

# Psallite!

MUSICA & LITURGIA

Numero 22  
Gennaio 2024  
Cod. ISSN 2724-6477



*Rivista di musica liturgica on line*

## La voce liturgica

[www.psallite.net](http://www.psallite.net)

A cura di don Antonio Parisi, Carlo Paniccià  
e gli amici musicisti del Coperlim sparsi in Italia.



## Colophon

<b>Psallite! Musica e Liturgia</b> è una rivista quadrimestrale di musica liturgica distribuita on line e totalmente gratuita	
<b>direttori responsabili:</b>	mons. Antonio Parisi, Carlo Paniccià
<b>editore:</b>	Officina delle Eliconie (ass.culturale) - Contrada Isola, 12 - 62100 Macerata (MC, Italy)
<b>responsabile intellettuale:</b>	Carlo Paniccià
<b>contatti:</b>	<a href="mailto:psallite.net@gmail.com">psallite.net@gmail.com</a>
<b>copyright:</b>	Tutti i materiali presenti in questo sito - salvo le eccezioni indicate in pagina - sono protetti da diritto d'autore, è vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale senza l'autorizzazione formale dell'editore e degli autori. La redazione controlla scrupolosamente l'origine dei materiali pubblicati, nel rispetto del diritto d'autore e di riproduzione. Chiediamo scusa se qualcosa è sfuggito e invitiamo gli aventi diritto a inviarci una segnalazione a <a href="mailto:psallite.net@gmail.com">psallite.net@gmail.com</a> : provvederemo a rimuovere eventualmente quanto non autorizzato.
<b>ISSN:</b>	2724-6477
<b>credits</b>	
<i>progetto editoriale:</i>	Officina delle Eliconie (ass.culturale)
<i>redazione e cura dei contenuti:</i>	mons. Antonio Parisi, Carlo Paniccià
<i>progetto grafico e web:</i>	<a href="#">Composing Studio</a>
<i>piattaforma streaming audio:</i>	<a href="#">Bandcamp</a>
<i>generazione file pdf:</i>	realizzato con $\LaTeX$
<b>collaboratori al n.22 della rivista:</b>	
<i>articoli e partiture:</i>	Daniela Bianchi, mons. Giancarlo Boretti, Marco Cazzuffi, don Giuseppe Cerino, don Gianluca Chemini, Alejandro De Marzo, Roberta Frameglia, suor Anna Maria Galliano, don Luigi Girardi, Claudio Magni, Matteo Malagoli, Sergio Militello, mons. Massimo Palombella, Carlo Paniccià, mons. Antonio Parisi, Fabio Pecorella, Francesca Pillon, Isaia Ravelli, p. Giovanni Maria Rossi, suor Stefania Santoro (OSSr), Gino Stefani, Giuseppe Verardo
<i>foto di copertina:</i>	gentile concessione Venerabile Fabbrica del Duomo di Milano.
<i>immagini:</i>	<a href="#">Pixabay</a> , <a href="#">Pexel</a> , Venerabile Fabbrica del Duomo di Milano.
<i>registrazioni audio:</i>	<i>Cappella Musicale della Cattedrale di Macerata</i> diretta da Carlo Paniccià, <i>Cappella Musicale della Cattedrale di Verona</i> diretto da Giovanni Geraci, Corale San Michele (Bressanone, BZ) diretta da Stefano Barberio, <i>Coro polifonico parrocchiale "Pina Elefante" della Collegiata S. Maria Maddalena (Atrani, SA)</i> diretto da Anna Bottone, <i>Coro Monache Redentoriste OSSr (Scala, SA)</i> diretto da Stefania Santoro, <i>Corte Polifonica (Padova)</i> direttore Martina Frigo, <i>Ensemble dell'Istituto Diocesano per Animatori Musicali della Liturgia di Bari</i> diretto da Antonio Parisi.

## Sommario

Gennaio 2024, N.22

ISSN 2724-6477

---

### *editoriale*

La voce liturgica	<i>Antonio Parisi e Carlo Paniccià</i>	1
-------------------	--	---

---

### *per conoscere*

La vocalità liturgica: dalla spiritualità alla tecnica	<i>Sergio Militello</i>	3
La voce nel Messale Romano	<i>Antonio Parisi</i>	6
La voce liturgica tra prassi e tradizione	<i>Massimo Palombella</i>	10

---

### *per formarsi*

Il canto liturgico a servizio del testo sacro	<i>Roberta Frameglia</i>	13
Canto o labirinto?	<i>Gino Stefani</i>	17
Educazione di un coretto di piccoli cantori	<i>Giuseppe Cerino</i>	21

---

### *per riflettere*

Cantare al Signore: ma con quale "voce"?	<i>Alejandro De Marzo</i>	26
Esiste la voce liturgica?	<i>Claudio Magni</i>	29

---

### *dossier*

Gli strumenti musicali nella Liturgia: il ruolo del violoncello nella pratica e cultura partenopea	<i>Matteo Malagoli</i>	38
--	------------------------	----

---

### *asterischi \*\*\**

Dominus vobiscum. Riprendiamo i canti "della" Messa	<i>Giancarlo Boretti</i>	41
---	--------------------------	----

---

### *in memoriam*

Anna Maria Galliano	<i>Antonio Parisi</i>	43
---------------------	-----------------------	----

---

### *testi da musicare*

Il tuo silenzio	<i>Anna Maria Galliano</i>	46
Signore che doni la luce	<i>Innario di Bose</i>	48

---

### *per organo*

Preludiare, interludiare, postludiare un canto	<i>Giovanni Maria Rossi</i>	49
--	-----------------------------	----

---

### *canto proposta*

Solo tu, Signore	<i>Luigi Girardi</i>	56
Attratti dal silenzio	<i>Isaia Ravelli</i>	56
	<i>Gianluca Chemini</i>	

---

---

Meraviglioso tempo di grazia	<i>Antonio Parisi</i>	65
A te la gloria e il canto	<i>Giuseppe Verardo</i>	77
	<i>Carlo Paniccià</i>	

---

### ***canto per assemblea***

In cammino verso te	<i>Stefania Santoro</i>	80
Una voce, il mio diletto	<i>Stefania Santoro</i>	84
Tutti furono colmati di Spirito	<i>Fabio Pecorella</i>	91

---

### ***canto per coro***

Ave Regina	<i>Daniela Bianchi</i>	98
Custodia	<i>Francesca Pillon</i>	102
Vexilla regis	<i>Marco Cazzuffi</i>	107

---

### ***in libreria***

Proposta editoriale	<i>redazione</i>	114
---------------------	------------------	-----

---

### ***curricula***

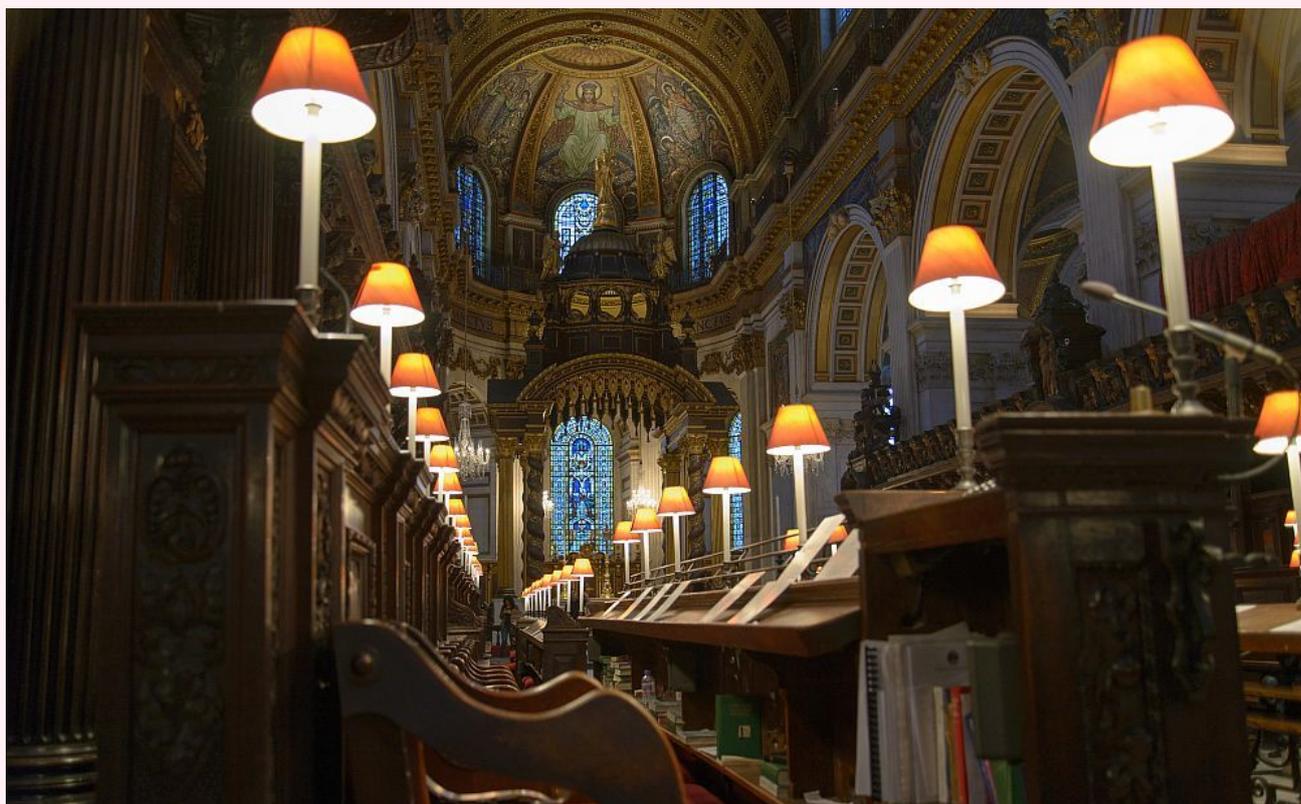
I Collaboratori del numero 22 di Psallite!	<i>redazione</i>	115
--	------------------	-----

---

L'EDITORIALE

## La voce liturgica

don Antonio Parisi & Carlo Paniccà



**I**N apertura di questo editoriale, vogliamo ancora una volta ringraziare tutti i collaboratori che non ci fanno mai mancare i loro contributi. *Psallite!* è entrata ormai nel panorama liturgico-musicale delle nostre chiese italiane; una riprova, se digitate in rete *Psallite*, in un istante vi potete collegare con la rivista.

Il tema che abbiamo sviluppato su questo numero riguarda la **voce liturgica**. Purtroppo nelle nostre celebrazioni c'è poca attenzione a questo argomento che ci sembra fondamentale quando realizziamo i vari riti. Abbiamo diversi criteri nell'utilizzare la voce; si passa da un tono enfatico ad uno monotono, da un tono appassionato ad uno freddo, da un tono entusiasta ad uno uniforme. Tale modo di parlare ed esprimersi non concorda con le

varie sequenze rituali presenti nella celebrazione. Per cui si usa lo stesso tono di voce per introdurre una celebrazione, per recitare un prefazio, per dare degli avvisi finali.

Ringraziare, intercedere, contemplare, consolare, adorare, supplicare, sono tanti gesti delle nostre liturgie; in qual modo riusciamo a rendere ciascun gesto, vero, pertinente, adeguato, appropriato? Quale timbro di voce per quale liturgia in canto? Spesso definiamo la voce del cantore o del coro in modo diverso: sguaiata, lirica, incomprensibile nella pronuncia delle parole, soffusa, sfiatata, debole, robusta, gridata, urlata, strillata, sussurrata e bisbigliata. Pensiamo al timbro di voce di colui che canta il salmo responsoriale: è adeguato alla Paro-

la che porge? Il suono del coro liturgico è funzionale al servizio che sta prestando?

Tra il semplice parlato e lo *iubilus* del canto, c'è una ricca gamma di varie possibilità espressive che dobbiamo imparare ad adoperare. C'è il rischio di esagerare nel tono di voce, di rendere teatrali i nostri interventi vocali, creando un clima di fastidio; oppure una voce monotona e monocorde che appiattisce tutta la celebrazione.

La voce è lo strumento musicale per eccellenza che ci permette di comunicare gioia, emozioni, implorare aiuto, sostenere e incoraggiare, motivare. La voce può diventare anche motivo di divisione quando attraverso di essa si esprime il disprezzo, lo svilimento, l'indifferenza e il cinismo. Due aspetti non indifferenti da non sottovalutare. Modulare il tono in modo non adeguato può compromettere le migliori intenzioni. È sufficiente pensare al tono di voce che viene utilizzato per chiamare una persona: il saluto amichevole può trasformarsi in segnale di freddo distacco.

Ampia la trattazione sulla voce liturgica: dalla comprensione della sua ragione, alla tecnica per acquisirla e migliorarla, alla provocazione sulla sua esistenza per il canto liturgico. Di questo ringraziamo di vero cuore Sergio Militello, mons. Massimo Palombella, Roberta Framaglia, Alejandro De Marzo, Claudio Magni.

Anche in questo fascicolo abbiamo voluto presentare diversi contributi di amici studiosi che ci hanno, purtroppo, lasciato - Gino Stefani, Beppe Cerino, Giancarlo Boretti -, ma dei quali manteniamo un vivo ricordo e apprezziamo ancora di più i contributi che hanno scritto diversi anni fa, perché i loro scritti sono incredibilmente attuali, profetici, le loro riflessioni ancora pungenti e ricche di spunti per migliorare e comprendere oggi la riforma conciliare a sessant'anni dalla *Sacrosanctum Concilium*.

Il dossier di gennaio è a cura di Matteo Malagoli, violoncellista, che presenta un approfondimento sugli strumenti musicali nella liturgia trattando in particolare dello strumento di cui lui è maestro e virtuoso.

Nell'anno appena trascorso una cara amica, Anna Maria Galliano, ci ha lasciati per tornare alla Casa del Padre. Con sincero affetto e gratitudine vogliamo provare a farla conoscere a tutti coloro che non hanno avuto la fortuna di incrociarla personalmente, ma solo attraverso la sua preziosa opera di compositrice di testi per la liturgia. La raffinatezza nello scegliere con eleganza e finezza le parole più opportune. Di Anna Maria proponiamo anche un suo testo.

Il 7 febbraio 2024 ricorrono venti anni dalla morte terrena di padre Giovanni Maria Rossi, padre camilliano, valente liturgista e musicista, caro e sincero amico

di tutti coloro che hanno avuto la grazia di incontrarlo. Lo vogliamo ricordare proponendo un suo vecchio articolo del 1988 su come precludere, intercludere, postcludere un canto liturgico all'organo, pratiche in cui eccelleva con naturalezza e disinvoltura grazie alla solida preparazione musicale e organistica. È un modo per mostrare la maestria didattica - e non solo - di padre Giovanni Maria nella trasmissione del suo sapere a chi vorrebbe apprendere concretamente la tecnica compositiva dell'improvvisazione organistica.

Il fascicolo di gennaio è sprone per sottoporre a tutti i lettori partiture liturgico-musicali per il tempo di Quaresima e di Pasqua. Per questo motivo in tutte le parti dell'ampia sezione musicale sono poste alla libera consultazione proposte originali declinate in particolare per questi tempi forti grazie a don Luigi Girardi, Isaia Ravello, don Antonio Parisi, Giuseppe Verardo, Fabio Pecorella, suor Stefania Santoro, Daniela Bianchi, Francesca Pillon e Marco Cazzuffi. Come consuetudine sono partiture per tutte le formazioni che possono essere anche ridotte all'esecuzione ad una sola voce. Diversificato anche il livello delle proposte musicali per coro: da quelli in corso di formazione a quelli più avanzati.

Ringraziamo coloro che hanno collaborato per le registrazioni audio - sempre disponibili e fruibili al link <https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024> - delle partiture proposte: la *Cappella Musicale della Cattedrale di Macerata* diretta da Carlo Paniccià, la *Cappella Musicale della Cattedrale di Verona* diretta da Giovanni Geraci, la *Corale San Michele* (Bressanone, BZ) diretta da Stefano Barberio, il *Coro polifonico parrocchiale "Pina Elefante"* della Collegiata S. Maria Maddalena di Atrani (Sa) diretto da Anna Bottone, il *Coro delle Monache Redentoriste OSsR* di Scala dirette da suor Stefania Santoro, l'insieme vocale *Corte Polifonica* di Padova diretto da Martina Frigo, l'Ensemble dell'Istituto *Diocesano per Animatori Musicali della Liturgia* di Bari.

Sempre grazie agli ingegneri della *Composing Studio* che ci aiutano a mantenere in perfetta efficienza la rivista *Psallite!* con un prodotto realizzato appositamente per noi e che ci viene invidiato da moltissimi.

I prossimi temi dei fascicoli di maggio e settembre 2024 di *Psallite!* saranno:

- *maggio 2024: La guida del canto dell'assemblea;*
- *settembre 2024: Il sacramento della Riconciliazione.*

Chi volesse sottoporre il proprio contributo con materiali originali, può inviarli a [psallite.net@gmail.com](mailto:psallite.net@gmail.com): li valuteremo con attenzione.

PER CONOSCERE

# La vocalità liturgica: dalla spiritualità alla tecnica

*Osservazioni preliminari*

Sergio Militello



**I**L tema è affascinante e diversi sono i possibili approcci per una sua presentazione: da quello storico a quello estetico, da quello tecnico a quello spirituale. Per mantenere legati questi piani di indagine, come pure possibili altri, proponiamo qui alcune brevi osservazioni preliminari da cui risulta necessario rifarsi alla “prassi”, quale ambito esplicativo dell’uso della voce nei diversi contesti storici. Le forme del culto cristiano, infatti, si sono differenziate nel corso dei millenni e hanno dato origine a differenti riti e rispettivi canti che, per

la loro esecuzione, presupponevano altrettanto diverse “vocalità”.

In realtà, l’espressione “vocalità liturgica” non compare negli autori antichi, in quanto essa sottintende già una sintesi (fatta a posteriori) delle modalità espressive maturate lungo i secoli e che richiedono di essere riconsiderate alla luce della liturgia rinnovata dal Vaticano II (del quale celebriamo il 60° anniversario della Costituzione *Sacrosanctum Concilium*).

Il motivo della accennata sintesi risiede nella conside-

razione di ridonare alla vocalità una sua coerente applicazione nell'espressione liturgica, evitando di lasciarsi "interpretare" al di fuori del suo contesto, ovvero non ponendosi nell'arbitrarietà dei variegati modi espressivi estranei all'azione liturgica e a ciò che questa richiede.

Per comprendere ciò risulta utile evidenziare come oggi l'approccio al canto liturgico (e, quindi, alla vocalità) sia non sempre adeguato e, forse, talvolta delimitato dal gusto personale di chi interpreta arbitrariamente quale sia il modo "conveniente" dell'uso della voce umana. In questo senso, è bene risottolineare che la liturgia è un ambito specifico e proprio, uno spazio espressivo non paragonabile ad altri, né è il luogo di una libera sperimentazione ove confluire tecniche vocali non consone e/o modalità canore "non educate" (tecnicamente si adopera la dizione di "voce impostata" per distinguerla dalla "voce naturale", ma è su quest'ultima che ci si dovrebbe concentrare nella liturgia).

Su questo aspetto, contrariamente a quanto si possa auspicare, la storia della "musica sacra" non ci è però d'aiuto, poiché testimone di svariate modalità vocali, in contraddizione a quanto sopra accennato riguardo al necessario riferimento alla prassi liturgica. Infatti, scorrendo i vari secoli, si nota come si siano presentate modalità differenti di vocalità che si sono "autodeterminate" in relazione alle "forme musicali" via via adoperate e viceversa (dalla mezza-voce alla voce piena, dal sillabato al melismatico, ecc...): non si desidera qui passarle in rassegna, quanto far notare come da tali "lezioni di storia" dovremmo "trarre-ritenere-ripensare-rimodellare-rinnovare" una prassi canora che risulti confacente alle forme musicali usate oggi nella liturgia.

Certo, ci troviamo storicamente lontani dagli echi uditi degli antichi cantori, come pure dalle testimonianze scritte circa l'uso della voce che – come anticipato – non ha mai avuto l'aggettivo di "liturgicità" (almeno come formulazione ufficiale). Tuttavia, possiamo trarre spunto da un'antica espressione del mondo post-ellenico, quella di pensare alla musica come «*scientia bene modulandi*». L'espressione, che inquadra l'oggetto della nostra riflessione, si riferiva precisamente alla "scienza del misurare [tenere il tempo] correttamente", ma a questa espressione si riallacerà più tardi Isidoro di Siviglia († 636) nelle sue *Etimologie*, quando ritrae la musica quale «*peritia modulationis sono cantuque*» ("perizia nel modulare suono e canto"). Sull'antica espressione e sull'interpretazione che ne dà Isidoro risulta utile, per il nostro contesto, soffermarci ora brevemente.

Innanzitutto, non deve sorprendere il termine "scienza" applicato alla prassi esecutiva: il vocabolo equivale a quello più moderno di "tecnica", ma dagli antichi



non adoperabile in quanto la *tecnica* era considerata come l'espressione materiale di una acquisizione, mentre la *scienza* connotava ogni attività di una perizia e di una attitudine propriamente spirituale, al pari dell'*arte*. La "modulazione" (*modulatio*) è da intendersi come il "modo" di porgere la voce umana, modo che l'aggiunta dell'avverbio *bene* contestualizza nella "precisione" del ritmo verbale e nella conseguente intonazione del verso.

Includendo nella pratica liturgica una vocalità attenta alla scelta del metro, l'atteggiamento basilare restava quello di una proclamazione-intonata del testo sacro attraverso una sorta di "cantillazione", il cui termine è in realtà un neologismo delle lingue moderne per distinguerlo dal canto sillabato e/o regolato del metro, oltre che dal canto più melodizzante. Sebbene non adoperato nella chiesa antica, il termine risulta però mirato a descrivere la vocalità più adeguata nel contesto liturgico della recitazione dei Salmi, i cui testi offrivano ai Padri le argomentazioni di una copiosissima *expositio* spirituale e apologetica della fede cristiana.

Ci appare oggi strano, per mentalità, pensare come già tale primario "gesto vocale" (una sorta di recitato intonato) fosse intrinseco ad un atteggiamento spirituale, prima che solo tecnico: al cantore, e al salmista in

particolare, veniva richiesto “in primis” un’adesione interiore al testo cantato, condizione previa che influenzava di conseguenza un’abilità tecnica (*scientia e peritia*) nell’esplicare quello specifico *officium* (ministero) nella e per la comunità ecclesiale.

Oggi, forse, si mette in primo piano la tecnica, subordinando l’approccio spirituale che, in tal modo, non risulta così evidente o determinante nell’intonare la Parola di Dio. Ci sembra di non divagare dal nostro tema se si afferma come la perdita di una meditazione della Parola di Dio all’interno dell’esperienza del canto liturgico e, più in generale, del suo riferimento per ogni azione nella vita, incida anche nelle scelte di una vocalità efficace a favorire la meditazione, più che a richiamare l’attenzione sull’abilità tecnica del singolo cantore.

Questo cenno ci induce, dunque, a riconsiderare la centralità della Parola di Dio nella vita della Chiesa (cfr. cap. VI della Costituzione Dogmatica *Dei Verbum* del Vaticano II) e la priorità della Parola divina sulla parola umana, oltre che - di conseguenza - ad interrogarci sulle più consone *modulationes* (modi) di prestare la propria voce alla Parola, la Voce per eccellenza, affinché questa risuoni efficacemente per nostro tramite.

Al di là del contesto del canto salmodico e ritornando al tema della “vocalità liturgica” in tutte le sue declinazioni rituali, si può comunque concludere che essa è da intendersi come “nascondimento” dietro la Parola di Dio o, meglio, come umile mezzo affinché questa si declini in gesto sonoro. Per compiere ciò, prima della considerazione dell’adeguatezza di una tecnica, resta necessaria la prioritaria dimensione spirituale per consentirci di entrare nella profondità della Parola attraverso una frequentazione della stessa e una sincera adesione al suo

contenuto.

Così, dopo questo approccio esperienziale, si può iniziare a discutere sulle proposte delle tecniche di canto (da quella propria del solista a quella più generica dell’assemblea), in modo che la vocalità possa, comunque, risultare e riconoscersi propriamente e veramente “liturgica”.



PER CONOSCERE

# La voce nel Messale Romano

Antonio Parisi

## MESSALE ROMANO

RIFORMATO A NORMA DEI DECRETI  
DEL CONCILIO ECUMENICO VATICANO II  
PROMULGATO DA PAPA PAOLO VI  
E RIVEDUTO DA PAPA GIOVANNI PAOLO II

### Indice

Premessa	6
Dalla Presentazione del Messale Romano	7
Dall'Ordinamento Generale del Messale Romano (OGMR)	7
Il modo di proclamare i vari testi . . . . .	8
4. Piccola bibliografia di riferimento	9

### Premessa

**L**A *Presentazione* e l'*Ordinamento Generale del Messale Romano* (OGMR) contengono dei numeri che sottolineano e consigliano il modo corretto di recitare alcuni testi del Messale. Sono consigli che aiutano a rendere la voce del celebrante e dei vari ministri adatta e adeguata al testo che va detto o proclamato. Purtroppo a volte ci sono celebranti che usano

un tono di voce monotono e tutto uguale sia che si tratti di un avviso o che si tratti di un'orazione. Tra un'enfasi teatrale e un mormorio inespressivo, c'è una vasta gamma di toni di voce che rendono il parlato piacevole e rispettoso dei vari testi.

La voce è un importante mezzo di comunicazione e manifesta le nostre emozioni che vengono espresse attraverso l'intonazione, l'intensità e il ritmo della stessa voce. Quando noi parliamo, moduliamo la nostra voce, per esempio riguardo al volume, e soprattutto usiamo un tono di voce che esprime il messaggio che stiamo veicolando.

Il tono di voce è fondamentale nella comunicazione interpersonale perché trasmette le emozioni che proviamo nella lettura e le conseguenti risposte emozionali che ne conseguono.

Nella liturgia allora dobbiamo parlare di un tono di voce adeguato, coerente, appropriato, conveniente.

Richiamo quei numeri dell'OGMR che si riferiscono al modo di dire i vari testi della Terza edizione del Messale Romano (2020).

## Dalla Presentazione del Messale Romano

«[...] Poiché la liturgia è tutta permeata dalla parola di Dio, bisogna che qualsiasi altra parola sia in armonia con essa, in primo luogo l'omelia, ma anche i canti e le monizioni; che nessun'altra lettura venga a sostituire la parola biblica, e che le parole degli uomini siano al servizio della parola di Dio, senza oscurarla».  
(Presentazione, n.8, pag IX)

Fondamentale questo consiglio per i vari ministri: il punto di partenza della liturgia è la parola di Dio, perciò le conseguenze riguardano tutte le altre parole che usiamo - omelia, canti, monizioni, avvisi - sono parole al servizio della parola di Dio. Le parole umane non devono oscurare la parola di Dio.

Nella Costituzione sulla sacra liturgia del Concilio Vaticano II si afferma: "Il Signore è presente nella sua Parola, giacché è lui che parla quando nella Chiesa si legge la Sacra Scrittura" (Sacrosanctum Concilium, n.7).

Noi prestiamo la voce, ma la Parola è quella di Dio; la voce umana deve nascondersi per mettere in prima fila la parola di Dio. Conseguenza anche per le parole dei canti; non ogni testo può avere accesso nella liturgia se non parte dalla parola di Dio.

*[...] I diversi linguaggi che sostengono l'arte del celebrare non costituiscono dunque un'aggiunta ornamentale estrinseca, in vista di una maggiore solennità, ma appartengono alla forma sacramentale propria del mistero eucaristico.* (Presentazione, n.9, pag X)

Anche questa esplicitazione è molto importante per il nostro servizio: usiamo i vari linguaggi non come un ornamento esteriore, né per dare solennità ai vari riti, ma essi appartengono alla forma sacramentale del mistero eucaristico. Il tono del nostro parlare fa parte della forma sacramentale e non è un semplice parlare.

Il catechismo del Concilio di Trento così scriveva: "Ogni sacramento consiste di due cose, la materia, che si chiama elemento, e la forma, che comunemente si chiama parola".

Forse dobbiamo rinverdire le categorie di materia e forma del sacramento, di san Tommaso D'Aquino. La materia per il sacramento dell'Eucaristia sono le specie del pane e del vino, la forma sono le parole che vengono pronunciate alla consacrazione.

Se le parole non vengono pronunciate insieme alla materia e su di essa, il sacramento non si compie. Allora comprendete bene la grande importanza delle parole che noi usiamo durante la celebrazione e del modo corretto e adeguato con cui le dovremmo pronunciare. Se i linguaggi appartengono alla forma sacramentale, ciò significa

## CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA

### PRESENTAZIONE

#### I. Motivazioni e caratteristiche della terza edizione italiana del Messale

1. La terza edizione del *Messale Romano* in lingua italiana, dopo quasi quarant'anni dalla seconda edizione del 1983, è motivata fondamentalmente dalla necessità di adeguare il libro liturgico all'*editio typica tertia* latina del *Missale Romanum* (2002 e 2008) che contiene variazioni e arricchimenti rispetto al testo dell'*editio typica altera* del 1975.
2. Sulla base dell'esperienza maturata in questi anni, in continuità con le scelte della seconda edizione e accogliendo gli insegnamenti del Magistero più recente, questa terza edizione
  - presenta una traduzione rinnovata dei testi eucologici riportati nell'*editio typica* latina, secondo le indicazioni del Motu proprio *Magnam principium* (3 settembre 2017) e gli orientamenti dei competenti organismi della Santa Sede;
  - accoglie per le antifone e per gli altri testi di ispirazione biblica la traduzione della Sacra Scrittura approvata dall'Episcopato italiano e confermata dalla Santa Sede nel 2007, fatta salva l'esigenza della cantabilità;
  - ripropone, rivedute, le orazioni ispirate alla parola di Dio distribuita nel ciclo triennale del *Lezionario domenicale*;
  - mantiene e arricchisce i formulari, soprattutto i prefazi, già introdotti nella seconda edizione per mettere in luce il rapporto fra i vari riti sacramentali e l'Eucaristia (cf. SC 59.6t; PO 5);
  - conformemente alla terza edizione latina, colloca in appendice all'*Ordo Missae* le Preghiere Eucaristiche della Riconciliazione insieme alla quadriforme Preghiera delle Messe -per varie necessità-, già presente nell'edizione del 1983 con il titolo di *Preghiera Eucaristica V*: la loro traduzione è stata rivista recependo le varianti presenti nel testo latino;
  - continua a offrire una più larga scelta di collette per le ferie del Tempo Ordinario;
  - in continuità con la scelta operata nel 1983, integra le antifone alla comunione attingendo al Vangelo del giorno, in conformità all'antica tradizione romana: tale opzione manifesta l'atto del -nutrirsi del pane della vita sia dalla tavola della parola di Dio che del Corpo di Cristo- (DV 21);
  - nel Proprio dei Santi mantiene e aggiorna la breve notizia storico-agiografica per una migliore puntualizzazione omiletica e didascalica delle singole celebrazioni.

che hanno una valenza fondamentale all'interno dei vari riti. Tirate voi animatori musicali, le conseguenze di simili affermazioni, nel realizzare una scaletta di canti pertinenti alla celebrazione.

## Dall'Ordinamento Generale del Messale Romano (OGMR)

*Questi adattamenti, che per lo più consistono nella scelta di alcuni riti o testi, cioè di canti, letture, orazioni, monizioni e gesti che siano più rispondenti alle necessità, alla preparazione e alla capacità di comprensione dei partecipanti, spettano al sacerdote celebrante. Tuttavia, il sacerdote ricordi di essere il servitore della sacra Liturgia e che nella celebrazione della Messa a lui non è consentito aggiungere, togliere o mutare nulla a proprio piacimento.* (OGMR 24, pag. XXI)

Gli adattamenti riguardano la scelta di canti, letture, orazioni, monizioni e gesti; praticamente sono i vari linguaggi verbali e non verbali che fanno e realizzano il rito. Tali interventi spettano al sacerdote, ma purtroppo nella maggior parte dei casi, tali scelte vengono affidate a volte a casaccio e altre volte a persone con poca preparazione. Neppure il sacerdote può agire come un dittatore, scegliendo e realizzando da solo i vari interventi; occorre lavorare in gruppo per avere una celebrazione partecipata e corretta.

*La natura delle parti «presidenziali» esige che esse siano proferite a voce alta e chiara e che siano ascoltate da tutti con attenzione. Perciò, mentre il sacerdote le dice, non si devono sovrapporre altre orazioni o canti, e l'organo e altri strumenti musicali devono tacere. (OGMR 32, pag. XXII)*

Ecco un'altra affermazione specifica: le parti presidenziali vanno dette con voce alta e chiara. E qui abbiamo tutto un campionario di presidenti della celebrazione che si preoccupano e si occupano con scarsa attenzione a queste questioni. Quando si parla in assemblea la voce deve raggiungere l'uditorio in modo chiaro e udibile. L'aiuto dell'impianto di amplificazione oggi è indispensabile; ma come lo si realizza? Con quali competenze si fanno delle scelte adeguate? Si va da impianti sofisticati, pochi in verità, ad impianti acustici di scarso livello e rendimento. E sottolineo che il tecnico per l'amplificazione, non è l'elettricista del negozietto accanto alla chiesa, ma occorre personale preparato per affrontare le varie situazioni acustiche.

Passiamo poi ad analizzare il modo di parlare in pubblico; c'è il presidente che corre e non rispetta per niente i segni di interpunzione; un altro che si mangia tutte le parole finali; un altro che ha un tono di voce monocorde; un altro ancora che ha un ritmo lento che fa innervosire l'assemblea. Il presidente dovrebbe con umiltà, imparare le tecniche del parlare in pubblico, lo richiede la funzione che svolge e l'importanza del messaggio che annuncia.

Ecco alcuni argomenti che vanno conosciuti e approfonditi: il ritmo, il volume, l'intonazione, il colore, l'articolazione di una voce.

*Poiché la celebrazione della Messa, per sua natura, ha carattere «comunitario», grande rilievo assumono i dialoghi tra il sacerdote e i fedeli riuniti e le acclamazioni. Infatti questi elementi non sono soltanto segni esteriori della celebrazione comunitaria, ma favoriscono e realizzano la comunione tra il sacerdote e il popolo. (OGMR 34, pag. XXII)*

*Le acclamazioni e le risposte dei fedeli al saluto del sacerdote e alle orazioni, costituiscono quel grado di partecipazione attiva che i fedeli riuniti devono porre in atto in ogni forma di Messa, per esprimere e ravvivare l'azione di tutta la comunità. (OGMR 35, pag. XXII)*

Mi ha sempre colpito una frase di Joseph Gelineau che affermava: i dialoghi, le risposte, le acclamazioni, rappresentano la spina dorsale della celebrazione.

## XVIII ORDINAMENTO GENERALE DEL MESSALE ROMANO

### PROEMIO

1. Cristo Signore, desiderando celebrare con i suoi discepoli il banchetto pasquale, nel quale istituì il sacrificio del suo Corpo e del suo Sangue, ordinò di preparare una sala grande e addobbata (Lc 22, 12). La Chiesa, quando dettava le norme per preparare gli animi, disporre i luoghi, fissare i riti e scegliere i testi per la celebrazione dell'Eucaristia, ha perciò sempre considerato quest'ordine come rivolto anche a se stessa.

Allo stesso modo le presenti norme, stabilite in base alle decisioni del Concilio Ecumenico Vaticano II, come anche il nuovo Messale, che d'ora in poi la Chiesa di Rito romano utilizzerà per celebrare la Messa, sono una prova di questa sollecitudine della Chiesa, della sua fede e del suo amore immutato verso il grande mistero eucaristico, e testimoniano la sua continua e ininterrotta tradizione, nonostante siano state introdotte alcune novità.

### TESTIMONIANZA DI UNA FEDE IMMUTATA

2. La natura sacrificale della Messa, solennemente affermata dal Concilio di Trento, in armonia con tutta la tradizione della Chiesa, è stata riaffermata dal Concilio Vaticano II, che ha pronunciato, a proposito della Messa, queste significative parole: «Il nostro Salvatore nell'ultima Cena... istituì il sacrificio eucaristico del suo Corpo e del suo Sangue, al fine di perpetuare nei secoli, fino al suo ritorno, il sacrificio della croce, e di affidare così alla sua diletta sposa, la Chiesa, il memoriale della sua morte e risurrezione»<sup>1</sup>.

lo stesso motivo, il Giovedì Santo, nella celebrazione della «Cena del Signore», e nella solennità del Corpo e del Sangue del Signore, il popolo cristiano è chiamato a onorare in modo particolare, con l'adorazione, questo mirabile sacramento.

4. La natura del sacerdozio ministeriale, che è proprio del vescovo e del presbitero, in quanto offrono il sacrificio nella persona di Cristo e presiedono l'assemblea del popolo santo, è posta in luce, nella forma stessa del rito, dal posto eminente del sacerdote e dalla sua funzione. I compiti del suo ministero sono indicati e ribaditi con molta chiarezza nel prefazio della Messa crismale del Giovedì Santo, giorno in cui si commemora l'istituzione del sacerdozio. Il testo sottolinea la potestà sacerdotale conferita per mezzo dell'imposizione delle mani e descrive questa medesima potestà enumerandone tutti gli uffici: «la continuazione della potestà sacerdotale di Cristo, Sommo Sacerdote della nuova alleanza».

5. Questa natura del sacerdozio ministeriale mette a sua volta nella giusta luce un'altra realtà di grande importanza: il sacerdozio regale dei fedeli, il cui sacrificio spirituale raggiunge la sua piena realizzazione attraverso il ministero del vescovo e dei presbiteri, in unione con il sacrificio di Cristo, unico Mediatore<sup>2</sup>. La celebrazione dell'Eucaristia è infatti azione di tutta la Chiesa. In essa ciascuno compie soltanto, ma integralmente, quello che gli compete, tenuto conto del posto che occupa nel popolo di Dio. È il motivo per cui si presta ora maggiore attenzione a certi aspetti della celebrazione che, nel corso dei secoli, erano stati talvolta alquanto trascurati. Questo po-

Giustamente questo numero 34 dichiara che tali interventi non sono segni esteriori, ma favoriscono e realizzano la comunione tra il sacerdote e il popolo. Quindi sono il punto di partenza per una partecipazione piena, attiva, consapevole. Quindi la comunione in primis, si realizza con questi interventi e dopo si possono insegnare altri canti e altre melodie. Invece il percorso di questi 60 anni di riforma liturgica del Vaticano II ha tenuto presente quasi sempre, solo i canti processionali che accompagnano un rito, o canti che non hanno alcuna pertinenza rituale.

Una risposta, un'acclamazione fanno parte del rito e vanno cantati e realizzati prima di tutti gli altri canti.

### Il modo di proclamare i vari testi

*Nei testi che devono essere pronunziati a voce alta e chiara dal sacerdote, dal diacono, dal lettore o da tutti, la voce deve corrispondere al genere del testo, secondo che si tratti di una lettura, di un'orazione, di una monizione, di un'acclamazione, di un canto; deve anche corrispondere alla forma di celebrazione e alla solennità della riunione liturgica.*

*Inoltre si tenga conto delle caratteristiche delle diverse lingue e della cultura specifica di ogni popolo.*

*Nelle rubriche e nelle norme che seguono, le parole «dire» oppure «proclamare» devono essere intese in riferimento sia al canto che alla recita, tenuto conto dei principi sopra esposti. (OGMR 38, pag. XXII)*

Fondamentale questo numero che indica delle norme da osservare se si vuole realizzare una buona comunione. La voce deve corrispondere al genere del testo, non si può usare lo stesso tono di voce per testi differenti. Una lettura va proclamata, un'orazione va pregata, una

monizione va spiegata, un'acclamazione va gridata, un canto va cantato. Solo così si riesce a dare la giusta voce ad ognuna di queste varie forme di parlato, altrimenti tutto diventa piatto, monotono e insignificante.

La voce deve fare i conti anche con la forma della celebrazione; significa che deve essere adeguata alla struttura dei vari riti, rispettandone contenuti e significati. Sarebbe un controsenso e un fuori luogo se usassimo la voce in maniera impropria e inopportuna e non adatta a talune celebrazioni.

In una celebrazione solenne il tono di voce deve essere adeguato a quel momento solenne; quindi è fuori luogo una voce intima e mormorata, una voce silenziosa e misteriosa, una voce priva di carattere e poco risoluta.

Naturalmente ogni lingua ha le proprie regole e i propri significati, la particolare intonazione e il particolare colore; per esempio celebrare in italiano o in latino crea diversi comportamenti di ascolto e una diversa percezione linguistica. Con l'italiano io mi sento a casa e quindi la voce ha un impatto diverso da un ascolto della lingua latina.

Una conclusione: non è sufficiente aprire la bocca e parlare, ma quando celebriamo, quando annunciamo la Parola, quando amministriamo i sacramenti, la nostra voce diventa un segno sacramentale. Ecco allora l'importanza che questa voce liturgica sia adatta, conveniente, adeguata, comprensibile; una voce che scompare dietro la Parola che annuncia, una voce che aiuta la preghiera della comunità celebrante.

Il presidente e i vari ministri e ministeri nella liturgia sono portavoce e voce di Dio, afferma Baroffio.

In questo contesto trovo molto utili e interessanti alcune considerazioni di un grande pensatore ebraico, Abraham Joshua Heschel nel volumetto "Il canto della libertà" edizioni Qiqajon, Comunità di Bose. Lui scrive:

*"Il canto conduce alla preghiera. Quello che intendo per distacco della musica del cantore dalla parola liturgica non è il canto senza parole, ma il cantare che contraddice le parole. Si tratta di una questione sia spirituale che tecnica. La voce del cantore non deve né sostituirsi alle parole, né interpretare malamente lo spirito delle parole. Il cantore che preferisce far bella mostra della propria voce anziché comunicare le parole e proporre con chiarezza lo spirito del testo, non accosterà l'assemblea alla preghiera. "Sii umile di fronte alle parole", dovrebbe essere l'imperativo del cantore [...]"*

*La musica è l'anima del linguaggio. Una proposizione ben articolata è più di una serie di parole ammucciate. Una frase stonata, priva di musicalità, è come un*

*corpo senz'anima. Il segreto di una frase armoniosa sono un ritmo e una musicalità che corrispondano al significato delle parole. Dev'esserci sintonia tra la musica e il testo. Nel testo che il cantore esegue tale sintonia a volte manca penosamente. Si resta traumatizzati ascoltando pensieri stupendi espressi con accentazioni e cadenze errate: parole sublimi combinate con musiche grossolane. Tanta parte di quello che udiamo nella sinagoga è estraneo alla nostra liturgia. Molta parte della musica che sentiamo distorce e persino contraddice le parole, anziché dare loro intensità ed esaltarle. Una musica di questo genere ha effetti devastanti sulla nostra ricerca di preghiera [...]. Perché la musica del cantore riacquisti la sua dignità non sarà sufficiente studiare la natura autentica della nostra tradizione musicale. È necessaria una rinascita liturgica". (ABRAHAM JOSHUA HESCHEL, "Il canto della libertà. La vita interiore e la liberazione dell'uomo", edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 1999, pagg. 16 e seguenti).*

Tale discorso si adatta anche a noi!

#### 4. Piccola bibliografia di riferimento

- MICHEL CORSI, *La Parola e la Voce*, edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2013
- CLAUDE DUCHESNEAU e collaboratori, *Parola del Signore, una guida per la celebrazione della parola*, Marietti, 1983
- ABRAM JOSHUA HESCHEL, *Il canto della libertà. La vita interiore e la liberazione dell'uomo*, edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 1999

PER CONOSCERE

# La vocalità liturgica tra prassi e tradizione

Massimo Palombella



**I**N una sorta di sentire comune, in Italia, quando pensiamo al suono della “musica sacra” immediatamente ci vengono in mente le Celebrazioni Papali con la Cappella Musicale Pontificia “Sistina”. Questa storica istituzione, almeno da quando abbiamo potuto ascoltarla attraverso le dirette prima radiofoniche e poi televisive, ha sempre prodotto – ad eccezione di una breve parentesi – un suono possente, marcatamente

operistico<sup>1</sup>.

Sempre in un sentire comune, al citato suono delle Ce-



1

<https://psallite.bandcamp.com/track/esempio-1-palombella>

Missa de angelis, Gloria. Cappella Musicale Pontificia “Sistina”, direttore Domenico Bartolucci: Missa de angelis, GLORIA.

lebrazioni Papali si è contrapposto quello dei cori Inglesi, suono raffinato, leggero, incredibilmente intonato, e molto lontano, se non antitetico, a quello operistico della Cappella Sistina<sup>2</sup>.

Il modello estetico con il quale, forse in modo inconsapevole, la Cappella Sistina si è storicamente identificata, e oggi, in parte, nuovamente si identifica, è quello tardoromantico. In questo ambito, il suono prodotto dal coro deve essere in grado di competere con una grande e ricca orchestra ed è per questo che i coristi (Soprani, Contralti, Tenori e Bassi) tendenzialmente cantano “in voce”. Ma, lo scorso secolo, il Novecento, ha, fino ad un certo punto, visto in Italia lo stesso suono tardoromantico presente nei cori liturgici in qualche modo “istituzionali”, come la Cappella Musicale del Duomo di Milano sotto la direzione di Luciano Migliavacca. Analogamente alla Cappella Sistina, anche questa storica istituzione aveva cantori adulti (tenori e bassi) che cantavano “in voce”, in stile operistico, e i ragazzi divisi in soprani e contralti, come la sezione femminile di un coro di un teatro lirico<sup>3</sup>.



2

<https://youtu.be/HBxF2Erxbg0?feature=shared>  
Giovanni Pierluigi da Palestrina, TU ES PETRUS, Choir of Westminster Abbey, direttore Simon Preston. È interessante osservare come anche all'interno della cultura vocale inglese si può trovare un approccio (in ambito cattolico) che, in qualche modo guarda al “suono continentale” delle Celebrazioni Papali cercando una sorta di emulazione



[https://youtu.be/sf0ZRiJ\\_w6g?feature=shared](https://youtu.be/sf0ZRiJ_w6g?feature=shared)  
Giovanni Pierluigi da Palestrina, TU ES PETRUS, Westminster Cathedral Choir, direttore Martin Baker



3

<https://youtu.be/NNiwDCR2D8s?feature=shared>  
FESTIVA CANTICA, Cappella Musicale della Cattedrale di Milano, direttore Luciano Migliavacca. Tale vocalità, tipica di quel momento storico, non ha però impedito alla Cappella Musicale del Duomo di Milano nel 1975, con la comprensione estetica di quel puntuale momento, di incidere per Archiv



<https://youtu.be/Cw1z6S4KEJw?feature=shared>.

In questo contesto, le citate Cappelle Musicali, affrontavano ogni segmento della storia della musica (Gregoriano, Polifonia del XV secolo, polifonia del XVI secolo, Barocco...) con la stessa estetica tardoromantica come se dovessero competere con una grande orchestra<sup>4</sup>, e giustificando tale vocalità, almeno per quello che compete la Cappella Sistina, come un dato storico – già presente ai tempi di Giovanni Pierluigi da Palestrina – originato dalla necessità di riempire di suono le volte della grande Basilica di San Pietro<sup>5</sup>.

4 Alcuni esempi di ascolto tratti dalla rete e registrazioni in genere:



<https://youtu.be/Wv0iZV3TA2E?feature=shared>;  
SPLENDIDA STELLA. Cappella Musicale del Duomo di Milano, direttore Luciano Migliavacca



<https://psallite.bandcamp.com/track/esempio-2-palombella>  
VICTIMAE PASCHALI LAUDES. Cappella Musicale Pontificia “Sistina”, direttore Domenico Bartolucci. Disco “Concierto en el Vaticano”;



<https://psallite.bandcamp.com/track/esempio-3-palombella>  
EXALTABO TE di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Cappella Musicale Pontificia “Sistina”, direttore Domenico Bartolucci. Disco “The works of Palestrina”

5 È interessante osservare che al tempo di Palestrina le Celebrazioni del Papa non si svolgevano nella Basilica di San Pietro ma usualmente in Cappella Sistina (Cf. DYKMANS M., *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première Renaissance* = Studi e Testi 293-294 [Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1980-1982], 2 vol), anche perché l'attuale Basilica Vaticana non esisteva essendo in costruzione. Infatti, il cantiere per la costruzione della nuova Basilica fu iniziato nel 1505 e il Bramante, per realizzare i quattro possenti pilastri uniti da quattro archi destinati a sorreggere la grande cupola, fece demolire quasi tutta la parte presbiterale dell'antica e veneranda basilica. Nel 1611 il Papa diede per la prima volta la benedizione dalla nuova Loggia, nel 1616 fu terminato l'Altare della Confessione e il 18 novembre del 1626 vi fu la consacrazione della Basilica. Il cantare in Cappella Sistina obbligava (e dovrebbe ancora oggi obbligare) necessariamente alla ricerca di una sonorità di più intima percezione. La grande emotività di una massa sonora che canta “in voce” per riempire di suono le volte di una Basilica è sostituita dalla raffinata percezione del testo, dalla resa emoti-

Oggi, recependo gli studi semiologici e semiografici che ci hanno condotto, oltre ogni ideologia, alla ricerca di un suono “storicamente informato”, possiamo affermare che una precisa grafia musicale sottende, ed insieme richiede, una specifica vocalità.

Esequire quindi il Canto Gregoriano, la polifonia del XV e XVI secolo, il barocco, la musica destinata alla liturgia del periodo romantico... Oggi, nella logica di una doverosa pertinenza estetica, ci conduce alla determinazione di un suono diverso da quello praticato alle Celebrazioni Papali o, in passato, nel Duomo di Milano.

Non è una questione di banale imitazione del suono dei cori inglesi, ma dell’identificazione di una vocalità atta a tradurre in suono una precisa grafia musicale con tutto quello che la stessa grafia musicale sottende<sup>6</sup>.

In questo non facile contesto dove, purtroppo, tante accezioni “extra teoretiche” intervengono generando spesso una non lucida e non libera comprensione, occorre anche non cadere nell’ingenua tentazione di convincersi che, in una grande chiesa, se il coro non canta “in voce” non si sente, in quanto, specificatamente in termini tecnici di vocalità, un coro è davvero sonoro se genera armonici e se proietta il suono, non se urla.

La sfida del Concilio Vaticano II circa la “Musica Sacra” si può sinteticamente identificare nella necessaria ricerca di una pertinenza celebrativa del segno musicale all’interno della Liturgia che questo Concilio ci ha consegnato<sup>7</sup>, nel doveroso dialogo con la modernità, e, proprio per questo, nell’intelligente recezione di quanto, ad oggi, gli studi scientifici circa il Canto Gregoriano e la Polifonia rinascimentale, il barocco, la musica romantica... Ci hanno comunicato, per trovare vie che traducano il “segno grafico” in “segno sonoro” all’interno della

Celebrazione Liturgica. Il grande patrimonio culturale della Chiesa va dunque ricollocato nella Liturgia con “pertinenza celebrativa” ed insieme occorre lasciarsi sanamente sfidare dalla modernità, dal cammino che la musica ha fatto fino ad oggi e di come queste conquiste, questo patrimonio culturale può essere fruito nella Liturgia<sup>8</sup>.

In sostanza, il Concilio Vaticano II chiede di essere i custodi della tradizione ma non come si farebbe in un museo. La “tradizione” va ricollocata “oggi”, resa viva “oggi” all’interno di una Liturgia “viva”, densa di ricordi proprio per vivere con pienezza il momento attuale. L’intelligente dialogo con la modernità dovrebbe allora condurre ad una grande valorizzazione del patrimonio musicale della Chiesa ricompreso con l’intelligenza e la raffinatezza di quanto oggi gli studi scientifici ci hanno comunicato.

va ed espressiva della parola attraverso il suono, dalle relazioni dialettiche emergenti dal linguaggio contrappuntistico inteso come componente intellettuale mossa dagli affetti.

6 È quindi importante conoscere gli strumenti che permettono di decifrare una precisa grafia per produrne un suono pertinente, adeguato e, soprattutto, rispondente ad un processo interpretativo ed esegetico di un testo. Il tutto però con l’equilibrio e la sapienza di chi considera la musica un’arte da fruirsi con l’udito e non con gli occhi. In sostanza, quando lo studio semiologico e semiografico porta, curiosamente, al peggioramento del segno sonoro rendendolo non più “credibile” e talvolta “anti musicale”, forse è bene interrogarsi se la metodologia applicata nel processo decodificatore sia corretta. È fondamentale mettere in questione la metodologia, ma non gli strumenti scientifici che rimangono oggi l’unica strada seria per accedere alla musica che ci ha preceduto con un principio di credibilità.

7 Per “pertinenza celebrativa” si intende quella caratteristica del segno sonoro che è congeniale a quel preciso rito, non lo usa per affermare se stessa ma contribuisce alla piena espressione del rito stesso.

8 Ovviamente questo processo è attuato in modalità differenti in relazione alle proprie possibilità celebrative. Un conto è una Celebrazione Papale, una Cattedrale, una Basilica e un altro conto è una parrocchia di periferia con esigui mezzi. Questo storicamente è sempre avvenuto, anche nell’attuazione della Riforma Liturgica del Concilio di Trento. Ciò che noi conosciamo del passato è generalmente l’esemplarità dimenticando forse che esistevano – ed esistono – tante realtà che hanno cercato – e cercano – di fare qualcosa con i poveri mezzi che hanno a disposizione.

PER FORMARSI

# Il canto liturgico a servizio del testo sacro

*Tecnica, dizione e seria preparazione*

Roberta Frameglia



“CHI canta male parla male, respira male, si muove male e ha un cattivo rapporto col proprio corpo”: su questi concetti Serge Wilfart (1941)<sup>1</sup>, cantante e docente di grande esperienza, basa il suo lavoro sulla voce che è insieme terapeutico e costruttivo. “La voce è la quintessenza del corpo, della psiche, e dello spirito che cer-

ca di aprirsi un varco” e continua “in ogni voce c’è un aspetto genesico, affettivo, spirituale”: il nostro compito consiste nel trovare un equilibrio interiore perché questi aspetti riescano ad essere espressi in verità, coerenza e naturalezza, qualunque sia il tipo di canto che affronteremo, che sia lirico, pop o liturgico.

Ma cos’è il canto liturgico? Si può definirlo come un canto naturale, educato, senza eccessi e molto adeso al testo, aspetto preponderante.

Quali sono i suggerimenti perché il ciclo respirazione-

<sup>1</sup> WILFART SERGE, *Il canto dell’essere. Analizzare, costruire, armonizzare con la voce*, Servitium Editrice, Troina (EN), 2006

parola-ritmo-suono, come li elenca in successione Rachele Maragliano Mori (1894-1992)<sup>2</sup> sia la giusta espressione del testo sacro? E soprattutto è possibile che questo avvenga? Alcuni suggerimenti ci aiuteranno a capire. I canti a cui farò riferimento saranno prevalentemente di tipo assembleare.

i. Il canto liturgico non solo è preghiera cantata, ma è la nostra preghiera cantata: è bene proporre un canto il più naturalmente possibile, senza esagerazione nel suono o nella pronuncia, evitando al contrario eccessiva mestizia e deferenza. Anche una valida postura deve essere espressione della nostra intenzione di preghiera nel canto: un salmista che all'ambone si mostrerà eccessivamente sicuro di sé, sovrasterà con la sua presenza il testo e il canto, come un cantore incerto e malfermo rappresenterà anche con la sua voce insicurezza e instabilità. Gli occhi senza dubbio sono uno dei maggiori coefficienti per un salmista all'ambone, soprattutto durante il ritornello del salmo responsoriale, quando, dopo averlo perfettamente memorizzato, inviterà alla risposta alzando il capo e guardando l'assemblea, magari accompagnando il movimento con un modesto cenno della mano (Figura 1).



Figura 1. il gesto della mano da parte del salmista

Ma cosa significa concretamente avere una valida postura? Si intende un giusto allineamento del corpo che sia adatto al canto: in piedi col peso su entrambe le gambe, con la testa alta e “fiera” e lo sguardo medio-alto, il collo diritto, le spalle rilassate, la cassa toracica non rigida, come il bacino e le ginocchia. Se si tiene uno spartito si deve avere “lo spartito nella testa, non la testa nello spartito” (Hans Bülow). Tutto il corpo

2 MARAGLIANO MORI RACHELE, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Edizioni Curci, Milano, 1993

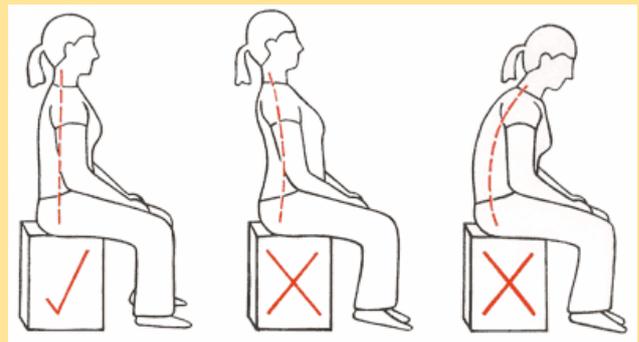


Figura 2. postura seduta



Figura 3. postura in piedi

è in tensione, cioè pronto per cantare, ma non rigido (Figura 2). La stessa cosa vale se dovessimo cantare seduti: l'appoggio è sul bordo in avanti della sedia, facendo attenzione che non si crei un arco lombare, le gambe poi faranno un angolo retto (Figura 3). Un aiuto per affrontare la paura di cantare di fronte ai fedeli può essere ricordare che il cantore sta trasmettendo un testo di cui è messaggero. Diventa così sì una responsabilità, ma al contempo una de-responsabilizzazione.

ii. La scelta di un brano che sia scritto bene per la voce è molto importante (qui si intende una melodia non improvvisata, o scritta perché “è bella”, facile o complicata che sia), con intervalli ponderati, con un andamento ritmico che aiuta la pronuncia, con le giuste sillabe e giuste vocali nelle note più acute. Attenzione a questo ultimo aspetto: le note acute. Si prediligano brani con un'estensione prevalentemente centrale, per evitare “ingolamenti” o al contrario l'obbligo a “girare la voce” liricamente, uscendo quindi dallo stile liturgico.

iii. Leggere il testo prima di cantare. È fondamentale che il cantore sappia cosa sta cantando, dal punto di vista sia contestuale che sintattico. Se la melodia è scritta bene sarà semplice rispettare la punteggiatura e quindi la sintassi per far capire meglio il testo.

Se la melodia è banale o raffazzonata, si cercherà di esprimere il testo con più grazia possibile per dare senso alla melodia, oppure si scelga un brano differente, sempre considerando il momento liturgico in cui inserirlo.

iv. È bene rispettare la giusta dizione. Le inflessioni regionali (le E o le O aperte o chiuse, le sillabe doppie o appiattite, gli strascicamenti o il raddoppio iniziale delle consonanti), come la lettura alla Carmelo Bene, ridondante e teatrale, distolgono dalla corretta interpretazione e comprensione del testo e soprattutto sono lontane dallo stile liturgico e talvolta rischiano di compromettere addirittura la salute del nostro apparato vocale. Prestare attenzione poi a parole come *mio*, *tuo*, *Dio* formate da uno iato, che tendenzialmente è bene separare per non rischiare di dare l'accento sull'ultima vocale o. Ricordare poi che si canta sulle vocali, ma sono le consonanti "i buttafuori" delle vocali, quindi non basta ascoltare una nuvola di bei suoni senza che si comprenda il significato del testo.

Se pensiamo ad un canto noto come "Sei Tu Signore il pane" l'errore di mettere l'accento alla fine dello iato è spesso udito (*Nell'ultima suà cena... la vita mià per voi*, mentre è corretto separare le vocali *Nell'ultima su-a cena... la vita mi-a per voi*) [Esempio audio 1<sup>3</sup>]

Un altro accorgimento importante va segnalato quando si succedono due note uguali: la seconda va cantata quasi sempre più sottovoce della prima, per un discorso di accento sillabico, ma soprattutto per l'andamento melodico. Troviamo un semplice esempio nella Figura 4 [Esempio audio 2<sup>4</sup>]: nella strofa del canto "Chiesa di Dio" la seconda sillaba della parola *chiama*, come l'ultima in Vangelo, va cantata più piano, sottolineando l'accento più forte sulla sillaba precedente.

Attenzione va ulteriormente posta sull'ultima sillaba prima del respiro, dove d'abitudine si dà l'accento (per la fretta di respirare). Un esempio lo troviamo in "Sei



Figura 4. Chiesa di Dio

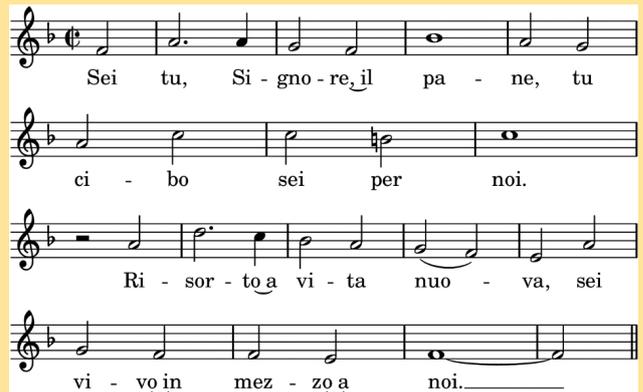


Figura 5. Sei tu, Signore, il pane

tu Signore il pane" (Figura 5) [Esempio audio 3<sup>5</sup>], dove sulla sillaba finale di *pane* e di *nuova* si tende a mettere un accento inutile e dannoso per il canto.

Si tenga presente anche che talvolta in presenza di due vocali vicine di fine e inizio parola successiva, è bene separarle con un colpo di glottide (cioè dando un piccolo "accento" sulla seconda vocale) (Figura 6) [Esempio Audio 4<sup>6</sup>], dove prima di *insieme* si può fare un respiro per aiutarsi. Se si fa con un solo fiato è bene separare le due vocali i).



Figura 6. La creazione giubili

3 ESEMPIO AUDIO 1: <https://psallite.bandcamp.com/track/esempio-1-sei-tu-signore-il-pano>



4 ESEMPIO AUDIO 2: <https://psallite.bandcamp.com/track/esempio-2-chiesa-di-dio>



5 ESEMPIO AUDIO 3: <https://psallite.bandcamp.com/track/esempio-3-sei-tu-signore-il-pano-2a-parte>



6 ESEMPIO AUDIO 4: <https://psallite.bandcamp.com/track/esempio-4-la-creazione-giubili>



v. Conoscere il nostro apparato fonatorio. Sapere come siamo fatti e di cosa il nostro corpo ha bisogno è molto importante, senza cercare elisir improvvisati o di posa: seguendo sane abitudini di vita, come dormire e mangiare bene, mantenere il nostro corpo idratato, fare movimento, serve a mantenerci in salute e ad affrontare con più forze i malanni di stagione.

Per cantare bene è necessario avere un buon controllo muscolare anche per far fronte all'agitazione del cantare in pubblico, cosa che capita anche ai più esperti, figuriamoci ai non professionisti. Appoggiarsi ad un insegnante di canto può essere una buona cosa, per affinare la tecnica tramite un orecchio esperto esterno ed acquisire sempre maggior consapevolezza del proprio corpo.

vi. Avere coscienza dei respiri da prendere all'interno di un brano, possibilmente segnandoli a matita nel nostro spartito. Interrompere il fraseggio con piccoli rabocchi tanto quanto è consentito durante un'esecuzione corale, non deve accadere al solista, il quale deve sempre rispettare la sintassi.

vii. Prestare seria attenzione alle cattive abitudini come i glissando fra un intervallo e l'altro o alle note di appoggiatura che sembrano semplificare la difficoltà invece creano un effetto falsato che ricorda le sigle dei cartoni animati.

Questi sono solo alcuni degli innumerevoli aspetti da tener presente quando si approccia un canto liturgico. La cosa fondamentale è che lo si avvicini con serietà e rispetto, con la giusta preparazione e senza improvvisare.

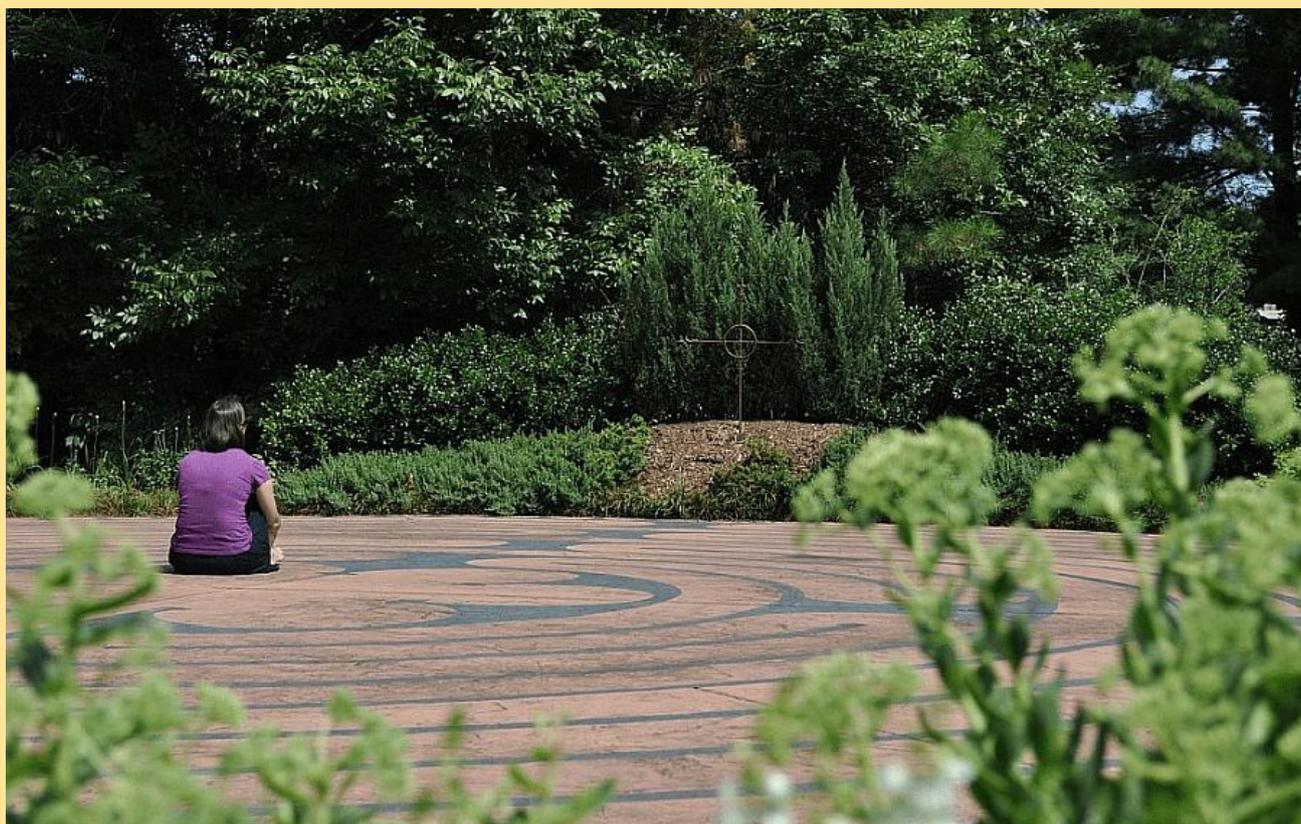


PER FORMARSI

## Canto, o labirinto?

Riflessioni sul canto nella liturgia

Gino Stefani



### Indice

Premessa	17
Le combinazioni segrete	18
La soluzione convergente	18
Canto a una dimensione?	19

Proponiamo un articolo di Gino Stefani pubblicato a puntate nel 1984 nei numeri 50, 51, 52, 53 di "Musica e Assemblea" all'epoca edito dall'Editrice Queriniana di Brescia. Non solo una riflessione, anche provocazione sulla voce e il canto nella liturgia.

### Premessa

**C**ANTARE: tra il dire e il fare. Provate un po' a pensare in quanti modi lo si dice. Canto perché ho l'anima in pena («*canta che ti passa*»); perché ho la rabbia in corpo («*I can't get no satisfaction*», Rolling Stones); perché amo («*Amore, amor...*»).

Cantare per stare svegli; per farsi compagnia, e magari anche coraggio.

«*Ogni uccello e ogni stagione hanno la loro canzone*» (proverbio olandese).

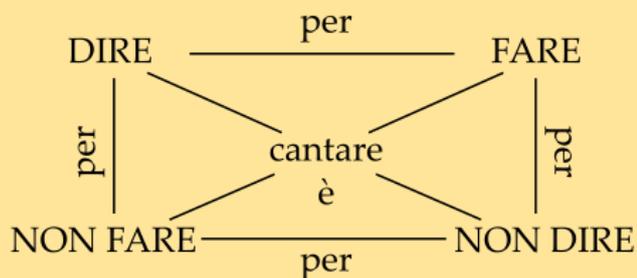
Dirlo in musica, resta più impresso; dirlo in musica, è meno impegnativo. «*Chi bene canta, prega due volte*»

(antico detto ecclesiastico); «Sono solo canzonette» (E. Bennato). Inni rivoluzionari, lotta cantata; «Non ho mai detto che a canzoni / si fan rivoluzioni» (Guccini).

Canto, canzone, canzonare.

Canto, incanto, incantamento, incantesimo.

«Canto / quel motivetto che mi piace tanto». «Tasto pe' ccantà». Eccetera. Continuate voi la raccolta. Intanto facciamo il punto: cantare è un dire, che è un fare. Ma anche un non fare. Ed è un fare, che è un dire. Ma anche un non dire. Giochi di parole? Niente affatto: è l'ambiguità del cantare, la polivalenza dei canti, il labirinto della canzone. Mettiamolo in schema:



Provate a trovare un esempio concreto per ogni percorso: una canzone, un canto liturgico, un cantautore, una situazione politica, ecc.

E, per immaginare cosa succede quando si sbaglia percorso, eccovi una storia vera, dell'epoca degli alberi degli zoccoli. In un paese mediterraneo, di cui non ricordo il nome, una ragazza accusò davanti al giudice un giovanotto di averla corteggiata, pubblicamente impegnata e poi abbandonata e, quindi, disonorata; al che lui, per tutta difesa: «Io?! Canzòne, fu!». L'atto incriminato era, infatti, una serenata: corteggiar cantando.

E nelle nostre serenate al buon Dio, chi può dire che cosa succede, precisamente?

### Le combinazioni segrete

Che cosa fa realmente uno che canta nella liturgia? Proviamo a indagare sui meccanismi segreti di quel labirinto che è il canto.

Il canto è l'incontro, o la sintesi, di tre dimensioni: la voce, la parola, la musica. Ora, ognuna di queste componenti ha una sua autonomia di strutture, di funzionamenti, di progetti. La voce è qualcosa di molto personale, l'immagine sonora di una persona; la parola è soprattutto un mezzo per comunicare con gli altri; la musica poi è tante cose: gioco, espressione, costruzione di oggetti sonori, rappresentazione, ecc.

Messe insieme, queste tre dimensioni un po' si rinforzano, un po' si neutralizzano, sempre si trasformano

a vicenda; e il risultato non è mai una somma e neanche un prodotto aritmetico, controllabile.

Prendiamo un esempio: il canto. «Io non sono degno...» Chi è questo «io»? Se leggo le parole sul libretto, è il *soggetto logico* della frase; eventualmente è l'*autore* del testo (ma non si può dimostrarlo); se me ne appropro con fede, sono *io* che leggo. Nella messa, l'«io» è il soggetto liturgico, il «fedele» che io rappresento e sono; l'atto, è una confessione. Se poi quelle parole le canto, quell'«io» si moltiplica e si frantuma come in un caleidoscopio, dove i soggetti precedenti (logico, storico, simbolico-rituale) danzano con l'*io lirico* della poesia, con l'*homo ludens* della musica...

Questi soggetti, queste identità possono sì, teoricamente, disporsi su una stessa traiettoria, che va da un nucleo potenziale a una realizzazione concreta; ma la pratica è molto più complessa e assai meno lineare.

Se le parole di quel canto contengono un significato di confessione e di offerta, la poesia *le trasforma* con i suoi giochi di suono e di ritmo, e il senso e l'atto cambiano. E *cambiano* poi ancora per la musica, con quelle curiose deformazioni che essa impone alla recitazione del testo («...maaasetulovuooiii...») e quel costante e sommo incantamento alla danza, a un quasi languido valzer lento.

Quanti percorsi possibili, e spesso inconsci, nel canto anche più semplice e sincero! Quanta *ricchezza* di senso, ma anche quanta *ambiguità*! Ora, nella celebrazione, questa ambiguità si riduce da sé, o bisogna ridurla, e quanto, e come?

### La soluzione convergente

Qual è il canto migliore? Quello che realizza meglio la sintesi voce-parola-musica. Fabbricare buoni testi o musiche, e cantare bene, non è tanto difficile; basta il mestiere. Una bella canzone invece è un caso o un'invenzione felice. Perché questo? Perché, come abbiamo visto, la combinatoria delle tre dimensioni (voce-parola-musica) è talmente complessa che non si domina razionalmente, analiticamente.

Un canto liturgico ben riuscito è quello in cui voce, parola, musica convergono a 'dire' le stesse cose, a 'fare' gli stessi atti (proclamare, o meditare, o inneggiare, e così via), con uno stile coerente.

Di questa convergenza i primi responsabili possono essere gli autori del testo e della musica. Ma molto può essere fatto anche dagli *esecutori/arrangiatori*, nel realizzare il "sound" vocale-strumentale adatto al pezzo e alla circostanza. Per questo sono utili le indicazioni tecniche che si trovano nelle presentazioni dei canti in MeA [ndr: "Musica e Assemblea", il periodico da cui è

tratto l'articolo di Gino Stefani]; utili, se non altro, come stimoli ad approfondire i *rapporti* parola-musica di un dato canto. E tanto meglio, se ci si abitua a questa analisi anche con le canzoni, il rock, la lirica classica.

Ma anche gli animatori o guide dell'assemblea hanno un ruolo importante nel realizzare la *sintesi* felice del canto, scegliendo qui e là nel testo, nella musica, nel *sound*, degli elementi che si sintonizzano bene tra loro e con la situazione del rito e dell'assemblea, e attivando su questa sintesi l'attenzione dei fedeli.

Questo modo di gestire l'ambiguità del canto, orientando tutto (si fa per dire) il suo potenziale di senso nella direzione voluta, è certamente *ideale*, e a questo ideale si dovrebbe tendere. In pratica non è sempre possibile, anzi *di solito* non lo è. Di solito prevalgono le soluzioni unilaterali, che dovremmo quindi assumere *consapevolmente*.



### Canto a una dimensione?

Sarebbe inutile lottare per conquistare posizioni avanzate, se poi non ci si dà da fare per mantenerle. Quest'ultimo punto è quindi dedicato alla difesa del canto come esperienza densa, *a molte* dimensioni, reagendo alle tentazioni di appiattimento.

Nella liturgia ci sono, indubbiamente, situazioni in cui il progetto rituale richiede che nel canto prevalga una certa dimensione. Per esempio, nella proclamazione (letture, salmo responsoriale della messa) la *parola* deve essere in primo piano; nell'acclamazione (Alleluia, Amen) è la *voce* a farsi avanti; in un canto processionale può essere soprattutto la struttura musicale (ad esempio il ritmo) quella che sostiene il movimento e quindi attira l'attenzione. Musicisti, cantori e animatori dovrebbero essere consapevoli di queste *funzioni speciali* del canto, sia per non diluirle nel generico, sia per non perdere del tutto il senso e il gusto del canto.

Ma nelle nostre celebrazioni ci sono anche, e spesso, *situazioni devianti*, in cui la prevalenza di una componente del canto è ingiustificata e negativa. Quanto alla

*voce*, può essere uno stile troppo personale di qualche solista, o la partecipazione troppo emergente di qualche corista; le assemblee, invece, sembrano poco dedite ai... piaceri orali. Quanto alla *musica*, non sono rari i pezzi in cui la tecnica, lo stile, la forma o il genere sono tanto caratterizzati e marcati (anche senza arrivare allo *hard rock* o al valzer viennese) da monopolizzare l'attenzione e così far passare senz'altro in secondo piano tutto il resto.

Lo stesso si può dire, ovviamente, degli arrangiamenti e del modo di esecuzione.

Ma è soprattutto la *parola* quella che prevarica nel nostro canto liturgico. Già il verbocentrismo è una devianza di antica data nella liturgia latina, e la riforma degli anni '60 non ha fatto che accentuarla. Sembra impossibile che si accettino tranquillamente situazioni culturalmente (oltre che ritualmente) strambe come 'recitare' un 'canto' di entrata o di comunione; che sarebbe come leggere in pubblico il testo dell'inno di Mameli («*Fratelli d'Italia...*») o di una canzone di Bennato, invece di cantarlo o ascoltarlo cantato.

Ma lo stesso verbocentrismo si manifesta anche nell'abitudine corrente di presentare e introdurre i canti parlando *sempre solo dei testi*. Certo, parlare della *voce* e della *musica* a un'assemblea è più difficile; ed è anche vero che molte volte bisogna che il testo faccia dimenticare una certa musica. Ma *l'idea che il canto, ossia il rito, stia nel testo, è un errore* fin troppo frequente nelle nostre chiese. Bisogna quindi reagire.

L'eccesso di parola è un difetto dei pastori (oltre che della nostra cultura 'umanistica' tradizionale); gli eccessi di *voce* e di *musica* lo sono dei musicisti e dei cantori. Esercizi ed esibizione, magari inconsapevole, di potere. Il canto della, e nella, assemblea ne risente. La competenza nel canto liturgico è una specie di *saggezza*. Non bastano singole tecniche, sia pure sommate; occorre un progetto globale e un comportamento coerente.

*Una sintesi musica-liturgia-cultura.*



**GINO STEFANI**

(2 ottobre 1929 – 7 aprile 2019)



Musicologo italiano, Gino Stefani comincia presto a suonare il clarinetto in numerosi complessi, e nel 1948 è a fianco di Giorgio Gaslini, con cui incide alcuni dischi pionieristici per gli sviluppi del jazz italiano. Negli anni successivi diventa anche autore di canzoni (per esempio per Nicola Arigliano e Joe Sentieri). Nel 1966 è uno dei promotori della costituzione di *Universa Laus Internazionale*. Ha insegnato musicologia all'Institut catholique di Parigi (1968-71), ai conservatori di Pesaro, L'Aquila, Parma e all'università di Macerata. Dal 1977 titolare della cattedra di semiotica musicale (disciplina di cui è stato uno dei primi cultori in Italia) a Bologna e poi a Roma e dal 1985 di metodologia dell'educazione musicale all'università di Bologna, è stato presidente dell'Università Popolare di MusicArTerapia dell'università di Tor Vergata di Roma. Il suo modello della «competenza musicale», delineato nei primi anni ottanta, rimane ancora oggi grandemente efficace e influente, e contribuisce a fare di Stefani anche uno dei pionieri dei popular music studies in Italia. Il suo magistero – per i molti suoi allievi – rimane un modello di impegno civile e apertura mentale, per la comprensione del mondo in cui viviamo, attraverso il suono. Tra i suoi saggi più importanti si segnalano: *Musica barocca: poetica e ideologia* (1974); *Capire la musica* (1978); *Semiotica della musica* (1985); *Il segno della musica: saggi di semiotica musicale* (1987); *Musica: dall'esperienza alla teoria* (1998); *La parola all'ascolto* (2000); *Il corpo matrice di segni* (2010); *Pratiche e metodi della MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi* (con S. Guerra Lisi, 2014).

PER FORMARSI

# Educazione di un coretto di piccoli cantori

Giuseppe (Beppe) Cerino



## Indice

1. Educazione liturgica	22
2. Educazione musicale	23
2.1 La scelta delle voci	23

Proponiamo uno stralcio tratto da *Il canto dell'assemblea: rivista pastorale di musica liturgica* / a cura del Centro Catechistico Salesiano, Leumann (Torino): Elle Di Ci, 1965, ormai diventato introvabile. Consigli pratici per educare alla musica e alla liturgia con i più giovani.



**Q**UANTO si è detto fin qui rappresenta il servizio pieno di un coretto educato ed efficiente: un punto di arrivo, insomma. Arrivarci non è impossibile e neanche troppo difficile; richiede, però, tutto un lavoro di preparazione, una vera educazione quale traspare, meglio che da ogni nostra parola, dai documenti della Chiesa.

La Costituzione conciliare sulla sacra liturgia (*Sacro-sanctum Concilium*, ndr) esprime chiaramente la necessità e la natura di questa educazione: citiamo qualche passo:

- art. 29 - «anche [...] i membri della *schola cantorum* svolgono un vero ministero liturgico».
- art. 28 - «nelle celebrazioni liturgiche, ciascuno [...] si limiti a compiere tutto e soltanto ciò che, secondo la natura del rito e le norme liturgiche, è di sua competenza».
- art. 29 - «Bisogna, dunque, che tali persone siano educate con cura [...] allo spirito liturgico e siano formate a svolgere la propria parte secondo le norme stabilite e con ordine».

Due aspetti, dunque, di un'unica educazione: l'aspetto liturgico («*siano educate allo spirito liturgico*») e l'aspetto tecnico, che noi diremmo musicale («*siano formate a svolgere la loro parte*»).

## 1. Educazione liturgica

Ci limiteremo, per chiarezza e per brevità, a rispondere a due domande: quando si può svolgere questo lavoro di educazione allo spirito liturgico e come lo si può realizzare?

Quando: si va, com'è facile capire, da un minimo ad un massimo.

Il minimo consiste nell'approfittare di ogni occasione di servizio per dire ai nostri ragazzi una parola di introduzione, di commento, di vera catechesi: ciò può essere fatto prima della funzione o anche in qualche momento



libero della celebrazione. Potremmo compendiare questo lavoro di catechesi spicciola nelle parole: poco ma sempre! Basta a volte un'osservazione, per far rilevare il senso profondo di un gesto compiuto all'altare, di una frase del testo cantato, di una festività. Ciò richiede, naturalmente, da parte del sacerdote o di chi presiede al coretto una sensibilità liturgica ricca di sostanza, un arricchimento interiore frutto di meditazione abituale sulle realtà profonde espresse dai segni liturgici (gesti, abiti, azioni, parole,..).

Il massimo - che è come dire il meglio - consisterebbe in una vera educazione sistematica che, partendo da quanto detto sopra, si completa in un vero ciclo di brevi lezioni ai fanciulli (e giovani) attori della celebrazione liturgica. Un breve incontro settimanale (come già si fanno le adunanze di A.C.) riservato agli elementi del coretto, cui si possono unire benissimo i ministranti, i lettori, i commentatori. Un vero incontro di formazione, una catechesi specializzata, per la quale possono servire molto bene varie pubblicazioni apparse più o meno recentemente. Ne ricordiamo appena qualcuna:

- «Iniziazione dei bambini alla liturgia», ed Paoline.
- «Iniziazione dei fanciulli alla messa», V. Gambino, ed. L.D.C,
- «Iniziazione alla liturgia», I. H. Dalmais, ed. L.D.C.
- per arrivare, poi, a opere più complete e fondamentali, come:
- «La Chiesa in preghiera-Introduzione alla liturgia», A. G. Martimort, ed. Desclée.
- «I segni della nuova alleanza», A. G. Martimort, ed. Paoline.

Forse, un po' scarsi sono finora i sussidi per la catechesi liturgica specializzata (filmine, cartelloni, ecc.).

Come si può educare allo spirito liturgico? Senza presumere di dire cose nuove, ricordiamo appena qualche norma pratica. Chi scrive ha fatto l'esperienza, ormai da molti anni, di quanto suggerisce e non nell'ambiente del seminario soltanto, ma in quello della parrocchia, seguendo, pure, in Italia e all'estero, valide esperienze in questo campo.

- Creare, a poco a poco, la convinzione fondamentale

che tutta l'attività musicale nella chiesa è un servizio. Così le prove, l'esecuzione dei canti, il posto che il coretto ha nell'assemblea dei fedeli. Tutto è per servire Dio ed i fratelli: un servizio che è un onore ed un impegno. Questo per vincere la secolare tradizione dei cantori che in chiesa «*fanno l'accademia*». Sarà, forse, difficile mutare la mentalità di tanti cantori adulti, troppo abituati a farla da padroni in chiesa (lavoro di «*metanoia*», tanto necessario ai nostri giorni da parte dei sacerdoti nei riguardi dei loro cantori, se vogliamo salvare le *scholae*; ma questo importerebbe tutto un altro discorso).

- Educare i fanciulli a questo senso del servizio è, invece, molto più facile ed utile, anche per formare le *scholae* di domani.
- Servizio che è un vero «*ministero liturgico*», tanto che certe parti della messa sono affidate esclusivamente ai solisti ed al coretto. Così si sentono attori nella celebrazione, assumono l'impegno di svolgere «*bene e con ordine*» la loro parte e capiscono anche il perché di un abito da indossare durante la celebrazione liturgica, come elemento di distinzione tra i membri dell'assemblea.
- Molto importante, ai fini di una educazione, è far rilevare sovente e praticamente il valore sociale, comunitario del servizio liturgico, il coretto è guida con la voce: lo dev'essere anche con l'esempio. È il servizio che iniziato in chiesa continua anche fuori, tra i compagni di gioco, nella scuola ecc.
- Una norma molto pratica, ma molto importante; non introdurre novità senza prepararle. Così per le azioni da compiere durante la celebrazione, come per i canti da eseguire. Così, trattandosi di imparare un nuovo canto, sarà assai opportuno leggerlo prima, farlo ripetere (utile esercizio di dizione, come diremo) e commentarlo brevemente, ambientandolo nel tempo liturgico e nel momento della celebrazione. Dopo questa «*composizione di luogo e di tempo*» si potrà impararlo; ma non sarà più un semplice esercizio di voce - come capita sovente a tanti cantori -: quelle parole acquisteranno a poco a poco un senso profondo ed una risonanza nell'animo del fanciullo che le canta.
- Dare il giusto valore all'abito corale dei piccoli cantori. Non si tratta di esagerare, ma neanche è giusto deprezzare. Come il celebrante ed i ministri sono rivestiti di un abito sacro durante la celebrazione, è logico che lo siano anche i membri del coretto nell'esercizio del loro ministero liturgico.  
Per valorizzare l'abito corale (tunica bianca con cappuccio, cingolo e croce) sarà opportuno:

- farlo meritare con un periodo di tirocinio. Questo periodo (può bastare qualche mese) corrisponde al tempo necessario per la prima educazione musicale dei fanciulli scelti per il coretto. Può servire per segnare le presenze alle prove, dare un punteggio, o rilasciare ogni volta un talloncino di presenza. Sommato quel dato punteggio (indice del rendimento del ragazzo) il candidato può essere ammesso alla vestizione,
  - solennizzare la vestizione dei piccoli cantori. Può avvenire durante la messa, ed è preferibile. C'è, per questa vestizione (che può fare il Parroco, il Vescovo, o il Delegato diocesano) un cerimoniale adatto e suggestivo. Può essere un'occasione per interessare tutta l'assemblea al canto sacro.
  - ricordare, ad ogni possibile occasione, l'impegno che l'abito comporta nella chiesa e fuori. Rivestirsi dell'abito corale potrà diventare, così, per il fanciullo un risentire l'impegno di dimostrarsene degno.
- Curare l'ordine e la pulizia di quanto concorre al servizio liturgico del coretto. Così l'abito, come le parti di canto, i libri. In ogni gruppo è possibile trovare qualche ragazzo più giudizioso al quale affidare l'incarico di distribuire e raccogliere le parti, i libri e quanto necessita per il servizio. Buona cosa sarebbe che i membri del coretto a turno abbiano questo incarico. Per gli abiti, non sarà difficile trovare qualche buona mamma che ne abbia cura per lavarli, stirarli. Meglio, se ci fosse, in parrocchia, anche la delegata per il piccolo clero, la quale potrebbe aver cura anche degli abiti dei piccoli cantori.

## 2. Educazione musicale

La formazione tecnica o educazione musicale di un coretto comprende tre momenti: la scelta delle voci, la loro educazione, l'esecuzione. Diremo qualcosa di ciascuno, molto sommariamente, poiché non è possibile sviluppare l'argomento come sarebbe necessario. Per maggiori informazioni, indicheremo alla fine un po' di bibliografia.

### 2.1 La scelta delle voci

Dove trovare le voci adatte per un coretto? Lasciamo da parte la questione degli istituti dove il problema è già risolto dalla permanenza degli allievi nello stesso ambiente. Parliamo dell'ambiente parrocchiale di paese, come di città. Dove troviamo i fanciulli, lì è possibile trovare le voci. Nella scuola, di preferenza, sia perso-



nalmente fin occasione delle lezioni di religione) sia per mezzo di maestri e maestre che potranno indicare gli elementi migliori nel canto, a loro giudizio. Nell'oratorio, dove abbiamo i fanciulli a disposizione ogni giorno, si può dire, o tra i fanciulli cattolici o in altre occasioni in cui sia possibile avere i fanciulli della parrocchia (per esempio dopo la messa della domenica).

Ma il problema principale è un altro: come trovare le voci adatte? Per operare una prima scelta (piuttosto abbondante) basterà far cantare da tutti i ragazzi insieme, o, se sono troppi, da un gruppo per volta un canto che tutti conoscano, anche non religioso. Sarà facile individuare le voci migliori (non quelle che gridano di più!) ed operare una prima selezione. Semmai, si faccia ripetere il canto più sottovoce, per aver modo di osservare meglio.

Questo gruppo scelto, convocato a parte, verrà di nuovo provato, facendo eseguire da un gruppo (non più di dieci) e poi dai singoli una frasetta di un canto sacro da essi conosciuto; ripetendo più volte, a gruppi, la stessa frase elevata o abbassata progressivamente, prima più forte, poi più piano.

Si può passare, poi, sempre per individuare le voci utili per il coretto, ad eseguire le sette note della scala, prima ascendente, poi discendente, vocalizzando, cioè tenendo sempre per tutta l'estensione, la stessa vocale, senza dire il nome delle note, Anche per questo esercizio sarà opportuno intonare più alto o più basso, progressivamente.

Saranno, così, individuate le voci migliori anche se ancora deboli ed inesperte: tra esse, noteremo quelle che più facilmente salgono a note acute e quelle che sono migliori nelle note gravi, come pure le voci buone nell'ambito medio, per stabilire tra esse una proporzione,

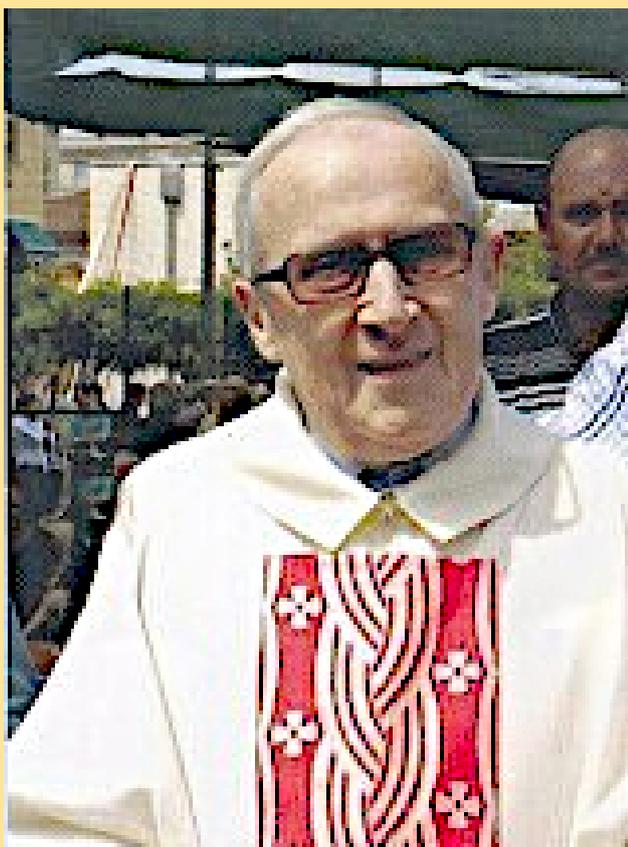
Le voci che dimostrano difficoltà nell'estensione media (do-do) potranno essere scartate, riducendo così il numero degli elementi del coretto al necessario. Dove ci

sia abbondanza di fanciulli (e di tempo)! sarà molto bene, selezionare, a parte, un altro gruppo di voci che servano come coretto di riserva, magari dando ad ogni gruppo un nome di classe che li distingue ( scuola inferiore e superiore, o allievi e cantori o altra denominazione).

Si tenga presente che il rendimento medio dei fanciulli sta tra la terza elementare e la terza media, mentre per le fanciulle non c'è problema di voce: anzi, crescendo, la voce matura e si fa più bella.

Per i fanciulli sarà, dunque, opportuno partire dalle elementari per avere voci che rendano per alcuni anni; facendo ogni anno una piccola selezione nelle classi elementari (4a e 5a) si avrà sempre qualche elemento nuovo, preparato per sostituire, quando sia necessario, le voci che mutano tra i membri del coretto.

Fatta la scelta definitiva (o quasi, perché qualche voce potrà ancora dimostrarsi inadatta nel seguito delle prove) non conviene preoccuparsi subito di separare le voci acute dalle gravi, dividendo i cantori in soprani e contralti. Sia per gli esercizi di respirazione che di voce (come si dirà) sarà bene, per qualche tempo, amalgamare le voci eseguendo tutti gli stessi canti ad una voce. Cantare bene ad una voce è assai preferibile al canto a più voci, quando questo non sia maturo; tanto più che il coretto ha, nella celebrazione liturgica, come primo impegno quello di essere guida dei fedeli, che cantano (da noi, almeno) ad una voce.

**Don Giuseppe (Beppe) Cerino (1927- 2008)**

Quarto di nove figli, a 11 anni don Giuseppe Cerino entra in seminario a Giaveno. Nel marzo del 1951 riceve il diaconato e il 29 giugno dello stesso anno, ordinato sacerdote, è destinato al seminario di Giaveno, professore di italiano, francese, musica e canto. Nei 16 anni che passa in seminario, insegnando, ha modo di frequentare l'Istituto Superiore di Pedagogia dei Salesiani al Rebaudengo e il Conservatorio musicale di Torino, per 4 anni, e di perfezionarsi e diplomarsi in organo al Conservatorio di Milano. Entra a far parte dell'Associazione internazionale dei Pueri Cantores. In questi anni compone musiche religiose, sia per i seminaristi sia per il popolo di Dio. Nel 1967 riceve l'incarico di organista e maestro di cappella del Duomo di Torino, membro della Commissione Liturgica Diocesana nel settore musicale, responsabile delle celebrazioni durante gli Esercizi Spirituali dei Sacerdoti, professore di canto Liturgico all'Istituto Piemontese di Teologia Pastorale, canonico nella Congregazione dei preti teologi del Corpus Domini. Nel 1985, in zona Lingotto, si cominciano a vedere i primi immigrati in cerca di casa e lavoro. Don Beppe avverte questo problema nascente e fra le famiglie amiche cerca alcuni volontari generosi. Si costituisce l'A.Z.A.S. (Associazione Zonale Accoglienza Stranieri), con don Beppe presidente, un Consiglio e uno Statuto e, quando si rende libero un locale nel condominio di via Spotorno 45 (dove abitano le due suore Luigine), viene acquistato l'immobile e lì si trasferisce il Centro Accoglienza per alcuni anni. Nel gennaio del 1989 in accordo con i consiglieri dell'A.Z.A.S., fa in modo di acquistare un alloggio: nasce così "Casa Amica" per accogliere e ospitare i parenti dei malati in ospedale o in terapia. Nel 1990 don Beppe sarà destinato come cappellano alla parrocchia dell'Assunzione, sempre in zona Lingotto, dove collaborerà fino al mese di agosto 2007. .

PER RIFLETTERE

# Cantare al Signore: ma con quale “voce”?

Alejandro De Marzo



**L'**INTERESSANTE tema di questo numero mi invita a poter contribuirvi dalla mia prospettiva di animatore musicale della Liturgia al servizio di diverse comunità parrocchiali e perciò in un certo modo portato a riflettervi da tempo. Difatti è proprio dalla frequentazione di assemblee diverse (e riunendosi per motivi diversificati) che mi è stato possibile far caso ad alcuni aspetti di cui vado subito a trattare, nonché aver potuto rilevare anche come i principi direttamente tracciati (o indirettamente desumibili) dai

documenti magisteriali sull'animazione liturgica siano sempre straordinariamente proficui e lungimiranti.

La voce umana (“miracolo” e “mistero” del Creato) è di fondamentale importanza nella comunicazione sociale (proprio attraverso il canale vocale passa la gran parte delle nostre attività) sebbene sia notevole l'automatismo e la disattenzione con cui viene perlopiù utilizzata. Ognuno dispone della ‘propria’ voce, unica e distintiva alla stregua di un'impronta digitale, e l'emissione/fonazione di ciascuno molto rivela dei moti dell'animo, delle



fasi di vita, delle condizioni di salute contingenti in cui ci si trova. Non a caso, è soprattutto con la voce che siamo chiamati a dar gloria a Dio, a dialogare con Lui, nelle avversità e nelle occasioni di gioia dell'esistenza, ed è la fusione delle voci che, giorno per giorno, edifica le nostre comunità rinsaldando i vincoli di fraternità e l'unità di menti e cuori sotto il profilo espressivo/culturale.

La voce è il più potente strumento musicale a disposizione, addirittura anche in chi si definisce 'stonato' (la musica infatti non è solo costituita da note e suoni ma anche da rumori e silenzi!), e certamente per la finalità liturgica si richiede una premura speciale nel prevedere e stabilire, ad esempio, quale sarà la voce 'guida' della celebrazione (per i vari commenti esplicativi dei momenti rituali o per le indicazioni pratiche) ma soprattutto quali saranno le voci 'soliste' cui affidare le strofe dei canti e quale la voce per far intonare i ritornelli dell'assemblea. Del resto non senza importanza sono le voci dei cantori (*schola* o coro improvvisato che sia) poiché durante una qualsiasi celebrazione ogni corale liturgica sostiene il canto dell'assemblea ma ne è invero anche una 'figura metonimica' (cioè la rappresenta sinteticamente). A motivo di ciò, allora, deriva la consapevolezza che serve una cura davvero inusuale 'sull'impasto' delle

voci che dovranno intervenire nell'azione liturgica, per garantire la migliore prestazione 'artistica' ma nel rispetto delle identità specifiche delle comunità volta per volta celebranti (talvolta si fa presto ad assoldare cantanti di professione che tuttavia in nulla corrispondono all'autenticità e congruenza con le persone che siedono in assemblea!). Ben si comprende perciò che quello che sembrava un particolare inavvertito e scontato assume nuova luce, e si riveli assolutamente non privo di rilevanza performativa.

È utile riscontrare che nella scelta delle voci adatte alle esigenze rituali bisogna tener conto di diversi parametri, primo fra tutti quello 'sociologico' della composizione assembleare. È agevole rilevare come le nostre assemblee 'ordinarie' (nella prassi frequente quotidiana) siano prevalentemente composte da donne, di età spesso avanzata, e dalle capacità vocali non sempre 'allenate'. Diversamente invece dalla "*Messa del Fanciullo*" in cui la preminenza della fascia d'età minorile giustifica (e ben condiziona) che a guidare il canto dell'assemblea sia un coro di voci bianche con solisti scelti tra quelle stesse fila. Ciò non soltanto per motivi prettamente canori (es: di commensurabilità tra le reciproche estensioni vocali) ma appunto per il significato già anticipato di emblematicità "simbolica" con l'assemblea che rappresenta.

Per la sua funzione di guida e di riferimento sonoro, la voce del solista che intona i canti (ma anche di colui cui vengano assegnate soltanto le strofe) deve poter essere limpida, sicura, con la capacità di saper articolare le parole, oltre che ovviamente intonata. Ma per la finalità di preghiera e di servizio all'azione rituale in cui interviene non basta, occorre sia soprattutto una voce paradossalmente 'non protagonista' ovvero semplice, sobria, 'non narcisista'. Una voce che certamente non può mancare della distintività timbrica personale e fisiologica, ma che sappia farsi 'ancella' del momento rituale, umile 'strumento' di realizzazione del canto sotto il profilo della melodia e della declamazione del testo. Ci rendiamo conto, allora, come la scelta non possa cadere esclusivamente sulle 'migliori voci' a disposizione, per una mera ragione estetica o logica di valorizzazione professionale, bensì vada a intersecare l'ambito di ciò che la specifica voce in esame può comunicare sotto il profilo spirituale e liturgico a quanti saranno in ascolto. Se appunto è fortunatamente chiaro che durante una qualunque liturgia non si tratta di 'fare concerto', ritengo conveniente spendere qualche ulteriore parola per spiegare meglio il rapporto "voce-liturgia" in quanto sono elementi connessi tra loro con una valenza per così dire 'mistico-ascetica', si attiva cioè in gioco un profondo (e

altrettanto sottovalutato) legame che afferisce alla sfera del cammino interiore e della progressione pastorale della comunità celebrante. Evidente, ad esempio, nella vocalità dei nostri fratelli Ortodossi, strettamente eredi della patristica cristiana che ci insegna a considerare il *flatus vocis* di ognuno quale la manifestazione eccelsa (*signum*) dell'anima che emette tale '*spiritus*' (*animus*).

Ne deriva, pertanto, una implicazione al contempo sorprendentemente avvincente ed inquietantemente arida: la voce-guida del cantare liturgico deve essere 'santa', sia in quanto 'mistagogica' nel senso che le è peculiare 'offerirsi' artisticamente nella missione affidatale a servizio del contesto culturale, sia in quanto 'iniziativa' nel senso che - essendo soggetta alla naturale *imitatio* (tecnico-espressiva e psico-identitaria) dei componenti tutti dell'assemblea - implicitamente si porge alla comune percezione quale *exemplum* delle caratteristiche di sobrietà, linearità, nitidezza poc'anzi evidenziate. In fondo, dunque, è in atto la medesima dinamica psico-sociologica che Simon Frith aveva illustrato riguardo le voci dei cantanti pop, spiegando come si instauri una relazione tra l'artista e la platea in ascolto che si basa principalmente sul trasferimento/circolazione di "marche identitarie della persona" anziché sul gradimento e bellezza della musica/brano veicolata. Nello specifico della Liturgia, similmente, le sopra derubricate caratteristiche vocali da prediligere non funzionano soltanto per garantire la chiarezza dell'esposizione e la qualità tecnica dell'esecuzione solista, bensì collaborano fortemente all'instaurarsi (per una sorta di catechesi implicita) di una 'formazione' delle personalità oranti nel quadro della mentalità liturgica post-conciliare. Oltre a convergere nel determinare l'assetto 'accogliente' e inglobante delle altre voci dei partecipanti all'assemblea liturgica (per farli agevolmente inserire cantando anch'essi, sentendosi incoraggiati) le succitate ideali caratteristiche della vocalità del solista-guida si costituiscono esse stesse, insomma, quali 'virtù morali' valorizzate ed auspicabilmente esportabili mediante il canale musicale.

Mi rendo conto che è arduo incontrare ed ottenere sempre disponibili le voci 'giuste' in base ai criteri finora emersi. Alcuni accorgimenti possono però aiutare nel quotidiano ad assicurare quanto possibile.

Veniamo ad analizzare almeno 3 variabili: timbro, tonalità, scelta repertorio. Se ad intonare è una voce maschile (fisiologicamente all'ottava sotto quella femminile) può esser probabile che un'assemblea a maggioranza femminile incontri difficoltà in certi passaggi di canti, e viceversa. A ciò si collega il discorso sulla tonalità dei canti, da dover adattare all'assemblea che concretamente si ritrova a celebrare quella determinata liturgia, e a

catena anche la questione della scelta del repertorio musicale (che non può esimersi dallo studio oculato delle 'disponibilità vocali' che in effetti lo interpreteranno). Val bene ricordare, infatti, che quanto si discute sul tema della 'voce' nella Liturgia debba valere non solo per le celebrazioni solenni e a gran affluenza di fedeli, ma per ogni 'comune' messa feriale animata (ed è per questo che il servizio dell'animatore liturgico non si improvvisa, e andrebbe meglio apprezzato a pieno).

Giungiamo così a quei principi fondamentali della *Sacrosanctum Concilium* che danno dignità e valore a ogni liturgia che si celebri, indipendentemente dalla lingua utilizzata e l'occasione dell'Anno Liturgico. In ogni evenienza rituale siamo tutti protagonisti, a vario ruolo, e con l'autenticità dei gesti e la verità delle nostre possibilità espressive e limiti comunicativi. Non bisogna sentirsi inadeguati o talentuosi, serve accudire le nostre persone con l'intento di continuare il cammino di santificazione, e prendersi "cura" l'uno dell'altro anche sotto il versante estetico. Il che significa assicurare una preparazione adatta a ogni celebrazione, studiandola per ogni livello organizzativo, e nel rispetto dell'assemblea che celebra. Solo così si può sperare di fondersi davvero in "un sol cuore, un'anima sola". E... una voce sola.



PER RIFLETTERE

# Esiste la voce liturgica?

*Analisi e provocazioni per una polifonica “via pulchritudinis”*

Claudio Magni



## Indice

La voce liturgica non esiste ...	29
Sacrosanctum concilium e “dialogo di voci”	30
La polifonia partecipativa nella celebrazione liturgica	31
Per una polifonia intonata . . . . .	31
Quando la polifonia è stonata . . . . .	31
Polifonia irripetibile . . . . .	32
Polifonia dei sensi . . . . .	32
Polifonia musicale . . . . .	34

## La voce liturgica non esiste ...

**È** INTERESSANTE quanto Benedetto XVI dice in un suo discorso dell'11 luglio 2012:

«[...] la musica è armonia delle differenze, come avviene ogni volta che inizia un concerto, con il rito dell'accordatura. Dalla molteplicità dei timbri dei diversi strumenti può uscire una sinfonia. Ma questo non accade magicamente, né automaticamente! Si realizza soltanto grazie all'impegno del

direttore e di ogni singolo musicista. Un impegno paziente, faticoso, che richiede tempo e sacrifici, nello sforzo di ascoltarsi a vicenda, evitando eccessivi protagonismi e privilegiando la migliore riuscita dell'insieme.»

Evidentemente il punto di partenza per Benedetto XVI era quello della musica, da uomo che l'aveva anche coltivata praticamente, ma ci si può leggere un riferimento anche alla musica liturgica e più in generale alla liturgia.

La voce liturgica non esiste...semplicemente perché ne esistono molte che tra loro dialogano o dovrebbero dialogare per la maggior gloria di Dio, ed esattamente come recita il titolo dell'ultimo libro di Mons. Giuseppe Liberto *“Sinfonia di voci in concordia”*<sup>1</sup>. Non si tratta quindi, approfittando della terminologia musicale, di “monodia”, ma bensì di “polifonia”, con più voci che tra di loro interagiscono in modi diversi a seconda del momento, che talvolta lasciano la scena ad una mettendosi in secondo piano, talvolta si presentano assieme e talvolta alternandosi, oppure ancora che esaltano una situazione mettendosi al servizio, mentre altre volte spariscono quando potrebbero recare disturbo o compromettere la funzionalità di quel momento.

Questa molteplicità di voci penso sia riscontrabile da molti punti di vista:

- diversi attori musicali;
- diverse forme compositive;
- diverse percezioni dei suoni;
- diversi luoghi, tempi e situazioni sociali, culturali;
- diversi momenti dell'anno liturgico;

ma anche:

- diversi ministri che partecipano alla liturgia;
- diversi ministeri;
- diversi gesti e atteggiamenti del corpo;
- diverse personalità;
- diversi linguaggi simbolici;

come pure:

- diverse forme artistiche che sono presenti nel luogo di culto: architettura, scultura, pittura;
- diversi spazi;
- diversi arredi e suppellettili;
- diversi materiali e profumi.

Risulterebbe riduttivo, o quantomeno parziale, limitare la discussione alla sola musica. Sarebbe come analizzare una sola parte del tutto, dimenticandosi che la parte è funzionale al tutto e che in questo si deve inserire per avere pieno compimento, oltre al fatto che il tutto senza parte è monco e che la parte senza il tutto può perdere parte o tutto il suo significato.

### Sacrosanctum concilium e “dialogo di voci”

La stessa *“Sacrosanctum concilium”* (=SC), punto di partenza di ogni riflessione sulla liturgia post-conciliare, nel numero 2 del proemio ci ricorda che la liturgia vista nel mistero della Chiesa è:

«[...] umana e divina, visibile ma dotata di realtà invisibili, fervente nell'azione e dedita alla contemplazione, presente nel mondo e tuttavia pellegrina [...]»

e che il suo contenuto è:

«[...] sia ordinato che subordinato al divino, il visibile all'invisibile, l'azione alla contemplazione, la realtà presente alla città futura, verso la quale siamo incamminati [...]»

Già questa è un'indicazione di come varie situazioni e vari “motori” contribuiscano a far funzionare quella celebrazione liturgica che pochi numeri più avanti (numero 10) definisce come:

«[...] culmine cui tende l'azione della Chiesa e, al tempo stesso, la fonte da cui promana tutta la sua energia [...]»

specificando inoltre, al numero 34:

«I riti splendano per nobile semplicità; siano chiari per brevità ed evitino inutili ripetizioni, siano adatti alla capacità di comprensione dei fedeli e non abbiano generalmente di molte spiegazioni»

Poco dopo, si parla, indicando solo i titoli, di “Sana tradizione e legittimo progresso”, di “Partecipazione attiva dei fedeli” (dicendo che si devono curare le ... *“acclamazioni dei fedeli, le risposte, il canto dei salmi, le antifone i canti, nonché le azioni e i gesti e l'atteggiamento del corpo”*, oltre al sacro silenzio), di “Liturgia e condizioni sociali”, di “Latino e lingue nazionali”, di “Norme per un adattamento all'indole e alle tradizioni dei vari popoli” e altro ancora.

Con queste premesse, evidentemente “sinfoniche” e “polifoniche” si deve necessariamente ragionare di una liturgia come “dialogo di voci”.

<sup>1</sup> GIUSEPPE LIBERTO, *“Sinfonia di voci in concordia”*, Edizioni Feeria - Comunità di San Leolino, Panzano in Chianti, 2023.

Per chiudere questi riferimenti introduttivi con una indicazione strettamente musicale, al numero 113, trattando della musica sacra, il testo della SC recita:

«L'azione liturgica riveste una forma più nobile quando i divini uffici sono celebrati solennemente con il canto, con i sacri ministri e la partecipazione attiva del popolo [...]»

### La polifonia partecipativa nella celebrazione liturgica

Entrando quindi nello specifico di alcuni aspetti di questa analisi, diversi sono gli attori che entrano in gioco nell'atto liturgico, e nello specifico faccio riferimento ai ministri e ai ministeri. In tanti scritti viene rivalutata, secondo me a ragione, l'importanza della celebrazione come momento ministeriale, come risultato della somma dei contributi di più persone e più situazioni. La visione "sacerdote-centrica" nella quale il celebrante decide tutto e addirittura fa tutto, è decisamente superata o almeno dovrebbe esserlo. Il sacerdote si avvale di collaboratori formati e preparati che possono svolgere adeguatamente il proprio ministero e contribuire all'arricchimento e alla buona riuscita di una celebrazione, e se la celebrazione è, come detto prima, "fonte" a cui si abbevera il popolo di Dio, questo non può che essere un aspetto positivo. Evidentemente la condizione *sine qua non* è che i collaboratori siano formati e capaci; nei territori, come a livello nazionale, chi desidera formarsi non mancano le possibilità. Una visione pluridirezionale degli aspetti liturgici è quindi vista come momenti di arricchimento reciproco e non come momento di scontro tra idee differenti. Il coordinamento del sacerdote è necessario, ma non lo è di meno l'apporto delle altre figure ministeriali.

La liturgia, come dice Tomatis, è:

«[...] una tra le discipline più pratiche della teologia. L'etimologia stessa del termine lo ricorda: in quanto "azione per il popolo", essa è nell'ordine dell'azione, più che del discorso [...]»<sup>2</sup>

Già questo aspetto rende necessaria una realizzazione con più ministri, se è pratica una persona sola non può fare tutto senza incorrere nel rischio concreto di non farlo in modo adeguato. Sempre Tomatis, nella stessa pubblicazione definisce i ministri "luci da far brillare" contrapponendoli ai secoli nei quali "solo il sacerdote aveva accesso alle cose sacre".

L'ambito ministeriale è poi sufficientemente ampio per permettere a tutti di dare un proprio contributo: dal musicista al lettore, dal sagrestano alle persone preposte all'accoglienza (e nel periodo della pandemia ci siamo accorti di quanto possono essere importanti anche servizi di questo tipo), dalla guida dell'assemblea, fino ad arrivare a ministri che prevedono passaggi più importanti come quello diaconale, dell'accolito o del ministro straordinario della sacra Comunione.

È ora chiaro che la mia idea di *voce liturgica* non è intesa nel senso più stretto del termine ma bensì come "contributo, partecipazione alla piena realizzazione della celebrazione liturgica".

Nel momento in cui ciascun ministro è nelle condizioni di dare il suo miglior apporto alla celebrazione tutto funziona.

### Per una polifonia intonata

In questo senso potremmo parlare, utilizzando un linguaggio più aziendalistico, di organizzazione della celebrazione. Organizzare significa che ciascuno ha il suo ruolo, che ciascuno sa svolgere il suo compito, che ciascuno ha chiaro cosa e quanto deve fare, in quali momenti intervenire. Significa anche che ha una visione complessiva della struttura celebrativa perché la sua "voce" non stoni o non intervenga in modo non adeguato, disturbando un'altra oppure compromettendo l'equilibrio generale.

L'organizzazione è, *pur troppo o per fortuna*, qualcosa che non si improvvisa. *Pur troppo* perché difficilmente la si può gestire solo al momento, *per fortuna* perché c'è la possibilità per tutti di giocare d'anticipo e quindi arrivare preparati al momento della celebrazione.

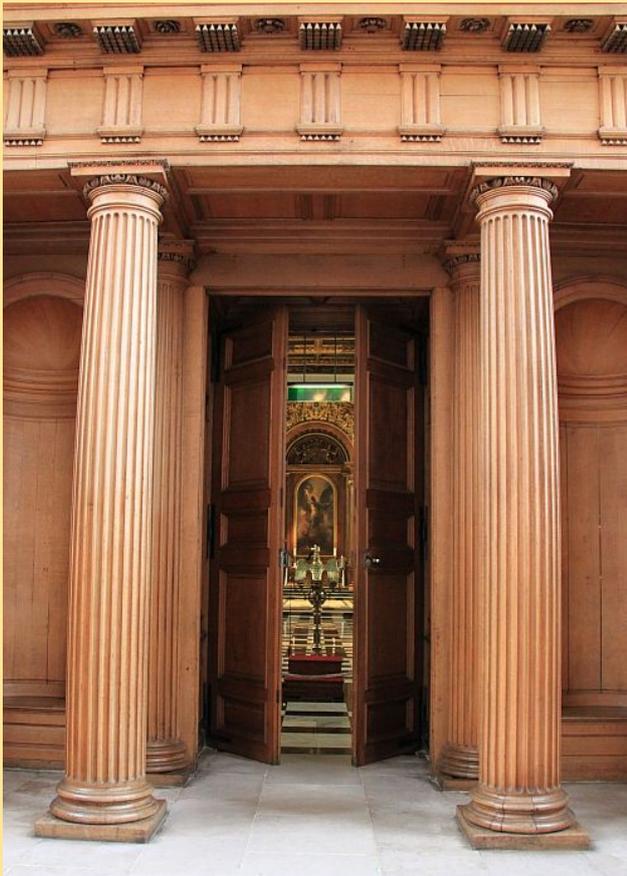
Ritengo che molte buone pratiche si possano portare avanti anche solo grazie a una buona organizzazione e, soprattutto, ad una programmazione gestita su tempi medio-lunghi. L'equilibrio, la funzionalità e l'organizzazione di una celebrazione vengono immediatamente percepiti sia dai ministri che dall'assemblea, anche dai fedeli meno attenti.

### Quando la polifonia è stonata

Esattamente come si gode di musica eseguita bene, anche il non addetto ai lavori si accorge di un'entrata fuori tempo oppure stonata e talvolta il ricordo del concerto è legato all'unica stonatura rimasta impressa nella memoria.

Anche quando usciamo stanchi da una celebrazione ci dovremmo chiedere se tutto è stato fatto a dovere... prima, durante e dopo (canto d'ingresso che non finiva

2 PAOLO TOMATIS, "I ministeri liturgici oggi", Elledici, Torino, 2017



più, comunione lunghissima perché a distribuirla c'era solo il sacerdote, cartelli e cartelloni appesi ovunque, bandiere della pace sotto l'altare, dieci minuti di avvisi al termine della celebrazione, coro che ha cantato di tutto o di più, tutti i brani musicali strutturati nella forma canzone, omelia infinita...).

Si potrebbero fare decine e decine di esempi. Il risultato comunque è sempre lo stesso. La gente esce con una sensazione negativa e tante volte questo è l'inizio dell'allontanamento dalla "fonte" e della successiva "morte per sete" del cristiano.

Abbiamo organizzato bene (vari gruppi, vari ministri), abbiamo fatto tutto quanto previsto concentrati per poter agire modificando, se necessario, strada facendo? Abbiamo dei momenti di verifica del giusto funzionamento di tutto quanto previsto?

La regia complessiva ha funzionato? Cosa si potrebbe calibrare diversamente?

Chiare e semplici indicazioni in questo senso si trovano anche nella pubblicazione di Daniele Sabaino<sup>3</sup>, per quanto riguarda soprattutto la parte musicale, altre sono contenute nel già citato libro di Tomatis.

<sup>3</sup> DANIELE SABAINO, "Animazione e regia musicale delle celebrazioni", CLV Edizioni Liturgiche, Roma, 2008

### Polifonia irripetibile

Una seconda declinazione della visione polifonica della liturgia potrebbe essere quella legata al luogo, al tempo, al momento dell'anno liturgico e a tutte quelle situazioni che fanno sì che ogni celebrazione sia "unica e non ripetibile". Questa unicità rende diverse celebrazioni teoricamente uguali (la Veglia di Pasqua è sempre Veglia di Pasqua tutti gli anni) perché basate su stessi testi, ma che possono/devono essere differenti perché:

- la Cattedrale non è la piccola parrocchia;
- il coro a una voce non è una Cappella Musicale con solisti e ottoni a disposizione;
- il battistero è vicino o lontano dall'altare;
- le persone che frequentano un santuario sono sempre differenti e in parrocchia meno;
- celebrare con 30 persone non è come celebrare con 1000;
- c'è un organo a canne e dove è posizionato.

Le discriminanti sono tantissime e quindi le "voci" dei ministeri, ma anche quelle che vedremo in seguito, si dovranno rapportare tra di loro in modo differente perché l'assieme funzioni, esattamente come, sempre facendo esempi musicali, lo stesso brano non viene eseguito nello stesso modo in un teatro con acustica secca e in una chiesa grande con molto riverbero. Spetterà al direttore (nell'esempio musicale) e a chi cura la regia celebrativa calibrare i vari aspetti perché tutto scorra nel modo migliore.

Aspetti non secondari sono anche quelli sociali e legati al territorio in cui si svolge la celebrazione. Ogni paese ha tematiche che sente maggiormente, ogni luogo ha un suo vissuto che non può essere dimenticato anche quando si è a Messa. Sono da evitare? Oppure sono da utilizzare per il bene della comunità? Come valorizzo i fedeli e il loro rapporto con Dio attraverso il loro vissuto, il territorio in cui abitano, la situazione sociale delle famiglie o dei singoli, gli aspetti culturali?

Da insegnante sono solito pensare anche all'aspetto educativo della liturgia e non disdegno di tenere decisamente alta l'asticella delle proposte (nel limite del possibile) e delle sollecitazioni date al sacerdote. Il fatto di lavorare in un Santuario permette anche di partecipare attivamente, spesso, a celebrazioni con tempi maggiormente dilatati e aspetti diversi rispetto a quelli di una chiesa parrocchiale.

### Polifonia dei sensi

Anche le forme artistiche sono un'ulteriore "voce" che ci parla. Già prima di entrare in chiesa la struttura ar-



chitettonica e l'ambiente attorno alla chiesa ci possono invitare alla preghiera in modo differente. Quando sostiamo all'interno tutte le arti presenti ci si presentano contemporaneamente e ci aiutano ad entrare nel Mistero: architettura, scultura, pittura. È evidente che mettersi a pregare in una chiesetta romanica predispone diversamente che non all'interno di una cattedrale. Questa polifonia "visiva" che si integra ("polifonia" nella "polifonia"...una *via pulchritudinis* a tutti gli effetti) alla polifonia "uditiva" del canto e della parola, a quella "olfattiva" degli incensi e dei profumi", a quella "tattile" toccando il banco in legno (gustando del lavoro di un artigiano che lo ha costruito magari secoli fa) e a quella "gustativa" delle particole consacrate e, quando possibile, del vino.

L'utilizzo delle arti per coinvolgere i sensi e la mente dell'uomo è storia ormai che dura da millenni: dai dipinti sulle pareti dei primi luoghi di culto cristiani, alle grandi cattedrali gotiche, passando anche attraverso i cicli pittorici sulla vita dei santi e sulla vita di Cristo; è sufficiente pensare alla bellezza pittorica contenuta nella Cappella Sistina. Non avrà una sua comunicazione sonora (anche se per certi aspetti un "suono" proprio lo ha), ma il messaggio ci arriva chiaro e forte. Anche in questo caso potremmo non capire tutto, ma veniamo comunque toccati da quanto vediamo.

Si è in questo caso quasi accerchiati, con una forma comunicativa simile a quella stereofonica pensata dai Gabrieli, con i cori battenti, nella Basilica di San Marco a Venezia. Nelle Chiese ogni pietra, ogni altare, ogni fiore messo per valorizzare un altare oppure ogni statua sacra, ogni suppellettile (anche l'arredamento è parte delle arti che concorrono alla "polifonia visiva") concorre al discorso complessivo.

Anche l'abbigliamento dei ministri, per tornare in parte ai ministeri, è arte da gustare con gli occhi. Penso sia capitato a chiunque di assistere almeno una volta a una celebrazione pensando: "non aveva nient'altro

da indossare quel sacerdote?" oppure "il coro doveva indossare l'abito corale di quel coloraccio?". Può sembrare esagerato, ma nella memoria queste cose restano e talvolta anche più degli aspetti belli e positivi gustati e partecipati durante la liturgia.

Anche le candele di cera vera aiutano, tanto per fare un esempio, visivamente e olfattivamente.

Il materiale con il quale sono prodotte le particole toccano l'aspetto del gusto e quello visivo, tanto che la stessa Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti nell'istruzione "*Redemptionis sacramentum*" del 2004 (che porta come sottotitolo "su alcune cose che si devono osservare ed evitare circa la Santissima Eucarestia") sottolinea come deve essere preparato il "pane utilizzato nella celebrazione del santo Sacrificio" al numero 48, mentre altrove si richiama alla necessità che il cero pasquale sia effettivamente di cera d'api.

Nella regia celebrativa anche l'ambiente nel quale si celebra è elemento importante da considerare, proprio perché nulla stoni se rapportato a qualunque altro elemento della liturgia. Considerazione in funzione di quanto fa da cornice visiva alla celebrazione. Tantissimi sono gli aspetti legati a necessità di ordine pratico - dove passa la processione al termine della celebrazione del Giovedì Santo, dove dispongo i ministri straordinari della Santa Comunione, dove si posiziona il coro e se riesce a svolgere il suo ruolo di guida dell'assemblea, dove posiziono l'animatore dell'assemblea - che, però, si trasformano subito in aspetti liturgici e altrettanto velocemente hanno risvolti pastorali importantissimi. L'assemblea non parteciperà mai se non è messa nelle condizioni di farlo, non canterà mai se nessuno la stimola o la guida.

Le forme architettoniche ci ricordano che gli ambienti sono anche "direzionali e direzionati" e quindi il dialogo tra elementi ha bisogno di reciprocità e di attenzioni particolari. Tutte le Chiese, soprattutto quelle più antiche, sono costruite perché vi siano chiare percezioni anche di carattere spaziale da parte dei frequentatori sia in ambito liturgico che più in generale. Citando nuovamente la processione al termine della celebrazione del Giovedì Santo non è la stessa cosa se il Corpo di Cristo viene riposto in una cripta piuttosto che in un altare laterale; cambia se il coro canta il "Pange lingua" accompagnando la gente in processione piuttosto che rimanendo fermo; cambia se il suono del coro si sente arrivare da una sola direzione piuttosto che diffuso da diversi altoparlanti sparsi sui vari lati della chiesa; cambia se il suono viene amplificato o può arrivare senza l'utilizzo di microfoni. Anche questi aspetti vanno calcolati perché la polifonia funzioni.

Perché quindi, non lavorare per valorizzare quanto

l'architettura e l'arte in generale ha dato nel corso dei secoli al sacro e al liturgico? Perché non sfruttare parti della stessa chiesa, se possibile, per caratterizzare i vari momenti dell'anno liturgico, magari anche in contesti *extraliturghici* attraverso la costruzione di veri e propri percorsi di dialogo tra le forme artistiche?

Anche l'utilizzo di simboli potrebbe aiutare a guidare i fedeli nella piena partecipazione alla liturgia e a vivere con consapevolezza l'anno liturgico.

Un esempio: nella cattedrale di Bergamo sono apparsi tre piccoli gufi in legno durante il periodo d'avvento che ben si inserivano nella struttura complessiva e che hanno accompagnato i partecipanti alle celebrazioni fino al Natale. Il parroco ha spiegato il significato biblico del gufo (aspetto educativo della liturgia), dopo che le persone entrate, me compreso, avevano notato qualcosa di nuovo in chiesa (aspetto visivo) inserendo poi il tutto nell'omelia (aspetto liturgico e pastorale) e richiamandone una parte per ogni domenica (percezione del tempo nell'anno liturgico).

### Polifonia musicale

Si arriva infine alla parte più vicina al nostro sentire, quella musicale. Mons. Giuseppe Liberto nel descrivere il suo lavoro nella cattedrale di Monreale dice:

«[...] i criteri adottati puntavano lo sguardo riflessivo e operativo su tre piste: pertinenza rituale, qualità artistica, praticabilità musicale, cercando così di integrare e armonizzare Mistero, bellezza e celebrazione. Del resto, in quella Cattedrale, l'arte architettonica e quella musiva sempre insegnano in modo significativo come operare liturgica bellezza! [...]»<sup>4</sup>

Questi criteri sono la sintesi di molti aspetti tra di loro correlati e che costituiscono la "polifonia sonora" della celebrazione includendo tutto quanto fa riferimento al suono, partendo dal canto, per passare attraverso la musica strumentale e fino ad arrivare alle parti lette o pronunciate a braccio come nel caso dell'omelia. Ciascun momento con una caratterizzazione sonora differente e funzionale allo stesso e alla sua collocazione all'interno della struttura liturgica, per creare ritmo, per valorizzare diversamente e per rendere ogni passaggio il più funzionale possibile al fine ultimo della liturgia. Sempre del rapporto tra bellezza e musica, e di quello tra preghiera e musica parla lo stesso autore negli ultimi due



capitoli di "Suggestioni in contrappunto", volando decisamente alto dal punto di vista del linguaggio utilizzato, ma garantendo un altrettanto elevato livello di proposta di meditazione e di approfondimento sia tecnico che spirituale<sup>5</sup>. In questo caso anche il titolo del libro torna a confermare l'idea di una proposta polifonica.

Gli elementi che contribuiscono alla parte sonora sono quindi vari, gestiti da ministri differenti, con finalità specifiche: il parlato è diverso dalla cantillazione, il suono dell'organo o degli strumenti ammessi al culto ha caratteristiche diverse dalla polifonia proposta da un coro.

Attori diversi che operano con modalità differenti ma che utilizzano anche forme differenti: una struttura responsoriale è diversa dalla forma innica, una litania ha caratteristiche differenti dalla forma canzone con strofa e ritornello.

Le stesse infine vengono utilizzate in momenti differenti della celebrazione garantendo un'alternanza di proposte che sono allo stesso momento funzionali a quella parte del rito nella quale vengono eseguite o dette, ma anche alla differenziazione dei vari momenti celebrativi, creando così anche una ulteriore "polifonia di momenti della celebrazione".

Trattare in forma approfondita tutti questi aspetti richiederebbe molto più spazio, ma alcuni accenni possono essere sicuramente fatti.

La gestione complessiva della struttura celebrativa e in modo specifico della parte legata al suono non deve spaventare ma stimolare all'approfondimento e alla conoscenza. Anche il liturgista Domenico Messina definisce, nell'introduzione del suo ultimo lavoro, interessantissimo per profondità e apertura di pensiero, la complessità come una risorsa, come un percorso, come una sfida<sup>6</sup>. Gli fa eco Andrea Dall'asta che, con particola-

4 GIUSEPPE LIBERTO, "Parola fatta canto - riflessioni su musica e liturgia", Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2008

5 GIUSEPPE LIBERTO, "Suggestioni in contrappunto", LEV, Città del Vaticano, 2014

6 DOMENICO MESSINA-VALERIA TRAPANI, "Per ritus, i linguaggi

re riferimento alle arti visive e alla pittura, parla dell'arte liturgica come "sfida per la chiesa di oggi"<sup>7</sup>.

L'Ordinamento Generale del Messale Romano dà chiarissime indicazioni su funzioni, attori e forme di ciascun intervento musicale all'interno della liturgia, mettendoli in ordine di preferenza. Nella parte intitolata "Le singole parti della Messa" precisa chi, come e quando per ciascun passaggio dei riti di introduzione, della Liturgia della Parola, della Liturgia Eucaristica e dei Riti di conclusione. La visione polifonica sta nel fatto che ad ogni momento corrisponde una proposta fatta da un attore o da una pluralità di attori ogni volta differente. Si rimanda al testo completo ma, giusto per capire si propone l'esempio di quanto indicato per il canto d'ingresso:

47. Quando il popolo è radunato, mentre il sacerdote fa il suo ingresso con il diacono e i ministri, si inizia il canto d'ingresso. La funzione propria di questo canto è quella di dare inizio alla celebrazione, favorire l'unione dei fedeli riuniti, introdurre il loro spirito nel mistero del tempo liturgico o della festività, e accompagnare la processione del sacerdote e dei ministri.

48. Il canto viene eseguito alternativamente dalla *schola* e dal popolo, o dal cantore e dal popolo, oppure tutto quanto dal popolo o dalla sola *schola*. Si può utilizzare sia l'antifona con il suo salmo, quale si trova nel *Graduale romanum* o nel *Graduale simplex*, oppure un altro canto adatto all'azione sacra, al carattere del giorno o del tempo, e il cui testo sia stato approvato dalla Conferenza Episcopale. Se all'introito non ha luogo il canto, l'antifona proposta dal Messale romano viene letta o dai fedeli, o da alcuni di essi, o dal lettore, o altrimenti dallo stesso sacerdote che può anche adattarla a modo di monizione iniziale.

Spetterà poi a chi deve gestire quella singola e specifica celebrazione quale "voce" fare risuonare, quale testo utilizzare, cosa si inserisce meglio nel contesto e quale la soluzione migliore per raggiungere la finalità della liturgia indicata da "Sacrosanctum concilium" al punto 2, calandola nelle necessità e nelle situazioni locali, pastorali e particolari:

«La liturgia infatti, mediante la quale, specialmente nel divino sacrificio dell'eucaristia, «si attua

*rituali alla prova della complessità*», Centro Liturgico Vincenziano, Roma, 2022

7 a cura di EMANUELA FOGLIADINI: "Bellezza e arte sacra - proposte di lettura", Emi, Bologna, 2016



l'opera della nostra redenzione», contribuisce in sommo grado a che i fedeli esprimano nella loro vita e manifestino agli altri il mistero di Cristo e la genuina natura della vera Chiesa. Questa ha infatti la caratteristica di essere nello stesso tempo umana e divina, visibile ma dotata di realtà invisibili, fervente nell'azione e dedita alla contemplazione, presente nel mondo e tuttavia pellegrina; tutto questo in modo tale, però, che ciò che in essa è umano sia ordinato e subordinato al divino, il visibile all'invisibile, l'azione alla contemplazione, la realtà presente alla città futura, verso la quale siamo incamminati. In tal modo la liturgia, mentre ogni giorno edifica quelli che sono nella Chiesa per farne un tempio santo nel Signore, un'abitazione di Dio nello Spirito, fino a raggiungere la misura della pienezza di Cristo, nello stesso tempo e in modo mirabile fortifica le loro energie perché possano predicare il Cristo. Così a coloro che sono fuori essa mostra la Chiesa, come vessillo innalzato di fronte alle nazioni, sotto il quale i figli di Dio dispersi possano raccogliersi, finché ci sia un solo ovile e un solo pastore. »

Utilizzare un coro oppure una voce solista in un determinato momento garantirà un effetto differente, ma questa scelta dovrà tenere conto anche di quanto avviene negli altri momenti per garantire un giusto equilibrio e mantenere i giusti rapporti tra i diversi momenti della liturgia. La visione polifonica della parte musicale sta proprio nel fatto di utilizzare fonti sonore diverse (solista, coro, assemblea, salmista) con caratteristiche diverse, in momenti diversi ma organizzandone l'intervento perché la percezione sia quella della varietà nell'unità, esattamente come accade all'interno di una ben strutturata composizione a più voci.

Altro approccio a più voci di carattere musicale è quello dato, come accennato sopra, dall'alternanza delle forme musicali. Ogni momento necessita ed è caratterizza-

to da una sua forma (che spesso vincola anche l'utilizzo di un esecutore – coro o soli, ... – piuttosto che altro) per meglio valorizzarne il messaggio e la sua funzione all'interno della celebrazione. Valentino Donella prende in prestito da uno scritto di Valerio Boni del 1595 una parte della frase “*in somma ogni composizione deve hauer, (& ha chi la sa trouare) l'aria sua proportionata*”<sup>8</sup> per intitolare una pubblicazione dedicata alla composizione musicale liturgica<sup>9</sup>. In questo libro passa in rassegna ogni momento liturgico nel quale entra in gioco la musica, indicando quali sono le forme musicali che nella storia e nella liturgia attuale sono state utilizzate e sono le più funzionali, fornendo parecchi esempi di autori famosi, antichi alternati ad altri composti dallo stesso Donella. Tralasciando per questioni di tempo la parte storica, che comunque sarebbe molto interessante affrontare, viene posta l'attenzione ai concetti di *genere* e *forma*, specificando che nel primo si può parlare di:

«Litania, Acclamazione, Proclamazione, Salmodia, Innodia, Recitativo solistico, Recitativo corale, Mottetto, Canto processionale, [...] mentre al secondo si fa riferimento quando concretamente il genere viene espresso e fatto vivere nelle note il significato dei riti.»

Ne deriva che ciascun momento rituale ha un suo genere e di conseguenza una sua forma (quindi una polifonia di forme) e che nessuno di questi trova concreta realizzazione se non in quella. Rari sono i casi in cui con forme differenti si possono ottenere gli stessi effetti e risultati liturgici. Se il testo dell'*Agnus Dei*, per esempio, è strutturato come litania e quindi come dialogo stretto tra proposta e risposta sempre uguale, la sua forma musicale sarà di conseguenza e la scelta degli attori musicali che la dovranno realizzare sarà vincolata alla struttura. Una litania interamente cantata da un solista sarebbe “non realistica”, non avrebbe senso. Se il testo previsto in quel passaggio liturgico ha quelle caratteristiche significa quindi che necessita di una adeguata struttura musicale che non lo può smentire. La triplice circolarità di cui parla Crispino Valenziano<sup>10</sup> a proposito del rito deriva e ha fondamento anche in questi aspetti “formali”. La forma per questi aspetti diventa veramente sostanza. Sarebbe possibile proporre un'acclamazione al Vangelo in forma di canzone? Funzionerebbe come momento

di accrescimento di tensione che porta al culmine della Liturgia della Parola?

In questa polifonia entra in gioco anche il canto popolare come espressione di partecipazione più tradizionale del popolo di Dio alla parte musicale (anche se nei documenti si predilige la partecipazione dell'assemblea nelle risposte e nell'ordinario). In ogni caso anche qui il risultato sonoro è ancora diverso, garantendo ulteriore varietà alle voci presenti nel rito.

Un accenno deve essere fatto alle parti cantillate dal celebrante, agli interventi solistici, come pure ai momenti parlati.

In questi ultimi sarà diversa la proposta di un lettore durante la prima lettura rispetto a quella di un salmo, le preghiere dei fedeli non saranno lette allo stesso modo del versetto alleluatico.

Anche il celebrante non reciterà la preghiera eucaristica come il saluto finale o come se si trattasse di un'omelia. Per ogni momento, anche in questo caso, voci e vocalità, modi di porgere il suono differenti per valorizzarne i differenti messaggi e la diversa funzione all'interno della struttura celebrativa. Nel parlato entrano in gioco la natura dei testi, la voce, il “passo” della modalità di lettura, le emozioni (anche nel canto) del lettore, i modi di lettura e tanto altro.

Nella polifonia musicale importanza fondamentale hanno anche i momenti di pausa che creano distensione, alleggeriscono ove necessario, e preparano il nuovo ingresso di un'altra voce. Nella liturgia esiste un gesto musicale altrettanto importante che purtroppo sta lentamente scomparendo (qualcuno dice perché “fa paura”): il silenzio.

Silenzio sia come semplice tacere fisiologico, ma anche mezzo per gustare la pienezza dei riti, la densità e la profondità della vita e contemporaneamente dell'ineffabile. Quanto manca il silenzio nelle nostre celebrazioni. Anche in questo caso Mons. Giuseppe Liberto trova le parole adatte per esprimere questa necessità di avere momenti di “non suono” perché si possa creare un dialogo tra Dio e il popolo:

«[...] qui la verità di Dio si fa luce, e la luce diventa splendore del Verbo, e il Verbo si trasfigura in pienezza di canto [...]»<sup>11</sup>

Quanto richiesto (“si deve osservare il sacro silenzio”) da OGMR 45 viene sottolineato anche da Angelo Lameri che spiega:

8 VALERIO BONA, “Avertimenti”, Brescia, 1595

9 VALENTINO DONELLA, “L'aria sua proportionata”, Edizioni Carrara, Bergamo, 2001

10 CRISPINO VALENZIANO, “L'anello della sposa”, Edizioni Liturgiche, Roma, 2005

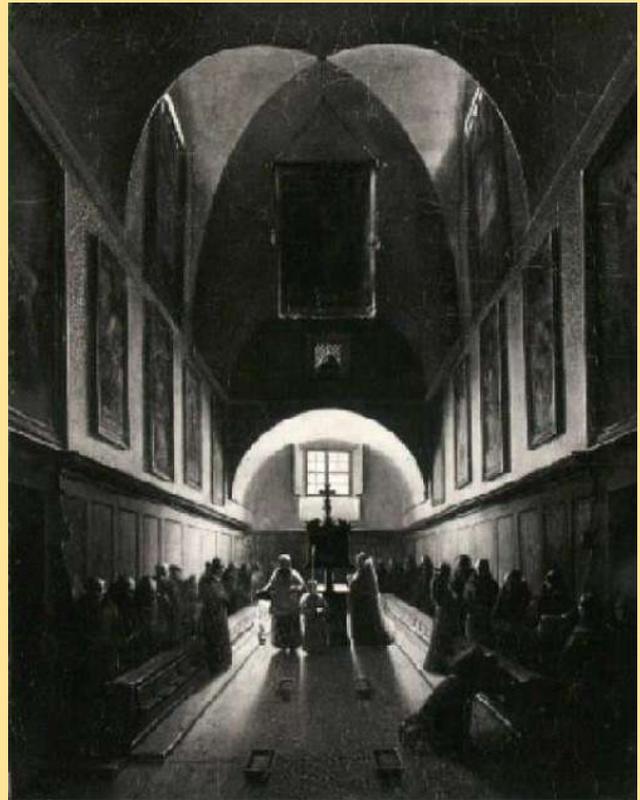
11 GIUSEPPE LIBERTO, “Cantare il mistero – musica santa per la liturgia”, Edizioni Feeria – Comunità San Leolino, Panzano in Chianti, 2004

«Tacere non è la stessa cosa che fare silenzio, perché il silenzio liturgico non è solo assenza di parole né vuoto dello spirito che favorisce l'evasione e che si risolve in un vuoto di celebrazione, ma è autentico valore religioso. Il silenzio infatti lascia spazio al mistero[...]»<sup>12</sup>

e ricorda che anche San Giovanni Paolo II diceva che:

«In una società che vive in maniera sempre più frenetica, spesso stordita dai rumori e dispersa nell'effimero, riscoprire il valore del silenzio è vitale»<sup>13</sup>.»

Quindi, come in un grande affresco musicale, una “*partitura liturgica*”<sup>14</sup>: tante voci, tanti strumenti, tutti diversi, che si alternano, dialogano, si uniscono, si contrappongono, si sostengono vicendevolmente ma non si annullano; tutti concorrono in forme diverse e in momenti diversi, tra di loro in estrema armonia in una “*via pulchritudinis*” costruita per la Sua maggior gloria e per la nostra salvezza, non dimentichi del “sacro silenzio”.



12 ANGELO LAMERI, “*Segni e simboli, riti e misteri – la dimensione comunicativa della liturgia*”, Edizioni Paoline, Milano, 2012

13 GIOVANNI PAOLO II, “Lettera apostolica *Spiritus et sponsa*”, LEV Città del Vaticano, 2003

14 CENTRO PASTORALE LITURGICA FRANCESE, “*Ars celebrandi*”, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2003

DOSSIER

# *Gli strumenti musicali nella Liturgia: il ruolo del violoncello nella pratica e cultura partenopea*

Matteo Malagoli



**P**ARLARE di violoncello nell'attuale pratica liturgica è, indubbiamente, un lusso che ben pochi o quasi nessuno si può permettere. Oggi quale ruolo avrebbe questo strumento a fianco di un coro liturgico quando lo stesso è, magari, ben sostenuto dall'organo a canne?

Per rispondere, anche solo in parte, al quesito posto sopra occorre soffermarci innanzitutto sul ruolo che

ha avuto il violoncello nel Meridione Italiano nel corso dei secoli, un autentico protagonista a fianco delle voci. Qualche cenno storico-analitico di come questo strumento abbia preso piede in modo così considerevole ci aiuta ad analizzare la letteratura esistente.

Nella Napoli barocca la musica rivestiva un ruolo di prim'ordine, sia a livello culturale che sociale. Le centinaia di chiese e confraternite che davano lavoro a musi-



cisti, cantanti e costruttori di strumenti erano in competizione fra loro al fine di potersi fregiare, almeno alcune volte all'anno, della presenza delle eccellenze cittadine, sia come compositori che come interpreti. In questo frangente nascono delle vere e proprie pietre miliari della storia della musica come, ad es., lo *Stabat Mater* di Giovan Battista Pergolesi.

Tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo le principali Cappelle Musicali cittadine (Cappella Reale e Tesoro di San Gennaro) dispongono una sorta di “modernizzazione” degli strumenti; nella Cappella del Tesoro di San Gennaro alcuni strumenti in auge fino ad allora, arpa barocca, cornetto e viola da gamba sono sostituiti da altri più perfezionati; la viola da gamba, arrivata a Napoli nel corso del XVI secolo per opera dello spagnolo Diego Ortiz, sarà praticata fino al 1717 da Rocco Greco, ultimo violista delle due maggiori Cappelle Musicali citate sopra. Negli ultimi anni di vita vide affiancarsi un violoncello in organico, strumento che, potendo esprimersi in modo diverso, prese il sopravvento tanto da decretare la fine dell'antico strumento tastato. Parallelamente, arrivando a Napoli il violinista romano Giovanni Carlo Cailò (1659ca-1722), viene impiantata una moderna scuola di violoncello che, in breve, darà eccellenti risultati riscontrabili in Francesco Paolo Supriani (1678-1753) e Francesco Alborea chiamato Francischiello (1691-1739).

Musicisti della Cappella del Tesoro di San Gennaro come Rocco Greco (1650ca-1717) ed il violinista Gaetano Francone (1650ca-1717) sono chiamati a scrivere pagine per il nuovo strumento; nasce così una prima letteratura unica nel suo genere ma esemplificativa dell'interesse che il violoncello aveva suscitato.

Rocco Greco si cimenta in una raccolta oltremodo unica nella storia della musica: redige ben undici virtuosistiche diminuzioni sul basso continuo di Mottetti vocali su testo di Antifone dei II Vespri. L'autore dei Mottetti, precedenti al lavoro del Greco, è identificabile in Erasmo Di Bartolo, illustre musicista napoletano dell'ordine dei

Filippini chiamato “Padre Raimo” (1606-1656) attivo nell'Istituto dei “Girolamini”, ubicato tra la Cattedrale ed il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo su via dei Tribunali (di fronte alla facciata della chiesa dei Filippini) dove il Greco insegnava e gli allievi prestavano servizio presso l'istituto stesso.

A noi è pervenuta solo una copia della parte di violoncello e basso continuo datata 1699 ed inserita in un elegante volume contenente la prima letteratura per violoncello a Napoli depositato nell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino.

La pratica della diminuzione strumentale ebbe breve durata; il Trattato didattico di Francesco Supriani applica la diminuzione al violoncello che, insieme alle 11 diminuzioni su basso di Mottetto del Greco, rappresenta l'unica testimonianza per violoncello di questa antica pratica particolarmente cara alla viola da gamba.

Di tutt'altro orientamento è il violinista Gaetano Francone il quale dedica al violoncello Dieci brevi pezzi di carattere profano chiamati *Passagagli* ovvero dieci piccole passacaglie o ciaccone in stile vagamente iberico che offrono un virtuosismo tecnico di vaga derivazione violinistica. Strutturati armonicamente in modo uniforme, propongono uno stile accattivante e sempre diverso anche se fondati tutti sul medesimo basso continuo in diverse tonalità.

La maggior parte dei brani di Greco e Francone sono eseguibili con un violoncello a 4 corde ma tre diminuzioni ed un *Passaglia* necessitano di una quinta corda grave, dimostrazione del difficile passaggio dalla viola da gamba al violoncello che stava avvenendo a Napoli in quegli anni.

Violoncello e viola da gamba compaiono ancora insieme in alcune composizioni liturgiche di Gaetano Veneziano (1656-1716), il Salmo 110 *Confitebor tibi Domine* e alcune Lezioni per la Settimana Santa dove la viola da gamba è “relegata” al basso continuo mentre il violoncello (due, nel Salmo) è uno strumento concertante.

Uno dei compositori che ha dato maggior spazio al violoncello è stato indubbiamente Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837) il quale ha favorito in modo protagonistico lo strumento in oltre dieci composizioni.

Anche se positivamente affascinante, citare ogni autore e le sue opere diventerebbe pedissequo per l'elevato numero. Possiamo solo riassumere che da qui in poi il violoncello diventa un autentico protagonista della liturgia partenopea avendo ricevuto il favore da innumerevoli compositori, per lo più dimenticati, i quali fino a tutto il XIX secolo hanno incrementato la letteratura

sacra di questo strumento con pagine di ragguardevole importanza, sia a livello estetico che tecnico.

Dal Secondo Dopoguerra in poi la riscoperta della musica barocca napoletana ci ha offerto il violoncello esclusivamente nella letteratura profana (Sonate e Concerti) escludendo a priori la pratica liturgica delle Cappelle Musicali e dei suoi musicisti, dimenticata a far tempo dal *Motu Proprio* del 1903 il quale, riformando la Musica Sacra in modo radicale, escludeva il prosieguito di una pratica strumentale di ampio raggio, magari trascinata anch'essa verso stili musicali non troppo afferenti al culto ma fornitrice di una considerevole letteratura vocale strumentale degna della più ampia rivalutazione.

A fronte di quanto esposto sopra è utile ora poter capire se vi sia ancora spazio per il suono del violoncello all'interno della moderna liturgia, suono che ha letteralmente ammaliato i compositori di due secoli a partire dalla Scuola Napoletana; anche il resto della Penisola ha avuto diversi musicisti dediti a questa esperienza anche se più sporadicamente che nel Meridione. La letteratura esistente è al 99% in lingua latina ma un interessante 1% propone testi in italiano per cui adatti anche oggi.

Il timbro suadente, talvolta malinconico di questo strumento, ben si presta a sottolineare momenti di riflessione particolarmente nel Tempo di Quaresima come fu, del resto, anche in passato. In diverse occasioni liturgiche ho avuto modo di proporre lo strumento in vari modi: sostegno di un coro polifonico senza organo (in Quaresima); proposta di letteratura originale di ambientazione ecclesiastica con organo o solo violoncello; trio violino-violoncello-organo in riti nuziali, esequiali o per il Sacramento della Confermazione; proposte originali in paraliturgie o meditazioni comunitarie.

Particolarmente affascinanti e vissute sono state le grandi occasioni organizzate dall'Ufficio Liturgico Nazionale della CEI ad Assisi e Verona in occasione di un Congresso Eucaristico e di Assemblee Episcopali dove il timbro del violoncello ha potuto manifestare la sua duttile ricchezza al servizio della preghiera autentica.

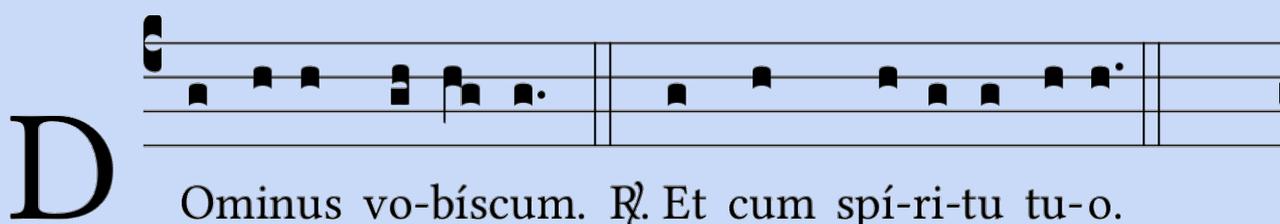


ASTERISCHI \*\*\*

## Dominus vobiscum

Riprendiamo i canti “della” Messa

Giancarlo Boretti



**C** I fu raccomandato, più di trent'anni fa, all'inizio della riforma liturgica: “Cantiamo *la Messa!*”. Ma l'invito fu accolto soltanto parzialmente: dappertutto si canta l'Alleluia (magari sempre lo stesso), in tutte o quasi le Messe festive e feriali non manca il Santo, nelle solennità il Gloria ... E gli altri canti “della” celebrazione eucaristica? L'*Anamnesi*, il *Padre nostro*, il *Tuo è il Regno*, i *dialoghi*; le parti proprie del sacerdote (*Orazioni e Prefazio*)? Qualche presbitero, in pubblica riunione di animatori liturgico-musicali “si è confessato”: “Io non ho mai cantato le parti del celebrante: non le conosco!”. A far coro a questa confessione ci sono alcuni animatori stessi: “I nostri preti non cantano” e qualcuno aggiunge: “Neppure sanno cantare”. Vero o no, è bello sentire qualche voce “nostalgica” nei confronti del *Dominus vobiscum* in canto!

Proviamo, dunque, a ripartire dai cosiddetti “**Toni comuni**”, dai canti “rituali”, i cui testi fissi sono presenti e ricorrenti in tutte le Messe. Il canto dell'assemblea ne avvantaggerebbe molto e facilmente. Molto: perché, ben distribuiti durante la celebrazione, nella loro brevità e intensità (pensiamo ai dialoghi) costituiscono un'ossatura portante della partecipazione in canto. Facilmente: perché i testi con melodie fisse sono ben noti e le loro brevi frasi melodiche si apprendono agevolmente, data anche la loro ripetitività. È poi il caso di aggiungere: con questa partecipazione, là dove la *Schola Cantorum*, oltre a sostenere l'assemblea in qualche canto popolare durante la Messa, eseguisse dei brani propri, avrebbe

larghi spazi di partecipazione e l'assemblea non darebbe l'impressione di essere messa a tacere.

Oltre il canto del *Padre nostro*, ecco i quattro momenti rituali in dialogo che meritano la precedenza:

- *All'Inizio*: “Il Signore sia con voi - E con il tuo spirito”. Oppure: “La grazia del Signore nostro Gesù Cristo [...] sia con tutti voi - E con il tuo spirito”.
- *Al Prefazio*: “Il Signore sia con voi - E con il tuo spirito”. “In alto i nostri cuori - Sono rivolti al Signore” [...]
- *Alla Dossologia*: “Per Cristo, con Cristo [...] per tutti i secoli dei secoli - Amen”.
- *Al Congedo*: “Il Signore sia con voi [...]”. “Kyrie eleison [...]”.

Volendo scegliere preferenzialmente fra questi quattro momenti, è buona cosa iniziare con il dialogo del Prefazio e della Dossologia.

Il Servizio per la Pastorale Liturgica (dell'Arcidiocesi di Milano, *ndr*) sta preparando tutte le melodie dei “Toni comuni”, scritte in notazione moderna, anche con accompagnamento d'organo e con registrazione.

Quanto alla partecipazione col canto delle nostre assemblee liturgiche - a ragione o a torto definite “mute e passive” -, con l'introduzione delle melodie rituali c'è da prevedere un miglioramento spontaneo e stimolante. È quanto meno un auspicio.

Milano, 23 aprile 1999

**Mons. Giovanni Carlo Mario Boretti**, chiamato da tutti Giancarlo  
(Cusago 14 giugno 1934 - Milano 19 ottobre 2018)



*È stato ordinato sacerdote nel Duomo di Milano il 28 giugno 1957. È stato per lunghi anni insegnante di canto in Seminario conseguendo la laurea in Musica sacra al Pontificio Istituto Ambrosiano. Dal 1982 al 1995 fu parroco a Trezzo sull'Adda. Grazie alla sua collaborazione con l'Ufficio del Culto divino, la Diocesi si è dotata di uno strumento come il Cantemus Domino, ancora oggi punto di riferimento prezioso per la preghiera e il canto delle parrocchie ambrosiane. Dal 1995 il suo ministero sacerdotale si è sviluppato al servizio della Cattedrale. Chiamato a guidare il Servizio per la Pastorale liturgica, dal 1997 al 2007 diede impulso alla formazione liturgica e musicale su tutto il territorio diocesano.*

IN MEMORIAM

## Anna Maria Galliano

*Poetessa delle laudi divine*

Antonio Parisi



**C**ONOSCO suor Anna Maria da circa 40 anni ed ho seguito tutti i suoi impegni e il suo lavoro come direttrice del centro audiovisivi delle Paoline di Roma, ma specialmente come autrice di canti liturgici.

Come direttrice del centro ha impostato il lavoro editoriale con grande competenza e autorevolezza. Niente era lasciato al caso, ma ogni progetto aveva una sua destinazione liturgica ben individuata, oltre ad una attenzione ai destinatari finali della produzione musicale. Più di una volta, prima di definire una proposta per la pubblicazione, voleva ascoltare con me al pianoforte, la melodia che l'assemblea doveva cantare ed interveniva a volte nel correggere qualche passaggio un po' difficile o elaborato.

Come non ricordare i vari progetti pubblicati con le firme più prestigiose e conosciute del panorama musi-

cale in Italia; con loro avviava uno scambio di idee ed opinioni per preparare al meglio un progetto. Ricordo alcuni importanti pubblicazioni: la serie degli amboni, dalla foto in copertina di vari amboni artistici, in cui furono pubblicati alcuni canti per la Liturgia della Parola nei vari tempi dell'Anno Liturgico. Frutto di un lavoro di équipe fra vari musicisti. Così come una serie di messe complete per vari tempi dell'anno liturgico; oppure la fortunata pubblicazione di canti per l'Avvento musicati da Daniele Semprini ed ancora oggi eseguiti nelle parrocchie italiane; non conoscono usura.

Ultimamente ho fatto una ricerca di mie musiche pubblicate con i suoi testi ed ho raccolto circa 70 canti tutti editi dalle Paoline. Potete immaginare quale mole di testi Anna Maria ha composto per la liturgia.

Un'altra attenzione l'aveva verso la produzione di canzoni per bambini della scuola materna ed elementare.

Prendeva in considerazione le varie occasioni durante l'anno scolastico; ogni appuntamento era atteso dalle varie insegnanti che correavano a comprare il fascicolo della Festa della mamma, o la Festa degli alberi, o il canzoniere di Natale.

Ma, la sua notorietà non solo a livello nazionale, le viene riconosciuta da tutti gli operatori musicali, nella scrittura di testi per la liturgia da mettere in musica. Qui viene fuori la sua solida preparazione biblica e teologica, frutto dei suoi studi in anni giovanili. Bisogna sapere che non è semplice scrivere un testo che poi deve accogliere una musica adatta e appropriata. Ogni testo deve avere le stesse strofe con versi uguali, lo stesso numero di sillabe, gli stessi accenti nelle varie strofe, altrimenti diventa impossibile musicarlo. Inoltre per quanto riguarda i contenuti, tutte le strofe devono avere uno sviluppo consequenziale ed ordinato dei vari concetti. In un suo scritto Anna Maria avvertiva il travaglio tra il desiderio di esprimere “in bellezza” e di comunicare “in semplicità”.

Tutta l'Italia religiosa ha cantato durante la sua vita, almeno un testo di suor Anna Maria Galliano. A livello nazionale la CEI le ha commissionato vari testi per incontri o convegni nazionali: Convegno catechistico nazionale a Roma, Congresso eucaristico nazionale di Bologna, Incontro mondiale delle famiglie a Milano, testo per l'ostensione della Sindone a Torino.

Quando mettevo un suo testo sul leggio del pianoforte e lo leggevo ad alta voce, sentivo già risuonare la melodia di quel testo, io la tiravo fuori molto facilmente.

Gli ultimi anni della sua vita li ha vissuti in un letto, ammalata, ma sempre vigile e attenta a ciò che avveniva nel mondo religioso. Ogni quindici o venti giorni la chiamavo a telefono e voleva essere aggiornata su tutto ciò che succedeva in campo liturgico-musicale, ma era sempre aggiornata sulla vita della Chiesa e sui vari interventi papali.

Mi ha espresso sempre ammirazione e approvazione per la rivista *Psallite!* che le inviavo ed era sempre attenta e gentile nelle eventuali osservazioni, a volte anche su qualche foto.

Con l'aiuto di una consorella ha ordinato tutta la sua produzione dei vari testi pubblicati; ma, ammirazione per questa donna, ha recuperato un centinaio di testi inediti che spero vengano pubblicati quanto prima.

E voglio concludere questo mio ricordo con uno scritto che le ho chiesto anni addietro, in cui evidenziava il suo percorso poetico nella scrittura di un testo:

*“... Questa dimensione contemplativa si sostanzia di alcune componenti che ritrovo con vibrazioni e modulazioni diverse, e che provo a sintetizzare:*

*il silenzio profondo, liberante da sé e accogliente l'altro/Altro;*

*l'ascolto ardente della Parola, luce trasfigurante, rivelazione di una Presenza sorprendente;*

*lo sguardo scrutante i segni del tempo, del mondo, con le sue speranze e le sue angosce;*

*lo stupore per le “meraviglie” di Dio in opere, in eventi, in gesti umani fraterni;*

*il fascino di un mistero di amore che coinvolge la nostra esistenza e la nostra storia in Cristo;*

*l'ammirazione della bellezza e sublimità della vita nelle prospettive trascendenti della fede;*

*l'incanto dell'esperienza dell'amore cristiano come rivelazione della persona ed epifania di Dio;*

*l'estasi dell'innamoramento di Colui che è “bellezza sopra ogni bellezza”, immagine e presenza del Dio Amore, il Figlio amatissimo del Padre, il Verbo fatto uomo, il Crocifisso Risorto, lo Sposo della Chiesa, che attrae e rapisce con la forza del suo seducente amore.*

*Sono aspetti di una personale “visione” spirituale, che non oso definire poetica, anche se percepisco una dimensione estetica della vita in genere e una “poetica” della vita cristiana in particolare.*

*Aspetti che, più o meno felicemente, possono trasparire nei contenuti e nel linguaggio dei miei testi”.*

Ecco alcuni versi che potrebbero diventare il suo testamento spirituale.

*Che altro potrei, o Adorato*

*Se non stare con te nella sera*

*di quest'ultimo giorno,*

*che la fede già indora?*

*Tu sei grazia che genera il canto,*

*o amata divina Presenza;*

*un bagliore di gloria*

*nella mia esistenza.*

**Suor Anna Maria Galliano**

(Niella Belbo 31 marzo 1935 - Albano 19 ottobre 2023)



*Suor Anna Maria Galliano, nata a Niella Belbo (Cuneo) il 31 marzo 1935, era entrata nella Paoline, ad Alba, il 15 settembre 1947. Dopo una breve esperienza apostolica a Brescia, visse a Roma il noviziato che concluse con la prima professione il 19 marzo 1954. Frequentò a Roma corsi di filosofia e teologia. Dal 1962 lavorò nella redazione catechistica della Rivista "Via Verità e Vita". Frequentò vari corsi: presso il Pontificio Ateneo di Sant'Anselmo, il corso di catechistica presso l'Università Pontificia Salesiana, il corso di Teologia e Sociologia della comunicazione all'Università Cattolica di Lione (Francia). Nel 1979 fu chiamata a collaborare alla produzione discografica. Per oltre 30 anni offrì il proprio contributo nel settore "Editoriali audiovisivi", ricoprendo per oltre 15 anni il ruolo di direttrice editoriale.*

TESTI DA MUSICARE

## *Il tuo silenzio*

Anna Maria Galliano

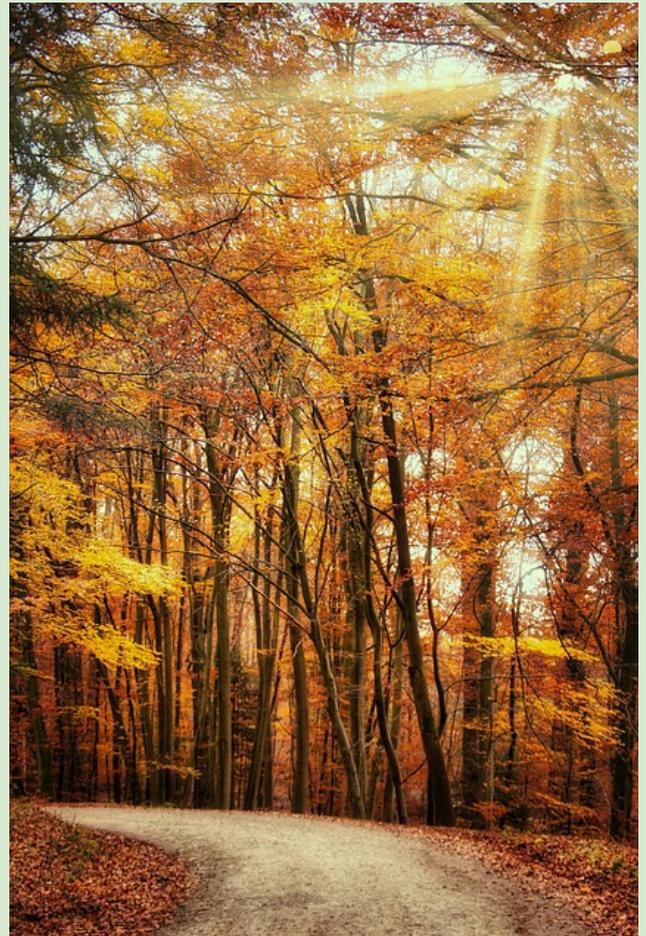


Mi avvolge il tuo silenzio,  
o Amato,  
come un ampio mantello di luce  
a pieno giorno  
che tutto traspare al mio ascolto,  
e tutto sembra già detto  
dell'amore che ci lega  
e non c'è altra parola  
che possa dire di più e meglio  
a svelare il senso  
di ciò che sei per me,  
ora che m'invade  
il tuo misterioso donarti  
in ardente presenza  
che mi rapisce in spazi  
di sensi aperti  
in orizzonti inesplorati  
di luminose vibrazioni,  
trasfiguranti anche il patire  
ferite d'amore.

Ma quando l'ombra  
della tua Parola  
si fa densa e non è più riposo  
ma fatica di ricerca  
e il dubbio mi assale,  
il tuo silenzio  
è un mantello di tenebra  
che mi stringe da ogni parte  
soffocando lo slancio dell'essere:  
mi ritrovo allora prigioniera  
del mio arido nulla  
di pensiero e di cuore,  
senza risonanze di vita  
né riverbero  
di parole in germoglio  
di gratuito amore  
che possa estinguere  
la sete di te, mia Luce,  
e anche il dolore si fa notte oscura  
senza stelle di guardia.

Nello splendore del giorno  
o nell'oscurità della notte  
tenacemente il cuore sa,  
mio adorato Signore,  
che tu sei con me  
con l'invincibile amore  
che non si corrompe  
e non tradisce,  
e il tuo silenzio è una effimera  
assenza che scava l'attesa  
perché tu, vivente Parola,  
farai risplendere  
la vita per sempre  
con infinita sorprendente  
armonia di voci e di cuori  
in stupefatta comunione.

Oltre le parole, dolce Maestro,  
ora il tuo silenzio  
è un'ospitale tenda  
per dimorare in attesa.



TESTI DA MUSICARE

# Signore che doni la luce

Innario di Bose



Signore che doni la luce  
e vinci la notte del mondo  
riuniti nell'unica lode  
accoglici come tuoi figli.

Signore che porti la pace  
e plachi i cuori in tumulto  
in noi regni solo l'amore  
perché siamo tutti fratelli.

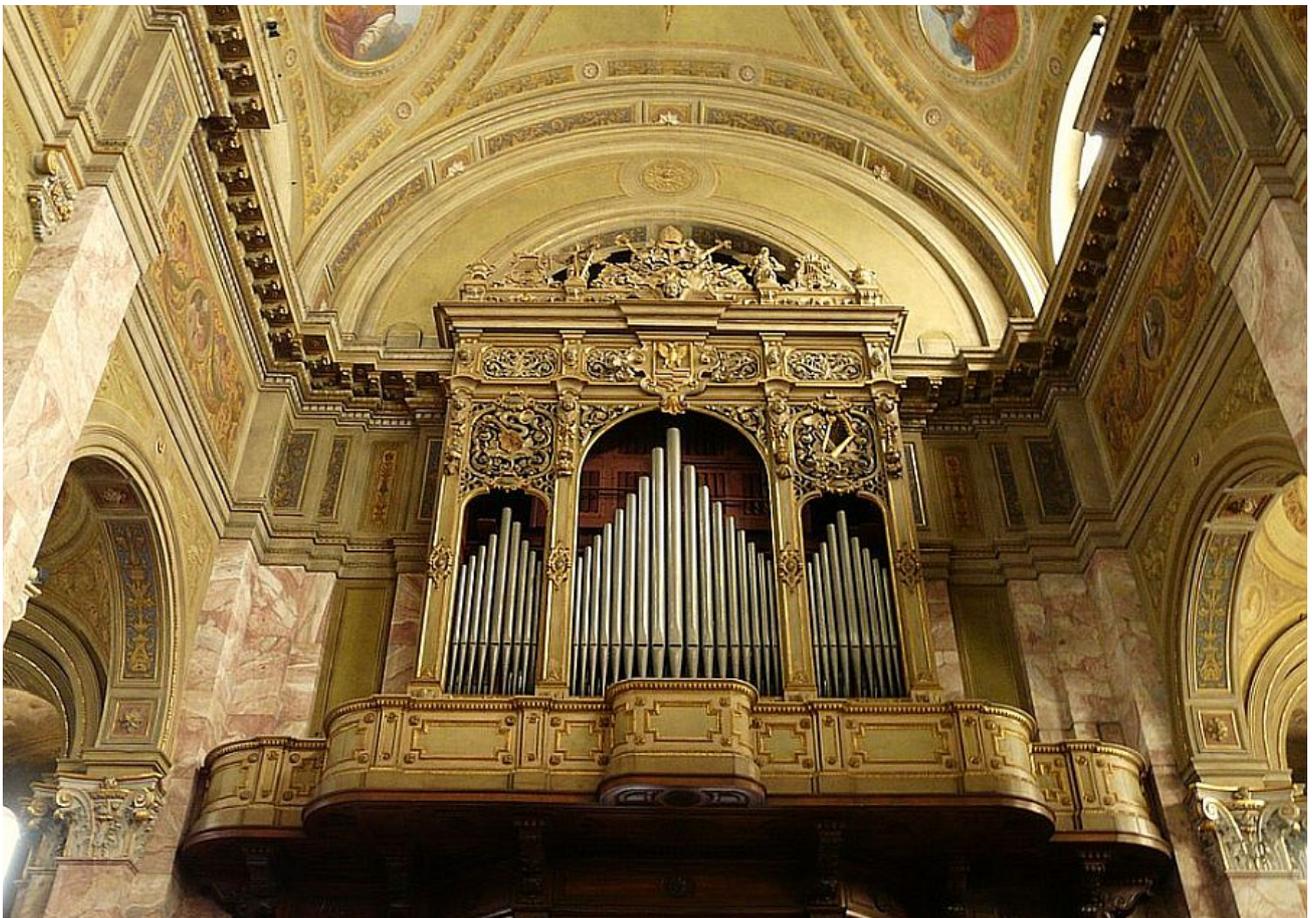
Signore che infondi la grazia  
e ispiri un comune sentire  
di noi fa' le membra di Cristo  
il tempio del santo tuo Soffio.

Signore che tracci il cammino  
e apri le porte del regno  
rinnova la nostra speranza  
perché abbia senso ogni vita.

PER ORGANO

# *Preludiare, interludiare, postludiare un canto*

Giovanni Maria Rossi



## Indice

	C) REPERTORIO	54
A) IDEE		50
B) ESEMPI		51
a) Composizioni “minime”, per imbeccate e brevi interludi, con una tastiera e/o altri strumenti. . . . .		51
b) Composizioni di più largo respiro . . . . .		52

A venti anni dalla morte di Giovanni Maria Rossi vogliamo ricordare la figura di questo padre Camilliano e musicista con un suo scritto su una tecnica di cui era indiscusso esponente, apparso sul n.67 del 1988 della rivista "Musica e Assemblea" edita dalle Edizioni Dehoniane di Bologna.

## A) IDEE

**D**AL lato *compositivo* direi di cominciare a domandarsi in che contesto liturgico è posto il canto in questione. In *ratti*, secondo me, ci dovrà anzitutto essere diversità di scelta stilistica e di caratterizzazione in base al momento liturgico. La cosa è meno problematica quando si tratta di momenti di preghiera extraliturghi, o di concerti spirituali.

In secondo luogo, penso sia bene vedere a quali "spunti tematici" attingere e quanto dilungarci nel "commento". Al proposito va detto che non sempre ci sono da fare "robusti" preludi, interludi, postludi. Anzi, talvolta non si presenta affatto il caso di fare tutte e tre le cose (o anche solo due delle tre). Spesso infatti è sufficiente:

- una semplicissima e chiara intonazione-introduzione al canto, che dia limpidamente l'imbeccata a chi deve intonarlo;
- un brevissimo interludio, come ad esempio nel caso di un inno strofico (corale), per non affastellare una strofa dietro l'altra, senza respiro;
- il postludio è "naturale" soprattutto quando c'è la continuazione di un rito da accompagnare con un intervento musicale; diversamente, può rischiare di diventare soltanto una lungaggine.

In terzo luogo è il caso di badare molto bene a quali strumenti si hanno a disposizione e con quale caratteristica timbrica, nell' "hic et nunc" del gruppo con il quale abbiamo a che fare o per il quale ci viene commissionato il lavoro.

In quarto luogo si potranno anche suggerire invenzioni "da tavolo" per qualunque possibile formazione strumentale; starà però agli esecutori scegliere i momenti opportuni in cui far funzionare questi brani.

Dal lato *esecutivo* si tratterà poi di operare *alcune* scelte:

- se si deve agire con un solo strumento, ci si dovrà anzitutto chiedere se si è pronti a una buona improvvisazione o no;
- e ancora, se siamo in grado di comporci noi, per iscritto, i pezzi di cui abbisognamo;



- tenendo presente, d'altra parte, che, per alcuni canti liturgici e per molti canti utili in momenti di preghiera e concerti spirituali, esiste già un certo repertorio di preludi-interludi-postludi; si tratterà di farsi una raccolta da tenere a disposizione per ogni evenienza (tra l'altro, studiando questi brani di repertorio, posso scorgere in quante direzioni va l'arte del "comporre su tema dato" e tenerne conto per il mio comporre).

Al termine di queste poche idee mi sembra importante ricordare che questi interventi strumentali (si tratti di improvvisazione o di cose scritte) stanno attorno a un canto che, penso, sia da cantare... Perciò attenzione a fare in modo che l'aggancio tra la fine di preludio e interludio e il canto sia "logica", ossia aiuti l'entrata del canto stesso o, nel caso del postludio, costituisca una logica conclusione di tutto l'insieme. Da quanto fin qui risulta chiaro che precludere, intercludere, postcludere non significa mai prendere il primo prezzo che capita in mano, o il "pezzo che mi piace", e appiccicarlo senza logica "addosso" al canto in questione.

## B) ESEMPI

Ovviamente qui porto esempi di composizioni scritte. Sarebbe stato bello poter citare su nastro registrazioni di improvvisazioni; in realtà ogni tanto capita di ascoltare qualcosa di interessante (a me è capitato); purtroppo in questa sede tale citazione è impossibile.

### a) Composizioni “minime”, per imbeccate e brevi interludi, con una tastiera e/o altri strumenti.

1. da *MeA* 2/1988, p. 3 ss (“Benedetto il Signore”)

Cito questo brano, sia perché lo si può avere immediatamente sottomano, sia perché in un solo brano ci sono vari esempi. A pag. 3, prime tre accollature, avete l'esempio del possibile ampio e “impegnativo” preludio. Lo stesso può comunque essere iniziato anche dalla 5a misura della seconda accollatura, diventando così più breve e meno impegnativo, oltre che più direttamente allusivo al susseguente canto.

Stessa pagina, 4a accollatura: brevissima e semplicissima “imbeccata”: DO-RE-DO, anche perché s'è già sentito il “colore” del brano (ecco un “perché” da tener presente).

Pagina 4, ultima accollatura, 4a e 5a misura: “imbeccata” anch'essa semplicissima, ma un po' più consistente (nel caso non si fosse eseguito il preludio lungo, e comunque ogni volta che lo si ritenga opportuno).

2. da *MeA* 1/1988, p. 11 (“Canto delle creature”).

Talvolta l'imbeccata è di tipo armonico-contrappuntistico, pur restando chiaramente allusiva. Nel caso che presentiamo, lo “spunto” è preso dal *secondo* inciso del canto (“laudato in eterno”):

The image shows a musical score for a piano introduction. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo/mood is marked "Con gioia". The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a half note C. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment. The lyrics "Lau-dato si', mi Si-" are written below the treble clef staff.

Nello stesso numero di *MeA*, a pag. 27, si veda un altro esempio, con introduzione un po' più lunga (“Solo chi ama”).

The image shows a musical score for a piano introduction. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo/mood is marked "Tutto dolcemente (♩=84)". The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef is a simple, flowing line. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. The score is marked with a 2/4 time signature and a tempo of ♩=84.

3. Nel caso degli inni strofici (corali), sia come intonazione che come breve interludio, si può riprendere una frase (melodico-armonica) dell'inno che meglio si agganci all'inizio o alla ripresa del canto.

Esempi:

- da *MeA* 1/88, p. 19 (“Il tuo popolo in cammino”): ricordiamo tra l'altro che esiste un'introduzione originale (scritta altrove dall'autore). Si potranno prendere, comunque, come imbeccata, semplicemente le due misure di inizio, avvertendo però di non *chiudere* con un MI-7, ma o con la *sottodominante* (DO) con la *tonica* (SOL).

The image shows a musical score for a piano introduction. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo/mood is marked "RIT.". The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with a half note G, followed by quarter notes A and B, then a half note C. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment. The score is marked with a 3/4 time signature and a tempo of RIT. The lyrics "Sol Re7 mi m 7" are written above the treble clef staff.

- da MeA 54 (n.1/1985), p. 17 (“Emmaus”): si potrà prendere come “imbeccata” l’ultimo inciso del corale, e come interludio gli ultimi due incisi:



Tutti gli interventi di cui s’è parlato possono anche essere fatti non dalla sola tastiera; in tal caso si affida, in genere, a uno strumento solista la melodia del soprano. Bisognerà però porre molta attenzione nella scelta degli strumenti. Non è perché si ha a disposizione uno strumento, che gli si deve far sonare tutto. Sappiamo infatti che ogni strumento ha un suo timbro (o diverse possibilità timbriche) e che ogni timbro ha una sua particolare significanza e risonanza nella nostra persona; risonanza che può essere di tipo “gestaltico”, “gruppale”, etnico, ecc.

Ad esempio per quanto riguarda la risonanza di tipo etnico italico, se io introduco l’ultimo corale citato (MeA 54) con l’organo a canne (ad esempio con il principale 8’ e suonando le armonie) assieme a un flauto dritto contralto (che mi suona la melodia, e, in pratica, me la trasporta un’ottava sopra), do un carattere dolce e nello stesso tempo stagliato e piccante all’imbeccata (e poi al pezzo tutto, se malauguratamente continuassi).

Se introduco con ripieno d’organo (a canne o meno: oggi ci sono gli strumenti “campionati” che imitano le canne quasi perfettamente), assieme a trombe (e magari tromboni), do al pezzo un carattere trionfale, grandioso, eclatante, pomposo.

Se mi salta il ghiribizzo di intonare con tastiera elettronica oscillante, assieme a una chitarra elettrica che suona la melodia (magari con effetti di distorsione), finisco per dare al pezzo un carattere leggero, o sguaiato addirittura buffo. E così via. Si tenga presente che gli interventi “puliti” sono in assoluto i migliori. Voglio dire con questo che, se avete uno strumento che vi fa la melodia, un altro che realizza le armonie, e un basso, ne avete più che a sufficienza per un “pulito” intervento pluristrumentale.

## b) Composizioni di più largo respiro

Uno degli esempi più classici ci viene dalle “variazioni sul tema” di molti autori delle “epoche d’oro” di questo genere musicale, fiorito (in ambito religioso) soprattutto in casaprottestante, con l’uso del “commento strumentale al corale”: re indiscusso, il grande J.S. Bach. Ma ancora prima, in casa nostra, in contesto liturgico cattolico, era nato qualcosa di simile; lo ricordo più per la maniera “compositiva” che per il “contesto celebrativo”, oggi a mio parere applicabile in situazioni quasi sempre soltanto extraliturgiche: momenti vari di preghiera, concerti spirituali.

Prendiamo un caso classico: J.G. Walter: GESÙ, MIA GIOIA, (“Jesu, meine Freude”) corale con variazioni (fonte: LIBER ORGANI, Vol. VI, pag. 45, Soc. Anon. Tipogr. Vicenza 1954). È un esempio preso dalla grande epoca bachiana.

Questo corale, la cui melodia è di J. Crüger, è stato proposto (in una delle possibili elaborazioni) anche da MeA 8, p.7 ed è pure presente in alcuni repertori regionali e diocesani per la liturgia, con testi diversi. In queste “variazioni” di J.G. Walter trova commenti sfruttabili in varie occasioni rituali: canto di inizio, di processione con le offerte, di comunione nella Messa; canto di meditazione per altri momenti; ecc. Il primo brano è praticamente un “preludio al corale”, scritto più in modo armonico che contrappuntistico e in cui il canto è tutto riportato, in modo quasi intatto, al soprano.

Grave (♩ = 44)

G.O. (CHIUSO) (APRIRE)

Ped. Man.

La I e II variazione sono praticamente due *interludi*. La I variazione è stesa in modo solistico: il canto affidato alla mano destra “nasconde”, attraverso diminuzioni, la melodia del corale; la parte affidata alla mano sinistra armonizza in modo interessante, con interiezioni e mostrando in che modo si può fare un sapiente uso delle pause.

I. VARIAZIONE (Oboe e Bord. 8)

RECIT. Stesso tempo

(CHIUSO) (APRIRE)

G.O. (Fl. 8)

La II variazione (*interludio*) fa “passare” il canto dal contralto, al tenore, al soprano, mentre le altre parti contrappuntano e armonizzano con interiezioni e cromatismi, in modo piuttosto serio.

II. VARIAZIONE (Fondi dolci da 8)

Meno

RECIT. (CHIUSO) (APRIRE)

La III variazione è praticamente un *postludio*, ma compositivamente direi che ha il carattere sia di un interludio che di una “finale”. Il canto (melodia) dell’intero corale viene riportato al soprano, il contralto contro-canta con qualche piccolo movimento e qualche ritardo, mentre alla mano sinistra è affidato un movimento contrappuntistico in semicrome che spazia largamente nella zona tenore-basso in modo ondulato.

III. VARIAZIONE (Fondi da 8 e 4)

Allegro (♩ = 72)

G.O. (APERTO)

## C) REPERTORIO

Soltanto alcune citazioni, brevemente illustrate, per orientare l'animatore. = da "CELEBRIAMO", Carrara, Bergamo 1971:

### \* fasc. II:

1. L. Molino, *Tutta la terra ti adori*; esempio di preludio, canto, 2 interludi e postludio di autore contemporaneo.

2. G. Radole, *Preludio* su "Vexilla Regis"; altro esempio di scrittura contemporanea.

3. E. Capaccioli, *Mini-concerto* su "Cristo risusciti"; "O filii et filiae"; "Alleluia" Brutto titolo per un simpatico esempio di "commenti", in diverso modo usufruibili, a tre famosi canti liturgici, ancora oggi in repertorio, di autore contemporaneo.

4. J.G. Walter, *Preludio-corale*; altra composizione del già citato autore.

5. A. Soresina, *Te Deum laudamus*; praticamente costituiscono preludio, interludio, postludio di autore contemporaneo al famoso inno antico.

### \* fase. VI:

È tutto dedicato a questo genere musicale. frutto di un lavoro a più voci (7 autori), ed è in relazione a canti liturgico-religiosi in parte molto cantati (ad esempio "La creazione giubili" e "Lodate Dio").

### \* fasc. X:

Raccolta di composizioni per organo o armonio, alcune delle quali utili per preludiare. interludiare, postludiare conosciuti canti natalizi.

= da "LIBER ORGANI", Soc. Anon. Editrice, Vicenza

Raccolta in parecchi volumi; cito qualcosa.

### \* Vol. I (Ediz. 1962)

pag. 1) G. Cavazzoni: *Christe*(Cunctipotens): momento di preghiera / concerto spirituale

pag. 2) G. Cavazzoni: *Inno*(Pange lingua): celebrazione eucaristica / momento di preghiera / concerto spirituale

pag. 12) G. Frescobaldi: *Inno*(Iste confessor): liturgia delle ore / momento di preghiera / concerto spirituale

pag. 15) G. Frescobaldi: *Messa della Madonna*: Preludio (Toccata): liturgia / momento di preghiera / concerto spirituale; *Kyrie / Christe / Kyrie*: momento di preghiera / concerto spirituale

pag. 58) J.G. Walter: *Corale*(sono "Variazioni" sul corale "Meinen Jesum lass' ich nicht"): lit. (inizio, processione off., comunione) / momento di preghiera / concerto spirituale

### \* Vol. V (Ediz. 1954):

pag. 26) J. Cabanillas: *Interludi per la Messa degli Angeli*: mom/pregh. / conc. spir.

pag. 38) P. Cornet: *Salve Regina*: preludio o postludio al canto gregoriano della più antica "Salve Regina": liturgia / momento di preghiera / concerto spirituale

### \* Vol. VII (Ediz. 1961):

pag. 12) F. Liszt: *Salve Regina*: preludio o postludio, ut supra.

pag. 15) F. Liszt: *Ave Maria di Arcadelt*: per chi ha in repertorio la famosa "Ave Maria" adattata ad un'antica canzonetta di Arcadelt, il pezzo costituisce, nella sua parte, un possibile preludio, mentre nell'ultima parte ne costituisce il naturale postludio.

pag. 23) J. Brahms: *Corale*: "commento" al noto "O capo insanguinato". Assieme al più celebre "commento" di J.S. Bach, costituisce un lungo preludio, o interludio, o postludio al corale. Attenti alle scelte opportune quanto al momento, liturgico o meno, e al giusto aggancio tonale. Infatti il "commento" di J.S. Bach è in SI min., mentre questo è in LA min.

pag. 47) G. Radole: *Verselli per il Magnificat*: lit. / mom. pregh. / conc. spir.

Quanto detto illustrando queste brevi citazioni va naturalmente messo in relazione a un canto-cantato. Non ho inteso assolutamente presentare una carrellata di "pezzi da sonare", avulsi dal contesto "preludiare - interludiare - postludiare un canto". Nello stesso tempo si tenga presente che, tra i tanti cosiddetti "pezzi da sonare", ce ne sono molti utili e adatti ancora oggi per quanto riguarda il nostro assunto. Esiste ad esempio tutta una serie di preludi, interludi e postludi al Magnificat, a vari inni e corali, usufruiti e usufruibili in molti momenti liturgico-religiosi.

**GIOVANNI MARIA ROSSI***(1 Settembre 1929 - 7 Febbraio 2004)*

*Padre Giovanni Maria Rossi nasce a Milano. Il 5 Ottobre 1942 entra nel Seminario dei Camilliani di Villa Visconta. Professo solenne il 21 Settembre 1952, il 17 Giugno è ordinato Sacerdote. Nel 1959 è nominato Delegato Nazionale dei Camilliani per la Musica Sacra. Nel 1962 si diploma in Organo e Composizione Organistica presso il Conservatorio Statale di Bolzano. Nel 1963 conclude gli studi magna cum laude al Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano. Negli anni che seguono Padre Giovanni si dedica successivamente all'animazione liturgico-musicale nello Studio Teologico S. Zeno (VR), a Mottinello, a San Giuliano, nella Parrocchia di Padova, ecc. e alla Musicoterapia per psicotici a Maso S. Pietro (TR). Per circa quindici anni insegna Voce, Persona, Comunicazione ad Assisi/PCC. Dal 1993 al 2003 è docente di Vocalità e Coralità presso il CO.PER.LI.M. della CEI. Nel 1998 è di Comunità a Bologna, organista e direttore del Coro S. Michele dell'Ospedale Rizzoli. Il 7 Febbraio 2004, provato dalla sofferenza affrontata con serenità e rassegnazione, ritorna alla Casa del Padre. Giovanni Maria Rossi ha composto moltissimi e celebri canti liturgici, cantati ancora oggi nelle chiese italiane.*

CANTO PROPOSTA

## Solo tu, Signore

Luigi Girardi



**I**L testo, scritto e proposto da Michele Carretta su “Psallite” di maggio 2023, ha ispirato una composizione musicale meditativa, improntata all’intimità e allo stupore. Le cinque strofe sono sempre concluse ciascuna con una acclamazione o una invocazione rivolta direttamente al Signore; questa viene sottolineata con un cambio di tonalità e con una ripetizione, quasi un’eco o un’enfasi estatica. Per introdurre una certa varietà in esecuzione, le prime quattro strofe si alternano a due a due, una all’unisono e una in polifonia. Nelle strofe in polifonia, la ripetizione finale è uguale nella linea melodica ma cambia ulteriormente di tonalità e

si prolunga, smorzandosi lentamente. La quinta strofa è da cantare subito con una polifonia accresciuta, ma nell’affermazione finale si susseguono le due versioni, quella all’unisono e quella polifonica. Tutte le parti all’unisono potrebbero essere cantate da un’assemblea ben preparata. La tessitura delle voci tende a creare una sorta di “tappeto sonoro” al canto dei soprani. Andrà eseguita evitando accentuazioni e cercando molto la fusione timbrica delle voci. Si faccia particolare attenzione alla sillabazione della quarta strofa.

## Il testo

Gioia senza fine  
è la tua presenza,  
luce che risplende,  
rischiara la mia vita.  
Solo tu, Signore,  
sei vera comunione.

Acqua che ristora  
è la tua Parola,  
io la custodisco,  
disseta la mia vita.  
Fonte di speranza,  
rinnovi l'esistenza.

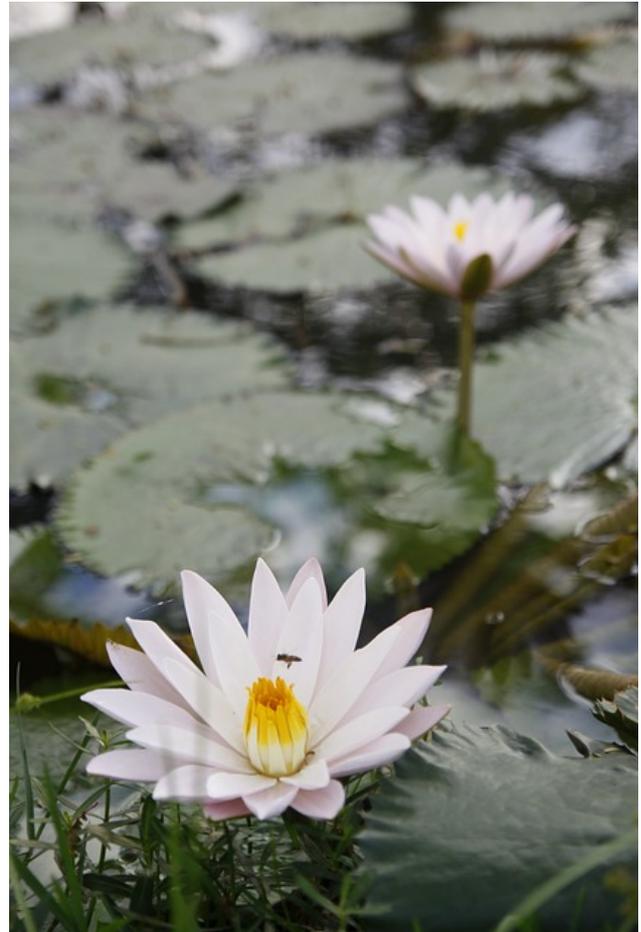
Manna di dolcezza  
doni a noi, Signore,  
pane che sostiene  
i passi della Chiesa.  
Resta in mezzo a noi  
e non saremo soli.

Alleanza eterna  
stringi con la Chiesa,  
sposa nell'amore  
che splende sulla croce.  
Misericordioso,  
tu donaci il perdono.

Pasqua di speranza  
è la tua vittoria,  
grazia che rinnova  
l'intera nostra vita.  
Gloria a te, Vivente,  
Signore oggi e sempre.

L'audio è disponibile al link

[https://psallite.bandcamp.com/album/  
psallite-rivista-online-22-2024](https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024)



## Solo tu, Signore

testo: Michele Carretta

musica: Luigi Girardi

**Meditativo e gioioso** (♩ = 82)

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Organo

6 *voci femminili*

1. Gio - ia sen - za fi - ne è la tua pre - sen - za,  
 3. **Man - na di dol - cez - za do - ni a noi, Si - gno - re,**

Org. *p*

10 *rall.*

1. lu - ce che ri - splen - de, ri - schia - ra la mia vi - ta.  
 3. **pa - ne che so - stie - ne i pas - si del - la Chie - sa.**

Org. *rall.*

14 *A tempo*  
*il coro all'unisono*

1. So - lo tu, Si - gno - re, sei ve - ra co - mu - nio - ne.  
3. *Re - sta in mez - zo a* no - i e non sa - re - mo so - li.

Org.

18

1. So - lo tu, Si - gno - re, sei ve - ra co - mu - nio - ne.  
3. *Re - sta in mez - zo a* no - i e non sa - re - mo so - li.

Org.

24

S.  
2. Ac - qua che ri - sto - ra è la tua Pa - ro - la,  
4. *Al - le - an - za e - ter - na* strin - gi con la Chie - sa,

A.  
2. Ac - qua che ri - sto - ra è la tua Pa - ro - la,  
4. *Al - le - an - za e - ter - na* strin - gi con la Chie - sa,

T.  
2. Ac - qua che ri - sto - ra è la tua Pa -  
4. *Al - le - an - za e - ter - na* strin - gi con la

Org.  
*p*

28 *rall.*

S.  
2. io la cu - sto - di - sco, dis - se - ta la mia vi - ta.  
4. **spo - sa nel - l'a - mo - re che splen - de sul - la cro - ce.**

A.  
2. io la cu - sto - di - sco, dis - se - ta la mia vi - ta.  
4. **spo - sa nel - l'a - mo - re che splen - de sul - la cro - ce.**

T.  
2. ro - - - la, dis - se - ta la mia vi - ta.  
4. **Chie - - - sa, che splen - de sul - la cro - ce.**

B.  
2. io la cu - sto - di - sco, dis - se - ta la mia vi - ta.  
4. **spo - sa nel - l'a - mo - re che splen - de sul - la cro - ce.**

Org.

32 *A tempo*

S.  
2. Fon - te di spe - ran - za, rin - no - vi l'e - si - sten - za.  
4. **Mi - se - ri - cor - dio - so, tu do - na - ci il per - do - no.**

A.  
2. Fon - te di spe - ran - - - za.  
4. **Mi - se - ri - cor - dio - so.**

T.  
2. Fon - - - te di spe - ran - za.  
4. **Mi - - - se - - - ri - cor - dio - so.**

B.  
2. Fon - te di spe - ran - - - za.  
4. **Mi - se - ri - cor - dio - so.**

Org.

36

S.  
2. Fonte di spe-ran-za, rin-no - vi l'e - si - sten - - za.  
4. *Mi-se-ri-cor-dio-so,* *tu do - naci il per-do - - no.*

A.  
2. Fon - te di spe - ran - za rin-no-vi l'e - si - sten - -  
4. *Mi - se - ri - cor - dio - so,* *tu donaci il per-do - -*

T.  
2. Fon - - - te di spe - ran - za rin-no-vi l'e - si -  
4. *Mi - se - - ri - cor - dio - so,* *tu donaci il per-*

B.  
2. Fon - te di spe - ran - za rin - no - vi l'e - si -  
4. *Mi - se - ri - cor - dio - so tu - do - na - ci/il per -*

Org.

41

S.  
- - - - -

A.  
- - - - -  
- 2. za  
- 4. *no.*

T.  
2. sten - za.  
4. *do - no.*

B.  
2. sten - za.  
4. *do - no.*

Org.

47

S. 5. Pa-squa di spe-ran-za è la tua vit - to-ria, gra-zia che rin - no - va l'in -

A. 5. Pa-squa di spe-ran-za è la tua vit - to-ria, gra-zia che rin - no - va l'in -

T. 5. Pa-squa di spe-ran-za è la tua vit - to - ria, l'in -

B. 5. Pa-squa di spe-ran-za è la tua vit - to-ria, gra-zia che rin - no - va l'in -

Org. *p*

53

S. *rall.* 5. te-ra no-stra vi - ta. *A tempo* Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno - re og-gi e sem-pre.

A. 5. te-ra no-stra vi - ta. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno - re og-gi e sem-pre.

T. 5. te-ra no-stra vi - ta. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno - re og-gi e sem-pre.

B. 5. te-ra no-stra vi - ta. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno - re og-gi e sem-pre.

Org. *rall.*

59

S. 5. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno-re og-gi e sem-pre.

A. 5. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno-re og-gi e sem-pre.

T. 5. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno-re og-gi e sem-pre.

B. 5. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno-re og-gi e sem-pre.

Org.

65

S. 5. Gloria a te, Vi-ven-te, Si-gno-re og-gi e sem-pre.

A. 5. Glo-ria a te, Vi-ven-te,

T. 5. Glo-ria a te, Vi-ven-te.

B. 5. Glo-ria a te, Vi-ven-te.

Org.

69

S. 5. Gloria a te, Vivente, Signo - re oggi e sem - pre.

A. 5. Glo - ria a te, Vi - ven - te, Signore oggi e sem - pre.

T. 5. Glo - - ria a te, Vi - ven - te, Signore oggi e sem - pre.

B. 5. Glo-ria a te, Vi - ven - te, Si - gno - re og - gie sem - pre.

Org.

76

Org.

CANTO PROPOSTA

## Attratti dal silenzio

Isaia Ravelli<sup>1</sup> – Gianluca Chemini<sup>2</sup>

<sup>1</sup>autore del canto, <sup>2</sup>autore dell'articolo e del testo



**A**TTTRATTI DAL SILENZIO è un canto a struttura innica per il tempo liturgico della Quaresima. Il testo originale, in francese, è stato scritto da Marie-Antoinette Noury ed è stato poi ritrascritto in italiano da Gianluca Chemini, cercando di mantenerne per quanto possibile il senso originario. La musica, composta da Isaia Ravelli, rende l'inno particolarmente adatto al clima spirituale della Quaresima, oltre a renderlo cantabile senza particolari difficoltà da ogni tipo di assemblea liturgica. La prima parte del canto è prevista

all'unisono, per poi facoltativamente lasciare spazio alla polifonia, in modo da renderne maggiormente dinamica l'esecuzione.

Già dal titolo si può comprendere come il testo del canto sia basato su alcuni apparenti contrasti. Del resto, la Quaresima stessa è un tempo "paradossale": tempo di penitenza, digiuno e conversione, che però è sempre da vivere con la consapevolezza di fondo che l'ultima parola l'avrà la vita sulla morte, il perdono sul peccato, la risurrezione sulla croce. In un tempo così non ci si



## Il testo

Attratti dal silenzio  
ti seguiamo nel deserto  
dove parli al nostro cuore.  
Assetati siamo di te  
e stanchi del cammino,  
ma la tua manna ci sostiene.

Tu, alba del mattino,  
esplosione della luce  
sei l'immagine del Padre.  
Dalla nube mostra a noi  
un raggio del tuo volto:  
tu sei bellezza sempre nuova.

Al pozzo tu ci attendi,  
assetato a mezzogiorno,  
mendicante di un incontro.  
Noi vaghiamo senza un perché  
distanti dalla fonte,  
desideriamo l'acqua viva.

Nel buio della notte,  
accecati dall'errore  
viene meno il nostro cuore.  
La tua mano trasformerà  
le tenebre in luce:  
farai di noi creatura nuova.

Il male si diffonde  
come ombra sulla terra  
e la tomba ci reclama.  
Dalla croce guarda a noi,  
germoglio d'Alleanza  
e sarà Pasqua di salvezza.

*L'audio è disponibile al link*

[https://psallite.bandcamp.com/album/  
psallite-rivista-online-22-2024](https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024)



## Attratti dal silenzio

Inno per il Tempo di Quaresima

testo italiano: Gianluca Chemini

musica: Isaia Ravelli

testo originale: Marie-Antoinette Noury

$\text{♩} = 70$   
*All'unisono*

Coro

1. At - trat - ti dal si - len - zio ti se - gua - mo nel de -  
 2. **Tu, al - ba del mat - ti - no, e - splo - sio - ne del - la**  
 3. Al poz - zo tu ci at - ten - di, as - se - ta - to a mez - zo -  
 4. **Nel bu - io del - la not - te, ac - ce - ca - ti dal - l'er -**  
 5. Il ma - le si dif - fon - de co - me om - bra sul - la

Organo

4

Coro

1. ser - to do - ve par - li al no - stro cuo - re.  
 2. **lu - ce sei l'im - ma - gi - ne del Pa - dre.**  
 3. gior - no, men - di - can - te di un in - tro.  
 4. **ro - re vie - ne me - no il no - stro cuo - re.**  
 5. ter - ra e la tom - ba ci re - cla - ma.

Org.

S.  
A.

*A 4 voci*

1. As - se - ta - ti sia - mo di te e stan - chi del cam - mi - no,  
 2. **Dal - la nu - be mo - stra a noi un raggio del tuo vol - to:**  
 3. Noi va - ghia - mo sen - za un per - ché di - stan - ti dal - la fon - te,  
 4. **La tua ma - no tra - sfor - me - rà le te - ne - bre in lu - ce:**  
 5. Dal - la cro - ce guar - da a noi, ger - mo - glio d'Al - le - an - za

T.  
B.

Org.

Attratti dal silenzio

2

14

S.  
A.

1. ma la tua man - na ci so - stie - - - ne.  
2. **tu sei bel - lez - za sem - pre nuo - - - va.**  
3. de - si - de - ria - mo l'ac - qua vi - - - va.  
4. **fa - rai di noi crea - tu - ra nuo - - - va.**  
5. e sa - rà Pa - squa di sal - vez - - - za.

T.  
B.

Org.

1. Attratti dal silenzio  
ti seguiamo nel deserto  
dove parli al nostro cuore.  
Assetati siamo di te  
e stanchi del cammino,  
ma la tua manna ci sostiene.
2. Tu, alba del mattino,  
esplosione della luce  
sei l'immagine del Padre.  
Dalla nube mostra a noi  
un raggio del tuo volto:  
tu sei bellezza sempre nuova.
3. Al pozzo tu ci attendi,  
assetato a mezzogiorno,  
mendicante di un incontro.  
Noi vaghiamo senza un perché  
distanti dalla fonte,  
desideriamo l'acqua viva.
4. Nel buio della notte,  
accecati dall'errore  
viene meno il nostro cuore.  
La tua mano trasformerà  
le tenebre in luce:  
farai di noi creatura nuova.
5. Il male si diffonde  
come ombra sulla terra  
e la tomba ci reclama.  
Dalla croce guarda a noi,  
germoglio d'Alleanza  
e sarà Pasqua di salvezza.

CANTO PROPOSTA

# Meraviglioso tempo di grazia

Antonio Parisi



## Indice

Il contenuto e la struttura testuale	70
La musica	71
Il testo	71

---

**M**ERAVIGLIOSO tempo di Grazia è un canto adatto per il tempo di Quaresima anno B, il cui testo è stato composto da don Evan Ninivaggi, sacerdote della diocesi di Bari-Bitonto.

## Il contenuto e la struttura testuale

Per facilitare la partecipazione dell'assemblea e nello stesso tempo rendere, specialmente il canto d'ingresso, pertinente alla celebrazione, così come consigliano le premesse del Messale, ho scelto questo modo di procedere.

Praticamente per tutte e cinque le domeniche di Quaresima, cambia il testo delle strofe ma la melodia è identica per tutte le strofe. Le due strofe del testo richiamano il tema delle singole domeniche.

Il ritornello invece, ha un solo testo con la sua melodia e lo si ripete uguale per tutte e cinque le domeniche.

Il testo della prima domenica richiama le tentazioni di Gesù, vangelo comune ai tre cicli A B C.

Per la seconda domenica si richiama il vangelo della trasfigurazione con il monte, la gloria, la voce del Padre. La terza domenica di quaresima fa riferimento alla cacciata dei venditori dal tempio di Gerusalemme. La quarta domenica richiama il dialogo fra Gesù e Nicodemo; Gesù viene innalzato sulla croce per la salvezza del genere umano. La quinta domenica richiama il seme che caduta in terra muore e produce molto frutto.

Il ritornello si apre con “meraviglioso tempo di grazia”; tempo di ascolto della Parola, voce che guida il nostro cammino, ci doni la salvezza.

### La musica

Ad un primo ascolto testo e musica formano un’unità profonda, l’uno è scritto in funzione dell’altro; parola e musica si integrano a vicenda. Inizia il canto con la strofa in sol minore e procede presentando semplicemente il testo. La svolta con l’accordo di settima di dominante che apre e lancia il ritornello con l’attacco indovinato di “meraviglioso tempo di grazia” e al termine del testo si avverte l’esigenza di confermare ancora quel *meraviglioso* ripetendo il ritornello, ma arricchendolo con altre due voci.

Il canto è adatto per accompagnare la processione d’ingresso domenicale e agevolmente cantato dall’assemblea. Canto che eseguito per l’intera Quaresima, orienta bene l’attenzione dell’assemblea e da subito le presenta l’argomento del Vangelo. È l’esempio di un canto pertinente al tempo liturgico, e può creare e riscaldare l’unità dei cuori del popolo celebrante.



### Il testo

#### *I Domenica di Quaresima/B*

Il tempo è compiuto,  
il regno è vicino;  
la fame hai saziato,  
per noi sei tentato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia, in ascolto  
della tua Parola. Tu sei la voce che guida  
nel cammino, a noi doni la tua salvezza.**

È tempo dell’ascolto  
il cuore si rallegra;  
la via hai tracciato,  
per noi sei alleato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**

#### *II Domenica di Quaresima/B*

Sul monte della luce,  
vedremo la tua gloria;  
le ombre hai fugato,  
per noi trasfigurato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**

Nel cuore della storia,  
udremo il tuo Verbo;  
tuo figlio sempre amato,  
da noi sei ascoltato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**

#### *III Domenica di Quaresima/B*

Salvati dalla grazia,  
redenti dal tuo Amore;  
parole di salvezza,  
per noi hai consegnato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**

Il Tempio dei Giudei,  
è segno del tuo corpo;  
la pasqua hai segnato,  
per noi sei celebrato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**

#### **IV Domenica di Quaresima/B**

Attratti dalla croce,  
ci salvi dal peccato;  
la gloria hai mostrato,  
per noi sei innalzato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**

Splendenti della luce,  
ci chiami alla fede;  
la pace hai donato,  
per noi sei rinnovato.

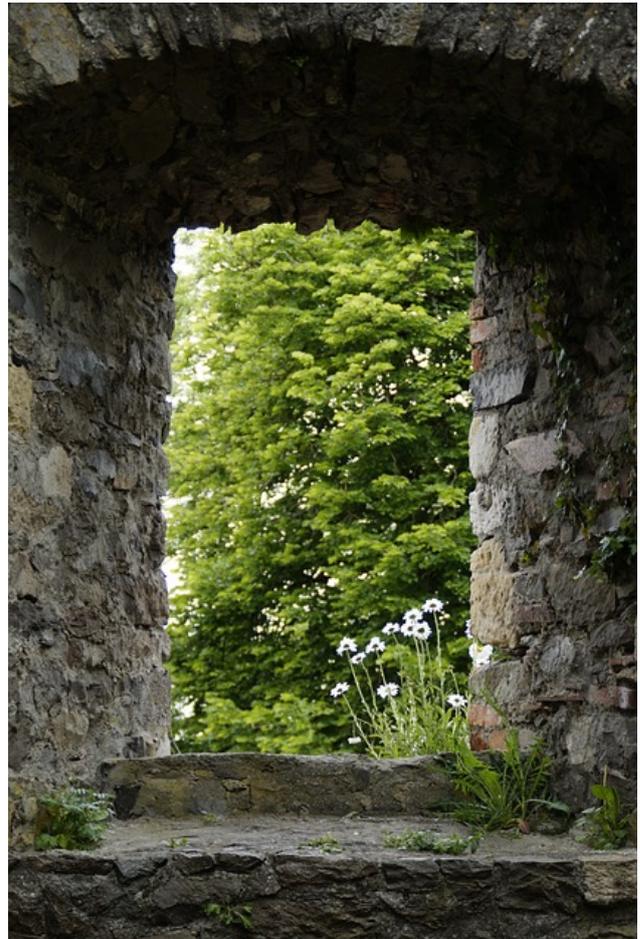
#### **V Domenica di Quaresima/B**

Nel solco come grano,  
la morte tua dà vita;  
il mondo hai salvato;  
per noi sei generato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**

Nel sangue che versasti,  
il cuore tuo dà gioia;  
in croce sei salito,  
per noi sei immolato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,...**



**L'audio è disponibile al link**

[https://psallite.bandcamp.com/album/  
psallite-rivista-online-22-2024](https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024)



# Meraviglioso tempo di Grazia

Domeniche del Tempo di Quaresima, anno B

testo: Evan Ninivaggi

musica: Antonio Parisi

Organo

strofe per la I domenica di Quaresima / B

Org.

1. Il tem - po è com - piu - to, il re - gno è vi - ci - no; la  
 2. È tem - po del - l'a - scol - to il cuo - re si ral - le - gra; la

9

fa - me hai sa - zia - to, per no - i sei ten - ta - to.  
 vi - a hai trac - cia - to, per noi sei al - le - a - to.

Org.

13

Rit. Me-ra-vi-glio-so tem-po di Gra-zia, in a-scol-to del-la tua Pa-ro-la.

Org.

21

Tu sei la vo - ce che gui-da nel cam-mi-no, a noi do - ni la tu - a sal-vez - za.

Org.

29

S. Me - ra - vi - gli - so tem - po di Gra - zia.

A. Me - ra - vi - gli - so tem - po di Gra - zia, in a - scol - to del - la tua Pa - ro - la.

T. B. Me - ra - vi - gli - so tem - po di Gra - zia.

Org.

37

S. Tu sei la vo - ce che gui - da nel cam - mi - no, a no - i do - ni la tu - a sal - vez - za. *Fine*

A. Tu sei la vo - ce che gui - da nel cam - mi - no, a noi do - ni la tu - a sal - vez - za.

T. B. Tu sei la vo - ce che gui - da nel cam - mi - no, a noi do - ni la tu - a sal - vez - za.

Org.

45 *per riprendere dalla strofa*

Org.

*per la I Domenica del Tempo di Quaresima, anno B*

1. Il tempo è compiuto,  
il regno è vicino;  
la fame hai saziato,  
per noi sei tentato.

**Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,  
in ascolto della tua Parola.  
Tu sei la voce che guida nel cammino,  
a noi doni la tua salvezza.**

2. È tempo dell'ascolto  
il cuore si rallegra;  
la via hai tracciato,  
per noi sei alleato.

*strofe per la II domenica di Quaresima / B*

1. Sul monte del-la lu - ce, ve - dre-mo la tua glo - ria; le om-bre hai fu - ga - to, per  
 2. *Nel cuo-re del-la sto-ria, u - dre-mo il tuo Ver-bo; tuo fi-glio sempre ama - to, da*



noi tra-sfi-gu - ra - to.  
*noi sei a-scol-ta - to.*

*per la II Domenica del Tempo di Quaresima, anno B*

- |   |  |   |
|---|--|---|
| 1. Sul monte della luce,<br>vedremo la tua gloria;<br>le ombre hai fugato,<br>per noi trasfigurato. | <b>Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,<br/>in ascolto della tua Parola.<br/>Tu sei la voce che guida nel cammino,<br/>a noi doni la tua salvezza.</b> | 2. Nel cuore della storia,<br>udremo il tuo Verbo;<br>tuo figlio sempre amato,<br>da noi sei ascoltato. |
|---|--|---|

*strofe per la III domenica di Quaresima / B*

1. Sal - va - ti dal - la gra-zia, re - den-ti dal tuo Amo - re; pa - ro - le di sal - vez - za, per  
 2. *Il Tempio dei Giu - de - i, è segno del tuo cor-po; la Pasqua hai se - gna-to, per*



noi hai con-se - gna - to.  
*noi sei ce - le - bra - to.*

*per la III Domenica del Tempo di Quaresima, anno B*

- |  |  |  |
|--|--|--|
| 1. Salvati dalla grazia,<br>redenti dal tuo Amore;<br>parole di salvezza,<br>per noi hai consegnato. | <b>Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,<br/>in ascolto della tua Parola.<br/>Tu sei la voce che guida nel cammino,<br/>a noi doni la tua salvezza.</b> | 2. Il Tempio dei Giudei,<br>è segno del tuo corpo;<br>la pasqua hai segnato,<br>per noi sei celebrato. |
|--|--|--|

*strofe per la IV domenica di Quaresima / B*

1. At - trat-ti dal-la cro - ce, ci sal - vi dal pec - ca - to; la glo-ria hai mo - stra - to, per  
 2. *Splenden-ti del-la lu - ce, ci chiami al-la fe - de; la pa-ce hai do - na - to, per*



noi sei in-nal - za - to.  
*noi sei rinno - va - to.*

*per la IV Domenica del Tempo di Quaresima, anno B*

- |  |  |  |
|--|--|--|
| 1. Attratti dalla croce,<br>ci salvi dal peccato;<br>la gloria hai mostrato,<br>per noi sei innalzato. | <b>Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,<br/>in ascolto della tua Parola.<br/>Tu sei la voce che guida nel cammino,<br/>a noi doni la tua salvezza.</b> | 2. Splendenti della luce,<br>ci chiami alla fede;<br>la pace hai donato,<br>per noi sei rinnovato. |
|--|--|--|



1. Nel sol - co co - me gra - no, la mor - te tua dà vi - ta; il mondo hai sal - va - to; per  
 2. *Nel sangue che ver - sa - sti, il cuo - re tuo dà gio - ia; in cro - ce sei sa - li - to, per*



noi sei ge - ne - ra - to.  
*noi sei im - mo - la - to.*

*per la V Domenica del Tempo di Quaresima, anno B*

- |  |  |   |
|--|--|---|
| <p>1. Nel solco come grano,<br/>         la morte tua dà vita;<br/>         il mondo hai salvato;<br/>         per noi sei generato.</p> | <p><b>Rit. Meraviglioso tempo di Grazia,<br/>         in ascolto della tua Parola.<br/>         Tu sei la voce che guida nel cammino,<br/>         a noi doni la tua salvezza.</b></p> | <p>2. Nel sangue che versasti,<br/>         il cuore tuo dà gioia;<br/>         in croce sei salito,<br/>         per noi sei immolato.</p> |
|--|--|---|



CANTO PROPOSTA

# A te la gloria e il canto

Giuseppe Verardo<sup>1</sup> – Carlo Paniccià<sup>2</sup>

<sup>1</sup>autore del canto, <sup>2</sup>autore dell'articolo



## Indice

Il contenuto e la struttura testuale

La musica

Il testo

## Il contenuto e la struttura testuale

77

78

78

**N**ELLA «Paschalis sollemnitatis» per la preparazione e celebrazione delle feste pasquali (16 gennaio 1988) si legge al n.32

"Nella processione [della Domenica delle Palme]

si eseguono dalla «schola» e dal popolo i canti proposti dal Messale romano, come i salmi 23 e 46 ed altri canti adatti in onore di Cristo re."

Tra i testi contenuti nel Messale anche l'inno a Cristo Re **A te la gloria e il canto**, che è stato messo in musica per coro all'unisono e organo. Il testo dell'inno cristologico è la traduzione italiana dell'inno latino, in canto gregoriano, *Glória, laus* attribuito al Vescovo Teodulfo d'Orleans, Abate di Fleury e arcivescovo di Orléans. Il testo latino è costituito da un ritornello e cinque strofe: è uno dei primi esempi di innodia responsoriale.

### La musica

A livello pastorale la proposta musicale è pratica per poter cantare nella processione della Domenica delle Palme coinvolgendo l'assemblea con un ritornello semplice grazie alla melodia dall'estensione contenuta e dalla ritmica fluida. Le strofe ricalcano l'incedere del ritornello e permettono l'alternanza di far partecipare con disinvoltura sia l'assemblea che un piccolo gruppo di voci come anche di un piccolo gruppo di cantori. La melodia è efficace e rimane funzionale anche senza l'organo qualora, durante la processione, risulti difficile dotarsi dell'accompagnamento strumentale.

### Il testo

**Rit. A te la gloria e il canto,  
o Cristo, redentore:  
l'osanna dei fanciulli  
ti onora, re di Sion.**

**Rit. A te la gloria e il canto ...**

Tu sei il grande re d'Israele,  
il Figlio e la stirpe di David,  
il re benedetto che viene  
nel nome del Signore.

**Rit. A te la gloria e il canto ...**

Il coro degli angeli in cielo  
ti loda e ti canta in eterno:  
gli uomini e tutto il creato  
inneggiano al tuo nome.

**Rit. A te la gloria e il canto ...**

Il popolo santo di Dio  
stendeva al tuo passo le palme:  
noi oggi veniamo a te incontro  
con cantici e preghiere.

**Rit. A te la gloria e il canto ...**

A te che salivi alla morte  
levavano un canto di lode;  
a te, nostro re vittorioso,  
s'innalza il canto nuovo.

**Rit. A te la gloria e il canto ...**

Quei canti ti furono accetti:  
le nostre preghiere ora accogli,  
re buono e clemente che ami  
qualsiasi cosa buona.

**Rit. A te la gloria e il canto ...**

**L'audio è disponibile al link**

[https://psallite.bandcamp.com/album/  
psallite-rivista-online-22-2024](https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024)



## A te la gloria e il canto

testo: dalla Liturgia

musica: Giuseppe Verardo

*Ritornello*

A te la glo - ria e il can - to, o Cri - sto, re - den - to - re:

l'o - san - na dei fan - ciul - li ti o - no - ra, re di Si - on.

*Strofa*

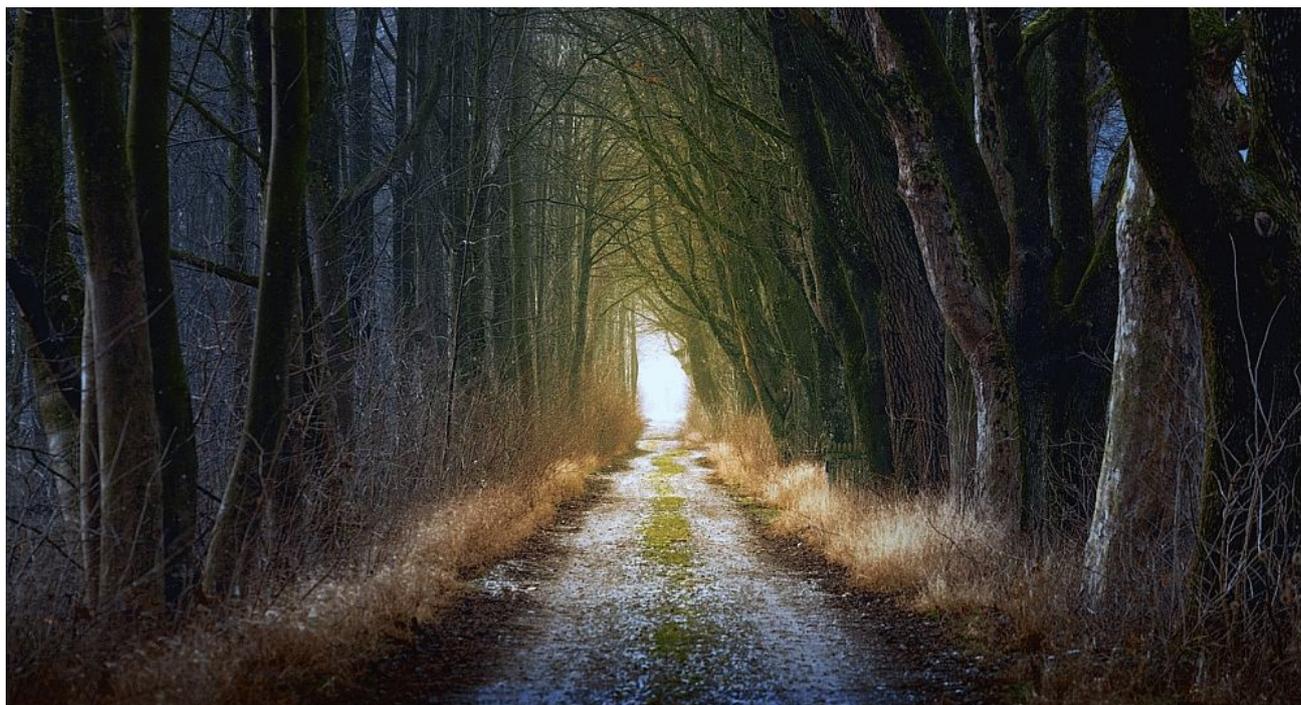
1. Tu sei il grande re d'Is-ra - e - le, il Figlio e la stir - pe di Da - vid,
2. **Il co - ro degli angeli in cie - lo ti lo - da e ti canta in e - ter - no:**
3. Il po - po - lo san - to di Di - o sten - deva al tuo pas - so le pal - me:
4. **A te che sa - li - vi alla mor - te le - va - vano un can - to di lo - de;**
5. Quei can - ti ti fu - rono ac - cet - ti: le no - stre pre - ghie - re ora ac - co - gli,

1. il re be - ne - det - to che vie - ne nel nò - me del Si - gno - re.
2. **gli uo - mi - ni e tutto il cre - a - to in - neg - giano al tuo no - me.**
3. noi og - gi ve - niamo a te in - con - tro con can - ti - ci e pre - ghie - re.
4. **a te, nostro re vit - to - rio - so, s' in - nal - za il can - to nuo - vo.**
5. re buono e cle - men - te che a - mi qual - si - a - si co - sa buo - na.

CANTO PER ASSEMBLEA

## In cammino verso Te

Suor Stefania Santoro (OSsR)



### Indice

Il contenuto e la struttura testuale 80

La musica 80

Il testo 81

---

**I**N CAMMINO VERSO TE nasce durante l'adorazione delle Giornate Eucaristiche, meditando e contemplando l'icona biblica dei discepoli di Emmaus narrata dall'evangelista Luca dopo il racconto della crocifissione di Cristo a Gerusalemme.

### Il contenuto e la struttura testuale

Il brano riflette sul tema delle incertezze, delle delusioni, dello scoraggiamento della società attuale, che 'ripiegano' l'uomo su se stesso, facendolo percorrere strade impervie e senza meta. È nella difficoltà di questi momenti che Cristo si rende ancora più presente, facendosi pellegrino e compagno di cammino sulle strade della vita; tracciando il sentiero da percorrere e rendendolo pieno di luce e di speranza.

È Cristo la Via che ridona pace al cuore ferito, gioia alla propria esistenza.

### La musica

Il canto si apre con il ritornello affidato alle quattro voci in forma maestosa e solenne; la melodia si presenta cantabile e di facile fruibilità per l'assemblea. Le strofe,

affidate alle voci femminili, sono incentrate sulla sinodalità della Chiesa, chiamata dal Signore ad essere famiglia riunita per celebrarne la lode; Chiesa in uscita sui sentieri di ogni giorno, pellegrina per il mondo, a testimoniare con fede e coraggio il vero mistero dell'Incarnazione, morte e Risurrezione.

L'esecuzione all'organo terrà conto dell'impiego di registri pieni per la maestosità del ritornello, e di registri dolci che non soffochino le voci e la cantabilità della strofa.

Si consiglia l'inno come canto di congedo.

## Il testo

**Rit. Testimoni del Vangelo,  
sulle strade della vita,  
annunciamo la Parola  
camminiamo verso Te, Signor.**

Ascoltiamo la tua voce  
che ci svela le Scritture,  
come lampada che brilla, nella notte di ogni  
tempo.

**Rit. Testimoni del Vangelo...**

Siamo Chiesa in uscita,  
sui sentieri della storia,  
dallo Spirito guidati,  
dall'amore consacrati.

**Rit. Testimoni del Vangelo...**

Dal Risorto siamo chiamati,  
dall'amore convocati,  
alla mensa del banchetto  
ci nutriamo del Suo Corpo.

**Rit. Testimoni del Vangelo...**

Noi famiglia in cammino,  
pellegrini per il mondo,  
Tu viandante in mezzo a noi,  
ci conduci verso il Regno.

**Rit. Testimoni del Vangelo...**

Costruttori di speranza,  
noi saremo in comunione,  
sulle orme dei tuoi passi,  
noi saremo la tua voce.

**Rit. Testimoni del Vangelo...**

Sia gloria al Padre e al Figlio  
e allo Spirito Santo,  
nei secoli eterni,  
lode e gloria alla Trinità.

**Rit. Testimoni del Vangelo...**

L'audio è disponibile al link

<https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024>



## In cammino verso Te

testo: suor Stefania Santoro (OSsR)

musica: suor Stefania Santoro (OSsR)

*Andante* (♩ = 88)

*Ritornello*  
*mf*

Soprano  
Contralto  
Tenore  
Basso

Te-sti-moni del Van-  
Te-sti-moni del Van-  
Te-sti-moni del Van-  
Te-sti-moni del Van-

Organo

*f* *mf*

*Fine*

S.  
A.  
T.  
B.

ge - lo, sul-le strade del-la vi - ta, annunciamo la Pa-ro - la, cammi niamo verso Te, Signor.  
ge - lo, sul-le strade del-la vi - ta, annunciamo la Pa-ro - la, cammi niamo verso Te, Si - gnor.  
ge - lo, sul-le strade del-la vi - ta, annunciamo la Pa-ro - la, cammi niamo verso Te Signor.  
ge - lo, sul-le strade del-la vi - ta, annunciamo la Pa-ro - la, cammi niamo verso Te Si - gnor.

Org.

13 *Strofa*  
*mp* *al Rit.*

S.

1. A - scol - tia - mo la tua vo - ce, che ci sve - la le Scrit - tu - re,  
 2. **Sia - mo Chie - sa in u - sci - ta,** **sui sen - tie - ri del - la sto - ria,**  
 3. Dal Ri - sor - to siam chia - ma - ti, dal - l'a - mo - re con - vo - ca - ti,  
 4. **Noi fa - mi - glia in cam - mi - no,** **pel - le - gri - ni per il mon - do,**  
 5. Co - strut - to - ri di spe - ran - za, noi sa - remo in co - mu - nio - ne,  
 6. **Sia gloria al Padre e al Fi - glio e al - lo Spi - ri - to San - to,**

A.

1. A - scol - tia - mo la tua vo - ce, che ci sve - la le Scrit - tu - re,  
 2. **Sia - mo Chie - sa in u - sci - ta,** **sui sen - tie - ri del - la sto - ria,**  
 3. Dal Ri - sor - to siam chia - ma - ti, dal - l'a - mo - re con - vo - ca - ti,  
 4. **Noi fa - mi - glia in cam - mi - no,** **pel - le - gri - ni per il mon - do,**  
 5. Co - strut - to - ri di spe - ran - za, noi sa - remo in co - mu - nio - ne,  
 6. **Sia gloria al Padre e al Fi - glio e al - lo Spi - ri - to San - to,**

Org. *mp* *al Rit.*

17 *mf*

S.

1. co - me lam - pa - da che bril - la, nel - la not - te di o - gni tem - po.  
 2. **dal - lo Spi - ri - to gui - da - ti,** **dal - l'a - mo - re con - sa - cra - ti.**  
 3. al - la men - sa del ban - chet - to ci nu - triamo del Suo Cor - po.  
 4. **Tu viandante in mezzo a no - i,** **ci con - du - ci verso il Re - gno.**  
 5. sul - le or - me dei tuoi pas - si, noi sa - re - mo la tua vo - ce.  
 6. **ne - i se - co - li e - ter - ni,** **lo - de e gloria al - la Tri - ni - tà.**

A.

1. co - me lam - pa - da che bril - la, nel - la not - te di o - gni tem - po.  
 2. **dal - lo Spi - ri - to gui - da - ti,** **dal - l'a - mo - re con - sa - cra - ti.**  
 3. al - la men - sa del ban - chet - to ci nu - triamo del Suo Cor - po.  
 4. **Tu viandante in mezzo a no - i,** **ci con - du - ci verso il Re - gno.**  
 5. sul - le or - me dei tuoi pas - si, noi sa - re - mo la tua vo - ce.  
 6. **ne - i se - co - li e - ter - ni,** **lo - de e gloria al - la Tri - ni - tà.**

Org. *mf*

CANTO PER ASSEMBLEA

## Una voce, il mio Diletto

Suor Stefania Santoro (OSsR)



### Indice

Il contenuto e la struttura testuale

La musica

Il testo

**U**NA VOCE, IL MIO DILETTO è liberamente ispirato al “Cantico dei Cantici”, sublime poema d’amore tra un uomo e una donna. In questa simbologia la Chiesa riprende il bellissimo dialogo tra il Creatore e la creatura interrotto nel giardino dell’E-den e lo ripropone in un rinnovato canto di primavera, in cui Dio realizza il suo progetto d’amore: «In lui ci ha scelti prima della creazione del mondo, per essere santi e immacolati al suo cospetto nella carità» (Ef 1,4).

## Il contenuto e la struttura testuale

Il Cantico esprime la relazione di Dio con il suo popolo, tra Cristo e la sua Chiesa. Amare ed essere amati è qualcosa di unico: è accogliersi e donarsi totalmente all'altro, diventando con lui una cosa sola, in un amore che si trasforma in conoscenza piena di colui cui ci si dona. Amare è vivere e vivere è amare.

La liturgia durante l'anno propone questo testo durante le celebrazioni delle feste e memorie delle Sante Vergini, nelle consacrazioni religiose e nel Sacramento del matrimonio.

## La musica

Il brano, nel suo complesso, è incentrato su una melodia lineare e cantabile, ponendo in risalto l'attesa e il dialogo dell'Amato con l'amata, e non presenta particolari difficoltà ritmiche. L'introduzione alla strofa affidata al coro permette di entrare, quasi in punta di piedi, in questa immagine della sposa che sente l'avvicinarsi dello Sposo, rappresentato dal cervo che, saltando per i monti con la forza dell'amore, raggiunge la sua amata (alternanza delle crome e semiminime di battuta 7), fino a sentire forte e chiara la voce dello Sposo che prepara in *crescendo* l'entrata del ritornello. L'invito pressante dell' "Alzati", eseguito dalle tre voci come un'eco di risposta dei tenori, viene sottolineato dall'accentuazione della croma puntata: il tempo ormai è cambiato, l'inverno è passato e nell'aria si ode già il canto della tortora e il profumo dei fiori che preannunziano l'arrivo della primavera.

Nel *crescendo - diminuendo* del "Vieni" si avverte la presenza del Signore, che invita la sposa a lasciare la sua dimora per unirsi a lui in un amore sponsale che non avrà mai fine. Per l'accompagnamento dell'organo si consigliano nella strofa registri dolci, per mettere in risalto il cantabile della voce principale; nell'approssimarsi del ritornello è possibile aggiungere ulteriori registri per rinforzare il *crescendo* e il *forte*. Si consiglia di porre particolare attenzione alle dinamiche espressive, per trasmettere all'ascoltatore la bellezza dell'amore sponsale contemplato nel volto di Cristo e della sua Chiesa.

Il canto ben si presta all'accompagnamento della processione di comunione.

## Il testo

Una voce il mio Diletto  
ecco viene saltando per i monti.  
Ora parla il mio Diletto  
fa sentire la sua voce.

**Rit. Alzati, amica mia, Alzati, sorella mia,  
Alzati, alzati mia bella e vieni.  
perché l'inverno è passato: vieni!**

Ho cercato il mio Diletto,  
l'ho trovato, mai più lo lascerò  
io sono del mio Diletto,  
il mio cuore appartiene a Lui.

**Rit. Alzati, amica mia, Alzati, sorella mia ...**

Ora parla il mio Diletto  
e mi dice: vieni amica mia,  
mia tutta bella, vieni,  
ora il canto è già tornato.

**Rit. Alzati, amica mia, Alzati, sorella mia ...**

Mia colomba che ti nascondi  
nelle fenditure della roccia,  
ora mostrami il tuo volto,  
fa sentire la tua voce.

**Rit. Alzati, amica mia, Alzati, sorella mia ...**

L'audio è disponibile al link

<https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024>



## Una voce, il mio Diletto

testo: liberamente ispirato a Ct 2,8-16

musica: suor Stefania Santoro (OSsR)

**Andante**

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Organo

*mp*

S.

1. U - na vo - ce il mio Di - let - to ec - co  
 2. -ca - to il mio Di - let - to, l'ho tro -  
 3. par - la il mio Di - let - to e mi  
 4. lom - ba che ti na - scon - di nel - le

*mp*

A.

1. U - na vo - ce il mio Di - let - to ec - co  
 2. -ca - to il mio Di - let - to, l'ho tro -  
 3. par - la il mio Di - let - to e mi  
 4. lom - ba che ti na - scon - di nel - le

*mp*

T.

1. U - na vo - ce il mio Di - let - to ec - co  
 2. -ca - to il mio Di - let - to, l'ho tro -  
 3. par - la il mio Di - let - to e mi  
 4. lom - ba che ti na - scon - di nel - le

*mp*

B.

1. U - na vo - ce il mio Di - let - to ec - co  
 2. -ca - to il mio Di - let - to, l'ho tro -  
 3. par - la il mio Di - let - to e mi  
 4. lom - ba che ti na - scon - di nel - le

Org.

7

S.

1. vie - ne sal-tan-do per i mon - ti. O - ra par - la il mio Di -  
 2. **va - to, mai più lo la - sce - rò** i - o so - no del mio Di -  
 3. di - ce: vie - ni a - mi - ca mi - a, mi - a tut - ta bel - la,  
 4. **fen - di - tu - re del - la roc - cia,** o - ra mo - stra - mi il tuo

A.

1. vie - ne sal-tan-do per i mon - ti. O - ra par - la il mio Di -  
 2. **va - to, mai più lo la - sce - rò** i - o so - no del mio Di -  
 3. di - ce: vie - ni ami - ca mi - a, mi - a tut - ta bel - la,  
 4. **fen - di - tu - re del - la roc - cia,** o - ra mo - stra - mi il tuo

T.

8

1. vie - ne sal-tan-do per i mon - ti. O - ra par - la il mio Di -  
 2. **va - to, mai più lo la - sce - rò** i - o so - no del mio Di -  
 3. di - ce: vie - ni ami - ca mi - a, mi - a tut - ta bel - la,  
 4. **fen - di - tu - re del - la roc - cia,** o - ra mo - stra - mi il tuo

B.

1. vie - ne sal-tan-do per i mon - ti. O - ra par - la il mio Di -  
 2. **va - to, mai più lo la - sce - rò** i - o so - no del mio Di -  
 3. di - ce: vie - ni ami - ca mi - a, mi - a tut - ta bel - la,  
 4. **fen - di - tu - re del - la roc - cia,** o - ra mo - stra - mi il tuo

Org.

*mf*

10

S.

1. let - to fa sen - ti - re la su - a vo - - ce.  
 2. **let - to,** **il mio cuo - re ap-par-tie-ne a Lu - - i.**  
 3. vie - ni, o - ra il can - to è già tor - na - - to.  
 4. **vol - to,** **fa sen - ti - re la tu - a vo - - ce.**

A.

1. let - to fa sen - ti - re la su - a vo - ce.  
 2. **let - to,** **il mio cuo - re ap-par-tie-ne a Lu - i.**  
 3. vie - ni, o - ra il can - to è già tor - na - to.  
 4. **vol - to,** **fa sen - ti - re la tu - a vo - ce.**

T.

8

1. let - to fa sen - ti - re la su - a vo - - ce.  
 2. **let - to,** **il mio cuo - re ap-par-tie-ne a Lu - - i.**  
 3. vie - ni, o - ra il can - to è già tor - na - - to.  
 4. **vol - to,** **fa sen - ti - re la tu - a vo - - ce.**

B.

1. let - to fa sen - ti - re la su - a vo - - ce.  
 2. **let - to,** **il mio cuo - re ap-par-tie-ne a Lu - - i.**  
 3. vie - ni, o - ra il can - to è già tor - na - - to.  
 4. **vol - to,** **fa sen - ti - re la tu - a vo - - ce.**

Org.

*Ritornello*

13

S. *f* Al-zati, a-mica mi - a, Al-za-ti, so-rel-la mi - a, perché l'in-

A. *f* Al-zati, a-mica mi - a, Al-zati, so - rel-la mi - a, perché l'in-

T. *f* Al - zati, a-mica mi-a, *f* Al - zati, so-rel-la mi - a, perché l'in-

B. *f* Al-zati, a-mica mi - a, Al-za-ti, so-rel-la mi - a, perché l'in-

Org. *f* *mf*

18

S. ver - no è pas - sa - to: vie - ni!

A. ver - no è pas - sa - to: vie - ni!

T. *f* ver - no è pas - sa - to: vie - ni!

B. ver - no è pas - sa - to: vie - ni!

Org.

23

S. *mp* 1-3. 4.

A. *mp* 2. Ho cer-  
3. **O - ra**  
4. Mia co-

T. *mp* 2. Ho cer-  
3. **O - ra**  
4. Mia co-

B. *mp* 2. Ho cer-  
3. **O - ra**  
4. Mia co-

Org. *rit.*

CANTO PER ASSEMBLEA

## Tutti furono colmati di Spirito

Fabio Pecorella



### Indice

Il contenuto testuale	91
La musica	92
Consigli esecutivi	92
Il testo	92

**P**ER la solennità del giorno di Pentecoste, il Messale Romano offre ben quattro antifone di comunione: un'antifona comune e le antifone proprie per gli anni A, B e C.

Ogni antifona esplora e presenta un diverso aspetto del Mistero pentecostale e, allo stesso tempo, mantiene

una continuità semantica con le altre tre. Da qui l'idea di creare un canto che potesse riunire tutt'e quattro le antifone, in modo da non dover rinunciare alla ricchezza testuale proposta e da poter utilizzare il canto in qualsiasi anno liturgico.

### Il contenuto testuale

L'antifona comune, tratta dagli Atti degli Apostoli, è stata utilizzata come ritornello, mentre le altre tre antifone, data la loro comune provenienza dallo stesso Vangelo (quello di Giovanni) e la loro forte pertinenza reciproca, sono diventate le strofe del canto (con qualche riadattamento).

## La musica

Un'ampia introduzione organistica dà inizio al brano, per preparare l'assemblea alla preghiera e all'incontro con Gesù Eucaristia. Questa parte strumentale può essere ripresa successivamente come interludio (o come coda del brano), per permettere ai coristi di accostarsi alla comunione.

Il ritornello, dolce e cantabile, inizia all'unisono e si apre in polifonia sulla seconda metà della prima frase (esattamente sulle parole "Spirito Santo"). La seconda frase del ritornello vede un dialogo tra i soprani e i contralti, che sfocia in un piccolo contrappunto delle quattro voci sull'Alleluia finale.

Le strofe sono le parole che Gesù rivolge in prima persona ai suoi discepoli e in cui promette loro l'invio di uno Spirito Paraclito, lo Spirito di Verità. Sono scritte ad una sola voce, da affidare ad un solista o ad una sezione del coro, con un discanto opzionale nella seconda e terza strofa; questo piccolo contrappunto è pensato per essere eseguito da una voce maschile, ed è importante che sia cantato in maniera delicata, anche nelle note più alte, per non compromettere l'intelligibilità del testo e non turbare la grazia della melodia.

## Consigli esecutivi

Il brano è in tempo Adagio cantabile, per favorire un clima di meditazione e pace, che induca alla preghiera e al ringraziamento, accompagnando allo stesso tempo il lento incedere della processione dei fedeli verso il pane eucaristico. Per il suo contenuto, può essere adatto anche per la celebrazione del sacramento della Confermazione come canto di comunione o per accompagnare l'unzione dei cresimandi) o in momenti di preghiera legati allo Spirito Santo.

## Il testo

RITORNELLO (*Ant. Comune - Cf. At 2, 4.11*)

**Rit. Tutti furono colmati di Spirito Santo, e cominciarono a parlare delle grandi opere di Dio. Alleluia! Alleluia! Alleluia!**

STROFA 1 (*Anno C - Cf. Gv 14, 16-17*)

“Io pregherò il Padre ed egli vi darà un altro Paraclito perché rimanga in voi. Lo Spirito della verità voi lo conoscete e sarà in voi.”

**Rit. Tutti furono colmati di Spirito Santo ...**

STROFA 2 (*Anno B - Cf. Gv 16, 13-14*)

“Quando verrà lo Spirito della verità, vi guiderà alla verità tutta intera. Ed Egli mi glorificherà, prenderà del mio e ve l'annuncerà.”

**Rit. Tutti furono colmati di Spirito Santo ...**

STROFA 3 (*Anno A - Cf. Gv 20, 21-22*)

“Come il Padre mio ha mandato me, così anche io mando voi in tutto il mondo. Ed io soffio su di voi: ecco, ricevete il Santo Spirito.”

**Rit. Tutti furono colmati di Spirito Santo ...**

**L'audio è disponibile al link**

<https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024>



# Tutti furono colmati di Spirito

canto di comunione per la Pentecoste

testo: Atti degli Apostoli e Vangelo di Giovanni

musica: Fabio Pecorella

Adagio cantabile (♩ = 60)

Organo

*p* *cresc.*

Org.

*mf* *dim.* *p*

Ritornello  
(At 2, 4.11)

S.  
A.  
T.  
B.

Tut-ti fu-rono col-ma-ti di Spi-ri-to San - to, e cominciarono a par-la - re del - le  
Tut-ti fu-rono col-ma-ti di Spi-ri-to San - to, e cominciarono a par-  
Tut-ti fu-rono col-ma-ti di Spi-ri-to San - to, e cominciarono a par-la - re del - le  
Tut-ti fu-rono col-ma-ti di Spi-ri-to San - to, e cominciarono a par-la - re del - le

Org.

*p* *cresc.*

15

S. grandi o-pere di Di - o. Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia! Al-le-lu - ia! *rit.*

A. la - re delle o-pere di Di - o. Al-le-luia! Al - le - lu - ia! Al-le-luia! *rit.*

T. grandi o-pere di Di - o. Al - le - lu - ia! Al-le-luia! Al-le-luia! *rit.*

B. grandi o-pere di Di - o. Al-le-lu-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! *rit.*

Org. *mf* *dim.* *pp* *per concludere CODA*

20

Solo 1 *Strofa 1 (Cf. Gv 14, 16-17)*

1. Io preghe - rò il Padre ed e-gli vi darà un al - tro Paracli-to perchè rimanga in vo-i. Lo

Org. *p*

25

Solo 1 *al Rit.*

Spi - ri - to del-la ve - ri - tà, voi lo co-no-sce-te e sa-rà in vo - i.

Org.

29 *Strofa 2 (Cf. Gv 16, 13-14)*

Solo 1  
2. Quan-do ver - rà lo Spi - ri - to del - la ve - ri - tà, vi

Solo 2  
2. Quan-do ver - rà lo Spi - ri - to del - la ve - ri -

Org. *p*

32

Solo 1  
gui-de-rà al-la ve - ri - tà tut - ta in - te - ra. Ed E - gli mi glo - ri - fi - che -

Solo 2  
tà, vi gui-de-rà al-la ve - ri - tà in - te - ra. Ed E - gli mi

Org.

35 *al Rit.*

Solo 1  
rà, pren-de - rà del mi - o e ve l'an-nun - ce - rà.

Solo 2  
glo - ri - fi - che - rà, pren-de - rà del mi - o e ve l'an-nun - ce - rà.

Org.

38 *Strofa 3 (Cf. Gv 20, 21-22)*

Solo 1  
3. Co - me il Pa - dre mi - o ha man - da - to me, co -

Solo 2  
3. Co - me il Pa - dre mi - o ha man - da - to

Org. *p*

41

Solo 1  
sì an - ch'i - o man - do voi in tut - to il mon - do. Ed i - o sof - fio su di

Solo 2  
me, co - sì an - ch'i - o man - do voi nel mon - do. Ed io - o

Org.

44 *al Rit.*

Solo 1  
voi: ec - co, ri - ce - ve - te il San - to Spi - ri - to.

Solo 2  
sof - fio su di voi: ec - co, ri - ce - ve - te il San - to Spi - ri - to.

Org.

47 **Coda**

Org. *p* *cresc.* *mf*

52

Org. *dim.* *pp*

**Rit. Tutti furono colmati di Spirito Santo,  
e cominciarono a parlare delle grandi opere di Dio.  
Alleluia! Alleluia! Alleluia!**

1. Io pregherò il Padre  
ed egli vi darà un altro Paraclito  
perchè rimanga in voi.  
Lo Spirito della verità,  
voi lo conoscete e sarà in voi.
2. Quando verrà lo Spirito della verità,  
vi guiderà alla verità tutta intera.  
Ed Egli mi glorificherà,  
prenderà del mio e ve l'annuncerà.
3. Come il Padre mio ha mandato me,  
così anch'io mando voi in tutto il mondo.  
Ed io soffio su di voi:  
ecco, ricevete il Santo Spirito.

CANTO PER CORO

# Ave, Regina

Daniela Bianchi



## Indice

Il contenuto testuale

La musica

Il testo

---

## Il contenuto testuale

98

99

99

**L'**AVE REGINA CAELORUM è una celebre antifona mariana, della quale non si conosce l'autore, riportata per la prima volta in alcuni codici del XII secolo. Tradizionalmente viene cantata o recitata al termine dell'ultimo momento di preghiera della Liturgia delle ore – la compieta – nel tempo che intercorre tra la Festa della Presentazione di Gesù Bam-

bino al tempio (2 febbraio) e la Settimana Santa. Nel rito ambrosiano viene invece cantata nel periodo compreso tra la Natività di Maria (8 settembre) e il Santo Natale.

Si tratta di una composizione poetica, nella quale vengono ricordati alcuni titoli della Vergine, carichi di evocazioni scritturistiche. Maria è salutata quale Regina dei Cieli e degli angeli; Radice del tronco di Iesse, con chiaro rimando alla profezia di Isaia 11,1; ancora come la Porta sigillata del Tempio attraverso la quale passa il Signore, prefigurata da Ezechiele 44,1-2.

Nell'invito alla gioia rivolto alla Vergine riecheggiano tanto le parole del profeta Sofonia (3,11), quanto il saluto dell'Arcangelo Gabriele che la invita, e in lei tutti noi, alla gioia messianica.

### La musica

In questa composizione, l'antifona mariana è presentata con testo in italiano, armonizzata a quattro voci miste, nell'intento di voler esaltare, con ogni singola voce, le parole di questa bellissima supplica.

Il disegno musicale vuole raffigurare la nostra imperfezione, espressa con qualche dissonanza, che sfocia però in accordi consonanti, per rappresentare la certezza di come la nostra richiesta, con l'intercessione di Maria, salirà al cielo e da lì scenderà a noi portando pace al cuore.

Maria è la porta della salvezza, dal cui grembo è germogliato il fiore Cristo Gesù: per questo motivo le parole "rechi nel mondo la luce" sono accompagnate con un accordo di dominante, nel proposito di evidenziare il fatto che Cristo, luce del mondo, è il Nostro Salvatore.

L'invocazione finale, carica di familiarità alla Tutta bella affinché preghi per noi tutti il Cristo, è volutamente ripetuta in due momenti di diversa intensità armonica, per sottolineare l'affidamento del credente a Colei che porta tutti noi a Cristo.

### Il testo

Ave Regina dei cieli.  
Ave Regina degli angeli.  
Porta e radice di salvezza,  
rechi nel mondo la luce.  
Gioisci Vergine gloriosa,  
bella fra tutte le donne.  
Salve o tutta Santa  
Prega per noi Cristo Signore

*L'audio è disponibile al link*

<https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024>



## Ave, Regina

testo: dalla Liturgia

musica: Daniela Bianchi

*♩ = 80*  
*mf*

Soprano  
A - ve Re-gi - na dei cie - li. A - ve Si-gno-ra degli an - ge - li

Contralto  
A - ve Re-gi - na dei cie - li. A - ve Si-gno-ra degli an - ge - li

Tenore  
A - ve Re-gi - na dei cie - li. A - ve Si-gno-ra degli an - ge - li

Basso  
A - ve Re-gi - na dei cie - li, a - ve. A - ve Si-gno-ra degli an - ge - li

S.  
por-ta e ra-di-ce di sal-vez-za, re - chi nel mon-do la lu - ce.

A.  
por-ta e ra-di-ce di sal-vez-za, a - ve, re - chi nel mon-do la lu - ce.

T.  
por-ta e ra-di-ce di sal-vez-za, a - ve, re - chi nel mon-do la lu - ce.

B.  
por-ta e ra-di-ce di sal-vez-za, a - ve, re - chi nel mon-do la lu - ce. A - ve.

*più mosso*  
*f*  
*eco*

S.  
A - ve Re-gi - na. A - ve. Gio - i - sci, gio - i - sci, gio - i - sci!

A.  
A - ve Re-gi - na. A - ve. Gio - i - sci, gio - i - sci, gio - i - sci!

T.  
A - ve Re-gi - na. A - ve. Gio - i - sci, gio - i - sci!

B.  
A - ve Re-gi - na. A - ve. Gio - i - sci, gio - i - sci!

13 *a tempo* *p* *ff*

S. Ver-gi - ne glo - rio - sa, bel - la fra tut - te le donne. Sal - ve o tutta Santa.

A. Ver-gi - ne glo - rio - sa, bel - la fra tut - te le donne. Sal - ve o tutta Santa, sal - ve.

T. Ver-gi - ne glo - rio - sa, bel - la fra tut - te le don - ne. Sal - ve o tutta Santa.

B. Ver-gi - ne glo - rio - sa, bel - la fra tut - te le don - ne. Sal - ve o tutta Santa, sal - ve.

19 *mf* *mf*

S. Pre - ga per noi Cri - sto Si - gno - re. Pre - ga per noi Cri - sto Si - gno - re.

A. Pre - ga per no - i Cri - sto Si - gno - re. Pre - ga per no - i Cri - sto Si - gno - re.

T. Pre - ga, pre - ga per no - i, Si - gno - re. Pre - ga, pre - ga per no - i Si - gno - re.

B. Pre - ga per noi Cri - sto Si - gno - re. Pre - ga, pre - ga per noi Cri - sto Si - gno - re.

CANTO PER CORO

## Custodia

Francesca Pillon



### Indice

Il contenuto testuale	103
La musica	103
Il tempo musicale	103
L'armonia	103
Il testo	103

---

*Ascolta, Signore, la mia giusta causa,  
sii attento al mio grido.  
Porgi l'orecchio alla mia preghiera:  
sulle mie labbra non c'è inganno.  
Dal tuo volto venga per me il giudizio,  
i tuoi occhi vedano la giustizia.*

*Saggia il mio cuore, scrutalo nella notte,  
provami al fuoco, non troverai malizia.  
La mia bocca non si è resa colpevole,  
secondo l'agire degli uomini;  
seguendo la parola delle tue labbra,  
ho evitato i sentieri del violento.  
Tieni saldi i miei passi sulle tue vie  
e i miei piedi non vacilleranno.  
Io t'invoco poiché tu mi rispondi, o Dio;  
tendi a me l'orecchio, ascolta le mie parole,  
mostrami i prodigi della tua misericordia,  
tu che salvi dai nemici chi si affida alla tua destra.  
Custodiscimi come pupilla degli occhi,  
all'ombra delle tue ali nascondimi. [...]  
Ma io nella giustizia contemplerò il tuo volto,  
al risveglio mi sazierò della tua immagine.*

## Il contenuto testuale

**I**L Salmo 17 (16) è il grido, silenzioso e assordante, di chi nell'innocenza trova nel Padre il riposo dall'angoscia.

Una speranza che nasce dalla certezza della Sua presenza, del Suo ascolto, della Sua custodia.

L'orante – di qualsiasi epoca, di qualsiasi luogo, di qualsiasi guerra, esteriore ed interiore – ricerca nel Padre la salvezza dai nemici – la violenza – in virtù della propria innocenza davanti al male, ma soprattutto in virtù della Sua giustizia misericordiosa.

“Custodia” trae il suo testo da alcuni versetti di questo salmo. L'anima dell'orante (e del corista? dell'ascoltatore?) si rivolge a Dio inizialmente con un sussurro, un vocalizzo un po' amaro, languido, ma che è già preghiera.

Nella seconda parte l'anima inizia a verbalizzare le prime parole, con lo stesso atteggiamento appena abbozzato prima: “Io t'invoco, mio Dio, poiché tu mi rispondi; tendi a me l'orecchio, ascolta le mie parole...”: io sono qui, di fronte a te, mio Dio, e so che ci sei. Ascoltami, dentro e fuori di me rimbomba il tumulto.

“Tieni saldi i miei passi sulle tue vie, e i miei piedi non vacilleranno”: tutto intorno a me minaccia violenza. Aiutami a stare saldo, in cammino, sicuro, sulle tue vie di rettitudine, di pace, di giustizia, di misericordia, e non vacillerò, esattamente in questo tempo e in questo luogo di battaglia.

Ti prego, mio Dio! “Saggia il mio cuore, scrutalo nella notte! Provami al fuoco, non troverai malizia!”. La mia anima si agita, si gonfia e risuona in pienezza della sofferenza dell'ingiustizia: sono innocente! “Custodiscimi come pupilla degli occhi! All'ombra delle tue ali nascondimi...”: trovo solo in te il rifugio, il riposo, la pace...

L'anima si quietava, si raccoglie, ritrova il silenzio. E riaffiora la certezza che, anche se finisse tutto, dopo la notte “al mio risveglio mi sazierò del tuo volto”. E ciò basta.

## La musica

Il brano è composto da tre parti più la coda finale. Nella prima sono presenti solo le voci di accompagnamento con un vocalizzo. Nella seconda si aggiungono i soprani con i primi versetti, mentre nella terza tutti cantano il testo. Il brano si conclude con un breve finale più o meno omoritmico.

## Il tempo musicale

La caratteristica principale del brano – composto per 4-8 voci dispari – è la sua assenza di tempo: non vi è alcuna indicazione metrica, perché il ritmo è scandito dal testo, cantillato come in una salmodia. Soprattutto al soprano, infatti, sono riconoscibili una corda di recita e una cadenza ad ogni versetto.

Graficamente le figure ritmiche non rappresentano valori assoluti (una semibreve, per esempio, non dura 4/4), bensì valori relativi: una semibreve durerà di più di una minima, non esattamente il doppio; infatti tutte le figure non presentano il gambo. Tra le difficoltà maggiori si segnala la precisione che viene richiesta nella seconda parte alle voci di accompagnamento con la vocale “o” durante il testo dei soprani: ogni cambio nota avviene in corrispondenza di una precisa sillaba del soprano.

Le stanghette presenti non indicano propriamente delle battute, non essendoci tempo mensurale, ma aiutano nel definire i versetti. Non sempre coincidono con i respiri.

## L'armonia

Il brano rimane nella tonalità di fa diesis minore fino alla coda, nella quale modula e si conclude in do maggiore. Le tensioni testuali sono date dalle frequenti dissonanze, che si sciolgono nel grido nel cuore della terza parte e nella modulazione a do maggiore del finale.

## Il testo

Io t'invoco, mio Dio, poiché tu mi rispondi;  
tendi a me l'orecchio, ascolta le mie parole.  
Tieni saldi i miei passi sulle tue vie,  
così i miei piedi non vacillano.

Saggia il mio cuore, scrutalo nella notte;  
provami al fuoco: non troverai malizia.  
Custodiscimi come pupilla degli occhi,  
all'ombra delle tue ali nascondimi.

Al mio risveglio mi sazierò della tuo volto.

L'audio è disponibile al link

<https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024>



## Custodia

testo: Salmo 17 (16), 3.5.6.8

musica: Francesca Pillon

**Ritmo libero, come se accompagnasse la melodia**

Soprano  
Contralto  
Tenore  
Basso

*vocalizzo sulla vocale <o>*  
**pp**

*vocalizzo sulla vocale <o>*  
**pp**

*vocalizzo sulla vocale <o>*  
**pp**

S.  
A.  
T.  
B.

**Cantillato scorrevole**  
**p**

S.  
A.  
T.  
B.

Io t'invoco, mi-o Dio, poi-ché tu mi ri-spondi; tendi a me l'o-recchio, a - scola le mie pa-role.

*vocalizzo sulla vocale <o>*  
**pp**

*vocalizzo sulla vocale <o>*  
**pp**

*vocalizzo sulla vocale <o>*  
**pp**

S. *Tieni saldi i miei passi sulle tue vie, co-sì i miei piedi non va-cil-la-no.*

A. *Tieni saldi i miei passi sulle tue vie, co-sì i miei piedi non va-cil-la-no.*

T. *Tieni saldi i miei passi sulle tue vie, co-sì i miei piedi non va-cil-la-no.*

B. *Tieni saldi i miei passi sulle tue vie, co-sì i miei piedi non va-cil-la-no.*

S. *mf* *Saggia il mi-o cuore, scrutalo nella notte; provami al fuoco: non troverai ma-lizia.*

A. *mf* *Saggia il mi-o cuore, scrutalo nel-la notte; provami al fuoco: non troverai ma-lizia.*

T. *mf* *Saggia il mi-o cuore, scrutalo nel-la notte; provami al fuoco: non troverai ma-lizia.*

B. *mf* *Saggia il mi-o cuore, scrutalo nel-la notte; provami al fuoco: non troverai ma-lizia.*

S. *f* *Custo-discimi come pu-pilla degli occhi, al-l'ombra del-le tue ali*

A. *f* *Custo-discimi come pu-pilla degli occhi, al-l'ombra del-le tue ali*

T. *f* *Custo-discimi come pu-pilla degli occhi, al-l'ombra del-le tue ali*

B. *f* *Custo-discimi come pu-pilla degli occhi, al-l'ombra del-le tue ali*

S.  
na scondi-mi. Al mio risveglio mi sazierò del tuo vol - to.

A.  
na - scondi-mi. ...del tuo vol - to.

T.  
na - scondi-mi. ...del tuo vol - to.

B.  
na - scondi-mi. ...del tuo vol - to.

Io t'invoco, mio Dio, poiché tu mi rispondi;  
tendi a me l'orecchio, ascolta le mie parole.  
Tieni saldi i miei passi sulle tue vie,  
così i miei piedi non vacillano.

Saggia il mio cuore, scrutalo nella notte;  
provami al fuoco: non troverai malizia.  
Custodiscimi come pupilla degli occhi,  
all'ombra delle tue ali nascondimi.

Al mio risveglio mi sazierò della tuo volto.

CANTO PER CORO

## Vexilla Regis

Marco Cazzuffi



### Indice

La struttura musicale	107
Consigli esecutivi	108
Il testo	109

**D**OPO il successo di due elaborazioni di melodie provenienti dal *Laudario di Cortona* per coro misto a cappella a tre voci, mi sono stati richiesti per il medesimo organico altri due brani, stavolta su

melodie gregoriane, uno *Stabat Mater* e il qui presente *Vexilla Regis*.

### La struttura musicale

Il modello sotteso alla scrittura è quello dei brani rinascimentali in cui si aveva alternanza fra strofe in polifonia e quelle in canto piano; ma tale antifonalità, a differenza degli esempi d'epoca, non è regolare; si propone invece l'intonazione delle strofe da me considerate più significative, la prima, la quarta e la sesta. La melodia al soprano è una resa ritmica moderna dell'originale gregoriano che permette una accentuazione di parola il più

possibile naturale: l'accento di parola ha reso così ogni strofe diversa dall'altra, suggerendo giochi polifonici mai identici. L'unità è data non solo dalla somiglianza intervallare dell'intonazione (la quale non ha avuto alcuna interpolazione di cellule melodiche e non ha subito modifiche intervallari), ma soprattutto dalla fase cadenzale di ciascun emistichio; ho voluto creare delle rime musicali interne a cui l'orecchio potesse appoggiarsi.

Nelle prime due strofe da me intonate i primi due versi e l'ultimo sono affidati a tutto il coro, mentre il terzo si riduce a un *bicinium* fra soprani e sezione degli uomini; nell'ultima strofe quest'ultimo viene invece intonato con un contrappunto serrato fra le tre voci. Conclude il tutto un amen in cui al soprano si ha la ripresa del primo emistichio del canto piano, mentre il contralto usa come *cantus firmus* l'Amen originale; il basso si muove liberamente.

I due *bicinia* segnalati in precedenza differiscono inoltre fra loro perché il primo si sviluppa come contrappunto libero fra le due voci, mentre nel secondo si ha la testa del tema imitata all'ottava inferiore.

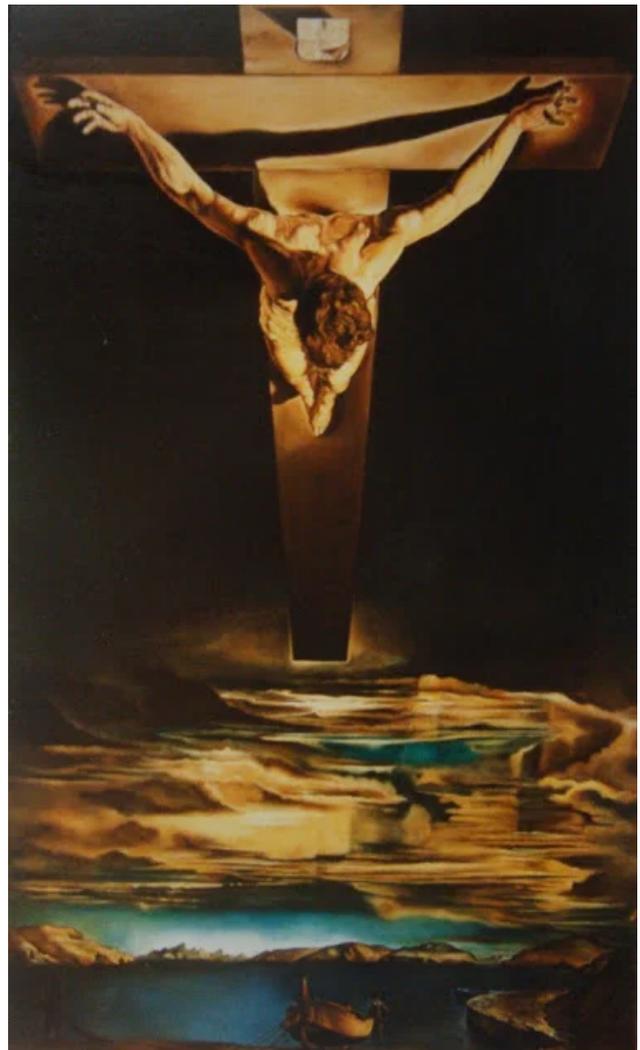
### Consigli esecutivi

Innanzitutto si abbia l'accortezza di trasportare il gregoriano che alterna le strofe polifoniche in sol. Tale trasporto renderà il canto più acuto: per evitare forzature nell'esecuzione si consiglia caldamente di affidare la melopea alle voci femminili o a un gruppo più piccolo ma saldo nella tecnica.

Come detto in precedenza, l'accento di parola ha suggerito il ritmo melodico; ma questo, sulla base metrica che alterna tempi composti binari e ternari, ha creato delle oscillazioni interne che danno la sensazione di un  $3/2$ . In tale modo si è cercato anche di ricreare l'effetto accentuativo tipico del gregoriano. Una particolarità metrica la ritroviamo fra le batt. 8 e 9 alle voci maschili: in esse il tempo reale è di 3 semibrevis: si abbia cura dunque di non far accentuare la minima di battuta 9.

La chiusura della seconda strofe polifonica si deve rallentare da una parte per raggiungere il tempo della strofe conclusiva, ma soprattutto per permettere alle orecchie dell'ascoltatore di percepire chiaramente la dissonanza di nona fra il basso e il soprano a battuta 28.

Molta attenzione si presti alle dinamiche: i forti sono affermativi senza essere roboanti, mentre i piani sono connessi all'adorazione e i pianissimi alla percezione del mistero della croce.



## Il testo

Vexilla regis prodeunt,  
fulget crucis mysterium,  
quo carne carnis conditor  
suspensus est patibulo.

Quo vulneratus insuper  
mucrone diro lanceae,  
ut nos lavaret crimine,  
manavit unda et sanguine.

Arbor decora et fulgida,  
ornata regis purpura,  
electa, digno stipite  
tam sancta membra tangere!

Beata cuius brachiis  
pretium pependit sæculi!  
statera facta est corporis  
praedam tulitque Tartari.

Salve ara, salve victima  
de passionis gloria,  
qua vita mortem pertulit  
et morte vitam reddidit.

O Crux, ave, spes unica,  
hoc passionis tempore  
piis adauge gratiam,  
reisque dele crimina.

Te, fons salutis Trinitas,  
collaudet omnis spiritus:  
quos per Crucis mysterium  
salvas, fove per sæcula.

Amen.

*traduzione conoscitiva:*

I vessilli del Re avanzano;  
risplende il mistero della Croce,  
al cui patibolo il creatore della carne  
con la propria carne fu appeso.

Oltre a ciò, trafitto  
da crudele punta di lancia,  
per lavarci dalla colpa,  
effuse acqua e sangue.

Albero appropriato e splendente,  
ornato di porpora regale,  
scelto a toccare con il [tuo] degno tronco  
così sante membra!

[Albero] beato, ai cui bracci  
fu appeso il prezzo del riscatto del mondo:  
sei divenuto stadèra del corpo [di Cristo]  
e [questi] strappò via la preda dell'inferno.

Salute a te, o altare! Salute a te, o vittima,  
a seguito della gloria della Passione,  
per la quale la Vita sopportò la morte  
e attraverso la morte restituì la vita.

Salve, o Croce, unica speranza!  
In questo tempo di Passione  
ai fedeli accresci la grazia  
e ai peccatori cancella le colpe.

Te, Trinità, fonte di salvezza,  
esalti ogni essere vivente:  
coloro che salvi attraverso il mistero della  
croce,  
proteggi per l'eternità.

Amen.

**L'audio è disponibile al link**

[https://psallite.bandcamp.com/album/  
psallite-rivista-online-22-2024](https://psallite.bandcamp.com/album/psallite-rivista-online-22-2024)



## Vexilla regis

testo: dalla Liturgia

musica: Marco Cazzuffi

**Solenne** (♩. = 40)

*f*

Soprano  
Ve - xil - la re - - gis prod - - e -

Contralto  
Ve - xil - la re - - gis prod - - e -

Baritono  
Ve - xil - la re - - gis prod - - e -

*rall.*

4  
S. unt, — ful - get cru - - cis my - ste - - ri -

A. unt, — fu - get cru - cis my - ste - - ri -

Bar. unt, — ful - get cru - cis my - ste - - ri -

*p* **a tempo con adorazione**

7  
S. um, — quo car - ne car - nis con - di - tor

A. um,

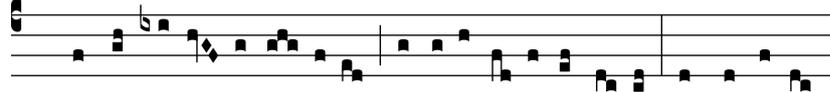
Bar. um, — O

*rall.* **A tempo** *rall.*

11  
S. su - spen - - sus est pa - ti - - bu - lo.

A. su - spen - - sus est pa - ti - bu - lo.

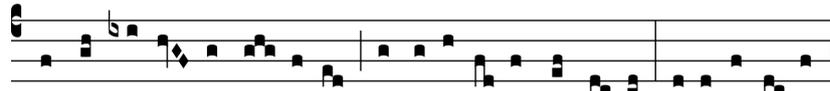
Bar. est pa - ti - bu - lo.

*strofe 2 e 3*

2. Quo, vul-ne-rá- tus ín-super mucróne di- ro lánce- æ, ut nos la-vá-



ret crími-ne, ma- ná- vit unda et sánqui- ne.



3. Arbor de-có-ra et fúl- gi-da, orná-ta re- gis púrpu- ra, e-lécta digno



stí-pi- te tam sanc- ta membra tánge- re!

**Solenne** (♩. = 40)  
con adorazione

*p*

Soprano  
Be - a - ta cu - ius bra - - chi - is

Contralto  
Be - a - ta cu - ius bra - - chi - is

Baritono  
Be - ta cu - ius bra - - chi - is

5

S. sae- cli pe - pen - dit pre - ti - um; — sta - te - ra fa - cta

A. sae- cli pe - pen - dit pre - ti - um;

Bar. pe - pen - dit pre - ti - um; — sta - te - ra

*f*

9

S. est cor - po - ris — prae - dam tu - lit - que tar - ta - ri. —

A. prae - dam tu - lit - que tar - ta - ri.

Bar. fa - cta est cor - po - ris prae - dam tu - lit - que tar - ta - ri. —

*rall.* **Grave** (♩. = 30)

**strofa 5**

5. Salve, a - ra, sal - ve, víc - tima, de passi - ó - nis gló - ri - a, qua vi - ta mor -  
tem pértu - lit et mor - te vi - tam réddi - dit.

**Grave** (♩ = 30)  
*pp*

Soprano  
O crux, a - ve, spes u - ni - ca!

Contralto  
O crux, a - ve, spes u - ni - ca!

Baritono  
O crux, a - ve, spes u - ni - ca!

5

S.  
hoc pas - si - o - nis tem - po - re pi - is ad - au - ge gra - ti -

A.  
O O pi - is ad - au - ge

Bar.  
O O pi - is ad - au - ge gra - ti -

*sottovoce* *pp*

10 **f** *Implorando*

S.  
am re - is - que de - le cri - mi - na.

A.  
gra - ti - am re - is - que de - le cri - mi - na.

Bar.  
am re - is - que de - le cri - mi - na.

*strofa 7*

7. Te, fons sa-lú- tis, Trí- ni-tas, colláudet omnis spí-ri- tus; quos per cru-



cis mysté-ri- um sal- vas, fo-ve per sáecu- la.

Soprano

Contralto

Baritono

A - - - - - men, A - - - - - men.

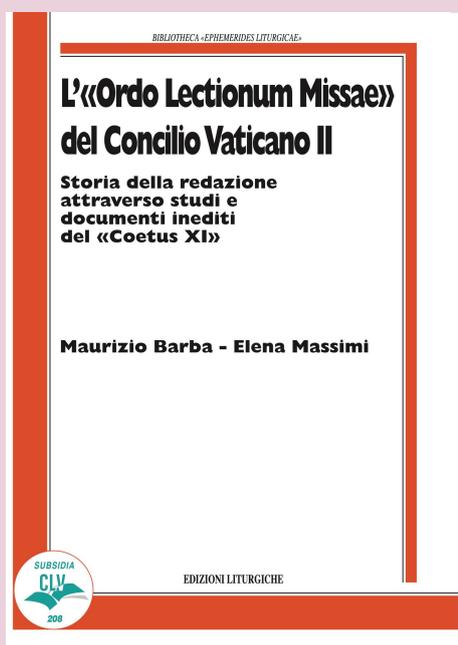
A - - - - - men.

A - - - - - men, A - men.

IN LIBRERIA

## Proposte editoriali

redazione



L'«ORDO LECTIONUM MISSAE»  
DEL CONCILIO VATICANO II

EAN 97888736730881

Elena Massimi Maurizio Barba

Prezzo copertina: € 90,00

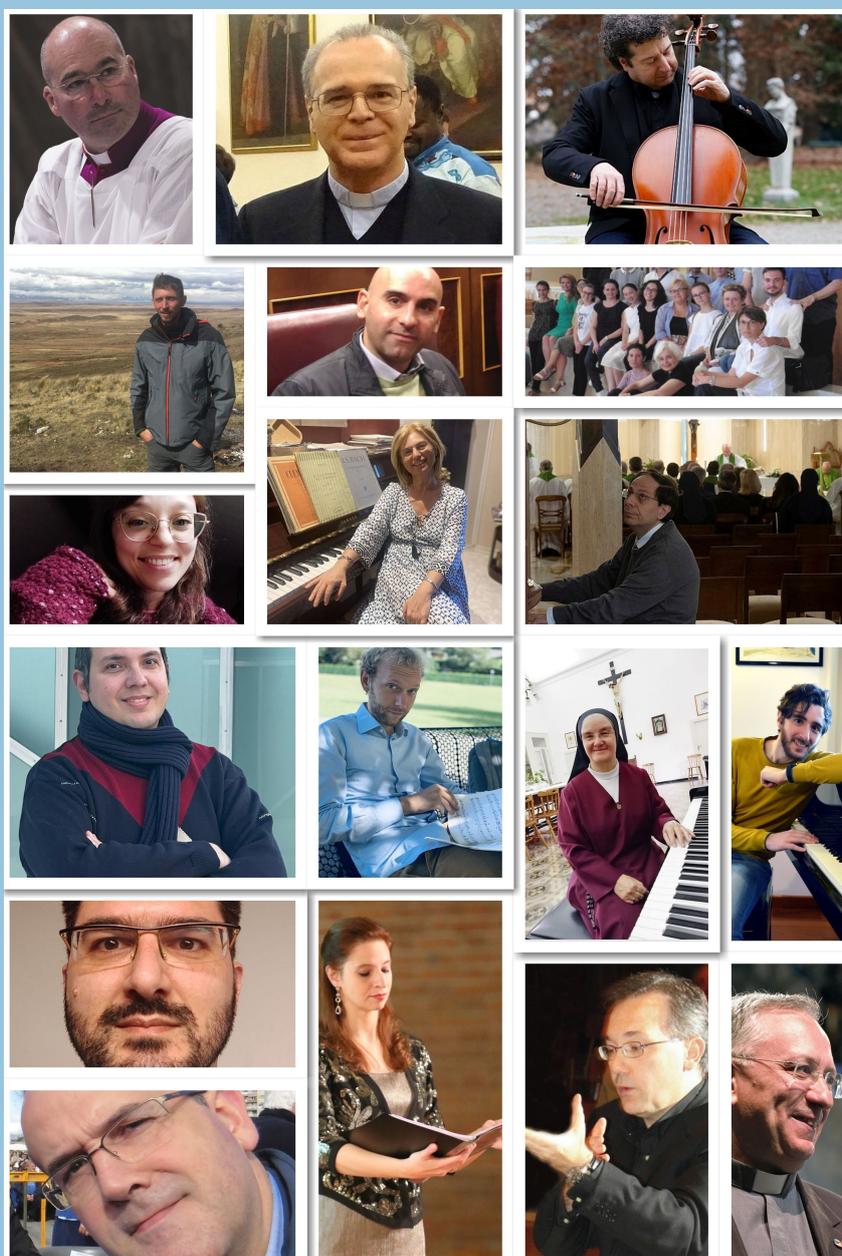
CLV Edizioni liturgiche

Il volume ripercorre l'itinerario di elaborazione dell'*Ordo Lectionum Missae* a partire dal periodo antepreparatorio e preparatorio del Concilio Vaticano II, passando attraverso il dibattito conciliare relativo alla redazione dei numeri di *Sacrosanctum Concilium* riguardanti la proclamazione della Parola di Dio nella celebrazione eucaristica. Cuore di questo studio è il materiale inedito che attesta tutto il lavoro compiuto dal *Coetus XI* incaricato per l'elaborazione dell'OLM. Si guarderà non solo alle cosiddette *Relationes* presentate dal gruppo di studio ai membri del *Consilium*, che ben evidenziano la complessità del lavoro, ma anche agli studi più significativi elaborati dai membri del *Coetus* stesso, in modo particolare alle preziose e imprescindibili tavole sinottiche di P. Gaston Fontaine (1921-1992), protagonista del Movimento liturgico nel Canada francese, che raccolgono le pericopi bibliche utilizzate da varie famiglie liturgiche dai primi secoli fino alle soglie del Vaticano II. Si tratta, in sostanza, di una raccolta in ordine sistematico delle pericopi bibliche usate nelle diverse liturgie, antiche e moderne, occidentali e orientali, in seno alla Chiesa cattolica e nelle comunità ecclesiali non cattoliche per i periodi di Avvento, Natale e Quaresima. Tutto il materiale inedito esaminato è collocato, mediante trascrizione, nelle Appendici che rappresenta uno scrigno importante per coloro che sono interessati ad approfondire ulteriori aspetti del Lezionario. Ci si augura che il presente volume possa offrire agli studiosi un abbondante materiale di studio e di approfondimento, ma soprattutto sia di stimolo per far avanzare lo studio delle fonti e in particolare della Parola di Dio proclamata nella celebrazione liturgica, perché al popolo di Dio siano dischiusi sempre di più i tesori della Sacra Scrittura. (Dall'Introduzione)

CURRICULA

# I Collaboratori del numero 22 di Psallite!

## Redazione



**Daniela Bianchi** ha compiuto gli studi di pianoforte e lettura della partitura conseguendo le rispettive licenze presso il Conservatorio A. Vivaldi di Alessandria. Successivamente si dedica allo studio della Composizione sotto la guida del Prof. Francesco Pigato, allora titolare della cattedra presso il Conservatorio di Milano e si perfeziona in Canto Gregoriano ed in Musica Corale con il Prof. Carlo Ramella. Terminato nel 2018 il triennio in Musica Liturgica, nel 2022 si diploma al CO.PER.LIM. con indirizzo di Composizione per la Liturgia sotto la guida del Prof. G. Durighello. Svolge attività come cantante nella Cappella Musicale della Cattedrale di Vigevano ed in vari gruppi vocali di musica antica. È direttore di coro della parrocchia di San Giovanni Bosco in Cristo Re a Vigevano. Ha composto e musicato vari testi della Sacra Scrittura e ha collaborato come compositrice in progetti musicali sulla vita di religiosi locali come, ad esempio, il Vescovo Juan Caramuel. È stata compositrice dell'Inno del XVII Sinodo Diocesano della Diocesi di Vigevano.



**Marco Cazzuffi** è laureato in Storia e Tutela dei Beni Culturali, specializzandosi successivamente in Musicologia e Beni Musicali presso l'Università degli Studi di Padova. Le sue prime lezioni di composizione sono con il M° Dino Zambello fra il 2002 e il 2003. Fra il 2008 e il 2011 è stato cantore e solista della Cappella Musicale della Pontificia Basilica del Santo. Dal 2019 insegna Pianoforte, Vocalità per coro, Armonia e Teoria e Solfeggio presso la scuola dell'Orchestra di Fiati del Veneto a Santa Maria di Sala (VE). Fra il 2018 e il 2019 ottiene successo presso le istituzioni europee col brano "Euphonia" ed è chiamato a proporre presso la Commissione Economica Sociale ed Europea a Bruxelles il mottetto "Vitruvian Europe" per consort vocale e fagotto obbligato, su testo di Luca Jahier. Collabora come compositore con il Coro Polifonico Universitario "Federico II" di Napoli. Ha conseguito il diploma di II livello in Direzione di Coro e Composizione Corale presso il Conservatorio "A. Steffani" di Castelfranco Veneto (TV) sotto la guida del M° Marco Berrini e coi consigli del M° Gianmartino Durighello.





**Gianluca Chemini** è nato a Milano nel 1993. Nel 2015 consegue la laurea cum laude in lettere presso l'Università degli Studi di Milano. Dall'a.a. 2016/'17 inizia a frequentare la Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale presso il Seminario di Milano, di cui ha assunto l'incarico di Maestro di Cappella dal 2019 al 2021, anno in cui ha conseguito il primo ciclo di studi teologici summa cum laude. Dal 2019 al 2022 ha svolto servizio pastorale presso il carcere S. Vittore di Milano e la C. P. Cenacolo a Quarto Oggiaro. Dopo l'Ordinazione presbiterale, dal 2022 sta completando gli studi in teologia dogmatica presso la Pont. Univ. Gregoriana di Roma. È autore di testi di musica liturgica e articoli di teologia e spiritualità, pubblicati, fra le altre, dalle riviste Psallite! e La Rivista del Clero Italiano. Ha collaborato con la c.e. Sanpino (To) per la revisione alla traduzione de La vita scrive a matita di Ch. Bobin e ha pubblicato la raccolta di poesie Anima e lenzuola (2023) per la collana "Passio" della c.e. Interlinea (No).



**Alejandro De Marzo** è dottore di ricerca in "Teorie dell'Informazione e della Comunicazione", docente universitario a contratto di materie performative nonché consulente esperto incaricato da istituzioni pubbliche e imprese medial. Si è diplomato alla Lateranense in Teologia per laici e al Sant'Anselmo in Liturgia per la pastorale. Come animatore liturgico musicale si è formato alla scuola diocesana di Bari-Bitonto e ha frequentato seminari e corsi con diversi autori italiani. Guida il coro della parrocchia Immacolata di Bari.

**Roberta Frameglia**, soprano e docente, laureata cum laude in Canto e Pianoforte (Musica da Camera), ha cantato in diverse cattedrali e basiliche europee, fra le quali S. Pietro in Vaticano, St. István (Budapest), S. Maria del Mar (Barcellona), Notre Dame (Parigi), Ara Coeli (Roma) spesso alla presenza del Pontefice, e in teatri europei, diretta da importanti direttori e registi, fra i quali R. Chailly, R. Gandolfi, G. Bernasconi, E. Sartori, P. A. Valade, Y. Oida, C. Astronio, G. Vick. È stata per 15 anni soprano solista del Duomo di Milano. Insegna Canto per la Liturgia in ambienti corali e monastici. È docente di Canto e Musica d'Insieme al Liceo Musicale di Pavia.



**Luigi Girardi** ha conseguito il dottorato in Sacra Liturgia al Pontificio Istituto Liturgico di S. Anselmo in Roma (1996). È presbitero della Diocesi di Verona, dove insegna teologia liturgica e sacramentaria. È docente ordinario presso l'Istituto di Liturgia Pastorale di S. Giustina (Padova), di cui è stato anche Preside; insegna anche presso la Facoltà Teologica del Triveneto nella sede di Verona. Ha pubblicato numerosi contributi, in particolare sull'iniziazione cristiana e su tematiche di teologia liturgica in rapporto alla "questione rituale". Dal punto di vista musicale, ha conseguito il Diploma di Pianoforte presso il Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello" di Venezia.





**Claudio Magni** è diplomato in Musica Corale e Direzione di Coro, laurea specialistica in Musicologia sacra. È diplomato al Co.Per.Li.M., in Direzione di coro, Musicologia liturgica, perfezionamento presso l'Università Pontificia Lateranense e presso il Conservatorio di Bologna. Ha frequentato il corso triennale all'Accademia dei Cantori Gregoriani, ha seguito corsi di perfezionamento con G. Acciai, M. Mora, F. Rampi, I. Buzzavi, M. Berrini. È docente di ruolo di musica, organista titolare del Santuario di Sotto il monte, Maestro della Cappella Musicale del Santuario, direttore del coro della Basilica di Pontida, del coro Sine nomine di Milano. Collabora con la Schola gregoriana del duomo di Bergamo, con il Coro nazionale "G.M.Rossi" di Roma e con il Coro da camera dell'Università Statale di Milano. È direttore dell'Ensemble "In Chorum" di Bergamo. È membro della Commissione Liturgica della Diocesi di Bergamo. Si è occupato della parte musicale della Beatificazione, della Canonizzazione e della *Peregrinatio* del corpo di San Giovanni XXIII.



**Matteo Malagoli** è dottorato in Musicologia (Summa cum laude) al Pontificio Istituto di Musica Sacra. Ha conseguito col massimo dei voti e la lode il Diploma in Violoncello, la laurea specialistica in Viola da gamba e in Musica Sacra; è diplomato in Prepolifonia. Ha conseguito i diplomi al CoPerLiM. e al corso biennale "Giovanni Maria Rossi" per direttore di coro liturgico della CEI. Svolge attività concertistica con violoncello e viola da gamba con Gli Archi Italiani, l'Icarus Ensemble, I Solisti di Cremona, Scivias Ensemble e la Cappella Musicale di S. Maria Maggiore (Bergamo). Ha inciso per Stradivarius, Bottega Discantica, Eurarte, TGE, Mondo Musica, Velut luna, Brilliant Classics, BAM Music e pubblica per Cafagna, Serassi, Organi storici in Cadore-Dolomiti, Organist's Review, Reed Organ Society. Ha insegnato nei Conservatori di Genova e Reggio Emilia; è stato Direttore Musicale dell'IDMS di Treviso. Insegna Violoncello presso il Liceo Musicale di Conegliano. È relatore in Convegni musicologici, sul violoncello e sull'arte organaria in Italia e all'estero, dal settembre 2018 è catalogatore degli organi a canne per il Ministero della Cultura e l'Ufficio Nazionale per i beni culturali e l'edilizia della CEI.

**Sergio Militello**, nato nel 1968, è compositore, direttore di coro, concertista, musicologo, docente universitario. Ha ricoperto diversi incarichi e ministeri: Direttore dell'Istituto di Musica dell'Arcidiocesi di Firenze, Maestro di Cappella e Organista Titolare del Duomo di Firenze, Membro della Consulta di "Musica per la liturgia" presso l'Ufficio Liturgico Nazionale della CEI, Professore presso la Schola Puerorum della Cappella Musicale Pontificia «Sistina», Organista alle celebrazioni quotidiane del S. Padre in Vaticano dove è conosciuto come "Il maestro di Santa Marta". Docente presso importanti istituzioni accademiche tra cui la Pontificia Università Gregoriana ed esperto in musicologia liturgica, tiene conferenze, pubblica articoli e saggi, tra cui "Il sogno musicale di un Paradiso in Terra" (LEV 2018), Teologia della Musica (Queriniana 2021), Spiritualità della Musica, Canto e Musica nella III edizione italiana del Messale Romano, Mistagogia della Musica (San Paolo 2021-22). Esegue concerti in Europa, Australia, USA, Canada, Sudamerica, Asia, Russia, esibendosi sui più grandi e importanti strumenti del mondo. Dal 2002 cura il Portale web «Centro Diffusione Musica Sacra».



**Mons. Massimo Palombella**, Sacerdote Salesiano, ha lavorato nella pastorale universitaria della Diocesi di Roma (1995-2010) come Maestro del Coro Interuniversitario di Roma. È stato docente alla Pontificia Università Salesiana di Teologia Sacramentaria, Escatologia e Musica e Liturgia, e all'Università "La Sapienza" di Roma di Linguaggi della Musica. Al Conservatorio "G. Cantelli" di Novara - nel biennio di specializzazione in Musica Sacra - ha insegnato Composizione per la liturgia, Polifonia romana e Legislazione della musica sacra. Ha diretto la rivista "Armonia di Voci" della ElleDiCi (1998-2010). Dal 2010 al 2019 è stato Maestro Direttore della Cappella Musicale Pontificia "Sistina", nominato da Papa Benedetto XVI e confermato nel 2015 da Papa Francesco. Con questa formazione corale dal 2013 al 2019, ha inciso in esclusiva per Deutsche Grammophon. Dal 15 settembre 2021 è Maestro Direttore della Cappella Musicale del Duomo di Milano.





**Carlo Paniccià** è nato e vive a Macerata. Oltre agli studi musicali presso il Conservatorio Statale di Musica “G.Rossini” di Pesaro e alla laurea in ingegneria conseguita presso l’Università Politecnica delle Marche, ha conseguito i diplomi al CoPerLiM. e al corso biennale “Giovanni Maria Rossi” per direttore di coro liturgico della Conferenza Episcopale Italiana presso la Pontificia Università Lateranense. Collabora con l’Ufficio Liturgico Nazionale della Conferenza Episcopale Italiana. E’ docente dei corsi di Musica Liturgica On Line e CoPerLiM. Ha composto drammi teatrali e musiche di scena per il teatro. Sue composizioni di musica liturgica sono state pubblicate da diverse case editrici e riviste specializzate. Dal 1993 dirige la Cappella Musicale della Cattedrale di Macerata e dal 2013 il coro Vox Phoenicis di Loreto. Dal 2017 ha fondato insieme a Mons. Antonio Parisi la rivista gratuita on line di musica e liturgia **Psallite!**.

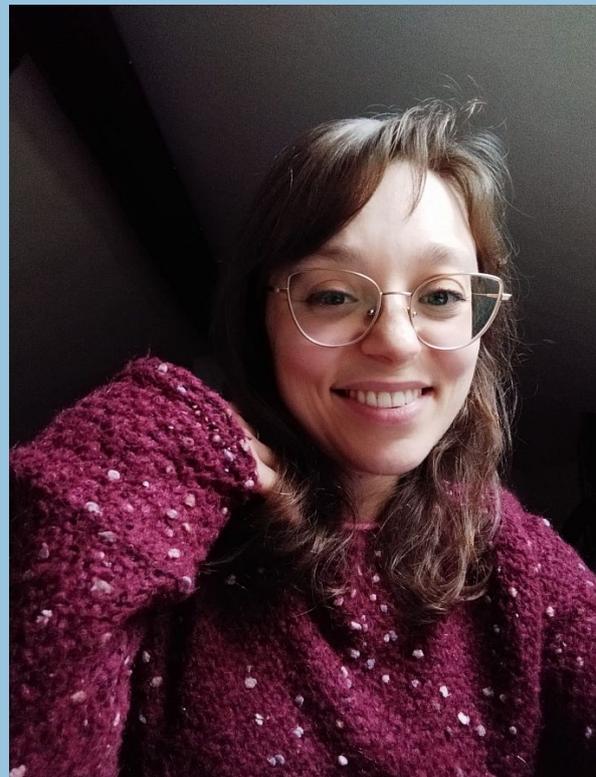


**Mons. Antonio Parisi**, nato nel 1947 è sacerdote dal 1971. Studi teologici al Seminario Regionale di Molfetta, diplomato in Organo nel 1976. Consulente per la musica sacra per oltre vent’anni presso l’Ufficio Liturgico Nazionale, attualmente membro della Consulta Nazionale dello stesso Ufficio della CEI. Direttore da oltre 30 anni dell’Ufficio Diocesano di Musica sacra della Diocesi di Bari-Bitonto e dell’Istituto di musica per la liturgia. Autore di circa 370 canti liturgici, tutti pubblicati presso le edizioni Paoline e diffusi in tutta Italia. Dal 2017 ha fondato insieme a Carlo Paniccià la rivista gratuita on line di musica e liturgia **Psallite!**.

**Fabio Pecorella** nasce nel 1992 a Castelvetro (TP). Dopo gli studi pianistici in tenera età con il M° M.Zancana, che lo inizia anche alla musica liturgica, consegue il Diploma accademico di II livello in Pianoforte (con il M° M.Bentivegna) e in Composizione (con il M° G.D'Aquila), entrambi con il massimo dei voti e la lode, presso il Conservatorio "A. Scarlatti" di Palermo. È organista e direttore del coro polifonico del Duomo di Castelvetro, per il quale compone canti per la liturgia. Nel 2023 ha conseguito con lode il diploma CO.PER.LI.M. della CEI in Composizione, sotto la guida del M° G.Durighello. Come compositore e come esecutore, ha collaborato con diversi enti prestigiosi, quali la RAI, la Fondazione Teatro Massimo, il Teatro Politeama di Palermo, PianoCity Palermo e il Conservatorio "A.Scarlatti" di Palermo e accosta all'attività musicale quella letteraria. È docente di ruolo in Pianoforte nei corsi ad indirizzo musicale della scuola secondaria di primo grado e ha partecipato a varie masterclass con musicisti e compositori del panorama internazionale.



**Francesca Pillon** è nata nel 1987. Fin dall'infanzia ha studiato pianoforte e vissuto molteplici esperienze corali, corsi di canto gregoriano, di canto moderno, di direzione corale e di formazione liturgica. Dopo la laurea Triennale in Scienze Ambientali, ha ottenuto il compimento inferiore di Composizione e direzione di coro presso il conservatorio di Udine e nel 2017 ha ottenuto il diploma al CoPerLiM (CEI). Ha svolto il servizio di responsabile liturgico-musicale per diversi anni presso il monastero delle Clarisse di Camposampiero (PD). Nel 2019 ha pubblicato insieme a Gianmartino Durighello il libro "Cantare", edito da Cittadella Editrice. Dal 2022 è docente e tutor di "Lettura della musica" presso il corso di Musica Liturgia Online (CEI). È attualmente organista presso la parrocchia di Casale sul Sile (TV) dopo diverse esperienze come responsabile della liturgia, organista, direttrice di coro, corista, compositrice, relattrice di conferenze su musica&liturgia. Collabora con *Psallite!* dal 2018.





**Isaia Ravelli** è nato nel 1990. Ha conseguito i diplomi in “Direzione di coro e composizione corale” presso il conservatorio G. Verdi di Milano e in “Organo e Composizione Organistica” presso il Conservatorio “Gaetano Donizetti” di Bergamo. Ha studiato canto con Maria Chiara Ferraro. Attualmente studia improvvisazione organistica con p. Théo Flury presso il “Pontificio istituto di musica sacra” di Roma. Ha collaborato con l’ufficio liturgico della diocesi di Milano come compositore. Ha suonato come interprete organista in Italia e all’estero per diverse rassegne concertistiche. Nel settembre 2021 ha vinto il concorso nazionale di composizione per l’inno del Sinodo della Diocesi di Cefalù ed è stato premiato dal direttore emerito della Cappella Musicale Pontificia Sistina Mons. Giuseppe Liberto, presidente della commissione esaminatrice. Dal 1 gennaio 2024 ha assunto l’incarico di organista titolare e compositore del Santuario di Lourdes (Francia).



**Suor Stefania Santoro** è monaca dell’Ordine del SS. Redentore. Originaria di Atrani, ha studiato pianoforte con J.Carlos Parreira diplomandosi brillantemente al conservatorio “Gesualdo da Venosa” di Potenza. Fin da piccola è stata organista nella parrocchia di S. M. Maddalena, accompagnando il coro polifonico “S. Cecilia” e il coro dei bambini “Canta la Vita”, durante le celebrazioni liturgiche. Come pianista ha seguito corsi di perfezionamento con M.Regina Seidlhofer dell’Accademia di Vienna. Si è esibita in vari concerti da solista e in duo. Ha partecipato a concorsi nazionali ed internazionali distinguendosi per la musicalità e lo spirito di competizione riuscendo a posizionarsi sempre nei primi posti. Ha studiato composizione e ha conseguito il compimento inferiore di organo al Conservatorio “S. Pietro a Maiella” di Napoli con Matteo Iannone. Nel 1998 è entrata nel Monastero Redentorista di Scala dove attualmente presta il suo servizio nell’ambito liturgico musicale. Ha seguito il corso online di “Musica per la Pastorale liturgica” dell’Istituto Anselmianum di Roma.

**Giuseppe Verardo** è diplomato in organo e composizione organistica al Conservatorio “Tito Schipa” di Lecce, dove ha conseguito anche il compimento inferiore in composizione. Finalista e vincitore di diversi concorsi di composizione: “Santa Maria della Speranza” (2008), CARISMA (2009), “Premio Giovanni Maria Rossi” (2015), Arcidiocesi di Gaeta (2016), “Inno a Santa Maria in Aula Regia” (2019), Quinto Concorso Internazionale di Composizione di Musica Liturgica “Luigi Pieressa” (2020), “Ed è già primavera!” (2020), “Les Chanteurs de la Tour” (2020), “Les Chanteurs de la Tour” (2021). Ha seguito il corso di Musica Liturgica Online dell’Ufficio Liturgico Nazionale della CEI, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode; ha conseguito poi con successo il diploma COPERLIM (CEI) in organo liturgico, ed attualmente sta completando il percorso in composizione per la liturgia. Compone e rielabora polifonicamente brani di musica sacra e liturgica, soprattutto per coro.



**La Cappella Musicale della Cattedrale di Macerata** è il coro preposto all’animazione musicale delle celebrazioni liturgiche ed eucaristiche che si svolgono nella Cattedrale San Giuliano di Macerata e della Diocesi. Per la sua tipologia e il servizio per la quale è incaricata, la sua attività viene svolta costantemente durante tutto l’anno. La Cappella Musicale esiste ed opera fin dal 1530. Il Capitolo della Cattedrale ha sempre chiamato per concorso i suoi direttori ( Andrea e Francesco Basilj, Luigi Bittoni, Domenico Concordia, Antonio Brunetti). In tempi più recenti due personalità di spicco hanno diretto il coro del duomo: Oreste Liviabella, organista e direttore della Cappella Musicale, padre del più conosciuto Lino Liviabella, e Luigi Calistri, organista della Cattedrale dal 1954 al 1983. Successivamente la direzione della Cappella Musicale fu affidata a Don Fernando Morresi fino alla prematura scomparsa avvenuta nel 1988. Dall’aprile 1993 la Cappella Musicale della Cattedrale di Macerata è diretta da Carlo Paniccà.





Il coro **Corte polifonica** è di recente formazione. L'ensemble, formato da musicisti di varia provenienza e di grande esperienza, ha iniziato a lavorare nel giugno 2020 all'interno dell'associazione musicale Diapason. Il luogo di ritrovo del coro, la corte di casa, dà il nome a questo gruppo, nato soprattutto dalla volontà di ritrovarsi e di farsi ascoltare, dopo mesi di forzato silenzio. È diretto dal maestro Martina Frigo e si è finora cimentato su un repertorio romantico e moderno, con attenzione alla contemporaneità. Ha all'attivo diversi concerti in collaborazione con l'orchestra da camera Bottega tartiniana ed esibizioni con repertorio a cappella per ASAC Veneto e per il Comune di Padova. Ha svolto numerosi concerti per festival regionali come il Primiero Dolomiti Festival e il Festival di Feniarco *Tra sacro e profano*.

# Psallite!

MUSICA & LITURGIA