

Loreto, 20-21 ottobre 2007

## CINQUE SECOLI DI STORIA DELLE CAPPELLE MUSICALI EUROPEE

### LA MUSICA PRESSO IL SANTUARIO DI LORETO

**Convegno musicologico internazionale nel 500° anniversario  
della fondazione della Cappella Musicale di Loreto (1507-2007)**

Nel 1507 papa Giulio II istituiva la Cappella Musicale di Loreto per assicurare un decoroso servizio musicale alle liturgie. Per tutto il Cinquecento e nei secoli successivi i musicisti e i cantori che vi operarono la resero celebre nel mondo. Nel periodo della riforma cecilianica, soprattutto per merito di Giovanni Tebaldini, che resse la Cappella Lauretana dal 1902 al 1925, essa divenne un costante punto di riferimento e un esempio da imitare per le altre cappelle non solo italiane.

Il Convegno si articolava in diverse sessioni di studio e si giovava del contributo di qualificati studiosi. Il Professor Carlo Lo Presti, che ha parlato della Cappella Musicale di Loreto nel Novecento, ha incentrato il suo intervento principalmente sull'azione riformatrice operata da Giovanni Tebaldini.

Tra gli interventi seguiti alla presentazione del libro *La Cappella Musicale di Loreto tra Storia e Liturgia*, a cura di Floriano Grimaldi, va segnalato quello del Dottor Pierluigi Gaiatto riportato in calce.

### PROGRAMMA

SESSIONE I (sabato 20, mattino)

Presidente: **Giulio Cattin** (Università di Padova)

*Per una metodologia di studio delle cappelle musicali in età moderna*

Relazioni:

**Floriano Grimaldi** (ex direttore dell'Archivio Storico della Santa Casa di Loreto)

*La Cappella Musicale di Loreto tra Storia e Liturgia*

**Richard Sherr** (Smith College Massachussets, USA)

*La cappella papale all'epoca della fondazione di quella di Loreto*

**Giancarlo Rostirolla** (Università di Chieti, presidente Ibimus e Fondazione Palestrina),

*Maestri e cantori tra Roma e Loreto*

SESSIONE II (sabato 20, pomeriggio)

Relazioni:

**Franco Piperno** (Università "La Sapienza", Roma)

*Giulio della Rovere e la rete di relazioni musicali tra Loreto, Urbino e Ravenna*

**Andrew Wathey** (Royal Holloway University of London),

*Le cappelle ecclesiastiche in Inghilterra nel passaggio tra medioevo ed età moderna*

**Luis Robledo** (Conservatorio di Madrid)

*Le Cappelle Musicali ecclesiastiche in Inghilterra nel passaggio tra medioevo ed età moderna*

**Catherine Cessac** (Centre Musique Baroque de Versailles)

*La Chapelle royale de Versailles, symbole de l'absolutisme français*

**Dinko Fabris** (Università della Basilicata e Conservatorio di Bari)

*Una storia settecentesca delle cappelle musicali d'Europa: il "De Capella regis" di J. Carafa (1734)*

SESSIONE III (domenica 21, mattino)

Tavola rotonda: *La cappella musicale ecclesiastica nella contemporaneità*

Presidente: **Antonio Parisi** (Responsabile CEI musica sacra, direttore artistico Rassegna “Virgo Lauretana”)

Interventi: **Giuseppe Liberto** (direttore Cappella Sistina), **Marco Frisina** (direttore Cappella Lateranense), **Valentino Miserachs Grau** (preside PIMS, direttore Cappella Liberiana)

SESSIONE IV (domenica 21, pomeriggio)

Presidente: **Girolamo Valenza** (Presidente Associazione Rassegna Internazionale Musica Sacra “Virgo Lauretana”)

*Cinque secoli di storia e repertorio della Cappella musicale di Loreto*

Relazioni:

**Lucia Fava** (Ancona)

*Alle origini di un grande centro musicale: la Cappella Musicale di Loreto nel Cinquecento*

**Giulia Veneziano** (Conservatorio di Fermo)

*Il Seicento*

**Paolo Peretti** (Conservatorio di Foggia)

*Il Settecento*

**Paola Ciarlantini** (Università di Macerata)

*Maestri, cantori e pubblico a Loreto nell'Ottocento: prima indagine sugli orientamenti stilistico-estetici della scrittura vocale sacra*

**Carlo Lo Presti** (Conservatorio di Pesaro)

*Il Novecento [e le innovazioni di Giovanni Tebaldini e dei suoi successori]*

Tavola rotonda: *Le cappelle musicali marchigiane, studi e ricerche*

Presidente: **Paolo Peretti**, con interventi di vari studiosi e musicologi marchigiani.

Conclusioni

-----

**PIER LUIGI GAIATTO**

**LA VALENZA LITURGICA DELLE CAPPELLE MUSICALI**

*Riflessioni a margine della presentazione dei volumi*

**La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia (1507-1976)**

Vorrei iniziare soffermandomi brevemente sul significato e sulle valenze che assume il termine «cappella» nell'ambito della musica sacra, partendo dalla nota espressione «canto a cappella», ovvero canto senza l'accompagnamento strumentale, definizione che affonda le proprie radici nell'esecuzione della monodia liturgica da parte delle *scholae cantorum* in epoca medievale. Immaginiamo, ora, una di queste *scholae* impegnata nell'esecuzione delle melodie sacre durante una celebrazione liturgica. Com'è documentato puntualmente nel primo dei due pregevoli volumi curati da p. Floriano Grimaldi, in assenza di un luogo deputato quale la cantoria, che ebbe il suo sviluppo a partire dal Cinquecento, in seguito al perfezionamento dell'arte organaria e al conseguente collocamento degli organi in posizione rilevata rispetto all'aula della chiesa, alla diffusione della prassi di cantare «in sull'organo», i cantori trovavano spesso posto in una cappella laterale dell'edificio sacro. Ecco che il nome della struttura architettonica subisce un'espansione semantica e giunge ad indicare un gruppo di musicisti ai quali è affidato il compito di eseguire la musica durante le funzioni liturgiche.

È allora possibile comprendere perché la cappella musicale sia quanto mai un'entità concreta, composta da uomini, da strumenti musicali, da un corredo di libri liturgici e di musiche polifoniche, da un edificio nel

quale svolge la propria attività, da una serie di organi 'di governo', ai quali è delegato il compito di amministrare e regolare la cappella, e soprattutto dall'apparato culturale e liturgico.

La liturgia è senz'altro l'espressione più evidente del culto cattolico e per questo la Chiesa ha costantemente avvertito l'esigenza di regolarne le modalità di svolgimento, fino nei minimi particolari. L'azione liturgica, infatti, si configura come un tramite verso la divinità inaccessibile, ma alla quale i gesti, i simboli, le parole, i paramenti, gli arredi sacri e la musica rinviano in continuazione, facendo da tramite tra la terra e il cielo.

In particolare, nel contesto della liturgia cattolica, il ruolo precipuo della musica quale «donum Dei» e «amica templis» è stato teorizzato e ampiamente illustrato alla fine dell'Ottocento dal gesuita triestino Angelo De Santi, massimo teorico del cecilianesimo italiano. Secondo il De Santi, le «arti belle» hanno la capacità di veicolare i divini misteri, ma la musica è più di tutte in grado di stimolare e innalzare l'anima dei fedeli; il 'senso del sacro' stimola naturalmente al canto, alla poesia, all'armonica modulazione della voce e degli strumenti. La conclusione del salmo XX, nella parafrasi approntata da Girolamo Ascanio Giustiniani per l'*Estro poetico-armonico* di Benedetto Marcello, dopo aver esaltato il «gran Dio de' l'eserciti e dell'armi» che al fianco del «ben giusto» re Davide ha abbattuto con mano potente i nemici d'Israele, recita infatti: «Noi intanto scioglieremo la lingua nostra al canto».

Ecco perché la musica diviene parte integrante del rito, anzi, rito essa stessa; per mutuare un'espressione del De Santi, essa è l'ancella prediletta «a servizio del culto cattolico». Come linguaggio liturgico, la musica perfeziona il senso dei riti e deve essere in perfetto accordo con le diverse fasi della liturgia.

Riguardo alle numerose dispute sorte in passato circa i caratteri che avrebbe dovuto assumere la musica liturgica, risulta esemplare la polemica che Giovanni Tebaldini, maestro di cappella a Loreto dal 1902 al 1924, instaurò con il notaio veneziano Giuseppe Angelini, membro della fabbrica della basilica di S. Marco e cultore di musica sacra, durante il periodo trascorso a Venezia quale vice-maestro di cappella (1889-1894).

In sostanza, il dibattito era incentrato sulla questione se la musica sacra di Charles Gounod fosse liturgica, come sosteneva l'Angelini, oppure, secondo la valutazione di dom Laurent Janssens, avallata e più volte ribadita dal Tebaldini, portatrice di una religiosità «vaga e sensuale».

Ad essere messa sotto accusa era soprattutto la cospicua produzione di messe del Gounod. Il Tebaldini ravvisa nella maggioranza di esse tratti melodrammatici mutuati dalla sua produzione lirica, influenze che si riscontrano sia sul piano melodico, che ritmico, che armonico. Alcune di esse sono eclatanti, come l'accompagnamento a bocca chiusa del coro nel Gloria della *Messe solennelle de Sainte-Cécile* e la 'dissolvenza' delle arpe nel Credo della stessa messa. Cita, inoltre, la presenza di formule cadenzali stereotipate, il mancato rispetto dell'accentazione del testo, l'assenza di uno sviluppo contrappuntistico dei temi gregoriani talvolta citati, l'uso di una «finta» polifonia, dove le voci fungono non da parti reali ma solo da ripieno all'armonia strumentale, e l'inserimento di parole estranee ai testi dell'*ordinarium missae*. In maniera obiettiva, il Tebaldini riconosce comunque la presenza nelle messe del Gounod di alcuni tratti nobili ed elevati, ma che vengono irrimediabilmente soffocati dal susseguirsi di episodi musicali banali.

Non tutte le considerazioni del Tebaldini appaiono tuttavia ugualmente solide nell'argomentazione; ad esempio, poco convincente appare la condanna dello stile cromatico e delle modulazioni enarmoniche nella musica liturgica. Infatti, all'Angelini che portava ad esempio la *Sonata cromatica* di Girolamo Frescobaldi e la musica organistica moderna, il Tebaldini contrappose la necessità di una netta divisione tra polifonia e musica strumentale, sostenendo «che per le voci il cromatismo è di difficile per non dire di impossibile intonazione e che le regole del contrappunto, dalle più elementari alle più avanzate, impongono come canone inviolabile la sua esclusione». Si tratta di un'evidente forzatura, che non si cura dell'uso diffuso dello stile cromatico nella musica sacra di autori rinascimentali quali Marc'Antonio Ingegneri e Orlando di Lasso. Unilaterale e provocatoria appare anche la risposta all'Angelini, che difende l'estensione vocale delle messe del Gounod perché «i cantori moderni sono avvezzi a queste ardue tessiture portate all'ennesima potenza dal Wagner».

Talvolta emerge chiaramente uno spirito eccessivamente fazioso, ad esempio nella citazione dei singolari aneddoti collegati alla composizione della *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc*, nel tentativo di tratteggiare la fede del Gounod come «superficiale» e «isterica». D'altronde il sofismo del Tebaldini fu ravvisato anche dall'ambiente ceciliano più intransigente, che prese le distanze dalla polemica. Basti pensare che il primo cecilianesimo accettava senza problemi la musica del Gounod, tanto che il maestro padovano Angelo Fin fu lodato dalla Commissione diocesana di S. Cecilia per l'esecuzione della *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* effettuata presso la basilica di S. Giustina.

Per concludere, secondo la linea di pensiero dello Janssens e del Tebaldini, la contraddizione «fatale» per il Gounod consisteva nel presupporre un linguaggio universale per la Chiesa, ovvero «la preghiera di tutti», esigendo, nello stesso tempo, il diritto alla libera «espressione personale nella musica religiosa». La musica sacra, invece, richiede forme precise: «La più perfetta per la semplicità, gravità, calma, purezza de' suoi

modi, per l'espressione più perfetta dell'unissono è il canto gregoriano», seguito dal «genere di Palestrina» e dalla polifonia moderna. Per esprimere attraverso la propria musica la «legge suprema, inalienabile, dell'[universale] preghiera liturgica», un compositore dovrebbe reinterpretare e rinnovare questi linguaggi. Senza voler entrare nel merito di una questione così complessa, di pregnante attualità e quanto mai dibattuta, vorrei limitarmi a citare i caratteri principali della musica liturgica elencati nel motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* di Pio X del 1903, i quali erano stati formulati già dieci anni prima dal De Santi: «la santità, la bontà dell'arte e l'universalità». A questi canoni, secondo me perenni, mi piace aggiungere la fede, la fede che dovrebbe animare il compositore di musica per la liturgia, la stessa fede che ha portato all'edificazione della solenne basilica di Loreto e all'istituzione della sua cappella musicale.