



SCRITTI IN ONORE  
DI  
**ENRICO OPOCHER**

*a cura di Giovanni Netto*



Enrico Opocher - Presidente dell'Ateneo di Treviso dal 1983 al 1990.



ATENE0 DI TREVISO  
1992

«Quaderni dell'Ateneo» sinora pubblicati:

1. Inventario dell'Archivio Storico dell'Ateneo
2. Le popolazioni civili della Marca Trevigiana durante l'occupazione tedesca (1944-45) - Atti del Convegno
3. Luigi Bailo nel 150° della nascita - Tavola rotonda
4. Erudizione e storiografia nel Veneto di Giambattista Verci - Atti del Convegno
5. I profughi trevigiani del 1917-18 - Atti del Convegno (*in preparazione*)
6. Scritti in onore di Enrico Opocher

INDICE

<i>Presentazione</i>	Pag. 9
<i>Bibliografia di Enrico Opocher</i> (a c. di Francesco Cavalla)	» 11
<b>Dino Fiorot:</b> La filosofia politica e civile di Enrico Opocher	» 15
<b>Giuliano Romano:</b> Orientamenti astronomici dei circoli di pietre del sepolcreto di Mel (Belluno)	» 39
<b>Lino Pellegrini:</b> Sangue ignoto nella roccia. Nella scia di Euganei, Reti e Venetici	» 49
<b>Bruno Pasut:</b> Considerazioni sul canto gregoriano e sulla polifonia sacra dai primordi alla realtà attuale	» 57
<b>Nilo Faldon:</b> Alcune vicende dell'eremo camaldolese del Colle Capriolo del Feletto (Rua) presso Conegliano. Uomini, cose ed eventi	» 65
<b>Daniela Rando:</b> Dal Giuramento allo Statuto. Un documento inedito per la storia del Comune di Treviso	» 109
<b>Memi G. Botter:</b> Nuovi elementi per una rilettura della Madonna Giacomelli di Tomaso da Modena	» 119
<b>Michelangelo Muraro:</b> Treviso in festa per Sant'Orsola. Pittura come spettacolo	» 125
<b>Luigi Pesce:</b> La regina Cornaro e la chiesa di Asolo	» 139
<b>Manlio Pastore-Stocchi:</b> L'orazione ufficiale per l'ingresso a Treviso del Vescovo Bernardo De' Rossi (1500)	» 163
<b>Aldo Toffoli:</b> Un poeta serravallese del Cinquecento: Giovanni Piazzoni	» 175

## CONSIDERAZIONI SUL CANTO GREGORIANO E SULLA POLIFONIA SACRA DAI PRIMORDI ALLA REALTÀ ATTUALE

BRUNO PASUT

L'uomo non avrebbe certo potuto creare simbiosi più perfetta fra testo sacro in lingua latina e melodia che lo interpreta, tanta è la compenetrazione dei due elementi che danno vita a quella meravigliosa realtà del Canto Gregoriano, le cui caratteristiche sembrano trascendere le limitate capacità umane per divenire Arte divina.

Il Canto Gregoriano è un fulgido, inimitabile esempio di come la parola riesca a permeare di sé la melodia, la penetri, la trasfonda il suo vigore ed al tempo stesso ne risulti a sua volta grandemente arricchita dalla gamma di espressioni, suoni, colori, sensazioni varie che traggono origine dall'ideale connubio. È realmente una sgargiante tavolozza che si offre con generosità ed alla quale si può attingere in continuazione senza tema d'inaridire la fonte.

Per assimilare meglio il concetto di quale e quanta sia la forza evocativa di questo genere di Canto è sufficiente fermare anche un solo momento la propria attenzione, per esempio, su qualcuno degli «Alleluja» fra quelli — e sono innumeri — inclusi parte nella celebrazione delle Messe Solenni che venivano cantate in precedenza alle disposizioni emanate dal Concilio Ecumenico Vaticano II° (siano essi attinenti il periodo pasquale o quello post-Pasqua) e parte inseriti nelle Antifone dei Vespri.

Il senso della parola «Alleluja» è molto semplice, ma al tempo stesso anche assai ampio; vuol dire gioia del cuore, giovinezza dello spirito, offerta ai fratelli in Cristo della partecipazione alla propria felicità.

Questi ed altri sono i sentimenti che la parola «Alleluja» suscita in noi. È anche vero, però, che quando tale parola venga solo letta, benché senz'alcun dubbio sia sempre molto significativa, rimane tuttavia inevitabilmente costretta entro confini che — mi si passi il ter-

mine — potremmo definire «letterari», mentre ben diversa, invece, è l'atmosfera che immediatamente s'instaura allorché la parola si trasforma in linea melodica, ritmo, colore ricco di mille riflessi e realizza un meraviglioso amalgama che riesce ad inondare di gioia pura cuore ed intelletto.

Non si creda, comunque, che gli «Alleluja» costituiscano l'unica parte del repertorio racchiudente le più alte espressioni del Canto gregoriano; il «Corpus» è invece di tale entità, vastità ed intrinseco valore da poter venire paragonato ad un immenso giardino, ricco di smaglianti fiori e raffinati effluvi.

Basterà, del resto, accennare brevemente ai vari Capitoli nei quali il «Corpus» è suddiviso per aver obiettive testimonianze sulla veridicità dell'assunto: 18 Messe - Introitus - Graduali - Tractus - Alleluja e Versetti allelujatici - Sequenze - Offertori - Communio - Antifone e Salmi - Inni - 9 formule per il canto dei Salmi e dei Cantici, ecc.

Non si esagera dicendo che il Canto Gregoriano è simile ad uno scrigno che custodisce gemme preziosissime, il cui numero ed il loro valore non è materialmente quantificabile, trattandosi d'irripetibili opere d'arte che documentano il livello di civiltà musicale e l'alto sentire religioso al quale le popolazioni cristiane erano pervenute nei secoli passati.

\* \* \*

Dalla premessa sembrerebbe logico attendersi che la Chiesa Cattolica abbia saputo rendersi conto dell'incomparabile patrimonio d'Arte accumulatosi con il Canto Gregoriano nel corso del tempo, patrimonio che rappresenta l'espressione più fervida e genuina della profonda fede di cui erano animati tutti i musicisti che diedero vita alle sue splendide melodie e che, con atto di vera, sincera umiltà, vollero rimanere «anonimi» (pochissimi, infatti, sono gli autori dei quali si conosce il nome; si possono contare sulle dita d'una mano).

In verità, pare invece che la Chiesa, dopo l'ultimo Concilio, abbia messo in disparte simili capolavori. Si avrà tuttavia occasione di riprendere l'argomento più avanti.

\* \* \*

Già nei primi secoli del Cristianesimo e fino alla convocazione del Concilio Ecumenico Vaticano II, iniziatosi nel 1962, il Gregoriano è stato il «canto ufficiale» della Chiesa Cattolica Apostolica Ro-

mana; gli si è poi affiancata, verso la fine del I° millennio, la Polifonia Sacra nelle varie sue forme, pervenute successivamente alla perfezione stilistico-estetico-musicale nel periodo rinascimentale.

I brani di musica polifonica erano preferiti al Canto Gregoriano in occasione di particolari solennità religiose o civili, essendo forma d'arte più elaborata rispetto al Gregoriano stesso e per tal ragione quanto mai adatta alle esigenze di quei momenti, che necessitavano ovviamente d'una cospicua massa di cantori; la Polifonia poteva contare, inoltre, sulla maggior pienezza intrinseca di sonorità derivante dal numero e dall'intrecciarsi delle linee melodiche ed in relazione, altresì, alla quantità di cantori impiegati per l'esecuzione d'ogni singola linea.

Altra ragione per la quale in determinate circostanze si sceglieva la Polifonia era connessa al fatto che il Canto Gregoriano è:

A) - *Monodico*

(cioè costituito di una sola linea melodica, indipendentemente dal numero dei cantori che la eseguono);

B) - *Vocale*

(perché completo in se stesso e quindi non abbisogna dell'aggiunta di altre linee melodiche, né di qualsiasi strumento, ad eccezione dell'Organo, usato solo per sostenere l'intonazione dei cantori);

C) - *Non richiede «armonizzazione»*

(cioè di «creargli addosso una veste armonica»).

In altre parole: unica è la voce che come preghiera sale al cielo.

Di contro, la Polifonia (intesa sempre come «forma di Composizione» e non soltanto in senso fisico, cioè come pluralità di suoni) vuol dire *insieme contemporaneo di più melodie, tutte ugualmente importanti ed ognuna avente caratteristiche di andamento melodico, ritmico e di sviluppo indipendenti, ma, ciò nonostante, incorporate in un'unica realtà accordale*.

Tale pratica è definita «Contrappunto», o «Stile contrappuntistico», a differenza dello «Stile figurato», o «Monodia accompagnata», ove la melodia fondamentale è unica, mentre le altre parti hanno funzione solo di completamento ritmico-armonico (si pensi ad esempio — con facile paragone — che la linea melodica sia la «regina», ed «ancelle», invece, siano le parti di completamento ritmico-armonico).

Nello stile compositivo contrappuntistico si usavano tecniche molto elaborate, in quanto venivano utilizzate le varie forme di «Imitazione», che potevano essere: *Severa* (detta anche «canonica») - *Libera - a Canone* (sugli intervalli diversi della scala) - *a Moto Retto o Contrario - per Aumentazione o per Diminuzione - per Moto Retrogrado - in*

*Contrappunto doppio, triplo, quadruplo, alla Ottava, Nona, Decima, Undicesima, Dodicesima, ecc.* Si tratta, in sostanza, di «*artifici contrappuntistici*», cioè vera e propria ricerca di combinazioni matematico-sonore sempre diverse.

È quindi chiaro che, applicando queste tecniche, il discorso musicale si ampliava notevolmente, si articolava in strutture policrome e richiedeva altresì maggior numero di esecutori vocali, ai quali potevano venire aggiunti anche esecutori strumentali (con Trombe, Tromboni, Violette, Lirone, ecc.) nelle esecuzioni di musiche riservate ad occasioni di particolari solennità ed imponenza.

Nel secolo XVI e durante i primi decenni del XVII fu raggiunto il massimo splendore del genere polifonico contrappuntistico sacro e profano che, *non lo si dimentichi*, aveva avuto la matrice nel Canto Gregoriano, le cui melodie, a sua volta, erano costruite valendosi di 8 tipi diversi di Scala, detti «*Modi*», 4 dei quali «*autentici*» e 4 «*plagali*»; il loro insieme formava il «*Sistema Modale*».

Sotto la spinta dovuta all'evoluzione dei tempi, nel secolo XVI il teorico e musicista svizzero *Enrico di Garlandia* (Glareanus) aggiungerà, agli 8 Modi originali, 2 *Autentici* e 2 *plagali*, così che diverranno in totale 12, di cui il IX («*Eolio*») e l'XI («*Jonico*») saranno quelli sui quali, a poco a poco, si baserà il nuovo sistema musicale: l'«*Armonico*», o «*Tonale*».

La nuova sensibilità musicale tende gradualmente, in tale epoca, all'abbandono del «*mondo modale*», ereditato dall'antichità, per avvicinarsi sempre più ad un diverso tipo di linguaggio che meglio recepisca le ormai urgenti istanze del tempo.

Il processo di transizione inizia già, come s'è visto, nel XVI secolo, allorché i compositori sempre più spesso volgono la loro simpatia ai Modi gregoriani IX ed XI, sopraccennati, che meglio rispondono al nuovo gusto musicale, poiché contribuiscono gradatamente ad imprimere una fisionomia ben singolarmente marcata a ciascuno dei due Modi che, al termine del lungo travaglio evolutivo, rimarranno in definitiva come fondamento del nuovo sistema, detto da quel momento «*Armonico*» o «*Tonale*», perché incentrato sulla «*tonalità*», la quale prenderà il nome dal 1° grado della Scala costruibile su ognuno dei 12 suoni inclusi nell'ambito dell'Ottava. La Tonalità potrà, a sua volta, essere di «*Modo Maggiore*» o «*Modo minore*» a seconda il diverso ordine di successione dei toni e semitoni che formano la Scala scelta.

In sostanza, il Modo IX gregoriano (Eolio) si trasformerà nel nuovo «*Modo minore*» (infatti ne riproduce esattamente la struttura) ed il Modo XI (Jonico) diverrà il «*Modo Maggiore*» (copia conforme dell'XI).

Che il passaggio fra i due «*sistemi*» si sia rivelato parecchio protratto nel tempo e non del tutto facile è più che naturale, ove si consideri che si chiudeva un'Era della Storia Musicale e se ne apriva un'altra, ricca di promettenti sviluppi.

Ecco, in breve, un quadro che illustra le fasi di tale processo evolutivo:

*Fase iniziale: SISTEMA MODALE*, con il quale sono stati composti tutti i canti monodici della Chiesa Cattolica, dai primi tempi del cristianesimo fino al XIII secolo, circa, nonostante il sorgere ed il progressivo sviluppo del nuovo indirizzo musicale fra il IX e X secolo (prime forme di Polifonia Modale).

L'insieme di tali canti, dopo il «*riordino*» generale avvenuto ad opera di S. Gregorio (che in precedenza era stato anch'egli cantore in S. Pietro, a Roma), venne denominato «*Canto Gregoriano*».

Gradatamente, tuttavia, si avverte il bisogno di spaziare in più ampi orizzonti musicali e si perviene, così, alla

*Fase intermedia: POLIFONIA MODALE*, allorché appaiono le prime forme di tale nuova pratica musicale (fra il IX e X secolo), che daranno origine al: *Motectus - Conductus - Hoquetus - Rondellus*. Tali forme sono, in sintesi, sovrapposizioni di una o più linee melodiche su un «*Tenor*», o «*Cantus Firmus*», cioè sopra un canto fondamentale preso dal repertorio sacro o profano, ma sempre di struttura gregoriana, quindi «*modale*». Da tali forme, ancora piuttosto semplici, deriveranno con il progressivo svilupparsi della Polifonia, quelle più complesse del «*Motetto*» (diverso dal *Motectus* dei primordi) - della «*Messa*» - del «*Madrigale*» - della «*Caccia*» (che diverrà poi «*Fuga*»), ecc.

Fino a tutto il secolo XVI e primi decenni del XVII domina ancora il «*sistema modale*», sia per quanto attiene al Canto Gregoriano, sia nella Polifonia Sacra, anche se da tempo, ormai, si avvertono insistenti impulsi che tendono ad una nuova realtà musicale; impulsi che si ricollegano all'arricchimento del «*sistema modale*», avvenuto con l'aggiunta dei 4 modi operati da Glareanus (come accennato in precedenza), e che conducono alla

*Fase Finale: SISTEMA TONALE*, al quale si ispireranno da quel momento in poi (si è giunti nel frattempo al secolo XVII) tutti i Compositori, sia per la Polifonia Sacra o Profana, sia per la Monodia Accompagnata, abbandonando sempre più il sistema modale.

Per maggior comprensione di quanto finora esposto basterà elencare alcuni dei nomi di maggior spicco dei Compositori, relativi alle 3 fasi:

1<sup>a</sup> - *Sistema Modale* (Monodia): (oltre gli «*anonimi*» del Canto Gre-

goriano), Magister Leoninus - Magister Perotinus - Machault - Josquin des Pres - Franchino Gaffurio - Landino degli Organi - Luca Marenzio (denominato «il dolce cigno d'Italia») - Adriano Villaert - Andrea e Giovanni Gabrieli - Josepho Zarlino - Pier Luigi da Palestrina - Tomaso da Victoria - Orlando di Lasso - William Byrd - Thomas Morley; 2<sup>a</sup> - *Periodo di transizione* (Polifonia Modale): Orazio Vecchi - Claudio Monteverdi - Gesualdo da Venosa - Giovanni Gabrieli - Giovanni Croce - Girolamo Frescobaldi - Adriano Banchieri, ecc.; 3<sup>a</sup> - *Fase Finale* (Sistema Tonale): Johan Sebastian Bach - Giacomo Carissimi - Alessandro e Domenico Scarlatti - Giorgio Federico Händel - Wolfgang Amadeus Mozart - Ludwig van Beethoven - Luigi Cherubini, G. Batta Pergolesi - Cristoforo Gluck - e gli altri grandi autori dei secoli XVIII - XIX - XX che qui sarebbe troppo lungo elencare.

\* \* \*

Questi pochi cenni sul Canto Gregoriano e sulla Polifonia, con le loro particolari connotazioni, vogliono solo essere una telegrafica sintesi di una realtà musicale che spazia in un arco di tempo alquanto ampio, poiché va praticamente dai primi secoli dopo Cristo a tutt'oggi; come dire quasi due Millenni.

Superfluo ogni commento, perciò, sul fatto della «grande condensazione» alla quale s'è dovuto ricorrere, nel tentativo di dare una certa possibilità di comprensione al quadro che si è andato a mano a mano delineando, soprattutto per i «non addetti ai lavori».

\* \* \*

Dopo la necessaria precisazione, corre tuttavia anche l'obbligo di mettere in luce l'assai critica situazione attuale, per quanto attiene il Canto Gregoriano e la Polifonia Sacra, nella Chiesa Cattolica Apostolica Romana.

Alcune norme in materia dettate dal Concilio Ecumenico Vaticano II hanno avuto evidentemente interpretazione e conseguente attuazione distorta, poiché non si riesce a capire come di punto in bianco la Chiesa possa quasi dare l'ostracismo a quell'Arte che per lunghi secoli ha contribuito all'elevazione religiosa, morale, quindi anche sociale dei credenti e donato incomparabile splendore ai suoi riti.

Indubbiamente la disposizione che riguarda la celebrazione eucaristica nella lingua nazionale d'ogni popolo ha influito in maniera decisiva sul vecchio ordine di svolgimento della Messa e sugli spazi

in essa utilizzabili per inserire brani di Polifonia Sacra, o di Canto Gregoriano, o di altro genere purché adatti alla circostanza in atto.

La méta perseguita dalle accennate disposizioni mira a che tutto il popolo presente alla celebrazione (l'Assemblea) partecipi attivamente alla stessa con il Canto e le preghiere, per cui avviene che alla Schola Cantorum vengano tolti quasi interamente i momenti opportuni per il suo intervento, dovendo necessariamente alternarsi con l'Assemblea.

Inevitabile conseguenza è che, ormai, il Canto Gregoriano sia relegato alle Comunità religiose ed in via di estinzione nelle Parrocchie, mentre la Polifonia Sacra trova ancora qualche possibilità di esecuzione nelle Cappelle Musicali delle Basiliche Pontificie ed in poche altre, salvo rare eccezioni.

Stessa cosa dicasi per quanto riguarda il canto dei Vespri e delle Compiete, negletto dappertutto.

Un discorso a parte dovrebbe essere poi dedicato — in tema di canto in Chiesa — a quelle musiche, indegne d'entrare nella casa di Dio, che un malinteso spirito di adattamento ai nuovi indirizzi ha inserito nel repertorio della maggior parte delle Parrocchie in tutt'Italia, spesso accompagnate anche dallo strimpellare di una o più chitarre.

In genere, la qualità di tali musiche ed il loro accompagnamento con ritmi da «Spirituals» danno la fastidiosa sensazione d'essere non in Chiesa, ma in una balera.

Tutto ciò, purtroppo, è frutto di una grave carenza nell'insegnamento dei Seminari Vescovili, nei quali l'educazione musicale degli studenti è trascurata (per non dire inesistente) e quindi Canto Gregoriano e Polifonia Sacra sono lettera morta.

Le conseguenze di tale stato di cose si faranno sentire ancor più negativamente quando i nuovi preti saranno chiamati a svolgere il loro ministero nelle parrocchie.

È augurabile che in alto loco si voglia finalmente prendere atto della progressiva, preoccupante decadenza della musica nella Chiesa e cercare di recepire le indicazioni, che continuamente pervengono da ogni parte, per contribuire a raddrizzare un andamento dimostratosi negativo sotto ogni aspetto.

Quanto prima ciò accadrà tanto maggiori saranno i benefici che ne deriveranno, sia alla musica che al prestigio della Chiesa stessa.

Treviso, 7 maggio 1991.