

## UN SACERDOTE DE LA CONGREGACIÓN DE LA MISIÓN EN EL PANORAMA ITALIANO DEL CANTO LLANO. LA INSTITUCIÓN DE CANTO LLANO DE ODORISIO PERNARELLA

Federico del Sordo

Conservatorio Santa Cecilia / Pontificio Instituto de Música Sacra (Roma)

### Resumen

A inicios de la década de los noventa, los estudios de gregoriano comenzaron a reevaluar el canto llano (como se define convencionalmente la monodia litúrgica medieval en Italia entre finales del 1400 a 1851). Sin embargo, la investigación se limitó a los siglos XVI y XVII, excluyendo por completo el Siglo de las Luces y el período del siglo XIX anterior a la reforma gregoriana. De hecho, en este espacio de tiempo, Italia está poblada de un gran número de fuentes didácticas –destinadas a la formación musical del clero– que dan testimonio de la continuidad de la tradición tridentina en el campo litúrgico musical y que, no secundariamente, son de fundamental importancia para comprender la composición musical litúrgica de dicho periodo. Odorisio Pernarella representa una de las muchas figuras eclesiásticas del siglo XIX que contribuyeron a transmitir enseñanzas en este campo, respetando su tradición (manteniéndose dentro de la teoría guidoniana) pero, al mismo tiempo, situándola en el marco de la modernidad. De él se recogen minuciosas descripciones de la disposición de los cantores y nociones actualizadas sobre el transporte de melodías del gregoriano, estudios que culminan con su *Sistema di centratura* recogido en las páginas de su *Istituzioni di canto fermo* (1844).

**Palabras clave:** Canto llano, Canto gregoriano, temperamento, *alternatim*, transporte.

## UN SACERDOTE DELLA CONGREGAZIONE DELLA MISSIONE NEL PANORAMA ITALIANO DEL CANTO FERMO. LE ISTITUZIONI DI CANTO FERMO DI ODORISIO PERNARELLA

### Abstract

Solo dopo gli inizi degli anni Novanta, gli studi di gregorianistica hanno cominciato a rivalutare il *Canto fermo* (così è convenzionalmente definita, in Italia, la monodia liturgica medievale nel periodo compreso dalla fine del 1400 e il 1851). Le ricerche si sono tuttavia limitate ai secoli XVI e XVII, escludendo completamente tutto il Secolo *dei lumi* e l'epoca ottocentesca che precede la Riforma gregoriana. Questo arco temporale, in realtà è popolato in Italia da un elevato numero di fonti didattiche –destinate alla formazione musicale del clero– che testimoniano la continuità della tradizione tridentina in campo liturgico-musicale e che, non secondariamente, risultano di fondamentale importanza per comprendere la composizione musicale liturgica di quel periodo. Odorisio Pernarella rappresenta una delle molte figure di ecclesiastici del secolo XIX che contribuirono a trasmettere insegnamenti in questo campo, rispettandone la tradizione (*in primis* mantenendosi all'interno della teoria guidoniana) ma, al tempo stesso, ponendolo in una cornice di modernità. Ne sono testimonianza, nelle pagine delle sue *Istituzioni di canto fermo* (1844), le meticolose descrizioni sulla disposizione dei cantori e le aggiornatissime nozioni sul trasporto delle melodie del canto gregoriano che culminano con il suo *Sistema di centratura*.

**Keywords:** Canto llano, Canto gregoriano, Temperamento, *Alternatim*, Transporte.

**Recepción:** 10-05-2023

**Aceptación:** 20-05-2023

## IL SECOLO XIX NEGLI STUDI DI GREGORIANISTICA

Il rinnovato interesse per il canto fermo è stato indubbiamente stimolato dalla rivalutazione –sul piano culturale, così come sul piano religioso– del concilio di Trento (rappresentata, per fare un esempio fra i tanti, dall’edizione dei Monumenta Liturgica Concilii Tridentini). Dopo un iniziale tentennamento da parte della musicologia dell’Europa meridionale, questa vasta e importante area del canto gregoriano (che si fa convenzionalmente partire dall’epoca della stampa dei primi libri liturgico-musicali e viene fatta durare per tutto il sec. XIX<sup>176</sup>) si è visto riconoscere cittadinanza anche in Italia. Le prime indagini nel campo di un certo respiro iniziano, infatti, nel lontano 1965 con le ricerche di Mary Berry<sup>177</sup> (poi in parte confluite nella sua tesi dottorale). Soltanto a partire dagli Ottanta dello scorso secolo si comincia a registrare un interesse non limitato a casi isolati quale era il lavoro della Berry. Successivamente alle acute osservazioni sull’interpretazione ritmica di Lance W. Brunner<sup>178</sup> (in verità, più focalizzate sulla tradizione medievale), troviamo gli eccellenti contributi di Richard Sherr<sup>179</sup>, che riprendevano per buona parte i risultati del lavoro della Berry e di Brunner).

Dopo il 2000, oltre i confini Italiani, si parla già di revival del canto fermo (plainchant o plainsong). Così si esprimono Thomas Erskine Muir<sup>180</sup> e Bennet Zon<sup>181</sup>, che ripercorrono le tappe di quanto avviene in Inghilterra, rispettivamente, dal 1791 al 1914 e dal periodo post-tridentino a tutto l’Ottocento. Sempre in Inghilterra, poi, hanno visto la luce alcuni interessanti tentativi di collegamento fra plainsong e composizione tastieristica, come quello di John Irving<sup>182</sup>. Oltre al copioso volume di Denise Launay<sup>183</sup>,

---

<sup>176</sup> Jean Pierre Pinson, «Le Plain-chant au Québec. Des origines au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: pour une musicologie de l’interprétation», *Cahiers de l’ARMUQ*, n. 11, settembre, 1989, pp. 14-25.

<sup>177</sup> Mary Berry, «The Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and Sixteenth Century», *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 92, 1965, pp. 121-134.

<sup>178</sup> Lance W Brunner, «The Performance of Plainchant: Some preliminary Observations of the New Era», *Early Music*, n° 10, 1982, pp. 317-328.

<sup>179</sup> Richard Sherr, «The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony», in: Kelly, Thomas Forrest (a cura di), *Plainsong in the age of polyphony*, Cambridge University Press, 1922, pp. 178-208.

<sup>180</sup> Thomas Erskine Muir, *Roman Catholic Church Music in England, 1791-1914: A Handmaid of the Liturgy?*, Aldershot, Ashgate-Burlington, 2008.

<sup>181</sup> Bennet Zon, *The English Plainchant Revival*, Oxford, Oxford University Press [1<sup>a</sup> ed., 1999], 2009.

<sup>182</sup> John Irving, «John Biltheman’s keyboard plainsong: another kind of composition?», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 3/2, 1994, pp. 185-193.

uscito ben prima del 2000, sono degni di nota anche i molti contributi provenienti dalla Francia, come quelli di Cécile Davy-Rigaux, che ha studiato in modo sistematico documenti e personaggi legati al plain-chant, collegandoli opportunamente (attraverso la figura di Guillaume-Gabriel Nivers<sup>184</sup>, per esempio) con complessi contesti di prassi esecutiva e di didattica della musica<sup>185</sup>.

In Italia, un impulso di notevole entità è provenuto dalla catalogazione e dallo studio sistematico del fondo librario raccolto da Laurence K. J. Feininger (1909-1976) e oggi giacente presso l'omonima Biblioteca, avvenuto nella metà degli anni Ottanta<sup>186</sup>. L'attenzione che tale corpus di documenti manoscritti e a stampa captava agli inizi di quella decade ha avuto seguito nei convegni che si sono tenuti nei tre-quattro lustri successivi e nelle pubblicazioni satellite che ne sono scaturite, come, per esempio, quella di Antonio Lovato<sup>187</sup>. Se si fa eccezione dell'importante contributo di Cesarino Ruini<sup>188</sup>, di un altro dello stesso Lovato<sup>189</sup> e di quello di Marco Gozzi<sup>190</sup>, l'onda di studi, tuttavia, si è ben presto esaurita e oggi quel filone di ricerca rimane in vita solo grazie alla pregevole iniziativa sorta nel lontano 2012: un portale di rete, che mette a disposizione alcuni esemplari digitalizzati proprio del fondo Feininger, ossia il progetto RAPHAEL (acronimo ricavato dalla complessa espressione Rythmic And Proportional Hidden or

---

<sup>183</sup> Denise Launay, *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris, Société Française de Musicologie-Klincksieck, 1993.

<sup>184</sup> Cécile Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis xiv*, cnrs, Paris, 2004.

<sup>185</sup> Cécile Davy-Rigaux e Nathalie Berton-Blivet, «Plain-chant et motets dans le milieu monastiques en France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles: recherches en cours». A. Bonsanante e R. M. Pasquandrea (a cura di), *Celesti Sirene. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento. Atti del Seminario Internazionale*, San Severo 7-9 marzo 2008, C. Grenzi Editore, Foggia, 2010, pp. 95-128.

<sup>186</sup> Danilo Curti e Fabrizio Leonardelli, *La biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger*, Provincia autonoma di Trento, Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1985.

<sup>187</sup> Antonio Lovato, «Teoria e didattica del Canto Piano», in: *Musica e liturgia nella Riforma tridentina: Atti del Convegno*. Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre-26 novembre 1995, Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1995, pp. 57-67.

<sup>188</sup> Cesarino Ruini, *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1998.

<sup>189</sup> Antonio Lovato, «Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII», in: *Il canto piano nell'era della stampa. Atti del convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII*. Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), Trento, Castello del Buonconsiglio; Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-114.

<sup>190</sup> Marco Gozzi, «Notazione quadrata e indicazioni ritmiche nei libri liturgici dei secoli xiv-xviii», in: *Studi in onore di Giacomo Baroffio Dahnk*. L. Scappaticci (a cura di), Città del Vaticano, Liberia Editrice Vaticana, 2013, pp. 463-495.

Actual Elements in Plainchant). Tale filone –che si è mosso prevalentemente nell’orbita del Fondo Feininger– in Italia, sembra aver collocato i propri confini fra una ripresa degli studi di “trentologia” legata alle fonti liturgiche e liturgico-musicali e l’acuirsi della curiosità per il cantus fractus (fenomeno strettamente imparentato con il cantus planus), oggetto di un convegno tenutosi nella significativa città di Arezzo<sup>191</sup> nel 2003.

È facile, perciò, individuare una seconda linea perimetrale che ha segnato le ricerche italiane sul canto fermo; essa è costituita, quasi naturaliter, dall’epoca storica nella quale esse si sono concentrate, vale a dire la seconda metà del Cinquecento e tutto il Seicento. La ragione della scelta di questi limiti storici, in realtà, appare oggi giustificata solo in parte. Se da un lato risulta evidente come le indagini sulla prassi del canto fermo sia potuta risultare (almeno nelle intenzioni degli studiosi) più proficua a dirimere alcune questioni di prassi esecutiva della musica di quel periodo storico (appunto, secoli XVI e XVII; si pensi, per esempio, a tutto il repertorio alternatim vocale, vocale/strumentale e organistico di quell’epoca), dall’altro non si spiega perché siano rimasti i fuori dalla portata delle indagini nel campo tutte le opere teoriche sul canto fermo del secolo XVIII (pensiamo solo al repertorio veneziano di Messe e Vesperi e alle sue relazioni con le coordinate esecutive del canto fermo inserite nella cornice della liturgia tridentina). Se, poi, ci spingiamo al secolo XIX –che rappresenta un periodo storico praticamente inesplorato dalla gregorianistica relativa al canto fermo– viene istintivo pensare che gli studi si siano maggiormente concentrati sui movimenti (partiti principalmente da Belgio, Francia e Germania) che condussero alla cosiddetta Restaurazione gregoriana (il cui termine ad quo può essere considerato l’anno 1851), piuttosto che alla cospicua trattatistica e all’acceso dibattito che animò il paesaggio del canto fermo in quel secolo.

È possibile raccogliere diversi indizi che inducono a ritenere valida quest’ultima ipotesi, soprattutto in relazione al contenuto (e perché no, anche alla foggia) degli strumenti attraverso i quali la gregorianistica –a cominciare dai primi del Novecento– ha preso la parola. Si tratta di un piccolo cosmo di periodici, all’interno dei quali prevalgono nettamente temi legati alla tradizione medievale del canto gregoriano e che includono rarissimamente (se non in senso quasi dispregiativo) il canto fermo. Non sarebbe del

---

<sup>191</sup> Marco Gozzi e Francesco Luisi, «Il canto fratto. L’altro gregoriano», in: *Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Torre d’Orfeo, Roma, 2005.

tutto errato affermare che, da questo punto di vista, una vasta area della gregorianistica corrente continua a percorrere il solco tracciato da dom Prosper Guéranger. Questi, fin dal 1830, aveva depositato sulle pagine del *Mémorial catholique*, le linee guida del suo ideale di rinascita del Cattolicesimo europeo, dopo la parabola rivoluzionaria e napoleonica che aveva stordito la Chiesa con alienazioni di beni, pesanti restrizioni sulla libertà di azione e di pensiero, nonché provvedimenti persecutori nei riguardo del clero. L'elemento centrale del suo progetto di ritorno in vita della Fede era la società medievale: un vero e proprio modello eletto a *locus historicus*, ove non venivano «messi in discussione né lo stretto intreccio tra potere temporale e potere religioso né l'autorità riconosciuta dal primo al secondo»<sup>192</sup>. Un pensiero forte, al punto che l'effervescenza scaturita da una posizione che potremmo dire venata anche di un certo ideologismo aveva finito per associarsi automaticamente sia con lo spirito di rinnovamento liturgico (che, invero, aveva preso le mosse in Belgio già alla fine del Settecento) sia con gli studi di filologia musicale applicati alla monodia liturgica.

Se escludiamo le riviste che si dedicano al totale dei temi liturgico-musicali e, invece, teniamo conto di quelle specializzate in canto gregoriano come «Cantus Planus», «Rinascita gregoriana», «Studia Gregorianskie», «Vox antiqua», ecc., ricaviamo, infatti, un inequivocabile dato: dallo spoglio degli indici dei numeri usciti dalla metà degli anni Novanta a oggi, a eccezione di «Plainsong and Medieval Music» (dove è contenuto il testé citato articolo di Irving), non emerge un numero percentualmente significativo di contributi sul canto fermo. Si potrebbe prendere in considerazione la lunga serie di articoli in cui è stato diluito il corposo saggio di Olivier Guillou sulla genesi del *Kyriale romanum*, apparsa a cominciare dal numero XXXI<sup>193</sup> degli «*Etudes Grégoriennes*»; ma essa, solo indirettamente, riguarda il canto fermo, perché in realtà si muove rigorosamente (come tutta la rivista) sul territorio del Medioevo, della restituzione melodica e dell'attività dei monaci solesmensi. Del resto, in tutto il dizionario che venne coniato (in Francia e altrove) a partire dalla Restaurazione gregoriana si riscontra costantemente la tendenza all'abbandono di qualsiasi riferimento e ambiguità che avrebbe potuto rimandare i termini impiegati da quel nuovo mainstream al mondo del

---

<sup>192</sup> Maria Paiano, *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000, p. 7.

<sup>193</sup> Olivier Guillou, «Histoire et sources musicales du *Kyriale Vaticanum*», *Etudes Grégoriennes*, XXXI, [il contributo si estende in alcuni successivi numeri della rivista], 2003, pp. 25-76.

canto fermo pre-1851. Proprio in quell'anno, Théodore Nisard (1812-1888) pubblicava il fac-simile del codice H-159 (Tonaire de Saint-Bénigne de Dijon), il manoscritto rinvenuto da Jean-Louis-Félix Danjou (1812-1866) che consentì di comprendere il vero significato dei neumi in campo aperto. Durante quel medesimo anno, il gesuita belga Louis Lambillotte (1796-1855) pubblicava una copia realizzata a mano (in modo, tuttavia, non molto dettagliato) del Codice 359 di St. Gallen<sup>194</sup>. Il crepuscolo del canto fermo –non solo come repertorio musicale, ma anche come universo di sintagmi della teoria musicale– indubbiamente coincise con l'aurora della Restaurazione gregoriana.

## IL CONTESTO DELL'OPERA DI ODORISIO PERNARELLA

In Italia, tuttavia, fino a tutto il secolo XIX e, ancora, per alcuni anni del secolo successivo, la didattica riguardante il canto gregoriano –indirizzata prevalentemente a consacrando/consacrati e a consacrando/consacrato– seguì a riprendere concetti e metodi di insegnamento ereditati direttamente (se così si può dire) dalla tradizione del canto fermo. Una vera e propria fortuna, per certi aspetti. La resistenza che opposero alcuni autori di testi didattici di canto fermo all'incipiente cambio di rotta intrapreso dalla gregorianistica (nel giro di pochissimi anni, pressoché “monopolizzata” dai monaci dell'abbazia di St.-Pierre di Solesmes) consentì alla teoria guidoniana di giungere quasi inalterata fino al termine dell'Ottocento e di bagnare le coste della prima decade del Novecento con alcuni significativi libri. Già a partire da quest'ultimo periodo, tuttavia, i metodi non avrebbero più parlato di canto fermo ma di canto gregoriano. Qualche esempio: le Prime nozioni di canto gregoriano del salesiano [1906 post.; ma si tratta già della sesta edizione] Carlo Maria Baratta<sup>195</sup> (1877-1905), allievo e collaboratore di s. Giovanni Bosco), le Nozioni di canto gregoriano di Giulio Bas<sup>196</sup> (1874-1929; autore di molti altri testi sull'argomento<sup>197</sup> e membro della Commissione per il Canto Gregoriano istituita dalla Santa Sede), la Grammatica del Canto Gregoriano di Antonio Minetti<sup>198</sup>, il Metodo compilato di Ettore Ravegnani<sup>199</sup> e i Principi teorici e

---

<sup>194</sup> David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 623.

<sup>195</sup> Carlo Maria Baratta, *Prime nozioni di Canto Gregoriano*, Roma, Premiata Scuola Tipografica Salesiana, 1906 post.

<sup>196</sup> Giulio Bas, *Nozioni di Canto Gregoriano*, Roma, Forzani, Desclée & C., 1904.

<sup>197</sup> Giulio Bas, *La semplicità del Canto Gregoriano*, Roma, Forzani, 1911.

<sup>198</sup> Antonio Minetti, *Grammatica del Canto Gregoriano*, Roma, Tipografia Vaticana, 1909.

pratici di Canto Gregoriano di Paolo Ferretti<sup>200</sup>, erudito benedettino (1866-1938; dal 1922 al 1938, fu preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma) che venti anni più tardi pubblicherà uno dei più importanti testi in italiano sulla materia della prima metà del Novecento<sup>201</sup>. Si stava implementando l'archiviazione di tutto il plesso di nozioni con cui era stata formalizzata l'analisi delle strutture melodiche (in altre parole, la teoria guidoniana) e alcuni lati significativi della prassi che erano entrati a far parte della routine quotidiana del sacerdote e delle scholæ. Il disboscamento della selva terminologica che aveva accompagnato per almeno otto secoli quel mondo teorico-pratico, ovviamente, non avvenne in brevissimo tempo, ma lasciò qualche residuo significativo (si pensi alla rigida classificazione negli otto modi, o toni, che ancora sopravvive nei libri liturgico musicali moderni, come quelli solesmensi, fino al *Graduale novum* del 2011-2018).

Il paesaggio ottocentesco dei trattati di canto fermo in Italia, in opposizione all'attuale trend degli studi di gregorianistica, è significativamente più ampio di quello dei due secoli precedenti<sup>202</sup>. Durante il Seicento –sull'onda delle riforme in materia di formazione del clero sancite dal concilio di Trento<sup>203</sup>– vennero prodotti 25 metodi di canto fermo; nel Settecento, i metodi di canto fermo –se ne contano ben 24– continuarono in pieno la tradizione seicentesca che si era plasmata sullo stampo della didattica di matrice aristotelica coltivata nella Penisola iberica, già a partire dai primissimi anni del Cinquecento<sup>204</sup>. Il secolo XIX, in un certo senso, segna un importante punto di svolta. Non perché i metodi di canto fermo includano contenuti differenti rispetto a quelli dei due secoli precedenti. Anzi. Dal punto di vista degli indici degli argomenti trattati nei testi, l'Ottocento si mostra all'altezza dell'eredità che gli viene

---

<sup>199</sup> Ettore Ravagnani, *Metodo compilato di Canto Gregoriano*, Roma, Società di S. Giovanni Evangelista, 1909.

<sup>200</sup> Paolo Ferretti, *Principi teorici e pratici di Canto Gregoriano*, Roma, Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée & C., 1914.

<sup>201</sup> Paolo Ferretti, *Estetica gregoriana, ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, vol.I, 1934 [il secondo volume non venne pubblicato].

<sup>202</sup> Federico Del Sordo, *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo. La formazione musicale del clero in Italia, dal concilio di Trento al pontificato di Leone XIII (1545-1895)*, Padova, Armelin, 2 Tomi, 3 voll., 2017, pp. 132-135.

<sup>203</sup> Mario Alighiero Manacorda, *Storia dell'educazione dall'antico Egitto ai giorni nostri*, Firenze, Giunti, 1992.

<sup>204</sup> Ascensión Mazuela-Anguila, *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2014.

lasciata, continuando a trasmettere gli insegnamenti della teoria guidoniana e una serie di precetti esecutivi perfettamente in linea con quelli insegnati dagli autori del Seicento e del Settecento.

Il cambiamento non consistette nemmeno nel pur evidente sbalzo numerico nella pubblicazione a stampa di metodi di canto fermo, malgrado il fatto che fra il testo di Nicola Corsari<sup>205</sup> e quello di Domenico Milano<sup>206</sup> [2a ediz., 1894] si possano contare in Italia ben 49 metodi di canto fermo. La virata più importante –ma meno visibile– si gioca tutta sull’anagrafe religiosa. Durante tutto l’arco temporale che va dal concilio di Trento fino al pontificato di Leone XIII, tra le fila degli autori della didattica per il canto fermo crescono quasi esponenzialmente i rappresentanti del clero secolare: nessun autore nel Cinquecento, 5 autori del Seicento, 13 nel Settecento e 33 nell’Ottocento, con un tasso di crescita medio, tra sec. XVIII e XIX, del 157% ca. Il graduale spopolamento del clero religioso fra gli autori di metodi di canto fermo si deve sicuramente ascrivere alla maggiore vulnerabilità a cui furono esposte molte compagnie, congregazioni, famiglie e ordini nell’epoca dell’esplosione giurisdizionalismo a-confessionale, che s’impose a cominciare dalla seconda metà del Settecento. Un fenomeno che attraversò tutta l’Europa occidentale, che ebbe il suo apice in epoca napoleonica e che in Italia seguì a produrre i suoi devastanti effetti anche durante il periodo post-unitario. Provvedimenti penalizzanti riguardanti la vita del clero, infatti, vennero emanati già da regnanti illuminati come il duca Pietro Leopoldo di Augsburg (1747-1792) che nel 1785 (forse anche spinto dalle proprie simpatie per i giansenisti), aveva adottato una serie di provvedimenti restrittivi nei riguardi degli ordini religiosi cattolici<sup>207</sup>, impedendogli di esercitare la vocazione all’insegnamento.

Con la fine del Settecento e gli inizi dell’Ottocento, da un lato, il sistema di istruzione primario e secondario gestito dal clero subì le pressioni di un centralismo etero-direttivo, dall’altro, quello universitario perse (proprio in virtù di questi accordi e di altre norme

---

<sup>205</sup> Nicola Corsari, *Istituzione di Canto Fermo e Fratto del Sacerdote Nicola Corsari*, Napoli, Tipografia Orsiniana, 1806.

<sup>206</sup> Domenico Milano, *Metodo ragionato di Canto Ecclesiastico compilato dal Sac. Domenico Milano, direttore di canto nel seminario vescovile di Mondovì ad uso dei Chierici e dei Cantori di Chiesa. Parte Prima. Principj Teorico-Pratici di Canto Fermo secondo il sistema moderno*, Mondovì: E. Ghiotti [prima ediz., 1887], 1895.

<sup>207</sup> Luciana Ballatalla, *Pietro Leopoldo di Toscana granduca-educatore: teoria e pratica di un despota illuminato*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1984.

emanate dai vari governi) la facoltà di continuare a rappresentare un'agenzia di formazione aperta anche ai laici<sup>208</sup>. Per poter proseguire la missione educativa, molte famiglie religiose che erano sorte appositamente per adempierla dovettero ripiegare su scuole di ciclo inferiore, la cui attività (come accade anche oggi) venne comunque sottoposta allo stretto controllo delle autorità statali.

L'arrivo dell'esercito sabauda e la conseguente unificazione del Regno d'Italia, come si diceva, non furono più salutari per la vita del clero (tanto religioso che secolare). Il moto di separazione fra Stato e Chiesa venne ulteriormente accelerato con le due leggi che presero nome dal guardasigilli Giuseppe Siccardi (1802-1857), entrambe promulgate nel 1850 (la n. 1013, del 9 aprile e la n. 1037, del 5 giugno). Esse abolivano tout court il foro ecclesiastico, il diritto di asilo e la cosiddetta manomorta (la proprietà agricola ecclesiastica non produttiva). Quest'ultimo gravissimo provvedimento ridusse in povertà innumerevoli famiglie di braccianti, causando un incalcolabile disagio sociale tra le fasce di popolazione meno abbienti. Con la legge n. 878 (legge Rattazzi, del 29 maggio 1855) e il successivo decreto attuativo (n. 879), venne addirittura stilata una lista di ordini religiosi da sopprimere, fra i quali figuravano agostiniani, benedettini, carmelitani, certosini, cistercensi, domenicani, francescani, nonché tutte quelle famiglie religiose ritenute prive di «utilità sociale». Nelle aree geografiche in cui la legge venne applicata, furono espropriati 335 fra monasteri, case e conventi, procedendo con lo sfratto di ben 3.733 religiosi e 1.756 religiose. Questa legislazione continuò a essere applicata ai territori che via via venivano annessi al nascente Regno d'Italia, il quale –con ulteriori provvedimenti<sup>209</sup>– seguì a incamerare beni ecclesiastici (regio decreto n. 3036 del 7 luglio 1866; legge n. 3848 del 15 agosto 1867) anche all'interno dello Stato Pontificio dopo la presa di Roma (legge n. 1042 del 19 giugno 1873).

Odoriso Pernarella, che visse questo momento oscuro –possiamo sicuramente definirlo così– della storia della Chiesa appartenne a quella minoranza di consacrati musicisti, dediti alla didattica del canto fermo, incardinati in una famiglia religiosa: la

---

<sup>208</sup> Maurilio Guasco, *Modernismo. I fatti, le idee e i personaggi*, S. Paolo, Cinisello Balsamo, 1995, pp. 49-50.

<sup>209</sup> Gianpaolo Romanato, «Le leggi anticlericali negli anni dell'unificazione italiana», *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, LVI-LVII [questi due numeri del periodico raccolgono gli atti del convegno Ordini religiosi fra soppressione e ripresa (1848-1950). I Servi di Maria, Roma 3-6 ottobre 2006], 2006-2007, pp. 1-120.

Congregazione della Missione, fondata nel 1625 a Parigi, da san Vincent de Paul (1581-1660) e approvata da Urbano VIII nel 1633. I primi membri della Congregazione trovarono la loro sede a Parigi, presso il priorato di Saint-Lazare e, per questo motivo –prima ancora di essere chiamati vincenziani, in onore del loro fondatore– si distinsero con l’appellativo di lazzaristi (in francese, *lazaristes*). La Congregazione giocò un ruolo fondamentale nei processi di evangelizzazione in varie aree del mondo<sup>210</sup>. Alla fine del Settecento, dopo che Clemente XIV ebbe sciolto la Compagnia del Gesù (1773), infatti, i sacerdoti della Congregazione della Missione avevano sostituito i gesuiti in molte delle loro missioni dell’Estremo oriente (particolarmente, in Cina) continuando l’opera di evangelizzazione iniziata dai compagni di san Ignazio di Loyola. Tuttavia, anche i vincenziani dovevano subire i nefasti effetti della Rivoluzione francese e dell’ondata anticlericale di cui si parlava. In Francia, dopo un periodo di vicissitudini (che nel 1809 culminò con la diasporizzazione dei membri della famiglia religiosa), i *lazaristes* poterono definitivamente ricostituirsi solo nel 1816<sup>211</sup>. In Italia, la Congregazione soffrì un pesante incameramento dei propri beni fra il 1861 e il 1866, subendo, successivamente, ulteriori soprusi da parte dello Stato, con la presa di Roma nel 1870.

Odorisio nacque da Giuseppe Pernarella (1794–?, «di professione possidente») e da Silvia Rosa Canale (1796–?) l’11 settembre 1816 a Monticelli [Registro storico di nascita e morte di Monte San Biagio, Numero d’ordine 31], un antico centro del Basso Lazio (all’epoca, appartenente alla provincia-regione di Napoli, ossia alle cosiddette Terre di Lavoro); fino al 1818 il paese fece parte della diocesi di Fondi e, successivamente, venne incorporato nell’Arcidiocesi di Gaeta. Dopo l’unificazione dell’Italia, Monticelli (133 m s.l.m.) –per non essere confuso con altri omonimi comuni italiani– prese il nome di Monte San Biagio (in onore del suo Patrono); attualmente si trova nella provincia di Latina. Secondo l’atto di nascita, Odorisio ebbe un fratello gemello, di nome Giovancarolo che, infatti, viene registrato il medesimo giorno<sup>212</sup>.

Nell’archivio romano della Congregazione giace una scheda –rigorosamente redatta in lingua francese, secondo l’abitudine dei vincenziani dell’epoca– che conferma

---

<sup>210</sup> Luigi Mezzadri e Francesca Onnis, *Storia della Congregazione della Missione. La Congregazione della Missione nel sec. XVIII: Francia, Italia e missioni*, Roma, CLV, 2000.

<sup>211</sup> Luigi Chierotti, «Congregazione della Missione», in: *Dizionario degli Istituti di Perfezione*. G. Pellicia e G. Rocca (a cura di), Roma, Edizioni Paoline, vol. II, 1975, pp./col. 1543- 1549.

<sup>212</sup> Registro storico di nascita e morte di Monte San Biagio, Numero d’ordine 32.

puntualmente quanto emerge dagli atti del comune di Monte San Biagio. Nel documento [Curia Generalizia, scheda 550~551, Serie 1800-1850] troviamo annotato «Pernarella» e non «Pernarelli», cognome con il quale circolò nelle citazioni dei suoi contemporanei; questa versione scempia della forma corretta del nome di famiglia, fu, evidentemente, frutto di qualche glossa incorsa soprattutto nei testi d'Oltralpe o di una grossolana coniugazione al genitivo. Un commentatore della scheda (che probabilmente non coincide con il suo primo compilatore) –in una nota in calce– evidenzia per iscritto come il documento computi, in realtà, due distinti nomi: «Jean» (Giovanni) e «Erasmè Odorise» (Erasmus Odorisio), sollevando il dubbio che esso riguardi non uno, bensì due membri della Congregazione nati nello stesso giorno (appunto l'11 settembre 1816), entrati nella Congregazione lo stesso giorno («reçu», ricevuto, 10 gennaio 1835) e che pronunciarono i voti lo stesso giorno («a fait les vœux le» 19 luglio 1837).

Le Registre des Vœux distingue Pernarella Jean et Pernarella Erasmè-Odorise, inscrits l'un après l'autre, n<sup>o</sup> 550 et 551, mais avec absolument les même dates pour les deux. S'ils sont deux, ils ne peuvent être que deux frères jumeaux, entrés le même jour et avoir fait les Vœux le même jour<sup>213</sup>.

Due gemelli, quindi. Sappiamo oggi con certezza che fu proprio così. La scheda, del resto, reca due differenti numeri consecutivi di archivio, il 550 e il 551. Inoltre, un documento allegato alla scheda –sicuramente riprodotto– riferisce alcune vicende del Nostro che, peraltro, includono il suo abbandono della Congregazione, avvenuto nel 1848 (come i dati chirografi della stessa scheda riportano). Le notizie di questa summa biografica affermano che Odorisio Pernarella, dopo aver insegnato teologia dogmatica presso la casa della Congregazione di Fermo<sup>214</sup> (Casa di Fermo), essendosi applicato «ad altre funzioni», perse a poco a poco il gusto della sua vocazione e si ritirò insieme ai suoi due fratelli nel suo paese d'origine. Attenzione: due fratelli.

<sup>213</sup> Archivio della Curia Generalizia, scheda 550~551, Serie 1800-1850.

<sup>214</sup> Fabio G. Galeffi e Gabriele Tarsetti, «I Lazaristi a Fermo e Teodorico Pedrini», *Studi maceratesi*, n.° 44 [Ordini e Congregazioni religiose dal concilio di Trento alla soppressione napoleonica, Atti del XLIV Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 22-23 novembre 2008), 2010, pp. 597-652.

PERNARELLA (Odorisio), né le 11 septembre 1816, à Monticelli di Terracina, entra dans la Congrégation de la Mission le 10 janvier 1835. Ses études terminées, il fut envoyé dans la maison de Fermo, où il enseigna la théologie dogmatique pendant quelques années. Appliqué ensuite à d'autres fonctions, il se dégoûta peu à peu de sa vocation, et, en 1848, demanda la démission de ses vœux et se retira avec ses deux frères dans son pays natal. Il avait publié, avant son départ, l'ouvrage suivant:

a) Istituzioni di canto fermo composte per uso degli ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana, da un sacerdote della Congregazione della Missione, dedicate al Rev. Signore D. Giovanni Battista Etienne, Sup. Gen. della medesima Congregazione. Roma, Monaldi 1844, 1 vol. in-8o de XVIII-227 pp.

Le livre de Pernarella n'eut qu'un médiocre succès, soit parce que le plain-chant n'est pas très goûté à Rome, soit parce que les règles que donnait l'auteur manquent à la fois de clarté et d'exactitude. On trouve facilement cet ouvrage en France où on en a introduit un grand nombre d'exemplaires<sup>215</sup>.

Tralasciamo, per ora, il parere poco lusinghiero sul testo di Pernarella, che non rende giustizia al suo effettivo valore; certamente, a un lavoro contenente regole spiegate in modo privo di «chiarezza e accuratezza» non sarebbe corrisposta la fama che, invece, esso guadagnò oltre confine e di cui si parlerà innanzi. Rimaniamo sulle vicende biografiche. Se dovessimo ritenere veritiere le informazioni riportate su tale documento, saremmo obbligati pensare che, in realtà, oltre a Odorisio e al suo fratello gemello Giovancarolo (Giovanni o Jean), un terzo fratello fece parte della congregazione della Missione. Questa ipotesi è confermata da un'altra scheda dell'Archivio della Curia Generalizia<sup>216</sup>, ove viene riportato il nome di Vincent, nato a Monticelli il 26 settembre 1825, entrato nella Congregazione il 20 novembre 1841, professò il 30 novembre 1843 e «Probablement sorti an 1848». La presenza dei tre fratelli Pernarella rientrati a Monticelli (Monte San Biagio) durante quell'anno, in effetti, si intercetta in una delle cronache della Confraternita della Buona Morte attiva nel luogo. Si tratta di una lagnanza esposta al vescovo di Gaeta in merito a un mancato pagamento di quindici ducati da parte:

del defunto cancelliere [della Confraternita] signor Giuseppe Pernarella, genitore di tre sacerdoti, don Vincenzo, don Giovanni e don Odorisio, i quali assolutamente si erano rifiutati di pagare tale somma; essendo sacerdoti risultava difficile al priore [della Confraternita] citarli in giudizio e perciò chiese l'aiuto del vescovo<sup>217</sup>.

La vicenda ci fa intendere come i tre fratelli, una volta fuoriusciti dalla Congregazione della Missione, avessero conservato il loro ministero e, con tutta

<sup>215</sup> Archivio della Curia Generalizia, scheda 550~551, Serie 1800-1850.

<sup>216</sup> Fabio G. Galeffi e Gabriele Tarsetti, «I Lazaristi a Fermo...», *op. cit.*, p. 761.

<sup>217</sup> Rosalba Francesca Carrocia, *La Confraternita della Buona Morte di Monticelli di Fondi nei sec. XVII e XIX: il suo ruolo sociale e religioso*, Comune di Monte S. Biagio, Sistema Bibliotecario Sud Pontino, 2006, p. 51.

probabilità, assunto lo status canonico di sacerdoti secolari (oggi, si direbbe diocesani). Qui si esauriscono le notizie biografiche relative a Odoriso e ai suoi due fratelli. Attualmente, infatti, non si conoscono altri dati riguardanti il loro destino all'interno delle diocesi comprese nel territorio ove rientrarono, dopo l'esperienza vincenziana.

## UN METODO A CAVALLO FRA L'ANTICO E IL MODERNO

L'edizione delle Istituzioni di canto fermo di Pernarella che circolò in Italia e in alcuni altri paesi europei fu quella impressa a Roma, per i tipi di Alessandro Monaldi, nel 1844. Molti dei riferimenti a questa opera vengono contraddistinti con il cognome nella sua versione Pernarelli<sup>218</sup>. Al momento non si conoscono altre stampe o ristampe di quest'opera, né è possibile conoscere il numero di copie prodotte dal Monaldi. Costui si era dedicato a pubblicare tanto testi di area musicale (come libretti d'opera<sup>219</sup>), quanto opere del campo drammaturgico e letterario (all'interno di esso, spiccano i cinque poderosi volumi delle Opere edite ed inedite di Giovanni Giraud<sup>220</sup>), nonché libri di argomento sacro: agiografie<sup>221</sup>, lavori teologici<sup>222</sup> e cronache storiche<sup>223</sup>. I Monaldi, durante tutto l'Ottocento, provvederanno alle stampe di testi di vari altri argomenti<sup>224</sup> che attestano il loro importante ruolo nel panorama tipografico italiano e romano dell'epoca. Certamente la pubblicazione di un metodo per cantofermisti derivante da una famiglia religiosa fra le più importanti in Europa –come quella dei vincenziani– dovette rientrare pienamente nell'attività ordinaria di questi imprenditori.

<sup>218</sup> J. Carl B. Smeddinck, *Des Gregorianischen oder Choralgesanges. Ein archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, für Priester-, Knaben- und Schullehrer-Seminarien, sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch, herausgegeben unter den Schutze Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Cardinal-Erzbischofes [sic] von Mecheln übersetzt und bearbeitet mit besonderer Rücksicht auf die Cölnischen und Münsterischen Kirchengangsweisen [...]*, Mainz, Schott's Söhnen, 1846, p. 280; Adrien De La Fage, *Course complet de Plain-Chant ou Nouveau traité méthodique & raisonné du chant liturgique de l'Eglise atine a l'usage de tous les diocèses [...]*, Paris, Libraire de Gaume Frères, 1856, pp. 761, 800.

<sup>219</sup> Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. dizionario bio-biografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 554.

<sup>220</sup> Giovanni Giraud, *Opere edite ed inedite del conte Giovanni Giraud*, Roma, Alessandro Monaldi, 5 voll. per 16 tomi, 1840-1842.

<sup>221</sup> BI «Bibliografia Italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero», *Rivista annuale*, Vedova di A. F. Stella e Giacomo Figlio, Milano [cfr. BI, 1843, IX, 160, n. 1593].

<sup>222</sup> Augustin De Backer, *Assai Bibliographique sur le livre de Imitatione Christi [...]* Liège, L. Grandmont-Donders, 1864, p. 124.

<sup>223</sup> Scipione Perilli, *Relazione storica sul risorgimento della basilica degli Angeli presso Assisi [...]*, Roma, Alessandro Monaldi, 1840.

<sup>224</sup> Fortunato Lanci, *Intorno un antico specchio metallico. Epistola al chiarissimo Cavaliere Oroardo Gerhard in occasione delle sue nozze colla Gentildonna Signora Emilia de Riess*, Roma, Alessandro Monaldi, 1842.

Le Istituzioni di canto fermo vengono poste dall'autore sotto l'egida di Jean-Baptiste Etienne (1801-18074), che era stato eletto, il 4 agosto del 1843<sup>225</sup>, quattordicesimo successore di san Vincenzo de' Paoli (1581-1560), quale «Superiore generale» della Congregazione della Missione. Dopo un epigrafe che riprende un noto passo delle Confessioni di s. Agostino [IX, 6: «Quantum fleui in hymnus et canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! [...]»] e la citazione di questo stesso passo contenuta nella «Annus qui» di Benedetto XIV (19 febbraio 1749, c. 9), Pernarella si rivolge al dedicatario del lavoro; un'isagoge rituale che chiarisce quali fossero gli intenti che animano la redazione del testo: «istruire i Chierici»; ossia, fornire ai consacrandi –e, per presupposto, anche alle consacrande– indicazioni per apprendere il canto fermo. Nel caso specifico di futuri sacerdoti, metodi come quello di Pernarella avrebbero integrato la prassi quotidiana e le eventuali lezioni impartite da un maestro di musica; quest'ultima, del resto, costituiva una disciplina onnipresente (anche se non sempre ufficialmente) nelle rationes dei seminari e, più in generale, degli istituti di formazione del clero, dato che la celebrazione dei riti non poteva avvenire in assenza dell'intonazione di un complesso formulario di melodie attraverso cui venivano proferiti i testi previsti dalle rubriche. Brani veri e propri in canto fermo e recitativi liturgici venivano appresi, perciò, sia attraverso l'ascolto sia con la pratica quotidiana del consacrandi guidato dal suo maestro nonché assimilati per mezzo dei testi didattici di cui abbiamo fatto cenno sopra. Non è un caso che una parte rilevante di tali metodi includano un repertorio-base di melodie e che, per questa ragione, molti di essi fungevano praticamente da directoria «a tutti gli ecclesiastici», come lo stesso Pernarella specifica nel suo Avvertimento collocato prima dell'inizio della prima parte delle sue Istituzioni.

Le parti introduttive di quest'opera vengono anche dotate del consueto (e, in questo caso, piuttosto esteso) racconto tropologico<sup>226</sup>. Per mezzo di questo tipo di narrativa, il canto ecclesiastico per eccellenza –il canto fermo, canto gregoriano: «una modulazione di voci che si eseguisce all'unisono per diversi intervalli senza rigorosa

<sup>225</sup> Edward R. Udovic, «Jean-Baptiste Étienne, C. M. and the Restoration of the Daughters of Charity», *Vincentian Heritage Journal*, 31(2), 2012, pp. 9-23.

<sup>226</sup> Odorisio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo composte per uso degli ecclesiastici, secondo lo stile del Moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana, da un Sacerdote della Congregazione della Missione, dedicate Reverendissimo Signore D. Giovanni Battista Etienne, Superiore Generale della Medesima Congregazione*, Roma, Alessandro Monaldi, 1844, I-XVIII.

quantità o misura del tempo, e si usa per lodare e benedire Iddio ne' suoi Tempj»<sup>227</sup>—viene ricondotto ai suoi principi storico-teologici fondativi, richiamando passi dell'Antico e del Nuovo Testamento<sup>228</sup>, della tradizione patristica<sup>229</sup>, degli scritti dei Pontefici<sup>230</sup>. In cima a questo corpus di rimandi, per autorevolezza, ovviamente, vi sono san Gregorio Magno<sup>231</sup> e Benedetto XIV<sup>232</sup>, il concilio tridentino<sup>233</sup> e altri riferimenti che servono a consolidare la giustificazione dell'uso del linguaggio musicale nella liturgia. Le due parti di cui si compone il metodo di Pernarella obbediscono a uno schema ben radicato nei testi di questo genere: un vasto impianto teorico inteso come istruzione imprescindibile alla formazione del cantore ecclesiastico, seguito da una serie di nozioni pratiche riguardanti le mansioni dei vari soggetti musicali che prendono parte al rito e, nella parte conclusiva (quasi un'appendice), un repertorio essenziale di brani che il seminarista avrebbe dovuto apprendere, in quanto strumenti della sua vita di ministro. L'impianto del libro e la consecutio di argomenti trattati emerge chiaramente dall'indice.

[Dedica al] Reverendissimo Signore, s.n.p [2 pp.].  
Discorso dell'Autore agli Ecclesiastici, [p. I].  
Avvertimento, [p. XIX].

PARTE PRIMA

- Cap. I., Definizione del Canto Fermo, p. 1.
- Cap. II., Della Voce, p. 4.
- Cap. III., De' Segni direttivi della voce, p. 9.
- Cap. IV., Della Riga, p. 16.
- Cap. V., Delle Chiavi, p. 19.
- Cap. VI., Della Scala, p. 23.
- Cap. VII., Degli Accidenti, p. 29.
- Cap. VIII., Degl'Intervalli, p. 35.
- Cap. IX., De' tre Generi di Canto, p. 48.
- Cap. X., De' varj Sistemi di Canto, p. 53.
- Cap. XI., De' Toni Regolari, p. 65.
- Cap. XII., De' Toni Irregolari, p. 106.

PARTE SECONDA

- Cap. I., De' Cantori, p. 113.
- Cap. II., Dell'Organista, p. 122.
- Cap. III., Del Prefetto di Canto, p. 142.
- Cap. IV., Del modo di assegnare il  
all'Organo corrispondente a quello delle  
Cantilene del Coro, p. 154.
- Cap. V., De' Vespri, p. 165.
- Cap. VI., De' Mattutini, p. 181.
- Cap. VII., Della Messa, p. 188.
- Cap. VIII., Di altre Cantilene sacre, p. 205.
- Indice de' Capitoli, p. 221.
- Indice generale delle materie contenute  
nell'opera, p. 222<sup>234</sup>.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>228</sup> *Ibid.*, IV-V.

<sup>229</sup> *Ibid.*, VI-VIII, XV-XVI.

<sup>230</sup> *Ibid.*, XVII.

<sup>231</sup> *Ibid.*, IX.

<sup>232</sup> *Ibid.*, XIV-XV.

<sup>233</sup> *Ibid.*, XI.

<sup>234</sup> *Ibid.*, XIX.

Malgrado il testo di Pernarella venga concepito a ridosso della prima metà del sec. XIX, esso si riallaccia in modo inequivocabile –come molti altri metodi contemporanei e successivi alla data della sua pubblicazione– alla teoria guidoniana e alla terminologia che continuerà a dominare i libri liturgico-musicali almeno fino al “compimento” della Riforma gregoriana. Sotto questo profilo, Pernarella continua a muoversi all’interno di un lessico che non cambiava da almeno sei-sette secoli e che, proprio grazie alla produzione della metodistica che seguì il solco di questa tradizione, fu capace di raggiungere il Novecento, trasmettendo alla contemporaneità un dizionario di concetti che, nell’ambito della teoria musicale, era stato assediato e sconfitto già durante il Seicento. Musica figurata, basso continuo e cosiddetto sistema del si o sistema francese (o degli oltremontani), infatti, avevano eroso poco a poco l’applicabilità della teoria guidoniana alla composizione musicale; segnatamente dopo la prima metà del Seicento, i sintagmi della teoria si trasferirono, pertanto, nell’apparato della tonalità codificata in numerosi scritti teorico-pratici: potremmo citare a questo proposito, solo per fare un esempio, *Li primi albori musicali*<sup>235</sup> del bolognese Lorenzo Penna (1613-1693) che ben rappresenta l’ingresso nel dizionario di termini e nei relativi concetti propri della tonalità.

Lo sguardo retrospettivo di Pernarella, come quello di molti suoi contemporanei, non è certo da attribuire a un omesso up-grade nel campo della teoria musicale e a un presupposto distacco del mondo ecclesiastico dalla musica figurata. Piuttosto, l’atteggiamento dei teorici del canto fermo sette-ottocenteschi è chiaramente votato alla conservazione di un patrimonio che era considerato il solo in grado di giustificare, spiegare (secondo una logica quasi sempre rigorosamente aristotelica<sup>236</sup>) e trasmettere la plurisecolare tradizione della monodia cristiana. Ma, prima che tutto questo complesso apparato di coordinate analitiche e vocabolari intrecciati con termini liturgici venisse definitivamente smantellato (diciamo anche demonizzato) e estromesso dai fautori della Restaurazione gregoriana, le Istituzioni di Pernarella riprendevano e solidificavano il sistema moderno, quello che ampliava l’esacordo guidoniano all’eptacordo includente anche il si. Sotto questo aspetto, il lavoro di

---

<sup>235</sup> Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata distinti in tre libri* [...], Bologna, Giacomo Monti, 1679.

<sup>236</sup> Federico Del Sordo, *L’ecclesiastico addottrinato nel canto fermo...*, *op. cit.*, pp. 83-116.

Pernarella aggiornava, fuori da ogni polemica, la tradizione guidoniana, indirizzando il percorso didattico-musicale del consacrando verso un'inevitabile semplificazione della teoria:

13. E siccome avea Guido intrecciata la sua mano di Esacordi o Scale di sei corde, così sei furono le sillabe che ordinatamente servivano alla denominazione delle note sottoposte a ciascun Esacordo, e quando bisognava ascendere o discendere per ulteriori intervalli, eravi eziandio bisogno di mutare la nomenclatura delle voci [delle note; N.d.A.]. Proveniva da ciò la stretta necessità di ammettere le così dette mutazioni di quarta e quinta tanto oscure ed increscevole per un giovane principiante<sup>237</sup>.

Lo scenario italiano del canto fermo si era mostrato alternativamente favorevole e contrario all'introduzione di questo moderno sistema di solfeggio. A partire dal 1788, giudizi contrastanti erano stati espressi da diversi importanti trattatisti. Ignazio Domenico Foglietti<sup>238</sup>, Filippo Cassata<sup>239</sup>, Carlo Vannini<sup>240</sup> e Agostino Pieretti<sup>241</sup> si erano apertamente schierati a favore dell'adozione del si. Tutti e tre questi testi lasciano chiaramente intendere la loro posizione già dal titolo dei loro metodi: quello del Foglietti recita «[...] per imparare le regole del Canto Fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella [...]»; quello di Cassata parla di «Teoria degli Oltremontani», quello di Vannini specifica come le regole da lui spiegate siano «conformi al sistema francese», mentre il metodo di Pieretti puntualizza «secondo il sistema musicale del si per uso della Gioventù». Una netta opposizione all'introduzione del si –che avrebbe indubbiamente limitato le capacità analitico-musicali del cantore– era però stata sollevata anche dal mondo esterno al canto ecclesiastico. Pier Francesco

<sup>237</sup> Odorasio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, op. cit., p. 18.

<sup>238</sup> Ignazio Domenico Foglietti, *Il Cantore Ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il Canto Fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella, ed ampliate dal prete Ignazio Domenico Foglietti, Corista, e Musico dell'Illustre e Reverendiss. Capitolo della Chiesa Metropolitana di Torino. Arricchito d'Intonazioni delle Lamentazioni, Profezia XII, Inni per tutto l'anno, Messe de' Santi nuovi co' loro Vespri corrispondenti, e num. cinque Messe moderne del signor D'Humont [sic]. [...], e Provincia di Pinerolo, Pinerolo, Giuseppe Peyras e Giacinto Scotto, 1788.*

<sup>239</sup> Filippo Cassata, *La Musica Ecclesiastica, o sia il Canto Piano conforme alla luminosa Teoria degli Oltremontani. Opera Teorico-pratica del Rev. Sacerdote D. Filippo Cassata, Beneficiario della Regia Cattedrale di Cefalù ed attuale Professore di detto Canto nel Seminario, dedicata in segno di umile ossequio all'ecceleso merito di Monsignor D. Domenico Spoto, Vescovo di essa Città, e proposta per istruzione de' Chierici di detto Seminario e beneficio comune di tutti gli Ecclesiastici, Palermo, Domenico Adorno, 1808.*

<sup>240</sup> Carlo Vannini, *Regole di Canto Fermo conformi al sistema moderno francese*, Fienza, G. Berni, 1826.

<sup>241</sup> Agostino Pieretti, *Regole di Canto Ecclesiastico o Canto Fermo compilate sull'antiche tracce del celebre Don Matteo Coferati da Don Agostino Pieretti secondo il sistema musicale del si per uso della Gioventù*, Firenze, Brazzini, 1830.

Tosi, in un noto passo delle Opinioni de' cantori antichi e moderni, si dichiara poco fiducioso nei riguardi dell'impiego delle sette note del solfeggio dei «Francesi», nonostante che, con l'inclusione del si, essi avrebbero risparmiato: «ai loro Scolari la fatica d'apprendere le mutazioni ascendendo, e discendendo; ma noi altri Italiani non abbiamo, che l'Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, note, che bastano egualmente per tutte le Chiavi a chi le sa leggere»<sup>242</sup>.

Sulla scia di questa querelle, Agostino Belli<sup>243</sup>, Francesco Di Rossino<sup>244</sup> e Diego Orelli<sup>245</sup> espressero alcune riserve sulla convenienza di abbandonare il solfeggio esacordale in favore di quello eptacordale. In effetti, la demolizione delle regole dell'esacordo e della mutazione –come effetto dell'affermarsi della tonalità, così come iniziò a essere formalizzata dalla seconda metà del Seicento– avrebbero inevitabilmente spinto la classificazione in toni (o modi) delle cantilene riportata sui libri liturgico-musicali in un abbraccio fatale con la classificazione per tonalità (sol maggiore, la minore, ecc.). La cosa, del resto, era ormai ben diffusa in Francia già dalla seconda metà del sec. XVII, nel momento in cui si era affermato il costume di comporre cicli di messe e di pièces in stile neo-gregoriano –che avrebbero facilitato sia la memorizzazione da parte dei cantori, sia l'elaborazione da parte degli organisti– come le Cinq Messes<sup>246</sup> (poi denominate Royales) di Henry du Mont. Questa tendenza, nell'Italia ottocentesca, emerge in modo inequivocabile nel metodo dell'agostiniano Beniamino L'Arena<sup>247</sup>, che analizza le cantilene per tonalità e non per toni.

---

<sup>242</sup> Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, Lelio della Volpe, Bologna* [la traduzione in inglese, *Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*, venne pubblicata a Londra nel 1742; quella in tedesco, *Anleitung zur Singkunst*, fu curata da Johann Agricola e uscì a Berlino nel 1757], 1723, p. 11.

<sup>243</sup> Lazzaro Venanzio Belli, *Dissertazione sopra li pregi [sic] del Canto Gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo, con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre. [...]*, Frascati, Stamperia del Seminario di Frascati, 1788.

<sup>244</sup> Francesco Di Rossino, *Grammatica melodiale teorico-pratica esposta per dialoghi nella quale con metodo chiaro, breve, facile, e ragionato insegnasi il modo di imparare di per se il vero Canto Ecclesiastico, o sia Canto Fermo, trattine i primi rudimenti, divisa in due parti. [...]*, Roma, Lazzarini, 1793.

<sup>245</sup> Diego Orelli, *Solfeggio nuovo, facile e sicuro per tutti i tuoni del Canto Fermo, proposto agli studiosi di esso da D. Diego Orelli*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli & Figli, 1797.

<sup>246</sup> Henry Du Mont, *Cinq Messes en plein-chant, propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, de quelque Ordre qu'ils soient; qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes [sic] de l'année*, Paris, Robert Ballard, 1669-1770.

<sup>247</sup> Beniamino L'Arena, *Elementi di Canto Fermo e Figurato, o sia il Corista istruito, opera del M.R.P. Beniamino Arena*, Palermo, Maestro Agostiniano, Francesco Natale, 1854.

Graduale abbandono della terminologia guidoniana (che, pur tuttavia, resisterà in alcuni metodi sino alla fine del secolo), introduzione del sistema francese, classificazione per toni, classificazione per tonalità e incipiente sistema analitico per modi (ridotto alle finales e alle repercussiones o dominanti). Tutto ciò fornisce un'esauriva immagine della disomogeneità che regnava nell'ambito della teoria gregoriana verso la metà dell'Ottocento. Accanto a vasti testi che continuarono a considerare la teoria guidoniana l'unico sistema analitico da mettere in relazione con i libri liturgico-musicali –il *Magister Choralis* di Franz Xaver Haberl<sup>248</sup>, sotto questo aspetto, va considerato il maggior punto di riferimento– in Italia erano diffusi metodi che avevano accolto il nuovo sistema di classificazione e che apparivano in palese contrasto con quanto la Riforma gregoriana avrebbe prospettato e (in un certo senso) imposto nel giro di pochi anni; il nuovo corso “riformato”, possiamo dire, viene definitivamente segnato dal *Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano*<sup>249</sup> di Antonio Bonuzzi (uno dei maggiori *endorser* in Italia della Riforma gregoriana<sup>250</sup>), non casualmente stampato dai monaci solesmensi.

## NOTAZIONE, ESECUZIONE, CONTEGNO E DIVOZIONE

La normalizzazione della nuova terminologia gregoriana riguardò non solo la modalità, ma anche la semiografia e una serie di aspetti non secondari, grazie ai libri stampati per conto dell'abbazia di St.-Pierre che, all'alba del secondo decennio del Novecento, divennero protagonisti di un regime praticamente monopolistico, intessuto anche in virtù di una fitta rete di relazioni “politiche”, come dimostra esaurientemente il noto testo di Katherine Ellis<sup>251</sup>. L'operazione di universalizzazione dei libri liturgico-

---

<sup>248</sup> Franz Xaver Haberl, *Magister Choralis. Metodo teorico pratico per l'istruzione del Canto Fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti. Opera del Sacerdote Francesco Saverio Haberl. Nuova versione italiana eseguita sopra l'ottava edizione originale tedesca dal p. Angelo De Santi D.C.D.G., Friedrich Pustet, Regensburg [una delle ediz. precedenti: Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange nach den Grundsätzen des Enchiridion Chorale und Organum von J.G. Mettenleiter für Geistliche, Organisten, Seminaren und Cantoren bearbeitet von Franz Xav. Haberl Musikpräfekt and den Bisch. Seminaren in Passau, Friedrich Pustet, Regensburg 1864; uscì anche in inglese: p.e., Magister Choralis. A theoretical and practical manual of Gregorian chant for the use of the Clergy, Seminarists, Organists, Choir-Masters, Choristers, &c. by Rev. Dr. F. X. Haberl, Director of the Church Music School, Ratisbon, Editor of the Complete Works of Palestrina, & co. Second (English) Edition, translated from the ninth German edition by Most Rev. Dr. Donnelly, Bishop of Canea, Vicar General of Dublin, New York, Frederick Pustet [Cincinnati: Ratisbon, Cincinnati 1892], 1888.*

<sup>249</sup> Antonio Bonuzzi, *Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano*, Solesmes, Stamperia di S. Pietro, 1894.

<sup>250</sup> Marco Di Lenola, *Filippo Capocci. Organista riformatore a Roma*, Padova, Armelin, 2018, p. 67.

<sup>251</sup> Katharine Ellis, *The Politics of Plainchant in fin-de-siècle France*, Farham, RMA, Ashgate, 2013.

musicali (wishful thinking mai realizzato dalla Controriforma) poteva così rendere inerti (se non proibiti) tutti i testi didattici prodotti antecedentemente con zelo e passione. Il tramonto dell'era guidoniana poteva dirsi definitivamente consumato e con esso un complesso strumentario analitico, che le nascenti discipline musicologiche avrebbero dovuto riesumare, come si è detto, solo dopo circa un secolo, allorquando si sarebbe affermata la consapevolezza che esso risultava indispensabile per maneggiare almeno quattro secoli di repertori legati alla musica liturgica.

Nel capitolo dedicato dal Pernarella alla notazione del canto fermo, il contrasto con le stampe dei libri liturgico-musicali, che nel giro di un paio di decenni avrebbero cominciato a riempire gli scaffali delle sagrestie, appare al suo apice. Le Istituzioni vengono infatti compilate alla luce di una significativa trattatistica preesistente, che Pernarella cita in continuazione quando parla «De' segni direttivi della voce», «Della riga» e «Delle chiavi»<sup>252</sup> in buona sostanza, nei capitoli (3, 4 e 5) che sono quelli dedicati alla notazione. Beneficiari di molteplici rimandi bibliografici sono, fra gli altri, i già citati trattati di Belli<sup>253</sup>, Di Rossino<sup>254</sup> (uno dei più vasti trattati del Settecento) ma anche quelli ben più antichi di Franchino Gaffurio<sup>255</sup>, Gioseffo Zarlino<sup>256</sup>, così come le ottocentesche Regole di Canto Gregoriano di Pasquale Cassoni (non si hanno indicazioni bibliografiche più precise di questo testo a meno che egli non si riferisca erroneamente alle Regole di Lorenzo Berti<sup>257</sup>). «2. Manuscrit. che si conservano negli Archivj della Missione», nonché i celeberrimi testi di Giulio Cesare Marinelli<sup>258</sup>,

<sup>252</sup> Odorisio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, op. cit., pp. 9-23.

<sup>253</sup> Lazaro Venanzio Belli, *Dissertazione sopra li pregi [sic] del Canto Gregoriano...*, op. cit.

<sup>254</sup> Francesco Di Rossino, *Grammatica melodiale teorico-pratica...*, op. cit.

<sup>255</sup> Franchino Gaffurio, *Practica musicae utriusq[ue] cantus excellentis Franchini Gaffori Laudensis. Quattuor libris modulatissima: summaq[ue] diligentia nouissime impressa [...]*, Milano, Giovanni Pietro Lomazzo, 1496.

<sup>256</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia nelle quali, oltre [sic] le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi, si come nel leggerlo si potrà chiaramente vedere*, Venezia, Francesco de i Franceschi Senese, 1558.

<sup>257</sup> Lorenzo Berti, *Regole di Canto Gregoriano ricavate da rinomati Autori, adattate al metodo presente cioè senza le così dette mutazioni e proposte ai Signori Alunni del Pontificio Collegio Urbano De çPropaganda Fide [...]*, Roma, Litografia Siotto, 1836.

<sup>258</sup> Giulio Cesare Marinelli, *Via retta della voce corale, ovvero osservazioni intorno al Retto Esercizio del Canto Fermo divise in cinque parti, ove si dà un'esattissima, e facilissima Istruzione di quest'Arte, con un nuovo modo di reggere, e mantenere il Coro sempre in una medesima Voce, sì per la parte del corista, come anco dell'Organista, del P.F. Giulio Cesare Marinelli servita da Monte Cicardo, al Reverendiss. Padre, il P.M. Gio. Vincenzo Lucchesini, Qualificatore della S. Universale Inquisitione, e Vicario Generale Apostolico della Religione de' Servi*, Bologna, Giacomo Monti, 1671.

Domenico Scorpione<sup>259</sup> e Giuseppe Coferati<sup>260</sup>, ai quali Pernarella aggiunge, ovviamente, il *Directorium Chori* di Giovanni Guidetti<sup>261</sup>. Ciò dimostra quanto lo sforzo didattico fosse stato espresso da un Pernarella profondo conoscitore della teoria musicale generale e di quella sul canto fermo. Altro che testo privo di chiarezza e di esattezza! I capitoli dedicati ai segni di notazione –che in breve tempo, negli altri manuali, prenderanno il nome di neumi– ci pone davanti alla Babele che ancora regnava all'epoca, durante la quale nessuna edizione dei libri liturgico-musicali era ritenuta quella ufficiale della Chiesa cattolica, tantomeno quelle dello stampatore ratisbonense Friedrich Pustet (come il suo *Missale Romanum* del 1837) benché questi, per opporsi alla *Gleichschaltung* nei riguardi dei libri solesmensi, avesse sostenuto fino all'ultimo momento che le proprie edizioni facessero capo a una presunta revisione del canto fermo redatta da Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Va detto, a onor del vero, che Pustet nel 1868 aveva ottenuto il rinnovo trentennale di validità da parte delle autorità pontificie (poi rinforzato dalla Congregazione dei Riti, il 12 gennaio 1971, e successivamente avallato dalla *Sacrorum concentuum* di Leone XIII, del 15 novembre 1878<sup>262</sup>). Cosicché, nella seconda metà dell'Ottocento e fino ai primi anni del secolo successivo, malgrado alcuni circoli ceciliani tedeschi avevano manifestato perplessità circa il fatto che tali libri liturgico-musicali discendessero direttamente dal calamo revisore di Pierluigi da Palestrina, nella maggior parte dell'Europa si era ormai radicata la convinzione che essi incorporassero la più nobile tradizione. Si trattava di un abbaglio alimentato, forse, anche da ragioni di marketing e dal desiderio che il canto fermo circolante attraverso uno sterminato arcipelago di edizioni, in realtà, potesse essere ricondotto a un matrice romana, rappresentata al meglio dalla *lectio* di Ratisbona. Non è un caso, se Zaccaria

<sup>259</sup> Domenico Scorpione, *Istruzioni corali non meno utili che necessarie à chiunque desidera essere vero Professore del Canto Piano*. [...], Benevento, Stamperia arcivescovile, 1702.

<sup>260</sup> Matteo Coferatti, *Il Cantore addottrinato, ovvero regole del canto corale, ove con breve, e facil metodo s'insegna la pratica de' precetti più necessari del Canto Fermo; Il modo di mantenere il Coro sempre alla medesima altezza di voce; di ripigliare dove resta l'Organo di intonare molte cose, che fra l'anno si cantano, e in particolare tutti gli inni*, [...], Firenze, Giovanni Battista Stecchi, 1751], 1862.

<sup>261</sup> Giovanni Guidetti, *Directorium Chori ad usum Ecclesiarum, tam Cathedralium, quam Collegiatarum, nuper restitutum, & nunc secundum in lucem editum. Opera Ioannis Guidetti Bonosiensis Basilicæ Principis Apostolorum de Urbe, Clerici Beneficiati*, Roma, Francesco Coattino [cfr. anche l'ediz. di Andrea Pheo, Roma 1624. L'opera conta numerosissime ristampe e revisioni], 1589.

<sup>262</sup> Francesco M. Bauduccio, «Il P. Angelo De Santi S.I.» (da un carteggio col maestro Luigi Bottazzo sulla musica sacra), *La Civiltà Cattolica*, anno CXIX, vol. III (quaderno 2833), 1968, p. 247.

Musmeci, ancora nel 1894, aprisse l'appendice della sua Guida teorico-pratica<sup>263</sup> attribuendo alle edizioni di Pustet il valore di «ufficiali e tipiche». Se tali venivano considerati Graduale e Vesperale ratisbonensi, si può facilmente immaginare, infatti, quali introiti essi potessero fruttare al loro stampatore. Questa presupposta paternità palestriniana, in effetti, costituirà la base sulla quale Pustet avanzerà, ancora nei primissimi anni del '900, la richiesta di rinnovo del suo privilegio di stampa del Graduale e del Vesperale, definitivamente cassata, tuttavia, dopo che nella stessa Germania l'abate benedettino Raphael Molitor<sup>264</sup> aveva dato pubblico dominio ai suoi studi e a quelli di Angelo De Santi, rivelando tutta la sua infondatezza (mettendo in luce un clamoroso bluff).

Perciò Pernarella si vede costretto, per così dire, a dividere la sua spiegazione della notazione attraverso una classificazione più complessa rispetto a quella dei trattati sei-settecenteschi, ma estremamente scarna in confronto a quella che troveremo nei Proemia delle edizioni solesmensi: nelle Istituzioni, troviamo la notazione suddivisa in «segni proprj»<sup>265</sup>, in «segni estranei»<sup>266</sup> e in «segni antiquatj»<sup>267</sup>. A proposito di questi ultimi (fig. 1.), egli dice che «Ne' libri corali non molto antichi (sec. XVII.) si trovano alcune note, delle quali a dì nostro non si fa più uso veruno, e sono la Legata, l'Obliqua, e la Rotta». In realtà saranno proprio questi neumi (rispettivamente, per il pes, il porrectus e l'apostrofa) quelli che caratterizzeranno – forse più di altri – la notazione solesmense, poi divenuta ufficialmente «Vaticana».



FIG. 1. Segni antiquati<sup>268</sup>

<sup>263</sup> Zaccaria Musmeci, *Guida teorico-pratica per la esecuzione delle Melodie Gregoriane, pel Sac. Zaccaria Musmeci*, Giachetti Figlio e C., Prato, 1894, p. 101.

<sup>264</sup> Raphael Molitor, *Die nachtridentinische Choral-Reform im Rom. Ein Betrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts [...]*, Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1902.

<sup>265</sup> Odorasio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>268</sup> *Ibid.*

Le Istituzioni, di seguito toccano un argomento che era dibattuto da secoli: qual è il valore “ritmico” (o «durazione») di ciascuna nota? Pernarella prende parte senza esitazioni alla corrente di teorici che voleva i segni privi di un valore aritmeticamente prestabilito ma, nello stesso tempo, esprimenti differenze di durata l’uno dall’altro legate soprattutto all’accento e alla durata delle sillabe del testo. Egli, pertanto, rimanda il suo lettore ai precetti indicati nel citato *Directorium* di Giovanni Guidetti che, nonostante l’età, aveva evidentemente conservato, fino a quel momento, tutta la sua autorevolezza.

Riguardo alle chiavi, il testo di Pernarella sembra essere uno di quelli che suggella il parziale abbandono dell’articolata teoria guidoniana. La sua descrizione delle chiavi che, benché meticolosa e piuttosto estesa (dotata perfino di appositi «corollarj»<sup>269</sup>) non riprende questioni complesse, come quella della mitigazione del tritono, che nei trattati di tradizione sei-settecentesca, tiravano in ballo l’uso della chiave, come possibile soluzione (come avviene, con l’inno *Sanctorum meritis* emendato dal Marinelli con il suo noto esempio, fig. 2.).

Misurando la completezza delle sue spiegazioni, si nota, tuttavia, come egli rimanga saldamente ancorato al corpus teorico che precede il suo lavoro e che, come abbiamo detto, mostri una profonda conoscenza della teoria musicale. Non sorprende, perciò, il suo attardarsi sulle alterazioni<sup>270</sup> e sull’estensione alla teoria musicale greca<sup>271</sup> delle nozioni che egli –non tanto rapidamente– scorre nei capitoli dedicati ai «tre generi di canto» e ai «vari sistemi di canto» (ove per canto si intende la comprensione della funzione delle note che compongono la melodia); né, tantomeno, sorprende come egli utilizzi tale sofisticata anamnesi per spiegare la mano guidoniana e i principi della solmisazione<sup>272</sup>, introducendo il suo lettore al «sistema moderno»<sup>273</sup>.

Inoltre, l’ampia sezione esplicativa dei toni include concetti come divisione armonica, divisione aritmetica, mistione, commistione, corda giudiziale<sup>274</sup>, tutti propri

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp. 19-23.

<sup>270</sup> *Ibid.*, pp. 29-35.

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 48-55.

<sup>272</sup> *Ibid.*, pp. 55-63.

<sup>273</sup> *Ibid.*, pp. 63-65.

<sup>274</sup> *Ibid.*, pp. 65-112.

della teoria guidoniana più profonda. L'epistemologia delle Istituzioni del Pernarella si colloca inequivocabilmente nell'ambito di quelle opere che continuarono a trasmettere la teoria guidoniana in modo approfondito, pur volgendo lo sguardo al sistema moderno.

do re mi fa re do re fa fa sol fa mi re fa fa fa  
Sanctorum meritis in-cly-ta gau-di-a pan-ga-mus

sol fa sol re re sol sol la fa mi fa sol fa mi fa re fa mi  
sor-cij, ge-sta- que for-ti-a: Gli-scens fert ar-ni-

re fa fa fa sol fa sol re re re mi fa sol fa la sol fa mi re mi  
mus, promere can-ti-bus Vic-tor-rum ge-nus op-timum

FIG. 2. Sanctorum meritis corretto mediante il Bquadro giacente o la chiave<sup>275</sup>

Il manuale di Pernarella fa parte di quel gruppo di libri che dedicarono uno spazio alla formazione vocale del cantore. Nei metodi di canto fermo l'argomento si era fatto concretamente strada già nel testo di Marco Dionigi<sup>276</sup>, seppur con una semplice pagina di semplici esercizi di intonazione dei salti. Nell'ambito italiano, vi sono ben 79 metodi di canto fermo che presentano una sezione specificatamente dedicata alla vocalità (non necessariamente alla formazione vocale consistente in esercizi veri e propri), che si distribuiscono, anche se non uniformemente, fra il Cinquecento e l'Ottocento (2 nel secolo XVI, 18 nel secolo XVII, 16 nel secolo XVIII e 43 nel secolo XIX). Di questi testi, 41 (quindi più della metà) offrono una significativa parte di

<sup>275</sup> Giulio Cesare Marinelli, *Via retta della voce corale...*, op. cit., p. 52.

<sup>276</sup> Marc Dionigi, *Primi Tuoni ovvero [sic] introduzione al Canto Fermo con l'aggiunta d'altri Tuoni del Sig. Dottor Marco Dionigi Guardacoro della Cattedrale di Parma, all'Illustrissimo et Reverendissimo Monsig. Carlo Nembrini Vescovo di Parma, Conte, Mario Vigna, Parma [prima ediz., Seth & Erasmo Viotti, Parma 1647], 1667, p. 20.*

esercizi. La percentuale di questi testi didattici, rispetto al totale di quelli contenenti istruzioni sul canto, va vistosamente aumentando passando da un secolo all'altro: dal 16,7% del secolo XVII, al 50% del secolo XVIII, al 69,7% del secolo XIX<sup>277</sup>. Pernarella, perciò, obbedisce a un trend che non verrà interrotto nemmeno dai metodi di matrice solesmense; anzi, il citato testo di Bonuzzi –che si iscrive proprio in quella cornice metodologica– risulta uno dei più dettagliati rispetto a questo tema, al punto di occuparsi in modo specifico e approfondito dell'educazione delle voci puerili<sup>278</sup> e di utilizzare anche termini di derivazione anatomico-scientifica. Il manifesto estetico-pedagogico del cantore redatto da Pernarella è molto chiaro e riprende una serie di principi che erano stati enunciati dai suoi predecessori nel campo della didattica del cantofermista:

Vero è che il canto fermo sia uno de' mezzi più efficaci a risvegliare e ad accrescere ne' fedeli lo spirito di religione e di pietà verso Dio; ma tal effetto non si cagiona che dal bene e regolatamente cantare, mostrando l'esperienza che il cantar male e senza regola produce dissipamento e scandalo. Il perché non crediamo fuori del proposto disegno mostrar al cantore ciò che deve far e deve o fuggire in ordine a modular soavemente non meno che acconciamente qualunque siasi composizione<sup>279</sup>.

La *conditio sine qua non* affinché un consacrando o un consacrato possano rivestire tale ruolo, secondo Pernarella, è possedere alcune specifiche qualità musicali. In altre parole: tutti devono partecipare alla liturgia cantata, ma non tutti possono essere parte del choro in veste di cantori. Possiamo supporre che questa parentesi avesse come mira la formazione di una compagine di meliores all'interno dei seminari e degli istituti di formazione del clero, così come delle comunità religiose. Tale supposizione viene suffragata anche dalla cospicua mole di informazioni preziosissime che Pernarella invia ai nostri giorni circa la disposizione dei cori e le funzioni che i cantori avrebbero dovuto assolvere come singoli esecutori o come parte del choro, della quale a breve si farò cenno. Una cattiva qualità dell'esecuzione del canto fermo avrebbe compromesso l'attrazione che esso avrebbe dovuto esercitare negli ascoltatori, perdendo la sua funzione principale, ossia quella di indicare ai fedeli e agli stessi consacrati, per

---

<sup>277</sup> Federico Del Sordo, *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo...*, *op. cit.*, pp. 473-474.

<sup>278</sup> Antonio Bonuzzi, *Metodo teorico-pratico...*, *op. cit.*, pp. 64, 67-68.

<sup>279</sup> Odorasio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 113.

presupposto, considerati proficienti (ossia, persone desiderose di progredire nella via della perfezione<sup>280</sup>. Il canto fermo, secondo Pernarella, si distingue soprattutto per la sua gravità e la sua maestà:

[...] e questa maestà è quella appunto che muove gli animi alla venerazione verso Dio e al desiderio del cielo; poiché dà campo alla mente di penetrare i divini sensi della parole cantate in quella guisa appunto, in cui la terra tanto più imbevesi della pioggia, quanto più questa le cade in seno.

[...] Perciò si dee: 1. Tener la prima nota di qualunque intonazione col tempo di due note. 2. Respirare per lo spazio d'una nota in qualsivoglia membro del discorso, ove dovebb'essere espressa una linea perpendicolare, che segasse da capo a piedi la riga, siccome vedesi ne' libri corretti. 3. Tener con doppio valore la nota che costituisce la cadenza finale della cantilena; e in qualunque termine cantar la penultima nota o la terz'ultima, (quando la penultima è sillaba breve), almeno per una mezza nota in più; né sarebbe mal fatto usare appoggiatura o nota coronata, come la chiama il P. Frezza (Cant. Eccl.); che anzi più volte richiedesi nella quart'ultima o quint'ultima sillaba conchiudendo Lezioni, Profezie, Epistole, ec., e sembra ciò ormai autorizzato dal costume. 4. Pausare per lo spazio d'una nota dopo aver terminata l'Antifona o l'Introito, prima di cominciare il salmo che segue<sup>281</sup>.

Pernarella –fatto non singolare nel panorama della metodistica per il canto fermo– invita, perciò, i cantori ad astenersi da «cibi grossolani, che generano crassi umori, e dall'uso non moderato del vino puro, che suol essere causa d'inflammazioni»<sup>282</sup>. Egli si accoda, perciò, a una serie di precetti che erano stati affermati dai suoi predecessori e che continueranno, almeno fino al testo di Bonuzzi, a essere considerati validi, tanto nella fase di formazione del cantore, quanto nella prassi liturgica. All'interno di questi, va senz'altro rimarcata l'attenzione che gli autori di testi didattici conferivano alla velocità di esecuzione delle cantilene, posta in relazione con il grado liturgico della celebrazione<sup>283</sup>, per evitare il rischio che questo non potesse distinguersi sufficientemente a causa del fatto il choro cantasse con la medesima andatura

le Antifone, i Salmi, i Kyrie, Gloria, Credo ec. de' giorni solenni, che de' doppi, semidoppi o ferie. Questa distinzione come la vuole la Chiesa in altre cose appartenenti alla celebrazione de' divini officj, così ancora la desidera nel canto. Deve ella poi apparir più sensibile all'Avvento e nella quaresima, allorché non interviene il suono dell'organo, che valga a riempire il vuoto che nasce dal silenzio delle voci: allora il canto segnatamente de' Graduali, Tratti, Offertorj e

<sup>280</sup> Liborio Mario Cizzardi, *Il Tutto in Poco, ovvero il Segreto Scoperto composto da Liborio Mario Cizzardi Sacerdote Parmigiano, e Residente nella Chiesa Collegiata di S. Vitale in Patria, diviso in cinque libri, ne' quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo con le giuste Regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un Cantore [...]*, Parma, Giuseppe Rosati, 1711, p. 123.

<sup>281</sup> Odoriso Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 119.

Postcomunioni vuol esser più prolisso da non lasciar il Coro e l'Azion sacra senza qualche cosa. Generalmente parlando gl'Introiti vanno cantati adagio; ma nel ripeterli si può accelerare alquanto e con voce sonora e maestosa; gli Alleluja con i loro versi seguenti perché di natura indicano allegrezza e giubilo; vogliono esser cantati con voce spiritosa e allegra. I Tratti e i Graduali ordinati alla mestixia [sic] e al pianto, ricercano gravità e posatezza. I Postcomunioni possono cantarsi allegri, anziché melanconici e con qualche sollecitudine, non però eccedente. Le antifone s'incontrano e si eseguiscono con soavità, e dolcezza e adagio. I Responsorj per esser destinati a risvegliar i sonnolenti, debbano cantarsi con voce viva e brillante, ch'è il mezzo più acconcio per risvegliar i dormigliosi a lodare con maggior divozione il sommo nostro Dio<sup>284</sup>.

La fitta foresta di raccomandazioni appartenenti a questo genere, che si riscontra nelle Istituzioni del Pernarella, non deve sorprendere poiché, come si diceva sopra, essa faceva parte di una complessa azione costruttiva ad hoc rivolta agli ecclesiastici; il suo fine era una formazione a trecentosessanta gradi, la cui grammatica avrebbe dovuto mantenersi ben distinta da quella di altri attori sociali. Ciò emerge chiaramente, per esempio, dalle pagine de «La Civiltà Cattolica» di inizio '900 (1902, LIII, serie XVIII, vol. VI, fasc. 1243, pp. 153-165), attraverso un piano ben delineato, fenomeno che potremmo definire pedagogia della differenziazione (non posso resistere alla tentazione di rimarcare che il tema della differenziazione attraversò la sociologia dell'Ottocento: si pensi solo a *Über soziale Differenzierung*<sup>285</sup> di Georg Simmel; nel contesto di una realtà complessa, quale era il Cattolicesimo post tridentino, l'idea di differenziazione applica pienamente uno dei concetti-guida con cui Émile Durkheim, già nel 1912, contribuiva a disegnare il perimetro di religione, con un approccio più antropologico-culturale che sociologico: l'esistenza di una linea di demarcazione che separi le cose sacre da quelle non-sacre (o profane)<sup>286</sup>. L'epitome di questo genere di precetti può essere considerata l'esplicita proibizione di cantare muovendo il proprio corpo (siamo all'opposto dell'atteggiamento del cantante lirico o della popstar); l'ammonimento si incontra perfino in Pietro Cerone<sup>287</sup> ed è fondato sul concetto che l'esecuzione musicale è indirizzata, innanzi tutto, a un «Destinatario supremo» che va onorato anche attraverso il contenimento dell'istintiva espressione corporea<sup>288</sup>.

<sup>284</sup> *Ibid.*

<sup>285</sup> Georg Simmel, *Über soziale Differenzierung. Soziologische und psychologische Untersuchungen*, Leipzig, Dunker & Humblot, 1890.

<sup>286</sup> Émile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 87-90.

<sup>287</sup> Pietro Cerone, *Le regole più necessarie per l'introduzione del Canto Fermo. Nuovamente date in luce dal Rever. D. Pietro Cerone berg*, Napoli, Giovanni Battista Gargano e Lucretio Nucci, 1609, p. 29.

<sup>288</sup> Odorisio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 120.

Quanto viene tracciato da tale linea divisoria appare ancor più chiaro nel momento in cui si leggono i precetti che si riferiscono alla condotta dei cantori e al controllo che il prefetto (o direttore) del choro doveva continuamente esercitare, affinché essa rimanesse consona alla celebrazione, al contegno dell'ecclesiastico e, in ultima analisi, funzionale all'esecuzione musicale. Nell'elencare la lunga lista di si deve, si può, non si deve, non si può, Pernarella si trova a descrivere, quasi fotograficamente, la sistemazione e la consistenza numerica delle compagini attive durante la liturgia<sup>289</sup>. Innanzi tutto, la distinzione fra il gruppo di cantori costituito dall'insieme di consacrati/consacranti che popolano l'intera comunità di ecclesiastici residente e il gruppo –di minori dimensioni– formato da voci selezionate; rispettivamente, coro generale e coro particolare:

Il Coro altro è generale, altro è particolare. Sotto il nome di coro generale vengono compresi tutti quegli Ecclesiastici, che si trovano disposti ne' varj stalli a destra e a sinistra dell'altare. Egli è diviso in due parti, o come parlano i rubricati, a cornu Evangelii e a cornu Epistolæ. Sotto il nome di coro particolare viene [definito] quel drappello di ecclesiastici, che sono destinati a modular le sagre cantilene secondo le regole della melodia, e sotto un capo che li dirige [sic] e li governa: viene perciò meritamente chiamato coro, o scuola de' cantori. Egli è parimenti distinto in due ale [sic], destra e sinistra. Pertanto ambedue i cori devono dipendere dal Prefetto de' cantori in ciò che riguarda il canto e a lui spetta ben regolarli su questo punto, che si reputa di sommo interesse per la maestà, pel decoro, per la pompa delle sante funzioni<sup>290</sup>.

Poi, Pernarella dipinge con dovizia di particolari le possibili disposizioni dei cantori, argomento che oggi appare più che mai utile, data la scarsità di notizie che le fonti storiche forniscono a riguardo. Da quei pittogrammi così dettagliati, si ricava l'immagine di un direttore (guardacoro, prefetto o, nell'Italia meridionale, ciantro) del choro, il quale altro non è che un cantore di maggiore esperienza che coordina, corregge e riunisce i cantori cooperando all'esecuzione musicale con la propria voce. Non, quindi, la figura moderna di un punto di riferimento «dall'altra parte» del leggio, ma un collega di più alto spessore che sta dalla medesima parte rispetto al libro corale. Una delle disposizioni suggerite da Pernarella consiste nel collocare i cantori a emiciclo di fronte al badalone con il direttore che dà gli attacchi e gli stacchi della cantilena. Una seconda opzione prospettata nelle Istituzioni –che conferma la posizione

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, pp. 143-144.

<sup>290</sup> *Ibid.*

e la funzione gerarchico-musicale del prefetto— consiste nel disporre il coro in modo che lo sguardo dei singoli cantori sia diretto verso le pagine di musica e, nello stesso tempo, verso l'altare e il celebrante. In quest'ultimo caso, il direttore non è di fronte al coro, ma di fianco al cantore che occupa l'estremità di una delle file del choro.

## **CORO E ORGANO. IL SISTEMA DI CENTRATURA ESCOGITATO DA PERNARELLA**

Come tanti altri testi dedicati alla formazione del cantofermista, anche quello di Pernarella contiene un consistente numero di pagine dedicato alle relazioni fra coro e organo. Tralascio qui i riferimenti all'importanza dell'organo, e all'imprescindibile necessità che esso sia in perfetta sintonia con il canto, che le Informazioni riportano. Mi piace evidenziare, tuttavia, quanto Pernarella ponga tale questione nei termini di un rispetto reciproco fra voce e suono organo e, soprattutto, quale risultato dell'approfondita istruzione che deve essere in possesso tanto dell'organista rispetto al canto fermo, quanto del cantore rispetto alle funzioni dello strumento musicale liturgico per eccellenza<sup>291</sup>:

Niente v'ha più di contrario al fine che si è proposto la Chiesa nell'unire al canto il suono, e niente di più ributtante alle devote orecchie de' fedeli, quanto la dissonanza e la discordia fra l'organo e le voci de' cantori. Quindi se è necessario che l'organo si accomodi alle diverse cantilene ecclesiastiche per eccitar negli uditori teneri affetti di pietà e divozione, non è meno necessario che il coro concordi coll'organo per produrre in dolce unione sì preziosi effetti; e però se deve l'organista intendere i diversi toni del canto fermo, devono ancora i cantori conoscere i differenti toni dell'organo, e la maniera di sapervisi uniformare. Laonde se abbiamo di sopra (cap. 2.<sup>o</sup>) esortati i professori d'organo a non disdegnare di unir alla perizia musicale la conoscenza delle Cantilene corali, esortiamo adesso i cantori a ricevere di buon animo quelle poche notizie, che si ravviseranno sufficienti a tenersi sempre uniformi coll'organo<sup>292</sup>.

Va qui ricordato che il ruolo dell'organo—in relazione al canto fermo— consisteva principalmente nel far sì che l'intonazione delle cantilene rimanesse costante e che i cantori fossero alleviati dalla fatica derivante dalla continuità dell'esecuzione. Entrambi questi scopi venivano raggiunti attraverso la prassi dell'alternatim organistico che prevedeva, come è ben noto, l'avvicinarsi di pre- inter- e postludi organistici (intonazioni, versi o versetti) alle zone musicali in cui veniva frammentato il

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>292</sup> *Ibid.*

testo liturgico (nella messa, questo principio veniva applicato soprattutto alle parti dell'Ordinarium). Di lì, la necessità da parte dell'organista di conoscere bene il repertorio vocale e, da parte del cantore, l'esperienza che gli consentisse di comprendere in un solo istante il significato di quanto l'organo eseguiva per guidarlo nell'intonazione e per lasciargli prendere una pausa nel canto. Il Marinelli sintetizzava molto chiaramente tutto ciò:

Dice Dionisio Cartusiano [1402-1471, Dionysius van Rijkel, certosino, N.d.A.], che l'Organo, & il Canto si usano nella Chiesa di Christo per meglio esprimere le Divine lodi: per tal fine dunque fà di mestieri, che li Cantori (ò almeno uno[,] il Principale di essi) insieme con l'Organista habbino sempre unitamente la mira d'aggiustar tutte l'Intuonazioni, e tutte le Suonate alla comune altezza della Voce Corale: nel che il buon'ordine ricerca, che si tenghi uno di questi trè modi, cioè. Ò che li Cantori, quando sono poco prattichi, si lascino guidare dal Suono dell'Organo, pur che l'Organista sia perito nel rispondere giustamente al Canto Fermo. Ò che esso Organista seguiti la voce del Coro, quando però è retto da un Cantore, che possiede bene il Canto Fermo, e conosca le voci dell'Organo. Overo che gli uni, e l'altro convenghino insieme anticipatamente à rivedere tutto quello, che si hà da cantare, e sonare [...] <sup>293</sup>.

Uno dei nodi centrali dell'operato dell'organista era quello di scegliere la giusta altezza a cui dare l'intonazione per l'attacco di una cantilena; se ragioniamo per positiones (A, B, C, D, E, F, G) e non per proprietates (ut, re, mi, fa, sol, la), potremmo dire che l'organista doveva continuamente pensare in termini di trasporto della finalis (o, meglio, della repercussio) di un brano. Non è un caso, se in un cospicuo numero di metodi indirizzati al cantofermista, gli autori si concentrino a fornire chiare e complete regole per il trasporto destinate all'organista.

Argomento importantissimo per comprendere il significato della scelta delle varie «tonalità» (intese come altezza della finalis) da parte dei compositori del Rinascimento e del Barocco. Accanto a una pratica, per così dire, standard della trasposizione dei brani (che, in realtà, si può ricavare anche mettendo a confronto la notazione dei libri corali con i versetti delle messe alternatim per organo cinque, sei e settecentesche), la mappa degli hints per condurre i cantori entro una plausibile altezza di esecuzione delle cantilene contiene entelechialmente la mappa della forte variazione del pitch<sup>294</sup> e dei sistemi di temperamento presente in Italia durante tutto l'arco

---

<sup>293</sup> Giulio Cesare Marinelli, *Via retta della voce corale...*, op. cit., pp. 203-204.

<sup>294</sup> Patrizio Barbieri, «Il corista bolognese secondo il rilevamento di V.F. Stancari», *L'Organo*, anno XVIII, gennaio-dicembre, 1980.

temporale in cui vengono composte messe per organo. Un aspetto interessantissimo, che ci rivela l'esistenza di un incidente abbassamento del corista, avvenuto in tutta la Penisola a partire dalla seconda metà del secolo XVI e, contemporaneamente, i limiti dei temperamenti poco circolari (in primis quello mesotonico) che non consentivano all'organista di trasportare l'intonazione a qualsiasi altezza.

Pernarella scrive le sue Istituzioni nell'epoca in cui si è affermato quasi stabilmente il sistema di temperamento equabile a 1/12 di comma costante, malgrado (citando *La grammatica melodiale di Di Rossino*)<sup>295</sup> egli riconosca il permanere di almeno due differenti orientamenti per il corista in Italia (romano, più basso, e lombardo, più alto), sostenendo come a Roma ne fossero impiegati più di uno; probabilmente egli si riferisce –oltre che al radicato chorista romano– a ciò che veniva definito chorista francese (la<sub>3</sub> E 432-435 Hz, con il quale vennero intonati l'organo della basilica S. Maria Maggiore e i due organi absidali della basilica di S. Giovanni in Laterano<sup>296</sup>). Non c'è, in Italia, un trattatista ottocentesco di canto fermo più preciso di Pernarella riguardo al trasporto delle cantilene e alle soluzioni suggerite all'organista per facilitare le scelte. Per prima cosa, egli chiarisce il concetto di corista.

Per Corista si suol intendere quella corda o voce dell'organo, che comodamente inserve [sic] al coro nella divina Salmodia, e sopra la quale, per dire così, si appoggia e si aggira il coro nelle varie sue modulazioni, chiamandosi perciò nota corale o dominante del coro. Essa d'ordinario equivale al Bmì o al Csolfaut dell'organo. Sicché conoscere il corista, è lo stesso che scoprire la maggiore o minore elevatezza della corda d'un organo relativamente a quella d'un altro. Per conoscer poi una tale acutezza di voci organiche ci serviamo di uno stromento d'acciajo a tal uopo inventato, che chiamiamo corista e a cui vogliamo affiggere la denominazione di La ossia Alamirè corrispondente all'Alamirè di alcuni organi alti, e al Bmì o Csolfaut di altri organi bassi. Il P. De Rossino (*Gram. Mel. c. 3, d. 1*) ci avverte che gli organi Lombardi sono più alti di un tono, e forse più sopra i Romani, e tra i Romani stessi alcuni si trovano di accordatura differente. Pertanto la voce della canna d'un organo può esser ed è difatti più o meno alta di quella d'un altro: parimenti la voce dello stromento corista può essere, e l'è infatti più o meno grave di quella d'un altro<sup>297</sup>.

Pernarella mette in evidenza il fatto che il temperamento equabile –che egli chiama logicamente «moderno»– consenta di disporre di ventiquattro toni (alcuni dei quali, dice, sono, tuttavia, difficili da suonare per via dell'abbondanza di tasti cromatici)<sup>298</sup>, ma nello stesso tempo appare molto cauto nel guidare il destinatario delle sue

<sup>295</sup> Francesco Di Rossino, *Grammatica melodiale teorico-pratica...*, *op. cit.*

<sup>296</sup> Patrizio Barbieri, «Il corista bolognese secondo il rilevamento...», *op. cit.*, p. 22.

<sup>297</sup> Odorasio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>298</sup> *Ibid.*, pp. 157-167.

Istituzioni, a scegliere il pitch più conveniente per ogni tono utilizzando un'altezza qualsiasi della tastiera. La nozione di trasporto sembra lì ancora condizionata dalla possibilità di incontrare in qualche organo una certa dose di inequabilità del temperamento; infatti, nell'esemplificare la «scala organica moderna»<sup>299</sup>, Pernarella non include tutti e ventiquattro i toni, ma si limita a poco più di quelli praticabili con una tastiera che non contiene proprio tutte le alterazioni enarmoniche, forse con l'aspirazione di rendere universali e di facile applicabilità i suoi insegnamenti. Egli, infatti, nel capitolo Metodo pratico di rinvenire il tono dell'organo corrispondente a quello del cantilene del coro, propone un intelligente sistema del corista (Alamire) sul tetragramma<sup>300</sup> che, personalmente, definirei di centratura. In questo sistema il la (parlo in termini di positio, perciò, di A) va innalzandosi in ragione di tre differenti gradazioni discendenti (il che può apparire contraddittorio: corista alto, corista medio, corista basso), permettendo di applicare ictu oculi, sia al cantore sia all'organista, una rapida scelta circa il trasporto degli otto toni.

Come va applicato il sistema di centratura? Non è semplice comprenderlo, allo sguardo di un organista dei nostri giorni. L'ho definito di centratura, perché si basa sull'idea che il tetragramma all'interno del quale vengono annotate le corde fondamentali degli otto toni, faccia assumere –indipendentemente dalla chiave impiegata– alle linee e agli spazi il significato di altezze differenti, a seconda del pitch (ossia del corista) dell'organo. Va poi capito, che lo schema ha lo scopo di portare le dominanti degli otto salmodici (rispettivamente, la, fa, do, la, do, la, re, do) alla medesima altezza, alzandoli o abbassandoli opportunamente, come raccomandato da diversi trattatisti (in Spagna, ciò avvenne già dal secolo XVII)<sup>301</sup>. Si tratta di quel principio della repercussio fissa già enunciato da Marinelli e poi divento, nel secolo XX, un metodo adottato dal moderno accompagnamento del canto gregoriano. Questa altezza s'identifica con la terza linea del tetragramma (fig. 3.). Quindi: questa nota costante si deve avvicinare il più possibile proprio al la (avente un pitch di cui non viene specificata la misura, ma che Pernarella si premura di associare al chorista «di alcuni organi alti»), altezza considerata punto centrale del registro medio vocale dei

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>301</sup> Bernadette Nelson, «Alternatim practice in 17th-century Spain», *Early music*, XXII, 1994, pp. 239-256.

cantori<sup>302</sup>. Attenzione! La come altezza di riferimento (come frequenza, si potrebbe dire) ma non come tasto. Quindi la positio A può venire a coincidere, a seconda del corista dello strumento, con tasti differenti (, in pratica, quello del la, del si bemolle, o del do). La differenza fra questi due concetti è fondamentale e, nel sistema di centratura, viene messa in evidenza utilizzando le posizioni, così come denominate dal Sistema massimo (che evidentemente, al tempo di Pernarella, costituiva un elemento della teoria musicale di proprietà universale).

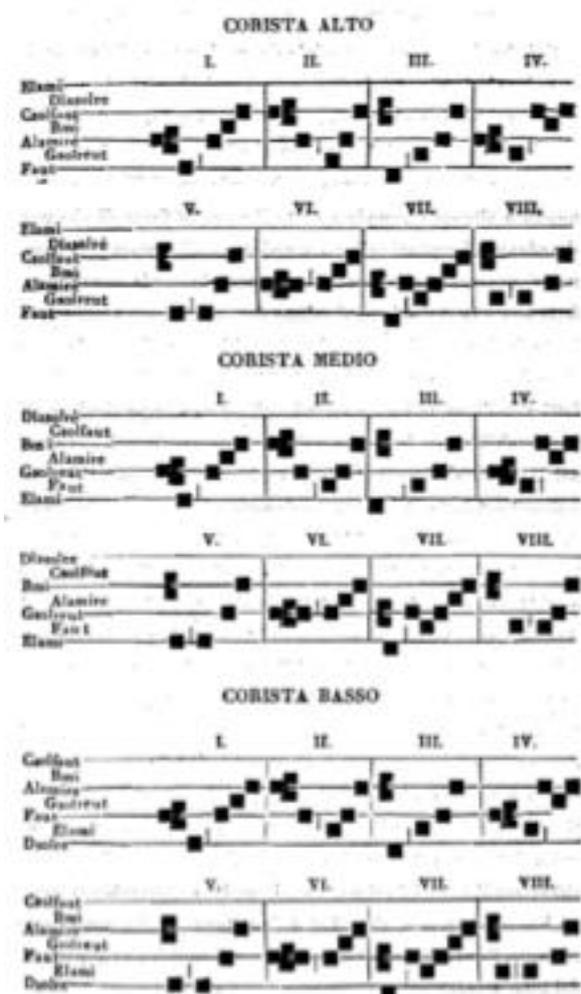


FIG. 3. Centratura del tetragramma, in Pernarella<sup>303</sup>

La sinossi di fig. 3 riproduce la situazione di un coro che canta senza alternarsi all'organo, facendo evidente riferimento a quel corista «cui sogliamo affiggere la

<sup>302</sup> Odoriso Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, op. cit., p. 163.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 164.

denominazione di La ossia Alamirè corrispondente all'Alamirè di alcuni organi alti»<sup>304</sup>. Inizialmente, perciò, essa può apparire cervellotica, perché, per essere utilizzata come guida per le trasposizioni all'organo, le intestazioni dei tre coristi in cima alle rispettive coppie di tetragrammi, in realtà, andrebbero lette al contrario. Ossia: mentre quella del corista medio conserverebbe la sua posizione (terzo e quarto tetragramma), quella del corista alto andrebbe riferita agli ultimi due tetragrammi e quella del corista basso ai primi due tetragrammi. Per tale ragione, ho riscritto l'esempio di Pernarella di fig. 3 nella seguente maniera (fig. 4.).

**CORISTA ALTO [CORISTA BASSO]**

I. II. III. IV.

Elami  
Dlasolre  
Csolfait  
Alamire  
Faut  
Gsolreut

V. VI. VII. VIII.

Elami  
Dlasolre  
Csolfait  
Alamire  
Faut  
Gsolreut

**CORISTA MEDIO**

I. II. III. IV.

Dlasolre  
Csolfait  
Bmi  
Alamire  
Faut  
Elami  
Gsolreut

V. VI. VII. VIII.

Dlasolre  
Csolfait  
Bmi  
Alamire  
Faut  
Elami  
Gsolreut

**CORISTA BASSO [CORISTA ALTO]**

I. II. III. IV.

Csolfait  
Bmi  
Alamire  
Faut  
Gsolreut  
Elami  
Dlasolre

V. VI. VII. VIII.

Csolfait  
Bmi  
Alamire  
Faut  
Gsolreut  
Elami  
Dlasolre

FIG. 4. Interpretazione esatta del sistema di centratura di Pernarella<sup>305</sup>

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>305</sup> Federico Del Sordo, *L'ecclsiastico addottrinato nel canto fermo...*, *op. cit.*, p. 404.

Per comprendere la relazione fra tetragrammi e corista, è importante fissare i seguenti concetti:

1) la chiave di ciascun tetragramma consente di leggere le note all'altezza in cui appaiono ordinariamente nei libri corali (infatti note e chiavi sono uguali in tutti e sei i tetragrammi);

2) ... ma c'è un'eccezione al punto precedente; per via del semitono, il VII tono sembra scritto regolarmente; ma, se si volesse realmente assegnarli la medesima repercussio degli altri toni, andrebbe letto, in realtà, una seconda più in alto; la ragione di tale spostamento, dice Pernarella, è che la dominante del VII tono «conviene spostarla in giù d'un tono, altrimenti non si potrebbe fare l'alzatina di voce in mezzo all'intonazione»<sup>306</sup>, che sarebbe corrisposta al fa acuto;

3) le posizioni scritte a sinistra del tetragramma (Dlasolre, Elami, Faut, Gsolreut, Alamire, Bmi, Csolfaut) rappresentano i tasti dell'organo;

4) esse slittano di un grado verso il basso ogni due tetragrammi, cominciando da quello più alto, passando da un corista all'altro;

5) conseguentemente, le posizioni rappresentano la nota reale dell'organo a cui deve essere approssimata la repercussio di ciascun tono in ragione dell'altezza del chorista (fatta eccezione per il VII tono per il quale questo tasto si trova un grado più in alto rispetto alla posizione indicata).

Da ciò ne deriva (ricordo che le denominazioni alto e basso in fig. 2 vanno lette al contrario) che il tasto più alto cui far corrispondere la repercussio fissa (Csolfaut) si usa negli organi con corista basso (primi due tetragrammi); quello più basso (Alamire) si userà negli organi con corista alto (ultimi due tetragrammi). È implicito che il trasporto ad altezze che consentano di mantenere sullo stesso tasto la repercussio di tutti i toni implichi l'aggiunta di alterazioni alle posizioni. Esempio: Pernarella afferma che se la repercussio corrispondesse al Csolfaut, «mentre in coro si canta per Fa, Sol, La», nell'organo si suonerebbe «per La, Si, Do»; è evidente come in quel caso, tanto il la che il si dell'organo siano bemolli oppure che siano bequadri mentre il do divenga diesis («tonalità» |La–do diesis|, con fa, sol e do diesis in chiave).

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 165.

Allora. Se suonassi su un organo con un corista alto (diciamo  $la_3 = 440\sim 445$  Hz), i tetragrammi di riferimento sarebbero i due più in basso e potrei suonare il primo tono così come è scritto (non corro il rischio di scendere troppo in basso per la voce dei cantori); ma, volendo mantenere la medesima repercussio, dovrei alzare il secondo nella «tonalità» |Fa diesis–la bequadro| (altrimenti la sua repercussio sarebbe fa bequadro, troppo bassa) mettendo, ovviamente, in chiave fa diesis, do diesis, sol diesis e re diesis; il terzo andrebbe trasportato una terza minore più in basso ed eseguito nella «tonalità» |Do diesis–re bequadro| (mettendo, ovviamente in chiave do diesis, fa diesis e sol diesis); il quarto potrei lasciarlo così; il quinto dovrei trasportarlo una terza minore in basso e suonarlo nella «tonalità» |Re–fa diesis| (mettendo, ovviamente in chiave fa diesis e sol diesis); il sesto potrei lasciarlo così; il settimo, se volessi rispettare il precetto di Pernarella, andrebbe suonato nella «tonalità» |Do–mi bequadro| mettendo in chiave il si bemolle (ottenendo così il sol come repercussio), altrimenti suonarlo nella «tonalità» |Re–fa diesis|, in modo da mantenermi sul la come repercussio fissa; l'ottavo nella «tonalità» |Fa–la bequadro/mi bemolle| oppure, per mantenere la come repercussio, in |Mi–sol diesis|, mettendo in chiave anche do diesis e fadiesis e lasciando il re bequadro.

Se mi trovassi alle prese con un organo di corista medio (diciamo  $la_3 = 415$  Hz), l'organo produrrebbe suoni più gravi di un semitono, i tetragrammi di riferimento sarebbero i due al centro, e dovrei alzare tutto ciò di una seconda minore, perché altrimenti il la dell'organo corrisponderebbe a un sol diesis; quindi, il primo modo andrebbe suonato nella «tonalità» |Mi bemolle–sol bemolle| (altrimenti sarebbe troppo basso), o, più logicamente, seguendo l'idea «di tastiera organica moderna», nella «tonalità» |Mi–sol bequadro|, con il fa diesis e il do diesis in chiave; il secondo modo nella «tonalità» |Fa–la bemolle|, mettendo, ovviamente in chiave si bemolle, mi bemolle, la bemolle e usando frequentemente il re bemolle (qualora disponessi di uno strumento con un temperamento che renda possibile l'impiego di quest'ultima altezza). E così via.

Infine, con un corista basso (diciamo il canonico corista romano,  $la_3 = 390$  Hz), potrei permettermi il lusso di suonare tutto ancora più in alto, dato che al la della tastiera corrisponderebbe un suono ulteriormente più grave e, in questo caso dovrei

fare riferimento ai primi due tetragrammi, seguendo un procedimento omologo ai precedenti e applicando trasposizione ancora più acute. La figura 3. e la fig. 4. mi dicono, perciò, che con un corista basso (qui non valgono le precisazioni in Hertz), per «stare» sul la, dovrei suonare più o meno un do; con un corista medio, sul si bequadro o si bemolle; con un corista alto, potrei rimanere sul la. Specifichiamo il tutto, tono per tono:

a) Con il corista basso, la *repercussio* fissa, si è detto, sarà il Cfaut, ossia il do della tastiera. Questo significa che il I tono avrà finalis fa e terza minore in la bemolle e che si, mi, la e re saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di si bemolle nella cantilena, anche il re sarà bemolle); il II tono avrà finalis la; il III tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il IV tono avrà finalis sol e secondo grado in la bemolle, con si, mi e che saranno, a loro volta, bemolli; il V tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il VI tono avrà finalis la bemolle, con si, mi, la e re che saranno, a loro volta, bemolli; il VII tono avrà finalis fa, con si e mi che saranno, a loro volta, bemolli (oppure, seguendo l'indicazione di Pernarelli, sarà un tono più basso, ossia in |Mi bemolle-sol| con si, la e re che saranno, a loro volta, bemolli); l'VIII tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate;

b) Con il corista medio, la *repercussio* fissa, abbiamo visto, sarà il Bmi; questo corista, è pertanto il più problematico: se si sceglie il si bequadro, i toni II, III, V e VIII avranno 5 diesis, il VII 3 diesis, il I, IV e IV 2 diesis (si rammenti che nei toni con finalis fa, il si è di per sé bequadro). Se si sceglie il si bemolle, saremmo costretti a spingerci a ben 5 bemolli (con il I e il VI tono). Mi limito a esemplificare cosa succederebbe se scegliessimo quest'ultimo tasto come *repercussio* fissa: il I tono avrà finalis mi bemolle e terza minore in sol bemolle, con si, mi, la e re che saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di sib nella cantilena, anche il do sarà bemolle); il II tono avrà finalis sol, con terzo grado si bemolle; il III tono avrà finalis re, con secondo grado mi bemolle e il si che sarà, a sua volta, bemolle; il IV tono avrà finalis fa e secondo grado in sol bemolle, con si, mi, la, re e sol che e saranno, a loro volta, bemolli; il V tono avrà finalis mi bemolle, con si, mi che saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di si bemolle nella cantilena, lo

sarà anche il la); il VI tono avrà finalis sol bemolle, con si, mi, la, re, sol e che saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di si bemolle nella cantilena, lo sarà anche il do); il VII tono avrà finalis mi bemolle, con si, mi, la e re, che saranno, a loro volta, bemolli (oppure, seguendo l'indicazione di Pernarelli, sarà un tono più basso, ossia nella «tonalità» |Re bemolle-fa| con con si, mi, sol, la e do, che saranno, a loro volta, bemolli); l'VIII tono avrà finalis fa, con si e mi, che saranno, a loro volta, bemolli;

c) Con il corista alto, la repercussio fissa, quindi, sarà Alamire, ossia il la della tastiera (la più bassa delle tre). Questo significa che il I tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il II tono avrà finalis fa diesis e terza minore in la<sup>a</sup>, con do, sol e re che saranno, a loro volta, diesis (nel caso di si bemolle b nella cantilena, il re sarà bequadro); il III tono avrà finalis do diesis e secondo grado in re bequadro, con fa e sol che saranno, a loro volta, diesis; il IV tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il V tono avrà finalis re, con fa, do, e sol che saranno, a loro volta, diesis (nel caso di si bemolle nella cantilena, il sol sarà bequadro); il VI tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il VII tono avrà finalis re, con terza fa diesis (oppure, seguendo l'indicazione di Pernarella, sarà un tono più basso, ossia nella «tonalità» |Do-mi| con si bemolle in chiave); l'VIII tono avrà finalis mi, con fa, do e sol, che saranno, a loro volta, diesis.

Il tasto sede di repercussio che implica il minor numero di trasporti e, nello stesso tempo, comporta l'alterazione del minor numero di alterazioni in chiave (*fictæ*) è Alamire (I, IV, e VI tono senza alterazioni, VII con un diesis, II, III, V e VIII con due/tre diesis); per poterlo scegliere, secondo il sistema di centratura di Pernarella, è necessario avere a disposizione un organo con un corista alto e un temperamento equabile. Resta da vedere, comunque, se l'organista applicasse anche la *sustentatio* della sub-finalis. In quel caso, ovviamente, il numero delle alterazioni accidentali (non in chiave) sarebbe ulteriormente salito. In buona sostanza, l'organista, una volta assimilato il principio alla base della centratura, avrebbe visto la tastiera come sede *tonorum traslante*. La fig. 5. tenta di fornire un'immagine concreta di tale visione.

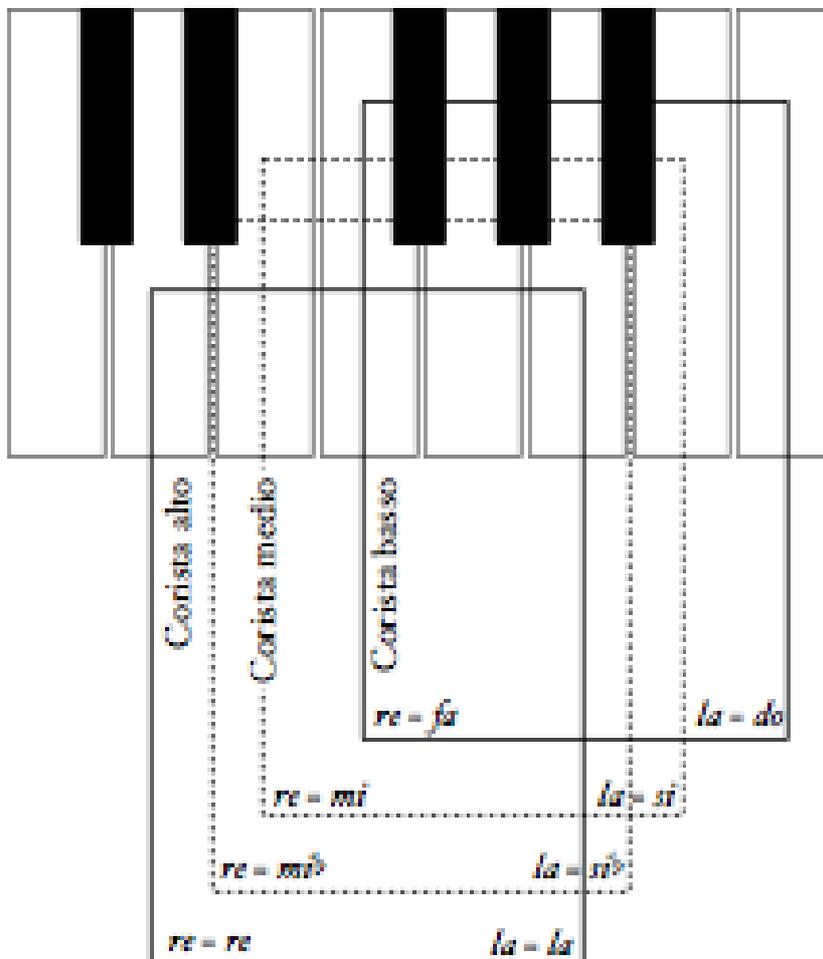


FIG. 5. Visione del sistema di centratura di Pernarella<sup>307</sup>

## Riferimenti

Un doveroso segno di ringraziamento a quanti hanno contribuito alle mie ricerche su Odoriso Pernarella: P. Giuseppe Guerra, della Congregazione della Missione, l'Anagrafe Storico del Comune di Monte San Biagio e il collega Marco Di Lenola.

<sup>307</sup> Federico Del Sordo, *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo...*, op. cit., p. 409.

## BIBLIOGRAFIA

- BALLATALLA, Luciana. *Pietro Leopoldo di Toscana granduca-educatore: teoria e pratica di un despota illuminato*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1984.
- BARATTA, Carlo Maria. *Prime nozioni di Canto Gregoriano*. Roma: Premiata Scuola Tipografica Salesiana, 1906 post.
- BAS, Giulio. *La semplicità del Canto Gregoriano*. Roma: Forzani, 1911.
- \_\_\_\_\_ *Nozioni di Canto Gregoriano*. Roma: Forzani, Desclée & C., 1904.
- BAUDUCCIO, Francesco M. «Il P. Angelo De Santi S.I.» (da un carteggio col maestro Luigi Bottazzo sulla musica sacra). *La Civiltà Cattolica*, anno CXIX, vol. III (quaderno 2833), 1968, p. 247.
- BARBIERI, Patrizio. «Il corista bolognese secondo il rilevamento di V.F. Stancari». *L'Organo*, anno XVIII, gennaio-dicembre, 1980, p. 22.
- BELLI, Lazaro Venanzio. *Dissertazione sopra li pregi [sic] del Canto Gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo, con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre. [...]*. Frascati: Stamperia del Seminario di Frascati, 1788.
- BERRY, Mary. «The Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and Sixteenth Century». *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 92, 1965, pp. 121-134.
- BERTI, Lorenzo. *Regole di Canto Gregoriano ricavate da rinomati Autori, adattate al metodo presente cioè senza le così dette mutazioni e proposte ai Signori Alunni del Pontificio Collegio Urbano De çPropaganda Fide [...]*. Roma: Litografia Siotto, 1836.
- BI «Bibliografia Italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero». *Rivista annuale*, Vedova di A. F. Stella e Giacomo Figlio, Milano.
- BONUZZI, Antonio. *Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano*. Solesmes: Stamperia di S. Pietro, 1894.
- BRUNNER, Lance W. «The Performance of Plainchant: Some preliminary Observations of the New Era». *Early Music*, n° 10, 1982, pp. 317-328.

- CARROCCIA, Rosalba Francesca. *La Confraternita della Buona Morte di Monticelli di Fondi nei sec. XVII e XIX: il suo ruolo sociale e religioso*. Comune di Monte San Biagio: Sistema Bibliotecario Sud Pontino, 2006.
- CASSATA, Filippo. *La Musica Ecclesiastica, o sia il Canto Piano conforme alla luminosa Teoria degli Oltremontani. Opera Teorico-pratica del Rev. Sacerdote D. Filippo Cassata, Beneficiario della Regia Cattedrale di Cefalù ed attuale Professore di detto Canto nel Seminario, dedicata in segno di umile ossequio all'eccelso merito di Monsignor D. Domenico Spoto, Vescovo di essa Città, e proposta per istruzione de' Chierici di detto Seminario e beneficio comune di tutti gli Ecclesiastici*. Palermo: Domenico Adorno, 1808.
- CERONE, Pietro. *Le regole più necessarie per l'introduzione del Canto Fermo. Nuovamente date in luce dal Rever. D. Pietro Cerone berg.* Napoli: Giovanni Battista Gargano e Lucretio Nucci, 1609.
- CHIEROTTI, Luigi. «Congregazione della Missione». In: *Dizionario degli Istituti di Perfezione*. G. Pelliccia e G. Rocca. (a cura di), Roma, Edizioni Paoline, vol. II, 1975, pp./col. 1543- 1549.
- CIZZARDI, Liborio Mario. *Il Tutto in Poco, ovvero il Segreto Scoperto composto da Liborio Mario Cizzardi Sacerdote Parmigiano, e Residente nella Chiesa Collegiata di S. Vitale in Patria, diviso in cinque libri, ne' quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo con le giuste Regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un Cantore [...]*. Parma: Giuseppe Rosati, 1711.
- COFERATTI, Matteo. *Il Cantore addottrinato, ovvero regole del canto corale, ove con breve, e facil metodo s'insegna la pratica de' precetti più necessari del Canto Fermo; Il modo di mantenere il Coro sempre alla medesima altezza di voce; di ripigliare dove resta l'Organo di intonare molte cose, che fra l'anno si cantano, e in particolare tutti gli inni, [...]*. Firenze: Giovanni Battista Stecchi, 1751], 1862.
- CORSARI, Nicola. *Istituzione di Canto Fermo e Fratto del Sacerdote Nicola Corsari*. Napoli: Tipografia Orsiniana, 1806.
- CURTI, Danilo e LEONARDELLI, Fabrizio. *La biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger*. Provincia autonoma di Trento, Trento: Servizio beni librari e archivistici, 1985.

- DAVY-RIGAUX, Cécile. *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis xiv*, cnrs. Paris, 2004.
- DAVY-RIGAUX, Cécile e BERTON-BLIVET, Nathalie. «Plain-chant et motets dans le milieu monastiques en France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles: recherches en cours». In: *Celesti Sirene. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento. Atti del Seminario Internazionale*. A. Bonsanante e R. M. Pasquandrea (a cura di), San Severo 7-9 marzo 2008, C. Grenzi Editore, Foggia, 2010, pp. 95-128.
- DE BACKER, Augustin. *Assai Bibliographique sur le livre de Imitatione Christi* [...]. Liège : L. Grandmont-Donders, 1864.
- DE LA FAGE, Adrien. *Course complet de Plain-Chant ou Nouveau traité méthodique & raisonné du chant liturgique de l'Eglise atine a l'usage de tous les diocèses* [...]. Paris: Libraire de Gaume Frères, 1856.
- DEL SORDO, Federico. *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo. La formazione musicale del clero in Italia, dal concilio di Trento al pontificato di Leone XIII (1545-1895)*. Padova: Armelin, 2 Tomi, 3 voll., 2017.
- DI LENOLA, Marco. *Filippo Capocci. Organista riformatore a Roma*. Padova: Armelin, 2018.
- DIONIGI, Marco. *Primi Tuoni overo [sic] introduzione al Canto Fermo con l'aggiunta d'altri Tuoni del Sig. Dottor Marco Dionigi Guardacoro della Cattedrale di Parma, all'Illustrissimo et Reverendissimo Monsig. Carlo Nembrini Vescovo di Parma, Conte, Mario Vigna, Parma [prima ediz., Seth & Erasmo Viotti, Parma 1647]*, 1667.
- DI ROSSINO, Francesco. *Grammatica melodiale teorico-pratica esposta per dialoghi nella quale con metodo chiaro, breve, facile, e ragionato insegnasi il modo di imparare di per se il vero Canto Ecclesiastico, o sia Canto Fermo, trattine i primi rudimenti, divisa in due parti*. [...]. Roma: Lazzarini, 1793.
- DU MONT, Henry. *Cinq Messes en plein-chant, propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, de quelque Ordre qu'ils soient; qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes [sic] de l'année*. Paris: Robert Ballard, 1669-1770.

- DURKHEIM, Émile. *Le forme elementari della vita religiosa*. Roma: Meltemi, 2005.
- ELLIS, Katharine. *The Politics of Plainchant in fin-de-siècle France*. Farham: RMA, Ashgate, 2013.
- FERRETTI, Paolo. *Estetica gregoriana, ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Volume primo. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934 [il secondo volume non venne pubblicato].
- \_\_\_\_\_ *Principi teorici e pratici di Canto Gregoriano*. Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée & C., 1914.
- FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. dizionario bio-biografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, vol. II. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- FOGLIETTI, Ignazio Domenico. *Il Cantore Ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il Canto Fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella, ed ampliate dal prete Ignazio Domenico Foglietti, Corista, e Musico dell'Illustre e Reverendiss. Capitolo della Chiesa Metropolitana di Torino. Arricchito d'Intonazioni delle Lamentazioni, Profezia XII, Inni per tutto l'anno, Messe de' Santi nuovi co' loro Vespri corrispondenti, e num. cinque Messe moderne del signor D'Humont [sic]. [...], e Provincia di Pinerolo*. Pinerolo: Giuseppe Peyras e Giacinto Scotto, 1788.
- GAFFURIO, Franchino. *Practica musicæ utriusq[ue] cantus excellentis Franchini Gaffori Laudensis. Quattuor libris modulatissima: summaq[ue] diligentia nouissime impressa [...]*. Milano: Giovanni Pietro Lomazzo, 1496.
- GALEFFI, Fabio G., TARSETTI, Gabriele. «I Lazaristi a Fermo e Teodorico Pedrini». *Studi maceratesi*, n.º 44 [Ordini e Congregazioni religiose dal concilio di Trento alla soppressione napoleonica, Atti del XLIV Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 22-23 novembre 2008), 2010, pp. 597-652].
- GIRAUD, Giovanni. *Opere edite ed inedite del conte Giovanni Giraud*. Roma: Alessandro Monaldi, 5 voll. per 16 tomi, 1840-1842.

- GOZZI, Marco. «Notazione quadrata e indicazioni ritmiche nei libri liturgici dei secoli xiv-xviii». In: *Studi in onore di Giacomo Baroffio Dahnk*. L. Scappaticci (a cura di). Città del Vaticano: Liberia Editrice Vaticana, 2013, pp. 463-495.
- GOZZI, Marco e LUISI, Francesco. «Il canto fratto. L'altro gregoriano». In: *Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Torre d'Orfeo, Roma, 2005.
- GUASCO, Maurilio. *Modernismo. I fatti, le idee i personaggi*. S. Paolo, Cinisello Balsamo, 1995.
- GUIDETTI, Giovanni. *Directorium Chori ad usum Ecclesiarum, tam Cathedralium, quam Collegiatarum, nuper restitutum, & nunc secundum in lucem editum. Opera Ioannis Guidetti Bonosiensis Basilicæ Principis Apostolorum de Urbe, Clerici Beneficiati*. Roma: Francesco Coattino [cfr. anche l'ediz. di Andrea Pheo, Roma 1624. L'opera conta numerosissime ristampe e revisioni], 1589.
- GUILLOU, Olivier. «Histoire et sources musicales du Kyriale Vaticanum». *Etudes Grégorienne*, XXXI, [il contributo si estende in alcuni successivi numeri della rivista], 2003, pp. 25-76.
- HABERL, Franz Xaver. *Magister Choralis. Metodo teorico pratico per l'istruzione del Canto Fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti. Opera del Sacerdote Francesco Saverio Haberl. Nuova versione italiana eseguita sopra l'ottava edizione originale tedesca dal p. Angelo De Santi D.C.D.G., Friedrich Pustet, Regensburg [una delle ediz. precedenti: Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange nach den Grundsätzen des Enchiridion Chorale und Organum von J.G. Mettenleiter für Geistliche, Organisten, Seminaren und Cantoren bearbeitet von Franz Xav. Haberl Musikpräfekt and den Bisch. Seminaren in Passau, Friedrich Pustet, Regensburg 1864; uscì anche in inglese: p.e., Magister Choralis. A theoretical and practical manual of Gregorian chant for the use of the Clergy, Seminarists, Organists, Choir-Masters, Choristers, &c. by Rev. Dr. F. X. Haberl, Director of the Church Music School, Ratisbnon, Editor of the Complete Works of Palestrina, & co. Second (English) Edition, translated from the ninth German edition by Most Rev. Dr. Donnelly, Bishop of Canea, Vicar General of Dublin. New York: Frederick Pustet [Cincinnati: Ratisbon, Cincinnati 1892], 1888.*

- HILEY, David. *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- IRVING, John. «John Biltheman's keyboard plainsong: another kind of composition?». *Plainsong and Medieval Music*, vol. 3/2, 1994, pp. 185-193.
- L'ARENA, Beniamino. *Elementi di Canto Fermo e Figurato, o sia il Corista istruito, opera del M.R.P. Beniamino Arena*. Palermo: Maestro Agostiniano, Francesco Natale, 1854.
- LANCI, Fortunato. *Intorno un antico specchio metallico. Epistola al chiarissimo Cavaliere Oroardo Gerhard in occasion delle sue nozze colla Gentildonna Signora Emilia de Riess*. Roma: Alessandro Monaldi, 1842.
- LAUNAY, Denise. *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*. Paris: Société Française de Musicologie-Klincksieck, 1993.
- LOVATO, Antonio. «Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII». In: *Il canto piano nell'era della stampa. Atti del convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII*. Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), Trento, Castello del Buonconsiglio; Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-114.
- \_\_\_\_\_ «Teoria e didattica del Canto Piano». In: *Musica e liturgia nella Riforma tridentina: Atti del Convegno*. Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), 1995, Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre-26 novembre 1995, Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1995, pp. 57-67.
- MANACORDA, Mario Alighiero. *Storia dell'educazione dall'antico Egitto ai giorni nostri*. Firenze: Giunti, 1992.
- MARINELLI, Giulio Cesare. *Via retta della voce corale, ovvero osservazioni intorno al Retto Esercizio del Canto Fermo divise in cinque parti, ove si dà un'esattissima, e facilissima Istruzione di quest'Arte, con un nuovo modo di reggere, e mantenere il Coro sempre in una medesima Voce, sì per la parte del corista, come anco dell'Organista, del P.F. Giulio Cesare Marinelli servita da Monte Cicardo, al Reverendiss. Padre, il P.M. Gio. Vincenzo Lucchesini, Qualificatore della S. Universale Inquisitione, e Vicario Generale Apostolico della Religione de' Servi*. Bologna: Giacomo Monti, 1671.

- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014.
- MILANO, Domenico. *Metodo ragionato di Canto Ecclesiastico compilato dal Sac. Domenico Milano, direttore di canto nel seminario vescovile di Mondovì ad uso dei Chierici e dei Cantori di Chiesa. Parte Prima. Principj Teorico-Pratici di Canto Fermo secondo il sistema moderno*. Mondovì: E. Ghiotti [prima ediz., 1887], 1895.
- MINETTI, Antonio. *Grammatica del Canto Gregoriano*. Roma: Tipografia Vaticana, 1909.
- MEZZADRI, Luigi e ONNIS, Francesca. *Storia della Congregazione della Missione. La Congregazione della Missione nel sec. XVIII: Francia, Italia e missioni*. Roma: CLV, 2000.
- MOLITOR, Raphael. *Die nachtridentinische Choral-Reform im Rom. Ein Betrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts [...]*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1902.
- MUIR, Thomas Erksine. *Roman Catholic Church Music in England, 1791-1914: A Handmaid of the Liturgy?* Aldershot: Ashgate-Burlington, 2008.
- MUSMECI, Zaccaria. *Guida teorico-pratica per la esecuzione delle Melodie Gregoriane, pel Sac. Zaccaria Musmeci*. Giachetti Figlio e C., Prato, 1894.
- NELSON, Bernadette. «Alternatim practice in 17th-century Spain». *Early music*, XXII, 1994, pp. 239-256.
- ORELLI, Diego. *Solfeggio nuovo, facile e sicuro per tutti i tuoni del Canto Fermo, proposto agli studiosi di esso da D. Diego Orelli*. Siena: Vincenzo Pazzini Carli & Figli, 1797.
- PAIANO, Maria. *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2000.
- PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata distinti in tre libri [...]*. Bologna: Giacomo Monti, 1679.
- PERILLI, Scipione. *Relazione storica sul risorgimento della basilica degli Angeli presso Assisi [...]*. Roma: Alessandro Monaldi, 1840.

- PERNARELLA, Odorasio. *Istituzioni di Canto Fermo composte per uso degli ecclesiastici, secondo lo stile del Moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana, da un Sacerdote della Congregazione della Missione, dedicate Reverendissimo Signore D. Giovanni Battista Etienne, Superiore Generale della Medesima Congregazione.* Roma: Alessandro Monaldi, 1844.
- PIERETTI, Agostino. *Regole di Canto Ecclesiastico o Canto Fermo compilate sull'antiche tracce del celebre Don Matteo Coferati da Don Agostino Pieretti secondo il sistema musicale del si per uso della Gioventù.* Firenze: Brazzini, 1830.
- PINSON, Jean Pierre. «Le Plain-chant au Québec. Des origines au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: pour une musicologie de l'interprétation». *Cahiers de l'ARMuQ*, n. 11, settembre, 1989, pp. 14-25.
- RAVEGNANI, Ettore. *Metodo compilato di Canto Gregoriano.* Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, 1909.
- ROMANATO, Gianpaolo. «Le leggi antiecclesiastiche negli anni dell'unificazione italiana». *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, LVI-LVII [questi due numeri del periodico raccolgono gli atti del convegno Ordini religiosi fra soppressione e ripresa (1848-1950). I Servi di Maria, Roma 3-6 ottobre 2006], 2006-2007 pp. 1-120.
- RUINI, Cesarino. *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento.* Trento: Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1998.
- SCORPIONE, Domenico. *Istruzioni corali non meno utili che necessarie à chiunque desidera essere vero Professore del Canto Piano.* [...], Benevento: Stamperia arcivescovile, 1702.
- SHERR, Richard. «The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony». In: *Plainsong in the age of polyphony.* Thomas Forrest Kelly (a cura di). Cambridge: Cambridge University Press, 1922, pp. 178-208.
- SIMMEL, Georg. *Über soziale Differenzierung. Soziologische und psychologische Untersuchungen.* Leipzig: Dunker & Humblot, 1890.

SMEDDINCK, J. Carl B. *Des Gregorianischen oder Choralgesanges. Ein archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, für Priester-,Knaben- und Schullehrer-Seminarien, sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch, herausgegeben unter den Schutze Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Cardinal-Erzbischofes [sic] von Mecheln übersetzt und bearbeitet mit besonderer Rücksicht auf die Cölnischen und Münsterischen Kirchengesangsweisen [...].* Mainz: Schott's Söhnen, 1846.

TOSI, Pierfrancesco. *Opinioni de' cantori antichi e moderni, Lelio della Volpe, Bologna* [la traduzione in inglese, *Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*, venne pubblicata a Londra nel 1742; quella in tedesco, *Anleitung zur Singkunst*, fu curata da Johann Agricola e uscì a Berlino nel 1757], 1723.

UDOVIC, Edward R. «Jean-Baptiste Étienne, C. M. and the Restoration of the Daughters of Charity». *Vincentian Heritage Journal*, 31(2), 2012, pp. 9-23.

VANNINI, Carlo. *Regole di Canto Fermo conformi al sistema moderno francese*. Fienza: Giovanni Berni, 1826.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia nelle quali, oltre [sic] le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi, si come nel leggerlo si potrà chiaramente vedere*. Venezia: Francesco de i Franceschi Senese, 1558.

ZON, Bennet. *The English Plainchant Revival*. Oxford: Oxford University Press [1ª ed., 1999], 2009.