci miste e pianoforte (1882), entrambe eseguite come accademie nel periodo natalizio.<sup>140</sup>

La ricerca di un'eventuale produzione musicale di Angelo De Santi era stata suggerita da una lettera del Tebaldini, che riferisce di una discussione avuta con un sacerdote veneziano.

Giorni sono ho parlato col p<sup>dre</sup> Pelosi, il quale mette tutto in ridicolo. Gli ideali nostri, la nostra campagna, il principio. Insomma m'è parso una specie di scettico – assai – indietro e pieno di pregiudizi! Egli si è offeso perché io preferisco il p<sup>dre</sup> De Santi d'oggi, a quello che scriveva le canzoni per il mese di maggio a Zara e dopo una specie di alterco, molto vuoto di argomenti peraltro, mi soggiunse vibratamente che forse neppur io saprei scrivere canzoni da stare a paro a quelle da lei

<sup>138</sup> Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 22 cit., fasc. 1 cit., n. 22.

<sup>139</sup> Cfr. la trascrizione integrale in appendice IV, pp. 450-504.

<sup>140</sup> Ivi, nn. 1-2, 4-7, 12, 14.

composte a Zara. Ed io[,] di ripicco, che non le conoscevo, ma che ho ragione a credere il p.<sup>de</sup> De Santi d'oggi non si ricordi forse più di quei primi lavori.<sup>141</sup>

Oltre a ribadire la difficoltà di rapporti che ordinariamente i ceciliani si trovavano a gestire con il clero riottoso alla riforma della musica liturgica, questo passo epistolare svela un aspetto inedito dell'attività del De Santi, in particolare la composizione di canzoni devozionali durante il periodo trascorso in Dalmazia.<sup>142</sup> In relazione al recupero della musica sacra antica, tuttavia, è utile l'analisi di due composizioni di Angelo de Santi di maggiore estensione e interesse liturgico, la *Messa di Santa Lucia* e un *Miserere*, indicative per rilevare se e in quale misura siano stati attuati i severi canoni ceciliani che in seguito egli avrebbe teorizzato.

Realizzata «per i giovani alunni del Seminario Zmajević», la *Messa di Santa Lucia* in Fa maggiore si dipana nel rispetto delle diverse tessiture vocali. Gli ambiti all'interno dei quali si muovono le quattro parti sono: soprani DO<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>, contralti DO<sub>3</sub>-DO<sub>4</sub>, tenori DO<sub>2</sub>-Fa<sub>3</sub>, bassi DO<sub>2</sub>-Re<sub>3</sub>. Nelle prime tre voci il registro centrale è quello più sfruttato, mentre i bassi tendono all'acuto, assumendo un carattere baritonale, ma le estensioni verso l'acuto o il grave sono sporadiche. Il De Santi, conoscitore della fisiologia vocale dei fanciulli e dei ragazzi,<sup>143</sup> non esaspera l'estensione delle voci bianche, mentre lambisce appena il registro acuto nei tenori ed evita le note inferiori al Sib<sub>1</sub> nei bassi, non disdegnando qualche incursione verso il Mib<sub>3</sub> e il Fa<sub>3</sub> (sempre raddoppiati dai tenori e/o dai contralti), rese possibili dalla flessibilità delle voci giovanili non ancora particolarmente 'timbrate'.

Il Kyrie presenta una struttura in prevalenza omoritmica e rispetta la suddivisione dei corrispettivi monodici (3 + 3 + 3). L'organo interviene nelle prime due invocazioni, raddoppiando le voci. Il primo Kyrie appartiene al modo I ed è articolato su varie espansioni della cellula tematica in ritmo puntato, proposta in apertura dai bassi. Le altre voci entrano enunciando l'invocazione *recta voce*: i soprani e i contralti procedono all'unisono, riproponendo il tema alla terza minore superiore; i tenori accennano un episodio in moto contrario, proseguendo per seste parallele rispetto alle voci superiori; i bassi iterano la frase melodica di apertura, generando aspre dissonanze di sapore impressionistico che dispongono 'in verticale' il cromatismo tematico.

---

<sup>141</sup> ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera dell'11 maggio 1892 [II, 66].

<sup>142</sup> La musica devozionale stava molto a cuore al De Santi («è questo un ramo di musica sacra di cui va un immenso bisogno»), che per mezzo delle «canzoncine» religiose riteneva possibile educare il popolo all'autentica musica liturgica. A questo scopo, nel 1889 egli chiese al Tebaldini di comporre una serie di melodie mariane per il mese di maggio. Ivi, lettere del 7 e del 19 maggio, del 21 luglio e dell'11 dicembre 1889 [II, 19-20, 25, 31]; NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [408, 413]. In ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 22 cit., fasc. 1 cit., n. 21, è conservato un quadernetto nel quale il gesuita ha trascritto ottantuno canti sacri con testo latino e in italiano, alcuni noti (ad es. *O Sanctissima, Andrò a vederla un dì, Mira il tuo popolo* ecc.), ma per la maggior parte in disuso e dimenticati.

<sup>143</sup> Cfr. ANGELO DE SANTI, *Intorno ad un metodo per l'istruzione del canto ai fanciulli*, «Musica sacra», XV/2, 1891, pp. 20-23.

ES. 1

The musical score for Example 1 is a vocal and organ setting. It features five staves: Soprano, Contralto, Tenore, Basso, and Organo. The tempo is marked 'Andante' and the performance style is 'Tutti'. The lyrics are 'Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -'. The Soprano and Contralto parts are in a higher register, while the Bass part is in a lower register. The Organ part is in the lower register of the piano.

Il secondo Kyrie inizia modulando in La maggiore, con i contralti che intonano il tema alla quinta superiore. I soprani rispondono in sincope con un inciso cromatico che incorpora la matrice tematica, parzialmente imitato dai contralti in ritmo sincopato; i tenori ribattono il Re e introducono un passo modulante in Sib maggiore, per esaurirsi in Fa maggiore. Da qui il discorso si prolunga con il *forte* dei bassi sulla parola «eleison», rinforzato al grave da una serie di ottave parallele dell'organo, al quale tutte le voci replicano con uguale intensità. L'invocazione viene ripetuta, priva di coda, come terzo Kyrie, ma il De Santi avverte che il prolungamento si può evitare.

Nei tre Christe, in Sib maggiore, si aggiungono un soprano e un contralto. Le tre invocazioni appaiono più concatenate, ma comunque facilmente individuabili. Il ritmo sincopato esprime con 'verismo' la supplica. Il soprano I solo espone la melodia del primo Christe, per lunghi tratti armonizzata per terze e seste parallele dal contralto II. Le altre voci intervengono ripercuotendo una serie di quattro crome sulla parola «eleison», a formare alternativamente un accordo di settima diminuita di dominante, caratterizzato da un'arcaicizzante quinta 'vuota', e la triade di tonica.

ES. 2

25  
S  
son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son  
C  
e-le-i-son e-le-i-son  
T  
e-le-i-son e-le-i-son  
B  
e-le-i-son e-le-i-son  
Org  
25

Il secondo Christe è antifonale, con il coro che si alterna al soprano I e al contralto II soli. Le coppie di voci acute procedono perlopiù per terze e seste parallele, mentre i tenori e i bassi cantano a intervallo di terza. I due interventi del coro si concludono con accordi diminuiti di settima ‘vuoti’. L’ultimo Christe riunisce gli andamenti melodici ed armonici delle due invocazioni precedenti.

I tre Kyrie conclusivi, nella tonalità d’impianto, riprendono le prime dieci battute, alle quali viene aggiunta, da b. 51, una coda che si conclude, secondo una prassi comune nella polifonia rinascimentale, con la tonica finale tenuta *ad longum* dai soprani e dai bassi, mentre le voci interne si muovono cadenzando fino a pervenire alla triade di Fa maggiore (I-IV<sub>min.</sub>-I-IV<sub>min.</sub>-I).

ES. 3

49  
S  
le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-  
C  
le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-  
T  
le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-  
B  
le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-  
Org  
49

52

S  
le - i - son e - le - i - son

C  
le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

T  
le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

B  
le - i - son e - le - i - son

52

Org

Fin dall'esordio, pertanto, risulta evidente una situazione di 'compromesso' fra la tradizione antica e gli stilemi espressivi ottocenteschi, conciliati tra di loro anche facendo leva sui tratti comuni esistenti. Se l'impostazione liturgica del brano è distintamente individuabile nella scansione ternaria delle invocazioni e nella prevalente omoritmia, l'ambito modale, l'utilizzo di accordi privi della terza, gli accenni imitativi, il raddoppio occasionale delle voci (affidato all'organo) e le formule cadenzanti con la fondamentale anticipata e prolungata *recta voce* rinviano decisamente alla sfera musicale quattro-cinquecentesca. In questo contesto, di prevalente carattere ecclesiastico, l'inserimento di terze, seste e ottave parallele, riconducibile alla polifonia semplice (falsobordone) ma anche ai duetti, terzetti e cori lirici, il tono declamatorio, riferibile sia ai recitativi liturgici sia a quelli drammatici, la struttura antifonale, propria sia del canto di chiesa sia dei concertati operistici, vengono percepiti, senza ambiguità, come afferenti all'«area sacra».<sup>144</sup> Fatto assolutamente inconsueto nella musica sacra della seconda metà del secolo XIX, il De Santi conferisce ai procedimenti retorici sopra il significato e la destinazione d'uso propri, senza modificare sostanzialmente il lessico e la sintassi musicale dell'epoca, che entra nella *Messa di Santa Lucia* con l'introduzione di ritmi puntati o sincopati, passi cromatici, dissonanze marcate e movimenti melodici contrastanti tra le parti. Un'importante contributo alla formazione del «sapore chiesastico» della composizione proviene dall'esiguità dell'accompagnamento organistico, che, invece, definisce in modo significativo la quasi totalità della musica sacra coeva.

Questi aspetti compaiono anche nel Gloria, che, dopo l'intonazione gregoriana, ripropone l'atmosfera modale del Kyrie (I tono). Infatti, le coppie SA e TB iniziano presentando omoritmicamente due melodie; poi le voci acute proseguono a intervallo di terza e all'unisono, mentre le parti gravi innescano un episodio contrappuntistico di carattere ritmico che conduce ad un unisono generale, fortemente affermativo, sui versetti «Laudamus te» e «Benedicimus te».

<sup>144</sup> Cfr. BEGHELLI, *Strutture liturgiche* cit., pp. 111-127.

L'«Adoramus te», invece, è introdotto dai soli con una doppia imitazione (TB e AS) che sfocia ancora in un tratto omoritmico seguito da un unisono privo di accompagnamento. Il versetto «Glorificamus te», invece, presenta un fugace accenno d'imitazione tra tenori e bassi, sopra i quali soprani e contralti cantano 'a terza', con moto obliquo.

ES. 4

The image shows a musical score for a vocal ensemble and organ. It is divided into two systems. The first system (measures 81-85) features vocal parts (Soprano, Contralto, Tenore, Basso) and Organ. The vocal parts enter with the text 'Glorificamus te'. The organ part is marked 'Alquanto mosso'. The second system (measures 86-89) shows the vocal parts in a more homophonic setting with the organ accompaniment. Dynamics include *mf* and *ff*. The organ part is marked 'Alquanto mosso'.

Passi omoritmici a due e a tre, con prevalenza di terze parallele e di triadi in primo rivolto caratterizzano anche il canto del versetto «Gratias agimus», in Sib, suddiviso in due momenti: uno alterna tratti a voce singola; l'altro, *plena voce*, inizia con una statica ripetizione del vocativo «Iesu» sull'accordo di sottodominante allo stato fondamentale, modula e cadenza in Re maggiore, per poi continuare all'unisono e nuovamente per triadi in primo rivolto parallele.

Con un modesto contrappunto per ottave e terze parallele l'organo introduce la sezione successiva in 3/4, ripristinando la tonalità di Fa maggiore. La melodia principale del «Qui tollis» è

affidata ai soprani soli, mentre le altre voci intervengono come nel *Christe*, ma in maniera meno dissonante, fatta eccezione per la settima maggiore di sopratonica su *-pre-* inserita per dare risalto la sillaba più pregnante della parola. Analogamente, a b. 161 i soprani ritraggono l'accento tonico sulla quart'ultima sillaba, con una procedura scorretta ma enfatica.

ES. 5

157

S ca-ta pec-ca-ta mun-di Su-sci-pe de-pre-ca-tio-nem no-stram Qui

C Su-sci-pe de-pre-ca-tio-nem

T Su-sci-pe de-pre-ca-tio-nem

B *f* Su-sci-pe de-pre-ca-tio-nem

157

Org.

Nei versetti conclusivi il De Santi ricorre anche ad altri procedimenti espressivi, come le terzine ascendenti che nel «*Qui sedes*» si contrappongono al movimento per grado disgiunto delle voci, in prevalenza discendente e ritmato, a sottolineare la gloria e la stabilità del seggio divino. Nell'invocazione «*miserere nobis*» i soprani si alternano monodicamente al resto del coro, che chiude con un *pianissimo* in prevalenza consonante, sorretto armonicamente dai bassi e seguito dall'organo che cadenza simmetricamente, «con un tasto solo», in I-IV-I-IV-I. L'ultimo versetto, «*Cum Sancto Spiritu*», è invece strutturato come doppio fugato reale e i due soggetti, differenti nella parte terminale, sono esposti dai soprani e dai contralti, ai quali rispondono i tenori e i bassi. Le voci entrano in leggero stretto, ma è assente un reale sviluppo tematico. Il controsoggetto enunciato dai soprani confluisce in una omoritmia 'a terza' con i contralti ed è appena abbozzato dai tenori, mentre è assente nei bassi, dove la risposta sfocia cromaticamente in una piccola coda, nella quale le voci superiori accennano un'imitazione. Ancora un episodio omoritmico porta all'«*Amen*» conclusivo per intervalli discendenti di sesta minore e di quinta giusta.

Il Gloria, meno dissonante rispetto al Kyrie in virtù del suo carattere laudatorio, evidenzia, nel complesso, reminiscenze significative attinte alla musica sacra vocale e concertata dei secoli XVI-XVIII (omoritmia, unisono, assoli, duetti e terzetti, moto obliquo, stile fugato), alternando episodi basati su concatenazioni di accordi perfetti allo stato fondamentale o in primo rivolto su valori lunghi, procedimenti melodico-ritmici moderni, quali ampi movimenti per grado disgiunto,

figurazioni puntate o eccedenti (terzine), e un gusto tardo-romantico per le sonorità verbali, poste in risalto mediante accorgimenti armonici e melodici.

Per quanto riguarda il Credo, di struttura simile al Gloria, del quale riprende integralmente il fugato finale, sono da rilevare alcuni aspetti che riguardano l'accompagnamento organistico, qui presente in misura più significativa e che interviene soprattutto melodicamente, in veste di *quinta pars*, a raccordare episodi vocali omoritmici e/o unisoni.

ES. 6

The image shows a musical score for voice and organ, spanning measures 256 to 260. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 256-259, and the second system covers measures 260-263. Each system includes staves for Soprano (S), Contralto (C), Tenore (T), Basso (B), and Organ (Org). The lyrics are: "Et in u-num Do-mi-num" and "Je-sum Je-sum Chri-stum". The organ part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Un breve interludio di cinque battute, con una serie di ottave parallele alla mano destra, introduce la tonalità di Sol maggiore del «Qui propter nos homines» per basso solo, in 12/8, che, grazie al ritmo puntato, acquista una certa gaiezza. L'organo sostiene armonicamente la voce per le prime due battute, per rientrare in seguito, ma in alternanza al basso, sull'«Et incarnatus est» e sottolineando l'«et homo factus est» e il «Crucifixus» con un accordo arpeggiato di Mi minore; il



*nomen* «Pontio» è invece reso ‘pieno’ da una triade di Mi maggiore concatenata ad una settima di dominante. I successivi interventi dell’organo sono costantemente di carattere melodico.

ES. 7

325

S

C

T

B

Vir - gi-ne Et ho-mo fac - tus fac - tus est

Org.

328

S

C

T

B

Cru-ci-fi - xus e-tiam pro no -

Org.

Omoritmia e simmetria caratterizzano anche il Sanctus, dove l’organo raddoppia le voci fino all’inizio del Benedictus, in 3/4, affidato al soprano solo. Le coppie SA e TB si muovono in prevalenza per moto contrario, in parallelo al loro interno. Dal lato armonico, il *Τρισάγιον* si configura come un pezzo che ritorna insistentemente sulla tonica, sulla dominante e sulla sottodominante, per concludersi con gli unici due La<sub>4</sub> dei soprani («excelsis»), ai quali si giunge tramite un frammento imitativo sincopato, derivato dalla ‘melodizzazione’ delle triadi di tonica e di dominante allo stato fondamentale.

ES. 8

572

S cel - - - - - sis.

C in ex-cel - - - - - sis.

T in ex-cel - - - - - sis.

B in ex-cel - - - - - sis.

572

Org

L'accompagnamento organistico, invece, è del tutto assente nell'Agnus Dei (3/4), dove il soprano solo introduce le prime due invocazioni, con il coro che risponde sul «miserere nobis» nel I modo e in Do maggiore. L'unità del brano è determinata dalla cellula ritmica 'marziale' e . xh e . , enunciata per due volte dal solista e poi ripresa nell'ultima invocazione dalle varie voci che concertano assieme al soprano con una serie di terzine. Nel «dona nobis pacem» conclusivo il solista *tacet*, mentre i contralti e le voci virili concludono creando una timbrica scura, sottolineata dall'accordo di undicesima di dominante (b. 558).

ES. 9

555

S pa - - - - - cem

C *pp* Do - - - - - na no-bis pa - - - - - cem

T *pp* Do - na no-bis pa - - - - - cem

B *pp* Do - na no-bis pa - - - - - cem

555

Org

Le procedure compositive attuate dal De Santi nelle ultime tre parti della *Messa di Santa Lucia* rivelano il costante *melange* tra le istanze di un recupero dell'antico, ritenuto necessario, e il linguaggio contemporaneo. Il Credo, ad esempio, è di forma in prevalenza ottocentesca, come ben

risalta nella sezione centrale con l'assolo in metro ternario del basso, sostenuto da accordi arpeggiati dell'organo che diviene strumento concertante. Nel Sanctus ricorrono invece strutture simmetriche e di classica compostezza improntate all'omioritmia, realizzate privilegiando l'armonia consonante, la quale entra anche come elemento costitutivo della tessitura melodica. Lo stesso Benedictus solistico, evidentemente estraneo alla tradizione cinque-seicentesca, è realizzato senza l'accompagnamento dell'organo per evitare di conferire al movimento un'*allure* eccessivamente 'mozartiana'. L'impronta dello stile galante è comunque presente nell'Agnus Dei, specialmente nell'organizzazione antifonale soprano solista-coro che si verifica nelle prime due invocazioni, innestandosi poi nel concertato finale. Anche in questo caso, l'assenza dell'organo e la comparsa del *protus authenticus* intendono suggerire un ritorno al passato, seppure vago e non collocabile temporalmente. Per intensificare tale effetto, il De Santi 'scioglie' la ritmica marcata che contraddistingue tutto il brano nella staticità della frase conclusiva, concepita come un *cantus firmus* armonizzato in falsobordone.

Nei tratti costitutivi generali, la *Messa di Santa Lucia*, pur ambendo a finalità 'restauratrici', non appare discostarsi troppo dalla 'maniera' rilevabile nel modello Mozart-Haydn (che, come si visto, due anni più tardi sarà censurato dal gesuita stesso), ovviamente private dell'intelaiatura orchestrale e degli 'eccessi' profani, e si orienta, naturalmente con risultati ancora modesti, verso lo stile «alla Marcella», già annoverato dall'Amelli tra le soluzioni adottabili al fine di eseguire 'nuova' musica sacra.

#### 4. Il Miserere<sup>145</sup>

Le scelte stilistiche operate dal De Santi durante il primo periodo della sua attività trovano una sostanziale conferma nel *Miserere* in Fa maggiore, di un anno posteriore, che pone in musica i versetti dispari (1-19) del salmo 50 secondo la prassi di alternare polifonia-canto gregoriano. Nella composizione, anche in questo caso di impianto prevalentemente omioritmico, il De Santi introduce un accompagnamento d'organo che raddoppia costantemente le voci. La struttura del brano è comunque più complessa rispetto alla messa, evidenziando maggiori libertà e varietà nella tessitura delle quattro parti vocali.

L'*ambitus* del I modo si manifesta in maniera del tutto evidente nel primo versetto: in una prospettiva tonale, si transita attraverso La maggiore, Fa maggiore e Re maggiore. In apertura viene ripreso dal solista e dal coro il procedimento ritmico già utilizzato nell'Agnus Dei della *Messa di Santa Lucia*, ma in metro binario e nel duplice processo di 'aumentazione' e 'diminuzione',

---

<sup>145</sup> Cfr. la trascrizione integrale in appendice IV, pp. 505-536.

aggiungendo un punto di valore alla minima, poi mutata in semibreve e, infine, in semiminima puntata.

ES. 10

**I Largo**  
Solo (Sopr. o Contr.) Tutti

Soprano  
*p* Mi-se-re - - re *ff* Mi-se-re - - re Mi-se-re - -

Contralto  
*ff* Mi-se-re - - re Mi-se-re - -

Tenore  
*ff* Mi-se-re - - re Mi-se-re - -

Basso  
*ff* Mi-se-re - - re Mi-se-re - -

Organo ad libitum  
*ff*

L'intonazione si sviluppa attraverso una melodia affidata ai contralti sull'intervallo Do-La, accompagnata dalle altre voci con una scansione sillabica delle parole «misericordiam tuam» che vengono ripetute per tre volte, *recto tono*, sulla triade di Fa maggiore inframmezzata dalla settima di Do maggiore.

ES. 11

12 *Appena sensibile*

S  
*pp* mi-se-ri-cordiam tu-am mi-se-ri-cordiam tu-am

Cont.  
cun - - dum - ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am

T  
*pp* De - us mi-se-ri-cordiam tu-am mi-se-ri-cordiam tu-am

B  
*pp* De - us mi-se-ri-cordiam tu-am mi-se-ri-cordiam tu-am

Org  
*pp*

Dissonante appare anche la formula cadenzante conclusiva I-V-I-V-I, dove, a fronte del ‘polifonicamente classico’ movimento tonica-sensibile-tonica affidato ai tenori, il De Santi introduce sul quinto grado due accordi di undicesima armonicamente ambigui (b. 20).

Es. 12

Example 12 is a musical score for a vocal ensemble and organ. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (Cont.), Tenore (T), and Basso (B), along with an Organ (Org). The lyrics are 'mi-se-ri-cor-di-am tu-am'. The score is marked with dynamics such as *p* and *pp*. The organ part includes a prominent undecimal chord.

La traccia modale è conservata anche nel secondo versetto, che si apre con un bell’esempio di madrigalismo sulla parola «Amplius», il cui significato è reso da un ravvicinato effetto di eco ottenuto mediante il ritardo ritmico dei contralti, dei tenori e dei bassi rispetto ai soprani.

Es. 13

Example 13 is a musical score for a vocal ensemble and organ, marked *Largo*. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (Cont.), Tenore (T), and Basso (B), along with an Organ (Org). The lyrics are 'Am-plit-us la-va me Am-plit-us la-va me la-va'. The score is marked with dynamics such as *p* and *pp*. The organ part includes a prominent undecimal chord.

Nel contesto dei blocchi armonici (I-II-V) che sostengono i soprani ricompare ancora un accordo di undicesima, nella formula consueta per un’armonia a quattro parti (senza la quinta e la

nona). La cellula ritmica  $e . x$  ritorna in tutte le voci, fino a un breve episodio per terze parallele dei contralti e dei tenori, dal quale scaturisce una scala cromatica discendente tonica-dominante dei soprani, scandita da due settime diminuite collocate sui primi tempi delle bb. 34-35.

ES. 14

L'elemento ritmico 'marziale' più volte evidenziato ricompare con il segno di *staccato* nel terzo intervento polifonico, in corrispondenza del periodo «et vincas cum iudicaris», iterato per ben sette volte in stile accordale o addirittura all'unisono. Questa connotazione omoritmica viene meno nel quarto versetto, posto a conclusione della prima parte del *Miserere*. Dopo gli iniziali attacchi sincopati dei soprani, dei contralti e dei tenori, sottolineati dallo stesso motivo ritmico, la scrittura si dilata in una serie di scale ascendenti di semicrome, ripartite tra le voci in un flusso continuo fino alla 'solita' cadenza I-V-I con undicesima di dominante.

Un duetto solistico 'a terza' fra il contralto e il basso apre il quinto versetto polifonico, intessendo una figurazione di crome e semicrome sulla parola «gaudium», mentre su «et exultabunt» tutte le voci si imitano fino a confluire in un passo omoritmico in *sforzando*. Una contrastante successione di semibreve sopra un pedale di dominante accompagna, invece, la parola «humiliata» segue, di cui le voci superiori scandiscono con gravità ciascuna sillaba, con una significativa dissonanza di semitono sulla sillaba tonica (b. 116) tra tenori e bassi, che si protrae per l'intera misura.<sup>146</sup>

<sup>146</sup> In questo caso, si verifica un interessante parallelo con il *Magnificat* incluso in LODOVICO VIADANA, *Salmi a quattro chori*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612. Nel versetto *Deposuit potentes*, infatti, alle fioriture dell'«et exsultavit», affidato alla «cappella», segue, sulla parola «humiles», uno statico falsobordone eseguito *recta voce* da tutti i cori.

110 *più largo*

S ta-bunt os - sa hu - mi - li - a - *pp*

Cont. ta-bunt os - sa hu - mi - li - a - *pp*

T ta-bunt os - sa hu - mi - li - a - *pp*

B ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - *pp*

Org. *Vuoto* *più largo* *pp*

117

S ta.

Cont. ta.

T ta.

B ta.

Org. 117

Il *protus authenticus* riaffiora nella classica compostezza del sesto versetto, tesa ad esprimere la pacata certezza del testo. Le battute omoritmiche iniziali, caratterizzate da una settima diminuita in sede di cadenza (IV<sup>7</sup>-V), vengono riproposte dai soli alla quarta superiore e dalla triade di tonica il tenore solista innesca un episodio in doppia imitazione (TB e AS), al quale segue una sezione cromatica dove i soprani espongono una melodia che appare come una diminuzione sul moto accordale delle altre voci in tono di Re. Il coro procede per brevi blocchi omoritmici anche nel settimo versetto, alternandosi ripetutamente con il soprano e il contralto soli ‘a terza’, il basso e il tenore solisti in imitazione. Conclude l’episodio, che presenta l’unico cambiamento di metro (6/4), la ripetizione per sette volte dell’imperativo «confirma me», riproposto a valori mutati tre volte della melodia dei soprani (bb. 185-186) e due volte dell’armonia del coro (bb. 187-190).

184

S  
me — Con - fir - ma Con - fir - ma *p* Con - fir - -

Cont.  
*p* Con - fir - -

T  
me — Con - fir - ma Con - fir - ma *p* Con - fir - -

B  
*p* Con - fir - -

Org  
*p*

189

S  
- - - ma me *p* Con -

Cont.  
- - ma me *p* Con -

T  
- - ma me *Solo* Con - fir - ma me — Con - fir - ma *p* Con -

B  
- - ma me *Solo* Con - fir - ma me — Con - fir - ma *p* Con -

Org  
*p*

194

S  
fir - - - ma me — Con - fir - - *f*

Cont.  
fir - - - ma me — Con - fir - - *f*

T  
fir - - - ma me — Con - fir - - *f*

B  
fir - - - ma me — Con - fir - - *f*

Org  
*f*



Un'insolita prolissità caratterizza l'ottavo versetto in C, con l'inizio e la conclusione che racchiudono una figurazione ascendente in ritmo puntato («et exsultabit lingua mea») che, proposta dai tenori e imitata 'a terza' dalle voci acute, è intervallata da un contrappunto stretto («iustitiam tuam»). Nel nono versetto, invece, è riproposto per la terza volta il frammento ritmico e. x, che funge da denominatore tra le parti insieme alla variante  $\sigma$ . x. L'omioritmia prevalente è vivacizzata da sincopi che, ad eccezione degli attacchi iniziali, caratterizzano tutte le entrate delle voci. Conciso ed essenziale, infine, è l'ultimo versetto, che si concentra sulla frase conclusiva «ut aedificentur muri Ierusalem». In un processo sinergico di *accumulatio*, di *amplificatio* e di *gradatio*, il *climax* è raggiunto in concomitanza dell'intervento *fortissimo* di tutte le voci, che esprimono una serie di note ribattute a formare la triade di La minore, cadenzante in maggiore.

ES. 17

284 *stringendo... assai*

S *f* ut æ-di-fi-cen-tur mu - ri *ff* mu-ri Je-ru - - - - sa

Cont. *f* ut æ-di-fi-cen-tur mu - ri *ff* mu-ri Je-ru - - - - sa

T *f* ut æ-di-fi-cen-tur mu - ri *ff* mu-ri Je-ru - - - - sa

B *f* ut æ-di-fi-cen-tur mu - ri *ff* mu-ri Je-ru - - - - sa

Org. *f* *ff*

288 *Tempo I allarg.*

S *p* lem. Be - ni - gne fac, Do-mi-ne. fac, Do - - - - mi - ne. *pp*

Cont. *p* lem. Be - ni - gne fac, Do-mi-ne. *pp* fac, Do - - - - mi - ne.

T *p* lem. Be - ni - gne fac, Do-mi-ne. *pp* fac, Do - - - - mi - ne.

B *p* lem. Be - ni - gne fac, Do-mi-ne. *pp* fac, Do - mi - ne.

Org. *p* *pp*

La conclusione avviene sulla ripetizione testuale e musicale dell'*incipit* del versetto, con l'aggiunta della cadenza sull'invocazione «fac, Domine», trattata con una successione armonica (I-V-I) di accordi perfetti e appena 'increspata' dal Sib di passaggio dei tenori.

Nel *Miserere* si registra complessivamente un avanzamento della qualità musicale e un arretramento nell'orizzonte cronologico di riferimento, i quanto il De Santi pare accostarsi idealmente allo stile primo barocco, nel quale, in ultima analisi, è possibile ravvisare uno dei reali paradigmi dell'estetica ceciliana, forse più significativo di quello costituito dalla polifonia del XVI secolo. La musica sacra del Seicento utilizza infatti gran parte dei mezzi espressivi dello *stylus antiquus*, ovviamente in proporzione variabile, al quale si aggiungono ulteriori elementi, derivati comunque da tendenze manifestatesi allo stato embrionale già nel repertorio riferibile alla «prima pratica»: falsobordone, recitativo, prevalente omoritmia ma anche episodi imitativi, interventi a una, due o tre voci, prassi dell'*alternatim*, attenzione particolare rivolta all'espressione degli 'affetti' veicolati dal testo, ricorrere di cadenze fortemente 'idiomatiche' (= 'ecclesiastiche'), affermazione della tonalità ma retaggio modale ancora ben presente, ricorso a ritmi più vivaci e contrastanti, accompagnamento dell'organo. Il De Santi propone una rielaborazione di questi aspetti, collocandosi in una posizione del tutto anticonvenzionale rispetto alla produzione musicale sacra italiana dell'epoca. L'imprescindibile lezione di misura, di proprietà e di duttilità fornita dalla polifonia rinascimentale diviene, così, la base per una musica sacra 'riformata', contraddistinta da una minore severità rispetto ai tipi del canto gregoriano e delle espressioni polivocali da esso derivate, ma armonizzantesi con i significati e i tempi della liturgia.

## 5. Osservazioni

Dalla documentazione inedita presa in esame, la figura del De Santi emerge su più livelli. È fuori dubbio, infatti, che all'abilità organizzativa ora si devono affiancare l'acume didattico, la competenza teorica, la capacità di approfondimento storiografico, l'attitudine alla ricerca delle fonti e alla documentazione bibliografica. Tutto l'operato del De Santi converge verso il recupero di molteplici aspetti connessi alla musica sacra antica, in una prospettiva non archeologica ma 'attualizzante'. I prodotti elaborati nel corso dei secoli nel campo della patristica, della legislazione ecclesiastica, della teoria e della composizione musicali vengono analizzati, discussi e riproposti nella prospettiva di quanto, a livello pratico, possano risultare utili al ripristino del decoro della musica liturgica. Da questo punto di vista, il De Santi rivela una non comune capacità di rielaborazione personale delle conoscenze, che gli permette di soppesare attentamente le posizioni *alterae* e di porsi di fronte ad esse con atteggiamento critico e propositivo.

Si consideri la *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*, che, se pubblicata, sarebbe risultato il primo metodo di canto gregoriano redatto da uno studioso italiano secondo criteri scientifici aggiornati. Il De Santi non si limita ad esporre pedissequamente le teorie del Pothier, ma intende fornire chiavi di lettura diverse, gestendo la materia in modo più organico rispetto a *Les mélodies grégoriennes* ed esprimendo una particolare sensibilità linguistica nell'affrontare le tematiche relative al canto dei testi liturgici. In questa prospettiva sono utilizzate le osservazioni del Pothier, secondo un'interpretazione più legata alla tradizione della metrica letteraria latina, delle strutture ritmiche di base. Nell'insieme, la *Guida* esprime la volontà di autonomia definitiva dai modelli di riferimento, il distacco dall'*imitatio* tipica degli epigoni. Il rifiuto del 'manierismo' artistico ed intellettuale non implica però l'assunzione di atteggiamenti e di metodologie eterodosse, ma un percorso graduale di formazione e di autoaffermazione già presente *in nuce* nella versione italiana del *Magister choralis*. Il De Santi, infatti, non si limita a tradurre il testo dell'Haberl, ma lo parafrasa e lo postilla al fine di avvicinarlo alla propria impostazione.<sup>147</sup>

Nel recupero della polifonia rinascimentale e barocca traspare, invece, la tendenza, non abituale nel contesto musicale italiano del secolo XIX ma analoga al modo di procedere del Tebaldini, di sovrapporre le tradizioni esecutive al valore strumentale delle fonti musicali (originali, trascrizioni, antologie, *opera omnia*). Il De Santi, infatti, è consapevole dei limiti semiologici impliciti alla notazione mensurale bianca e perciò la integra avvalendosi delle stratificazioni sedimentate nel tempo e che rappresentano un legame sensibile e verificabile con il passato. La partitura di un brano viene così completata dalla somma di tutti gli elementi accumulatisi progressivamente su di essa (dinamiche e/o agogiche aggiuntive, testimonianze scritte e/o orali di esecuzioni ecc.), rispetto ai quali devono essere effettuate scelte precise e coerenti.

Questa impostazione permette al De Santi di operare con grande autonomia e, sebbene attento alle relazioni interpersonali, egli appare propositivo e pronto a rilevare i limiti metodologici, gli errori storici e/o teorico-tecnici e le prese di posizione eccessivamente di parte.<sup>148</sup> Procedendo

---

<sup>147</sup> Nell'*Avvertenza del traduttore*, con estrema eleganza, ma anche con franchezza, il De Santi dichiara la propria indipendenza dall'Haberl: «Avendo il ch. autore riveduto con diligenza la traduzione, approvandola in ogni sua parte, mi veggio sciolto dall'obbligo di rispondere comechessia alla fedeltà, che sempre richiedesi in chi traduce; per conseguenza, deve considerarsi questo libro piuttosto come un nuovo testo [...]. A me, e solo a me, si devono ascrivere quelle osservazioni [...] che riguardano difetti o abusi soliti a riscontrarsi in Italia nell'esecuzione del canto [...] ed è inutile che qui ne indichi i passi, poiché il lettore, al primo scontrarli, sa di chi sieno. [...] Sebbene generalmente parlando io stimi difficile che altri possa scostarsi dalle teorie che qui propugna l'autore, pure dall'aver tradotto il *Magister choralis* non segue, che quanto in esso si contiene, debba tenersi come sentenza mia, sì che io non possa, o scrivendo o insegnando, seguire altre sentenze, diverse o anche contrarie da quelle del *Magister*». HABERL, *Magister choralis* cit., pp. XIV-XV.

<sup>148</sup> Ad esempio, riguardo alla «questione gregoriana», il De Santi non esitò a distaccarsi dall'Haberl, ma tentò di conservare, non corrisposto, l'integrità del rapporto umano: «L'Haberl nel suo soggiorno di Roma non è venuto a trovarmi, sebbene io mi fossi recato da lui, lasciando il biglietto alla porta, perché non era in casa. Ciò non è leale né degno d'uomo. Le differenze d'opinione non devono mai rompere né l'amicizia né molto meno i debiti dell'urbanità.

con metodo scolastico, nel motivare le proprie argomentazioni egli alterna *pars destruens* e *pars construens* in un incedere che si risolve nella confutazione efficace e stringente, tesa ad eliminare gli *idola* deboli e precostituiti della fazione contraria. Nelle polemiche con l'Agresti e con il Pasquali, ad esempio, egli demolisce una ad una le ragioni che gli avversari credevano inoppugnabili in forza di un'autorità ritenuta aprioristicamente superiore o di un presunto carattere di inconfutabile universalità, per poi esporre la propria verità sillogisticamente corretta. È il caso del presunto valore di decreto attribuito all'*Ordinatio quoad sacram musicen* del 1884, oppure la tendenza a individuare nei magistrali artifici contrappuntistici la grandezza del Palestrina.<sup>149</sup>

In virtù di questo approccio scientifico, nel De Santi è assente il processo di mitizzazione dell'antico, comunemente annoverato tra gli aspetti negativi del movimento ceciliano e che, pur traendo origine dal romanticismo, era stato alterato nella propria componente storicistica dai riformatori tedeschi, acquisendo un carattere normativo.<sup>150</sup> Dopo aver recuperato il metodo corretto dell'indagine storica, in un secondo momento il De Santi attua una selezione nei confronti della polifonia antica ai fini della riforma della musica sacra. Lo stesso recupero dei tratti costitutivi della polivocalità antica deve avvenire in maniera mediata, sottoponendo la 'materia' polifonica all'azione di un *artifex* in grado di riplasmare in nuove forme dei modelli che, per quanto perfetti, risulterebbero sterili se fossero semplicemente replicati. Propugnando un'imitazione non 'reale' (= arretramento), ma 'ideale' (= progresso) dell'antico, il gesuita si pone come 'sponda' teorica della produzione vocale sacra di Franz Liszt e di Anton Bruckner, tangenti al movimento ceciliano pur senza essere significativamente attratti dagli estremismi 'antiquari'.<sup>151</sup> Si potrebbe dire che l'estetica del De Santi e dei due grandi compositori tende a identificarsi con il celebre *Sicut cervus* del Palestrina, in particolare con l'*exordium* del mottetto: una composizione che non rappresenta il contenuto del testo in maniera espressiva (ovvero con madrigalismi), ma fornisce i materiali melodici ed armonici adatti a creare una rappresentazione anagogica del significato letterale.<sup>152</sup>

Posta in relazione con le due composizioni liturgiche composte dal De Santi, questa concezione estetica richiede un raffronto con le norme contenute nell'*Ordinatio quoad sacram musicen*, in particolare agli artt. 6-7, che prescrivono un trattamento del «sacro testo» il più possibile aderente al linguaggio naturale, ovvero privo di omissioni, trasposizioni, spezzature e

---

Ma poveretto, credo sia andato via dispiacente senza ottener nulla per la sua edizione ufficiale». NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., p. [485].

<sup>149</sup> Cfr. «La civiltà cattolica», XXXVIII, 1887, s. XIII, VIII, pp. 713-736, XLI, 1890, s. XIV, V, pp. 453-468.

<sup>150</sup> Cfr. WALTER WIORA, *Restoration und Historismus*, in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 voll., a cura di Karl G. Fellerer, Kassel, Bärenreiter, 1976, II, pp. 156-172.

<sup>151</sup> Cfr. DALMONTE, *Franz Liszt* cit., pp. 166-178; LISZT, «*Un continuo progresso*» cit., pp. 64-68, 435-436; *Palestrina e la sua presenza nella musica* cit.; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 53, 117-118, 141, 156, 164-165, 173, 176, 178, 380, 457-458; DOMOKOS, *Two letters of Franz Liszt* cit.; SERGIO MARTINOTTI, *La musica sacra di Bruckner*, Torino, Caula, 1965; POZZI, *Il mito dell'antico* cit., pp. 83-93.

<sup>152</sup> *Pierluigi da Palestrina's Werke* cit., V. Cfr. CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1991 (Storia della musica a cura della Società italiana di Musicologia, 4), p. 73.

ripetizioni, e il mantenimento dell'unità dei «versetti» nelle parti dell'*ordinarium missae*.<sup>153</sup> Così, nella *Messa di Santa Lucia*, completata pochi mesi prima della pubblicazione del regolamento della Sacra Congregazione dei Riti, il De Santi tenta di assecondare il più possibile quelle indicazioni. Alla luce dello stile musicale del tardo secolo XIX, l'operazione non era semplice, in quanto si trattava di 'violare' una sintassi universalmente adottata, radicata e trasversale a tutti i generi musicali. Già nel Kyrie sorgono le prime difficoltà, determinate dall'eccessiva prolissità della prima serie di tre invocazioni, perché l'eccessiva estensione del brano in rapporto all'eseguità del testo era comune a molti dei compositori di matrice cecilianica.<sup>154</sup> La stessa riduzione indicata dal De Santi nel proprio Kyrie è posteriore di alcuni anni alla composizione, quando il gesuita aveva ormai intrapreso un percorso di maggiore rigore.

Il Gloria e il Credo rispettano le intonazioni gregoriane affidate al celebrante, ma conservano la suddivisione in pezzi conclusi (in questo caso cinque), di carattere talvolta contrastante, come era consuetudine nelle messe concertate dei secoli XVIII-XIX. Il De Santi tenta di fornire unità alla messa ripetendo consistenti porzioni musicali, in un procedimento che ricorda gli 'autoimprestiti' vivaldiani. Anche se le iterazioni a distanza assumono talvolta l'aspetto di *contrafacta*, di *repetitiones* senza *variationes*, deve essere rimarcato il tentativo di razionalizzazione dell'*ordinarium missae* e di rivisitazione della tipologia franco-fiamminga della messa ciclica, ciclica, con una significativa inversione rispetto alla frammentarietà tipica dei modelli ottocenteschi.

Il Sanctus e l'Agnus Dei risultano essere le sezioni più aderenti alle prescrizioni liturgiche, specialmente per quanto riguarda la *brevitas*. Tuttavia, nella ripresa del coro successiva all'assolo del soprano al Benedictus, non ha immediatamente luogo l'«Hosanna», ma viene ripetuta la frase «Pleni sunt caeli et terra gloria tua», contravvenendo al divieto di trasportare le parole del testo liturgico. La presenza, infine, nella *Messa di Santa Lucia*, di numerosi passi a una e due voci soliste, seppure di estensione ridotta e assolutamente non riconducibili alla dimensione dell'aria e del duetto d'opera, evidenzia la volontà da parte del De Santi di non rinunciare del tutto allo stile musicale a lui contemporaneo, sfruttando al massimo la tolleranza che verrà da lì a pochi mesi espressa dal regolamento per la musica sacra, che permetteva «gli assoli i duetti, i terzetti, se però di carattere melodico sacro, e legati all'insieme del componimento».<sup>155</sup> Tuttavia, i passi solistici

---

<sup>153</sup> Cfr. ASS, XVII, 1884, pp. 342-343; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 511-512.

<sup>154</sup> Il fatto è stato evidenziato nella polemica insorta tra l'Angelini e il Tebaldini sulla musica sacra del Gounod. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/12, 1892-1893, p. 92. Già nel 1869, il Liszt aveva consigliato al Saint-Saëns di espungere circa trecento battute dal Kyrie della sua *Messe solennelle*, per soli, coro e orchestra, op. 4, al fine di conformarsi ai tempi dell'azione liturgica. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 176.

<sup>155</sup> Cfr. ASS, XVII, 1884, p. 342; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 511.

risultano mitigati dalla tendenza all'omioritmia, all'unisono e al recitativo in riferimento a modelli seicenteschi.

In relazione al recupero di aspetti strutturali riconducibili alla «seconda pratica», nel *Miserere*, opera più matura, come si evince dai micro-elementi tematici che danno unità ai dieci versetti, la ricerca della resa musicale del testo si fa più presente. Nel descrivere le immagini suggerite dal salmo, il De Santi applica la «teoria degli affetti» servendosi della tradizione elaborata, consolidata e sviluppata tra il XVI e il XVIII secolo. Gli effetti drammatici che spesso ne derivano (ad es. l'«et exultabunt» del quinto versetto), così come le ripetizioni testuali, non sempre del tutto giustificate, pur non rappresentando dei modelli ideali di musica liturgica e senza essere pienamente conformi all'*Ordinatio quoad sacram musicen*, sono tuttavia indirizzati all'ottenimento di una maggiore sobrietà espressiva rispetto al vacuo 'manierismo' imperante nella produzione musicale sacra dell'epoca. Nell'impegno compositivo del De Santi è infatti manifesto il tentativo di eliminare dalla musica ecclesiastica gli andamenti coreici allora diffusissimi, proponendo melodie esenti da espliciti tratti profani e recuperando blandamente la modalità gregoriana e alcuni dei procedimenti tipici della polifonia antica; il tutto impiegando un'armonia moderna, spesso dissonante anche in sede cadenzale (intervalli diminuiti, accordi di nona e di undicesima). Sa, da un lato, la formazione non completa del De Santi nell'ambito della composizione potrebbe giustificare l'utilizzo limitato del contrappunto e la scarsa estensione delle imitazioni, non deve essere trascurata la volontà di impiegare un linguaggio semplice ed essenziale.

In questo atteggiamento è possibile individuare il punto di partenza della successiva riflessione teorica del De Santi, la quale subì probabilmente un'evoluzione dall'empirico permissivismo amelliano verso il rigoroso esame incrociato delle fonti teologico-filosofiche, storico-liturgiche e musicali che contraddistingue e rende ancora oggi intellettualmente e metodologicamente valida l'attività romana del gesuita triestino. Gli evidenti limiti dell'ispirazione melodica non devono perciò costituire una pregiudiziale significativa nella valutazione dell'operato speculativo del De Santi, in quanto essi rappresentano un difetto riscontrabile in molte composizioni ceciliane e che raramente è stato superato. La causa di questa deficienza è forse addebitabile all'«invasiva» presenza del melodramma, che, in Italia, aveva assorbito tutti gli sforzi compositivi, soprattutto avocando a sé la quasi totalità dell'elemento melodico (anche la sua componente ecclesiastica), condizionandone pesantemente l'applicazione nell'ambito liturgico, per il quale difficilmente si sarebbero potute ideare melodie valide senza intersecare le vie già percorse dall'opera lirica.

Nella produzione musicale del De Santi si scorge un certo sincretismo stilistico, derivante dalla conoscenza delle forme musicali prodotte nel corso dei secoli e tradotte in materiale didattico

per gli allievi del seminario minore di Zara. Comunque, l'aspetto più rilevante è senz'altro il ruolo marginale attribuito all'organo, destinato a fungere da semplice 'riempitivo' tra un versetto e l'altro, oppure a raddoppiare le voci. Infatti, al di là dell'eccezione rappresentata dall'attività della Cappella Sistina, nella prima metà degli anni ottanta dell'Ottocento la produzione italiana di brani sacri a cappella era pressoché assente. Riferite a quel determinato contesto storico-liturgico, le composizioni del De Santi appaiono perciò innovative sotto il profilo della costruzione esteriore, fino a risultare addirittura 'esotiche'. All'ascolto attuale, però, risuonano come cristallizzate in una dimensione lontana e ormai conclusa, del tutto distaccata dal *cursus* degli eventi succedutisi nel settore della musica liturgica. Questo è dovuto principalmente a una parziale assimilazione dell'antico, che, invece d'indurre alla percezione di un'aura arcaicizzante, infonde una spiacevole sensazione di *vetus/vietus*. Nei brani del De Santi è possibile così riscontrare la maggioranza dei tratti comuni a una consistente porzione della musica di derivazione cecilianica, ovvero la povertà e la 'scontatezza' del canto, la difficoltà nel collegare i temi, spesso giustapposti senza un opportuno raccordo melodico-armonico e l'indeterminatezza dell'elemento modale, di preferenza miscelato a un moderato cromatismo e attratto dalla moderna tonalità, la quale risulta applicata in maniera tale da conferire alla modalità contorni non definiti, senza arricchirla e non permettendole di emergere distintamente.<sup>156</sup>

Volendo tentare di fornire una risposta all'ipotesi formulata dal Tebaldini nel 1892, probabilmente il gesuita triestino non si ricordava più «di quei primi lavori» o, quanto meno, non li considerava certamente un modello di musica per il culto, ma un tentativo, allora probabilmente condotto con entusiasmo, di concretizzare *ipso facto* l'esigenza di rinnovamento che iniziava a sorgere con insopprimibile prepotenza nell'animo di alcuni cattolici.

In conclusione, l'esame dei principali connotati e indirizzi assunti dal cecilianesimo di area veneta nell'ultimo quarto dell'Ottocento rivela l'apporto determinante fornito dal De Santi alla crescita del movimento. Egli, infatti, rendendosi partecipe dell'azione riformatrice dopo la fase di avvio, riuscì a svilupparne le istanze migliori, accoppiando alla rigorosa impostazione teorica propria del cecilianesimo tedesco il superamento di molti dei limiti che si ponevano ai *Meister* d'oltralpe nel recupero della monodia liturgica e della tradizione polifonia controriformista, oggettivamente distanti dal retroterra storico-culturale e artistico dei paesi anglosassoni. In questo, il gesuita triestino appare come una personalità inusuale nel panorama della musicologia italiana della fine del XIX secolo, in quanto riveste peculiarità riscontrabili con estrema difficoltà nell'ambito delle *quaestiones* riguardanti la musica liturgica in Italia, *in primis* la capacità di confrontarsi sulla scena europea. Oltre ad avere svolto un'intensa attività organizzativa e di coordinamento, che si

---

<sup>156</sup> Cfr. LUCIANO MIGLIAVACCA, *La ripresa della polifonia durante il movimento ceciliano*, «Rivista internazionale di musica sacra», V, 1984/3-4, pp. 329-335: 332-334.

esplicò nel tentativo di sintetizzare l'attività della Sottosezione Musica sacra dell'Opera dei Congressi con le frange superstiti della dispersa Generale Associazione italiana di Santa Cecilia e nell'indirizzare la formazione e l'operato del Tebaldini, il De Santi codificò in maniera certa gli obiettivi che il movimento di riforma della musica sacra avrebbe dovuto perseguire, illustrando e mettendo a disposizione, attraverso i propri studi, i mezzi da utilizzare a tale scopo.