



Maria d'Arienzo

(professoressa ordinaria di Diritto ecclesiastico e canonico nell'Università degli Studi "Federico II" di Napoli, Dipartimento di Giurisprudenza)

Corale luterano, Salterio calvinista, Anthem anglicano. Identità religiose e musica liturgica in ambito protestante *

*Lutheran Chorale, Calvinist Psalter, Anglican Anthem.
Religious identities and liturgical music in the Protestant context **

ABSTRACT: The paper examines the function played by music in the normative interventions regarding the Lutheran, Calvinist and Anglican liturgy in particular. The plurality of interpretations of the evangelical message that led to the birth of the Churches of the Reformation, in fact, finds precisely in the specific ritual innovations, including musical ones, the representation of an identifying and distinctive theological conception with respect to the Church of Rome.

SOMMARIO: 1. Interpretazione musicale e interpretazione giuridica. Il rapporto tra religione, musica e diritto - 2. Innovazioni liturgiche e musicali nella Riforma di Lutero: il corale luterano - 3. La dimensione spirituale del canto nella riforma liturgica di Giovanni Calvino. Il Salterio ginevrino - 4. Liturgia e musica nella Chiesa riformata anglicana - 5. La musica quale elemento identitario delle Chiese riformate. Considerazioni conclusive.

1 - Interpretazione musicale e interpretazione giuridica. Il rapporto tra religione, musica e diritto

Il rapporto tra diritto e musica è senz'altro un tema per me di particolare interesse, per due ordini di ragioni. In primo luogo, per una ragione di carattere personale, in quanto mi consente di riaccostarmi agli studi

* Relazione - rielaborata, ampliata e corredata dalle note - presentata al Convegno sul tema "Il canto e il diritto: unità e pluralità nel popolo di Dio. La musica quale strumento di governo della comunità ecclesiale", valutata e approvata dal Comitato Scientifico del Convegno - Report evaluated and approved by the Scientific Committee of the Conference.

I paragrafi 2 e 3 riprendono, con integrazioni e modifiche, quanto in parte già elaborato nel precedente lavoro, *Linguaggi liturgici e identità religiose nella Riforma Protestante. La musica nel rito luterano e calvinista*, pubblicato (in *Diritto e Religioni*, XXVI, 2, 2018, pp. 146-167), nonché in *Diritto, religione e letteratura* (a cura di M. ABU SALEM, L.M. GUZZO, Libellula edizioni, Tricase, 2019, pp. 105-129).



musicali e musicologici che hanno contraddistinto la mia formazione giovanile e in qualche modo hanno forgiato anche la mia attuale metodologia di analisi della regolamentazione giuridica del fattore religioso in senso non meramente normativistico, ma quale angolazione prospettica particolare per una lettura del diritto -inteso quale branca della scienza umana in senso più generale- in senso non autoreferenziale e meramente tecnico, bensì aperto e arricchito dall'apporto di saperi diversi.

Se questa è la ragione personale di interesse specifico alla tematica che mi porta a coniugare i due ambiti, quello della musica e quello del diritto, che convivono ormai da tempo nel mio approccio all'analisi del dato giuridico, quantomeno in senso metodologico, c'è tuttavia una ragione più generale che appare emergere con chiarezza anche dalla stessa articolazione del Convegno e che è quello non tanto del rapporto tra "musica e diritto", quanto del rapporto peculiare che lega la "musica e la religione" e, più specificamente, del rapporto tra "diritto e religione *attraverso* la musica".

Del resto, i rapporti tra musica e diritto sono stati indagati già a partire dagli anni quaranta del secolo scorso nella comparazione tra l'interpretazione musicale e l'interpretazione giurisprudenziale fatta da Jerome Franck¹ che ha inaugurato quel filone di studi che negli anni ottanta si svilupperà nella corrente denominata *Law as music*².

¹ **J. FRANK**, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, 8, 1947, pp. 1259-1278; **ID.**, *Say it with Music*, in *Harvard Law Review*, 61, 1948, p. 921 ss. Jerome Franck, che nei suoi lavori pone in parallelo la funzione performativa dell'interpretazione musicale con quella giurisprudenziale, è considerato a buon diritto come l'antesignano della corrente di studi incentrata sulla comparazione tra diritto e musica. Quasi contemporaneamente, anche in Italia si sviluppa in campo musicologico un vivace dibattito sulla natura dell'interpretazione, inaugurata dall'articolo di **G.M. GATTI**, *Del problema dell'interpretazione musicale*, in *Rassegna musicale*, 3, 1930, p. 225 ss. Per una ricostruzione del dibattito italiano sulla funzione dell'interprete, cfr. **E. FUBINI**, *Musica e linguaggi nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973, p. 8 ss.

² Tra gli studi attinenti alle affinità tra diritto e musica o più specificamente riconducibili alla corrente denominata *Law as music*, che ha per obiettivo l'interazione tra la metodologia della critica musicale e quella giuridica, cfr. **G. SCHWALM**, *Gedanken über Gemeinsamkeiten zwischen der juristischen und der musikalischen Interpretation*, in H.H. JESCHECK, H. LÜTTGER (eds.), *Festschrift für Eduard Dreher zum 70. Geburtstag*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1977, pp. 53-77; **C. WEISBROD**, *Fusion Folk: A Comment on Law and Music*, in *Cardozo Law Review*, 20, 1999, pp. 1439-1458; **J.M. BALKIN, S. LEVINSON**, *Law, Music and Other Performing Arts*, in *University of Pennsylvania Law Review*, 139, 1991, pp. 1597-1658; **ID.**, *Interpreting Law and Music: Performance Notes on "The Banjo Serenader" and "The Lying Crowd of Jews"*, in *Cardozo Law Review*, 20, 1999, pp. 1513-1572; **D. MANDERSON**, *Songs without Music. Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, University of California Press, Berkeley, 2000, *passim*; **ID.**, *Fission and Fusion: From Improvisation to Formalism in Law and Music*, in *Critical Studies in Improvisation*, 6, 2010, p. 1 ss. (consultabile



all'indirizzo: <http://ssrn.com/abstract=2122874>); **E. PICOZZA**, *L'interpretazione musicale ed il metronomo. Problemi di interpretazione tra diritto e musica*, in *Ars Interpretandi. Annuario di ermeneutica giuridica*, 9, 2004, pp. 327-366; **J. COMBACAU**, *Interpréter des textes, réaliser des normes: la notion d'interprétation dans la musique et dans le droit*, in *Mélanges Paul Amselek*, Bruylant, Bruxelles, 2005, pp. 261-277; **M. SETTE LOPES**, *Uma metáfora: música & direito*, LTR, São Paulo, 2006; **J. RUFFIER-MERAY**, *Lire la partition juridique. Interpretation en droit et en musique*, in *Interpreter et traduire*, edité par J. J. SUUER, Bruylant, Bruxelles, 2007, pp. 233-272; **B. GROSSFELD, J.A. HILLER**, *Music and Law*, in *The International Lawyer*, 3, 42, 2008, pp. 1147-1180; **G. RESTA**, *Variazioni comparatistiche sul tema diritto e musica*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2, 2011, pp. 435-460; **ID.**, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica, Comparazione e diritto civile*, 2010 (consultabile all'indirizzo www.comparazioneedirittocivile.it); i contributi pubblicati nel volume curato da **ID.**, *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma Tre Press, Roma, 2020; **M. COSSUTTA**, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e su i suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in *Tigor: rivista di scienze della comunicazione*, 1, 2011, pp. 101-112; **V. NITRATO IZZO**, *Interprétation, Musique, droit: performance musical et exécution de normes juridiques*, in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 1, 2007, pp. 99-127; **ID.** *Diritto e musica; performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico*, in **M.P. MITTICA**, *Dossier Diritto e narrazioni. Temi di diritto, letteratura e altre arti. Atti del secondo convegno nazionale, Bologna 3-4 giugno 2010*, ledizioni, Milano, 2011, pp. 125-143; **F. MARISI**, *Judicial Interpretation and Musical Performing Practice. A Comparison*, in *International Journal of the Arts in Society*, 5, 2011, pp. 289-302; **A. AMATO MANGIAMELI, C. FARALLI, M.P. MITTICA**, *Arte e limite. La misura del diritto. Atti del III Convegno nazionale della Società Italiana di Diritto e Letteratura Dipartimento di Giurisprudenza Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" 16-17giugno 2011*, Aracne, Roma, 2012; **M. CATERINI**, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, in *Scritti in memoria di Albino Saccomanno. Costituzione, garanzie, tutele sociali*, a cura di P. STANCATI, Aracne, Roma, 2012, pp. 99-126; **L. ORCIANI**, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, in *Italian Society for Law and Literature, ISLL Papers*, vol. 6, 2013 (consultabile all'indirizzo: <http://www.lawandliterature.org>), pp. 14-16; **M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY**, *Interpretare: dialogo tra un musicista ed un giurista*, il Mulino, Bologna, 2016; **A.P. PIO BUFFO**, *Interpretation and Improvisation: The Judge and the Musician Between Text and Context*, in *International Journal for the Semiotics of Law-Revue internationale de Sémiotique juridique*, 2, 2018, pp. 215-239; i contributi pubblicati nel volume curato da V. BARSOTTI, *Arte e diritto. Seminario conclusivo del Dottorato in Scienze giuridiche (Firenze, 27 maggio 2016)*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2017; i contributi pubblicati nel volume curato da P. CHIARELLA, *Narrazioni del diritto, musica ed arti tra modernità e postmodernità. Atti del VIII Convegno Nazionale della ISSL, Italian Society for Law and Literature, Università degli Studi di Catanzaro, 2018, Le radici dell'esperienza giuridica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2020. Cfr., inoltre, i contributi pubblicati sulle riviste italiane: *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, edita dal 1998 (e consultabile all'indirizzo: <http://www.aedon.mulino.it>); *LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia / LawArt. Journal of Law, Art and History*, edita dal 2020 da Giappichelli, Torino (e consultabile all'indirizzo: <http://www.lawart.it>).

Per una critica alla utilità effettiva per i giuristi degli studi sui rapporti tra musica e diritto, cfr. però **B. MARKESINIS**, *Good and Evil in Art and Law. An Extended Essay*, Springer, Wien-New York, 2007, pp. 10-12.



Note sono in ambito italiano, peraltro, le posizioni di critica al formalismo giuridico e al formalismo musicale nelle teorie dell'interpretazione di valenti giuristi quali Emilio Betti³ e Salvatore Pugliatti⁴, nonché di Francesco Carnelutti⁵ e di Filippo Vassalli⁶.

I rapporti tra musica e diritto sono stati indagati, d'altro canto, anche negli studi attenti a rilevare le affinità esistenti tra i due ambiti date dalla declinazione, attraverso il criterio della forma, delle categorie che strutturano il sistema musicale da un lato e giuridico dall'altro⁷.

Meno approfonditi dai giuristi, tuttavia, appaiono gli studi relativi alla regolamentazione dell'uso della musica nelle tradizioni religiose e più specificamente della musica nel suo aspetto culturale e liturgico. Ciò

³ La comparazione tra l'esperienza giuridica e quella musicale è affrontata da **E. BETTI** già nella prolusione al corso di diritto civile pubblicata con il titolo: *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in *Rivista italiana per le scienze giuridiche*, 85, 1948 p. 34 ss., sviluppate successivamente in **ID.**, *Interpretazione della legge e degli atti giuridici. Teoria generale e dogmatica*, Giuffrè, Milano 1949, pp. 4 e 22; **ID.**, *Teoria generale dell'interpretazione*, II, Giuffrè, Milano 1955, p. 760 ss.

⁴ **S. PUGLIATTI**, *L'interpretazione musicale*, in *Secolo nostro*, 1, 1940, pp. 12-27, ora ripubblicato a cura di A. CREA, e con una *Presentazione* di **E. FUBINI**, dalle edizioni della Filarmonica Laudamo, Messina, 1993; **ID.**, *Variazioni al tema dell'interpretazione musicale*, in *Secolo nostro*, 2, 1940, pp. 79-93; **ID.**, *Nuove variazioni all'interpretazione musicale*, 4, 1940, pp. 155-159; **ID.**, *La musica nell'opera di Dicearco da Messina e di Cicerone*, Reale Accademia Peloritana, Messina, 1945. Sulla comparazione tra l'interpretazione giuridica e musicale nel pensiero di Salvatore Pugliatti, cfr. **G. IUDICA**, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Rivista di diritto civile*, II, 2004, pp. 467-479; **D. ZIINO**, *Profili dell'interpretazione giuridica*, Giuffrè, Milano 2011, p. 173 ss.; **C. PALUMBO**, *Norma, diritto, interpretazione. Grammatica e filosofia del diritto a partire da Salvatore Pugliatti*, con Prefazione di **A. FALZEA**, Giappichelli, Torino, 2016, p. 269 ss. Per un raffronto tra la teoria dell'interpretazione di Pugliatti e quella del Betti cfr. **G. RESTA**, *Variazioni comparatistiche*, cit.; **ID.**, *Il giudice e il direttore d'orchestra*, cit.

⁵ **F. CARNELUTTI**, *Arte del diritto*, Prefazione di **C. CONSOLO**, a cura di D. CANANZI, Giappichelli, Torino, 2017 [edizione originale Cedam, Padova, 1949].

⁶ **F. VASSALLI**, *Arte e vita nel diritto civile*, in *Rivista di diritto civile*, 1931, pp. 109-127, ora in **ID.**, *Studi giuridici*, vol. II, Giuffrè, Milano, 1960, pp. 395-414.

⁷ **D. KORNSTEIN**, *The Music of the Laws*, Everest House Publisher, New York, 1982; **N. ROULAND**, *La raison, entre musique et droit: consonances*, in *Droit et musique. Actes du colloque d'Aix-Marseille III*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 2001, pp. 109-191; **E. ARBAN**, "Seeing Law in Terms of Music". *A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in *Les Cahiers de droit*, 58, 2017, pp. 67-86; i contributi pubblicati nel volume curato da P. SIGNORILE, *Entre normes et sensibilité. Droit et musique. Hommage à Norbert Rouland*, Press Universitaires d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 2015; i contributi pubblicati nel *Dossier* curato da L. ALFIERI, M.P. MITTICA, *La vita nelle forme. Il diritto e le altre arti. Atti del VI Convegno Nazionale ISLL (Urbino, 3-4 luglio 2014)*, 2015 (consultabile all'indirizzo <https://lawandliterature.org>).



probabilmente dovuto ad una impostazione di stampo “ideologico” che in generale contraddistingue la cultura di impronta positivista del giurista la quale percepisce sia la religione sia la musica -come, del resto, le arti in genere⁸- quali ambiti “estranei” rispetto alla razionalità ordinata dalle norme. Ebbene, si potrebbe affermare che invece è proprio lo studio dei diritti religiosi che consente di recuperare al diritto la sua ampiezza ed in tal senso costituisce proprio tale studio una tappa importante nella formazione del futuro operatore giuridico, in grado così di cogliere nella viva essenza le implicazioni esistenti tra diritto e norma.

In altri termini, chi si avvicina allo studio dei diritti delle confessioni religiose - come è stato evidenziato per il diritto canonico in maniera icastica sin dal titolo da Pio Fedele nel famoso libro *Lo spirito del diritto canonico*⁹, e ancor più incisivamente da Silvio Ferrari a partire dal volume *Lo spirito dei diritti religiosi*¹⁰- non può non rilevare immediatamente che nei diritti

⁸ In senso contrario a tale impostazione, si veda **F. GALGANO**, *Il diritto e le altre arti. Una sfida alla divisione tra culture*, Editrice Compositori, Bologna, 2009. Cfr., altresì, i contributi pubblicati nel volume curato da O. ROSELLI, *Le arti e la dimensione giuridica*, il Mulino, Bologna, 2020; **C.V. GIABARDO**, *Arte e diritto. Il diritto nell'arte e il diritto come arte*, in *Giustizia insieme*, 8 aprile 2021 (consultabile all'indirizzo: <https://www.giustiziainsieme.it>). Per una lettura della rappresentazione musicale attraverso la lente dell'esperienza giuridica, cfr. **F. ANNUNZIATA**, *Prendi, l'anel ti dono ... Divagazioni tra opera e diritto privato*, Silvana Editoriale, Milano, 2016; **A. TEDOLDI**, *Il processo in musica nel Lohengrin di Richard Wagner*, Pacini Editore, Pisa, 2017; **F. CAVALLA**, *La struttura processuale nell'opera di Wagner*, in *ISLL Papers. The online Collection of the Italian Society for Law and Literature*, edited by Coordinators ISLL C. FARALLI, M.P. MITTICA, vol. 12, 2019 (consultabile all'indirizzo: <http://amsacta.unibo.it>); i contributi pubblicati nel volume curato da G. COLOMBO, F. ANNUNZIATA, *Law and Opera*, Springer, Berlin-New York, 2018.

Il dialogo tra arte e diritto è anche affrontato dai giuristi attenti alle dinamiche applicative nella tutela del “bene artistico” quale nozione più ampia di “bene culturale”. Si vedano, in merito, **E. ORLANDO**, *Arte e diritto. Tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali alla luce della Costituzione*, Ginevra Bentivoglio Editoria, Roma, 2008; *Il Diritto dell'arte*, vol. I, *Arte, diritto, mercato*, a cura di G. NEGRI-CLEMENTI; II, *La circolazione delle opere d'arte*, a cura di G. NEGRI-CLEMENTI, S. STABILE; III, *La protezione del patrimonio artistico*, a cura di G. NEGRI-CLEMENTI, S. STABILE, Skira Editore, Milano, 2012- 2014- 2015; i contributi pubblicati nel volume curato da F. BOSETTI, *Arte e diritto privato. Teoria generale e problemi operativi*, Pacini Editore, Pisa, 2021; **G. FREZZA**, *Arte e diritto fra autenticazione e accertamento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2019; *Conversazioni in arte e diritto*, a cura di L. CASTELLI, S. GIUDICI, Giappichelli, Torino, 2021; **S. FRAVETTO**, *Quando l'arte incontra il diritto. Autenticità e inquietudini del mercato*, con Prefazione di L. CANFORA, Giappichelli, Torino, 2022. Cfr., inoltre i contributi pubblicati in *Arte e diritto. Rivista semestrale*, edita dal 2021 da Giuffrè Francis Lefebvre, Milano.

⁹ **P. FEDELE**, *Lo spirito del diritto canonico*, Cedam, Padova, 1962.

¹⁰ **S. FERRARI**, *Lo spirito dei diritti religiosi. Ebraismo, cristianesimo e islam a confronto*, il Mulino, Bologna, 2002.



confessionali la religione è in gran parte diritto, intesa come l'insieme di prescrizioni e divieti che segnano la via del percorso di perfezionamento spirituale nel rapporto individuale con il trascendente e nel rapporto intersoggettivo con la comunità di appartenenza¹¹. E da questo punto di vista assume rilevanza anche la normazione della liturgia nella quale si esplica il rito religioso¹². Rito, che come dice la parola stessa¹³, altro non è dal punto di vista strettamente esteriore e formale che una ripetizione ordinata secondo regole precise di atti cerimoniali, gesti e parole in sequenza attraverso i quali si struttura l'azione culturale e l'evento salvifico o catartico che in essa si verifica¹⁴. La sequenza degli atti e delle formule costituisce pertanto la "liturgia" che rende efficace il rito¹⁵.

Ciò diventa evidente se consideriamo l'uso del termine *rito* in ambito tecnico-giuridico, quando ad esempio distinguiamo in ambito processualistico il "rito penale" dal "rito civile". *Rito* che dunque altro non è se non ripetizione di sequenze di atti che sono precisamente normate ai fini dell'efficacia giuridica della procedura di giudizio¹⁶. Se non si rispetta

¹¹ Sulla normatività della religione cfr., *inter alios*, M. d'ARIENZO, *Confessioni religiose e comunità*, in *Comunità e soggettività*, a cura di M. TEDESCHI, Pellegrini editore, Cosenza, 2005, p. 287 ss.; EAD., *Diritti culturali e libertà religiosa*, in *Diritto e Religioni*, 2014, 2, pp. 577-594, specialmente p. 591 ss.

¹² C.M. BELL, *Ritual Theory. Ritual Practice*, Oxford University Press, Oxford, 2009; AA. VV., *Il mistero celebrato. Per una metodologia dello studio della liturgia*, a cura di ASSOCIAZIONE PROFESSORI DI LITURGIA, CLV Edizioni Liturgiche, Roma, 1989; M. AUGÉ, *Liturgia. Storia, celebrazione, teologia, spiritualità*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo, 2014; G. BONACCORSO, *La liturgia e la fede. La teologia e l'antropologia del rito*, EMP, Padova, 2010; ID., *Il rito e l'altro. La liturgia come tempo, linguaggio e azione*, LEV, Città del Vaticano, 2012; ID., *Rito*, EMP, Padova, 2018; M. DEL POZZO, *La dimensione giuridica della liturgia. Saggi su ciò che è giusto nella celebrazione del mistero pasquale*, Giuffrè, Milano, 2008; ID., *La giustizia nel culto. Profili giuridici della liturgia nella Chiesa*, Edusc, Roma, 2013; M. RICCA, *Ubiquitous Sacred Places. The Planetary Interplay of Their Meaning and Legal Protection*, in *Naming the Sacred. Religious toponymy in History, Theology and Politics*, a cura di A. MAMBELLI, V. MARCHELLO, V&R Unipress, Göttingen, 2019, p. 171 ss., specificamente p. 177 ss.; P. RIO, *Chiesa e liturgia. Apporti del movimento liturgico al rinnovamento ecclesologico della prima metà del XX secolo*, Edusc, Roma, 2020.

¹³ J. VIDAL, sub voce *Rito*, in *Enciclopedia delle religioni*, diretta da P. PAUPARD, vol. IV, Mondadori, Milano, 2007, p. 1920 ss.

¹⁴ J. CAZENEUVE, *Le principe de répétition dans le rite*, in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, XXIII, 1957, p. 42 ss.; M. ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Gallimard, Paris, 1949; A. DI NOLA, sub voce *Ripetizione rituale*, in *Enciclopedia delle religioni*, Vallecchi, Firenze, 1973, c. 383 ss.

¹⁵ L. BOUYER, *Il rito e l'uomo. Sacralità naturale e liturgia*, Morcelliana, Brescia, 1964.

¹⁶ Sull'antropologia del processo quale *rituale* simbolico, cfr. A. GARAPON, *Del*



una sequenza degli atti processuali, l'intero procedimento è inficiato. Così per la liturgia che altro non è se non la *procedura*, ossia la ripetizione sequenziale di atti al fine di conseguire determinati effetti nell'ambito del culto religioso.

Tale precisazione ci consente di inquadrare in termini giuridici il rapporto più specifico tra "musica e liturgia"¹⁷ o per meglio dire tra "musica e rito", rapporto che è sinteticamente espresso dalla locuzione *musica liturgica*¹⁸. Angolazione, quella della *musica liturgica*, più definita ovviamente rispetto all'analisi più ampia che potrebbe essere fatta del rapporto tra "musica e religione"¹⁹ nella prospettiva comune ad entrambe

giudicare. Saggio sul rituale giudiziario, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007; **O.G. CHASE**, *Gestire i conflitti. Diritto, cultura, rituale*, traduzione italiana a cura di M.R. FERRARESE, Laterza, Roma-Bari, 2009 [edizione originale *Law, Culture and Ritual: Disputing System in Cross-Cultural Context*, New York University Press, New York, 2005].

¹⁷ **V. SANSON**, *Musica nella liturgia, note storiche e proposte operative*, EPM, Padova, 2002; **P. SEQUERI**, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, LEV, Città del Vaticano, 2005; **M. FÜRSTE-WULLE**, *Il canto cristiano nella storia della musica occidentale*, Claudiana, Torino, 1974; **J.-Y. HAMELINE**, *L'accordo rituale. Pratiche e poetiche della liturgia*, Glossa, Milano, 2009; **L. GIRARDI**, *L'emozione del canto liturgico*, in **ID.**, *Liturgia ed emozione. Atti della XLII Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia, Bocca di Magra (SP), 25-29 agosto 2014*, Centro Liturgico Vincenziano, Roma, 2015; *Musica e liturgia nella cultura mediterranea. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 2-5 ottobre 1985)*, a cura di P. G. ARCANGELI, Olschki, Firenze, 2012; **G. BAROFFIO**, *Re-tractationes: liturgia incanto*, Chorabooks, Hong Kong-Roma, 2018.

¹⁸ **G. STEFANI**, *L'espressione vocale e musicale nella liturgia: gesti, riti, repertori*, Ldc, Torino-Leumann, 1967; **ID.**, *Musica, Liturgia, cultura*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 14, 1980, pp. 479-496; **R.A. LEAVER**, **J.A. ZIMMERMANN**, *Liturgy and Music. Lifetime Learning*, The Liturgical Press, Collegeville, 1998.

¹⁹ Nella vasta letteratura sull'argomento, si veda *inter alios*, **G. SCHENA**, *Musica e religione. Conferenza tenuta nel salone Chigi-Saracini il 6 aprile 1946*, in *Quaderni dell'Accademia Chigiana*, 8, 1946, pp. 1-24; *La musica e il sacro. Atti dell'Incontro internazionale di studi (Perugia, 29 settembre- 1 ottobre 1994)*, a cura di B. BRUMANA, G. CILIBERTI, Olschki, Firenze, 1997; **J. COMBARIEU**, *La musica e la magia*, Mondadori, Milano 1982, Parte V, cap. I, *Musica e religione*, p. 375 ss. [edizione originale *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical. Son influence et sa fonction dans les sociétés*, A. Picard ed., Paris, 1909]; **E. SEROUSSI**, *La musica e il trascendente*, in **T. MAGRINI**, *Universi sonori*, Einaudi, Torino, 2002; **S. PASTICCI**, *Musica e Religione*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da **J.-J. NATTIEZ**, *Il Novecento*, Parte I, Einaudi, Torino, 2001, pp. 420-443; i contributi pubblicati in *Enciclopedia della musica*, cit., vol. III, *Musica e culture*, parte III, *Musica e religioni*, Einaudi, Torino 2003, pp. 279-501; **H. KUNG**, *Musica e religione*, Queriniana, Brescia, 2012. Per il taglio incentrato sul linguaggio della musica quale codice culturale identitario si segnala il numero monografico, *Musica e Religione*, con i contributi di **F. SPAGNOLO**, **N. TANGARI**, **G. GAROFALO**, **S. TARSITANI**, pubblicati su *EM. Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia*, II, 2, 2006.



di ricerca del principio di perfettibilità nel processo che conduce all'armonia tra exteriorità ed interiorità, oppure sul valore conoscitivo più che sensoriale del carattere sacro della musica che si inverte nel rito²⁰.

Quando trattiamo infatti di *musica liturgica* dobbiamo aver ben presente che la natura liturgica non è intrinseca alla musica stessa, che difatti può essere utilizzata anche in contesti extraliturgici, ma è acquisita in quanto parte significativa e attiva di quel dinamismo ordinatorio rappresentato dalla esatta e corretta reiterazione dei segni rituali.

La musica è in sintesi parte significativa e funzionale ad un linguaggio liturgico che contraddistingue la realtà esistenziale delle varie comunità di fede.

In questa prospettiva, appare di particolare interesse evidenziare la diversa funzione che la musica riveste negli interventi normativi riguardanti in particolar modo la liturgia luterana, calvinista e anglicana.

La pluralità di interpretazioni del messaggio evangelico che condussero alla nascita delle Chiese della Riforma, difatti, trovano proprio nelle innovazioni rituali specifiche la rappresentazione di una concezione teologica identificativa e distintiva rispetto alla Chiesa di Roma²¹. Del resto, proprio le diverse regolamentazioni sulle modalità di utilizzo del linguaggio musicale all'interno della liturgia luterana, calvinista e anglicana evidenzia la diversità tra le differenti interpretazioni del cristianesimo.

La prospettiva della regolamentazione liturgica del canto evidenzia, pertanto, la valenza specifica di simbolo identitario attribuita a determinate forme musicali nel linguaggio religioso, sia in una dimensione

²⁰ **B. CERCHIO**, *Il suono filosofale. Musica e alchimia*, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca, 1993, p. 53. Sulla musica come linguaggio simbolico dei sentimenti e sul rapporto tra logica simbolica e strutturazione formale dell'esperienza, cfr. **S.K. LANGER**, *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Armando, Roma, 1965 (edizione originale *Philosophy in a new key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, London, 1942); **EAD.**, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano, 1965 (edizione originale *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, Routledge and Kegan Paul, London, 1953). Riguardo alla teoria della Langer sulla musica, cfr. **E. FUBINI**, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 70-84. Sull'estetica musicale analitica, cfr. **S. VIZZARDELLI**, *Musica*, in *Le arti nell'estetica analitica*, a cura di P. D'ANGELO, Quodlibet, Macerata, 2008, pp. 77-103; *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, a cura di D. LENTINI, Mimesis, Milano-Udine, pp. 9-33. Per un confronto tra Langer e Wittgenstein sulla forma della conoscenza sensibile, cfr. **S. OLIVA**, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Mimesis, Milano-Udine, 2016.

²¹ **H.G. KOENIGSBERGER**, *Music and Religion in Early Modern European History*, in *Politician and Virtuosi. Essays in Early Modern History*, Hambledon Press, London 1986, pp. 179-210; **C. BERTOGLIO**, *Reforming Music. Music and Religious Reformations of the Sixteenth Century*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2017.



intraconfessionale, ossia quale espressione culturale della propria fede religiosa, sia in una dimensione *extraconfessionale*, ovvero quale elemento distintivo nello spazio politico sociale caratterizzato dal pluralismo confessionale.

2 - Innovazioni liturgiche e musicali nella Riforma di Lutero: il Corale luterano

Fino ad ora ci siamo soffermati sulla prima parte del sottotitolo della mia relazione, ossia sul rapporto tra “identità religiose e musica liturgica”. Resta ora da esplicitare la seconda parte del sottotitolo. Ovverossia la valenza di simbolo identitario che assumono le diverse forme di musica liturgica in ambito protestante, che in realtà sono indicate nella prima parte del titolo: il Corale luterano, il Salterio calvinista, l’Anthem anglicano.

Innanzitutto occorre precisare che le diverse forme di canti liturgici riflettono, da un lato, la teologia della musica propria dei diversi Riformatori e dall’altro, consequenzialmente, riflettono anche la differente ecclesiologia che promana dalla diversità dottrinale propria di ciascuna interpretazione del cristianesimo.

Partiamo dal Corale luterano.

Per Martin Lutero, la musica, e specialmente il canto, in quanto dono di Dio che contraddistingue l’uomo dalle altre creature²², era da considerarsi non solo una nobilissima arte²³, ma l’unica degna di essere collocata quasi al livello della teologia, in quanto capace di mettere in comunicazione l’animo umano con l’*harmonia mundi*²⁴.

²² Cfr. M. FÜRSTE-WULLE, *Il canto cristiano*, cit., in particolare su Lutero pp. 119-128 e pp. 191-325; M.E. ANTTILA, *Luther’s Theology of music. Spiritual Beauty and Pleasure*, de Gruyter, Berlin-Boston, 2013; J. SCARPA, *Il pensiero musicale in Lutero. ‘Ein feste Burg’ oltre l’icona della Riforma*, in *Protestantesimo*, 70, 2015, pp. 117-134; R.A. LEAVER, *Luther’s Liturgical Music: Principles and Implications*, Fortress Press, Minneapolis, 2017; Y.E. KARTAWIDJAJA, *Music in Martin Luther’s Theology*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2021.

²³ Sul valore antropologico e teologico delle arti per Lutero, cfr. F. BUZZI, *Martin Lutero: Le arti al servizio della Parola*, in *Lutero, la Riforma e le arti. L’articolato rapporto con la pittura, l’architettura e la musica*, 38° Convegno di Studi religiosi promosso dall’Istituto Superiore di Studi religiosi e dalla Fondazione Ambrosiana Paolo VI, 23-25 febbraio 2017, Villa Cagnola-Gazzada (Varese), a cura di F. BOESPFUG, E. FOGLIADINI, Glossa editore, Milano, 2018, pp. 3-20.

²⁴ “Et plane iudico, nec pudet asserere, post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari”, *Lettera di Lutero a Ludwig Senfl a Monaco (4 ottobre 1530)*, in *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Briefwechsel*, vol. 5°, p. 639, 12-13, n. 1727.



Nell'*Encomion Musices*, che è la prefazione alla *Symphoniae iucundae*, la raccolta di mottetti a quattro voci di vari autori pubblicata da George Rhau a Wittenberg nel 1538²⁵, la musica è definita *donum divinum et excellentissimum*²⁶ e *gubernatrix affectuum humanorum*²⁷ poiché è considerata un mezzo spirituale per predisporre alle virtù e, in quanto tale, strumento per l'azione divina di salvezza e di redenzione.

La concezione della musica quale dono divino da cui deriva il beneficio della fede appare rispecchiare il concetto teologico luterano della giustificazione per la fede²⁸. Come è stato sottolineato dallo studioso inglese Leaver: «nella stessa maniera in cui la giustificazione è il dono di Dio della grazia piuttosto che una ricompensa per lo sforzo umano, così la musica nella sua essenza è il dono di Dio della creazione, piuttosto che un risultato umano»²⁹. Anche nella celebre ode *Frau Musica*, Lutero così si esprime rispetto alla musica, regina delle arti:

«Nessuna tra tutte le gioie esistenti in terra può essere più perfetta di quella che io esprimo con il mio canto e con tanti dolci suoni. Dove dei compagni cantano bene, non può esservi malvagità; non restano qui le ire, le liti, l'odio né l'invidia; ogni affanno deve cessare. Con la tristezza se ne vanno la cupidigia, le preoccupazioni e tutto ciò che ci affligge. Inoltre ognuno si sente libero e contento perché questa gioia non è peccato: anzi

D'ora in poi gli scritti di Lutero saranno citati facendo riferimento all'edizione critica in più volumi che raccoglie tutti gli scritti del Riformatore: *D. Martin Luther's Werke*, Weimar, 1883-1929, detta *Weimar Ausgabe*, abbreviata in *WA*.

²⁵ Il testo dell'*Encomion musices* può leggersi in *WA*, 50, p. 364 ss. La *Symphonia iucundae* può leggersi in edizione moderna in **G. RHAU**, *Musikdrucke aus de Jahren 1538 bis 1545*, a cura di H. ALBRECHT, III, Bärenreiter, Kassel, 1959.

²⁶ **M. LUTHER**, *Praefatio zu den Symphoniae iucundae*, in *WA*, vol. 50, p. 368, 4-5.

²⁷ **M. LUTHER**, *Praefatio*, cit., p. 369, 2.

²⁸ In argomento sia consentito il rinvio a **M. d'ARIENZO**, *Linguaggi liturgici e identità religiose nella Riforma Protestante. La musica nel rito luterano e calvinista*, in *Diritto e Religioni*, cit., p. 148 ss., e in *Diritto, Religione e Letteratura*, cit., p. 111 ss.

²⁹ **R.A. LEAVER**, *Luther on Music*, in *The Pastoral Luther. Essays on Martin Luther's Practical Theology*, edited by T. J. WENGERT, Eerdmans Publishing Company-Grand Rapids, Michigan-Cambridge UK, 2009, pp. 271-291, specificamente p. 278 (saggio apparso già in *Lutheran Quarterly*, 20, 2006, pp.125-145). La traduzione italiana è citata da **M. CASSESE**, *Antropologia e teologia della musica in Lutero*, in *Syzetesis*, V, 2, 2018, p. 215 (consultabile all'indirizzo: <https://www.syzetesis.it>).



essa piace a Dio molto più di qualsiasi altra gioia esistente nel mondo intero»³⁰.

Nella concezione di Lutero, la preghiera cantata, in quanto dono di Dio, rende il cuore dell'uomo libero dalle angustie della malvagità e pieno di gioia spirituale che, pertanto, non è da considerarsi peccaminosa poiché invece è espressione della fede nella grandezza e misericordia divina³¹. La musica svolge infatti per Lutero una funzione di predisposizione all'accoglimento della grazia offerta da Dio e nel contempo di professione di fede in quanto testimonianza dell'opera redentrice dello Spirito divino nella propria esistenza.

Del resto, Lutero era stato precedentemente fervente seguace della dottrina di Sant'Agostino che proprio nel *De Musica* aveva sottolineato la pregnanza della musica per l'efficacia della preghiera³².

Ricordiamo, inoltre, che Lutero oltre a ad essere un buon cantore e a suonare il flauto e il liuto, aveva una buona preparazione teorica acquisita presso la Facoltà di Arti dell'Università di Erfurt³³.

Egli stesso compose, con l'aiuto musicale di John Walter, una raccolta di "*Cantici spirituali*"³⁴, comprensivi di testo in lingua tedesca e musica, da

³⁰ M. LUTHER, *Frau Musika*, in WA, vol. 35, p. 483, 16 e p. 484, 26. La traduzione è tratta da M. LUTERO, *Canti spirituali*, a cura di B. SCHARF, con Prefazione di P. VANZAN, Morcelliana, Brescia, 1982, pp. 35-37.

³¹ Sulla concezione luterana della musica portatrice di gioia, cfr. M. CASSESE, *Martin Lutero e la sua riforma liturgica. Il percorso storico-teologico di un culto rinnovato*, ISE, Venezia, 2017, p. 219 ss.

³² AGOSTINO, *De musica*, PL 3 2, coll. 1081-1194. La più recente edizione italiana del trattato è SANT'AGOSTINO, *La musica*, a cura di M. BETTETINI, La Vita Felice, Milano, 2017. In merito alla concezione agostiniana della musica, cfr., *inter alios*, G. STEFANI, *L'etica musicale di S. Agostino*, Jucunda Laudatio, Venezia, 1968; i saggi di U. PIZZANI e G. MILANESE, in «*De Musica*» di Agostino d'Ipbona, Edizioni Augustinus, Palermo, 1990.

³³ Lutero, oltre a essere un buon cantore e a suonare il flauto e il liuto, aveva una buona preparazione teorica acquisita presso la Facoltà di Arti dell'Università di Erfurt. Sulla formazione musicale di Lutero, cfr. A. BASSO, *Frau musika. La vita e le opere di J.S. Bach*, vol. I (1685-1723), EDT, Torino 1979, pp. 122-123, il quale ridimensiona la storiografia apologetica di impronta luterana tesa ad esaltare la maestria musicale del Riformatore. Infatti sostiene che "Lutero era, sostanzialmente, un dilettante di musica, ma l'amore ch'egli professava nei confronti di quell'arte era soprattutto una conseguenza dell'affetto religioso, del moto spirituale che governava la sua concezione del mondo, guidata dalla dottrina agostiniana di cui Lutero era seguace e fervido apostolo". Sul punto, cfr. inoltre H. GUICHARROUSSE, *Les musiques de Luther*, Préface de M. LIENHARD, Labor et Fides, Genève, 1995, pp. 19-28; R.A. LEAVER, *Luther as Musician*, in *Lutheran Quarterly*, 18, 2004, pp. 125-183.

³⁴ Le raccolte di canti spirituali vennero pubblicate tra il 1523 e il 1545 sotto la supervisione di Lutero. La prima raccolta sistematica, contenente quarantatré brani - dei



diffondere insieme alla Bibbia per essere intonati da ogni fedele non solo in chiesa, ma anche nelle famiglie o nei luoghi di lavoro. Il *Lied* religioso popolare, di natura meramente devozionale, trova nella forma del culto luterano uno strumento vivo di fede³⁵.

L'introduzione del canto in lingua volgare, all'interno dell'opera di rinnovamento formale e sostanziale della liturgia quale espressione di una diversa concezione teologica rispetto al cattolicesimo, rappresenta indubbiamente l'innovazione più evidente del principio "*sola Scriptura*", che caratterizza la comunicazione diretta e non mediata del fedele con il divino³⁶.

Ma è soprattutto nella struttura strofica, rimata e nel contempo simmetrica dal punto di vista sia ritmico che melodico, proprio del canto ecclesiastico luterano organizzato sui modi gregoriani maggiormente usati³⁷, che è possibile evidenziare la caratteristica più incisiva ed efficace

quali ventitré di Martin Lutero - e melodie di Johann Walter venne pubblicata nel 1524 a Wittenberg, con prefazione dello stesso Lutero, con il titolo *Geystliche Gesangk Buchlein*. Cfr. **A. BASSO**, *Frau Musica*, cit., p. 125 ss. Ne attribuisce ventiquattro a Lutero invece de **R. CANDÉ**, *Johann Sebastian Bach*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990, p. 362 [edizione originale Editions du Seuil, 1984]. L'ultima raccolta, pubblicata da **V. BABST**, sotto il controllo di Lutero, è: *Geistliche Lieder. Mit einer neuen vorrhede D. Mart. Luth.*, Leipzig, 1545. Un'edizione moderna tedesca recente è *Die Lieder Martin Luthers, mit einer Einführung von Dr. Hartlapp J.*, Edition Akanthus, Spröda, 2013. La raccolta in traduzione italiana è stata pubblicata in **M. LUTERO**, *Canti spirituali*, a cura di B. SCHARF, cit. Una edizione più recente è **M. LUTERO**, *Inni e canti*, a cura di B. SCHARF, Claudiana, Torino, 2017.

³⁵ Sull'evoluzione del *Lied* dalle origini al tempo di Bach, cfr. **H.J. MOSER**, sub voce *Lied*, in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, diretta da A. BASSO, vol. II, *Il Lessico*, DLIV, Utet, Torino, 1983, pp. 707-708; **M. CASSESE**, *Il canto sacro come strumento di formazione religiosa. Alcune esperienze cristiane nell'età moderna*, *Annali di storia dell'educazione*, 13, 2006, pp. 191-208, in particolare, pp. 192-198; **ID.**, *Antropologia e teologia della musica*, cit., pp. 191-225.

³⁶ **P. NETTL**, *Luther and Music*, Russell and Russell, New York, 1948; **S.L. HAMMOND**, *To Sing or Not to Sing: Music and the Religious Experience from 1500- 1700*, in *International Journal of Religion & Spirituality in Society*, 3, 2014, pp. 67-76; **P. VEIT**, *Martin Luther, chantre de la Réforme, sa conception de la musique et du chant d'église*, in *Positions luthériennes*, 1, 1982, pp. 47-66; **B. FÖLLMI**, *Luther et la musique. Concepts théologiques et anthropologiques*, in *Lutero, la Riforma e le arti. L'articolato rapporto con la pittura, l'architettura e la musica*, cit., pp. 99-122; **R.A. LEAVER**, *Luther on Music*, cit., pp. 271-291; **J. SCHILLING**, *Musik (Luthers)*, in *Luther Handbuch*, edited by A. BEUTEL, Mohr Siebeck, Tübingen, 2005, pp. 236-244; **ID.**, *Luther, die Musik und der Gottesdienst*, in *Luther heute. Ausstrahlungen der Wittenberger Reformation*, edited by U. HECKEL, J. KAMPMANN, V. LEPPIN, C. SCWÖBEN, Mohr Siebeck, Tübingen, 2017, pp. 194-210.

³⁷ **T. PANGRAZI**, *Il gregoriano tedesco. Fede e sentimento in Lutero*, in *Aisthema. International Journal*, V, 2018, pp. 55-79, in particolare p. 71: «Dal punto di vista melodico, i *Lieder* sono organizzati sui modi gregoriani allora in uso, schemi melodici di facile



per l'esecuzione, in forma monodica, o anche con armonizzazioni a quattro voci miste, di tutti i fedeli³⁸.

Nella così detta *Lutherstrophe*, costituita da sette versi al fine di un più facile apprendimento e una maggiore efficacia nella memorizzazione³⁹, il *cantus firmus* è inizialmente affidato al *tenor*, quale sostegno per la polimetria delle altre voci. Successivamente è invece possibile registrare uno stile maggiormente omoritmico⁴⁰, con la melodia posta al *discantus* (*sopranus*), al fine di una maggiore comprensibilità del testo.

Il *Geistliches Lied*, come forma di canto popolare, pur derivando dai *Kirchenlied* cattolici e dai canti devozionali in lingua tedesca già sviluppatasi nel XII secolo nell'ambiente hussita, acquista una sua precisa fisionomia distintiva della pratica liturgica luterana, non solo rituale e collettiva, ma anche domestica e individuale.

Il *Lied* o *Choral* era dunque un canto in lingua volgare, in tedesco, in struttura strofica, rimata e nel contempo simmetrica dal punto di vista sia ritmico che melodico.

L'adattamento di testi biblici - costituiti da cantici e inni, ma principalmente da salmi, ad imitazione di Salomone e Davide che cantillavano i salmi con accompagnamento di strumenti in un'armonica fusione di musica e parola divina - a melodie semplici, tratte dalle antiche sequenze del graduale romano o anche dai *cantionales* popolari, consente la diffusione della pratica musicale considerata quale veicolo privilegiato di interiorizzazione del messaggio evangelico⁴¹.

Anche rispetto alla musica, per Lutero, occorre ritornare alla Chiesa delle origini, caratterizzata in un primo momento dal *cantus planus* gregoriano quale forma di lode al Signore, con una coincidenza tra parola e melodia, in contrapposizione alla fioritura di melismi che caratterizzava la musica liturgica cattolica, poiché è proprio attraverso la semplicità e la

memorizzazione incardinati sulle note della *Finalis* e della *Repercussio*». L'A., attraverso l'analisi di alcuni *Lieder*, segnala le parafrasi e la libertà interpretativa nella traduzione dei testi adattati a sequenze, sulla base dei modi gregoriani, o a canti popolari preesistenti, ed evidenzia il valore pedagogico affidato nella teologia luterana alla parola cantata.

³⁸ A. BASSO, *Il lessico*, cit., pp. 131-132.

³⁹ E. SOMMER, *Die Metrik in Luthers Liedern*, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 9, 1964, pp. 29-81.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ R. WAGNER OETTINGER, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Ashgate Publishing Company, Aldershot, 2001; C. BROWN, *Singing the Gospel: Lutheran Hymns and the Success of the Reformation*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 2005.



purezza del canto corale che il fedele si predispone all'ascolto interiore della parola di Dio⁴².

Nonostante la prescrizione di Lutero di non utilizzare l'organo durante il rito, la Chiesa riformata, nella prassi esecutiva del corale, adottò tuttavia il metodo dell'alternanza tra le strofe intonate dai fedeli senza accompagnamento strumentale e l'intervento dell'organo e del coro⁴³.

I trentasei *Lieder* di Lutero⁴⁴ costituirono la base per la pubblicazione di successivi *Gesangbücher*⁴⁵.

L'importanza assunta dal *Lied* o *Choral* luterano portò all'elaborazione di diverse forme musicali legate al corale, come il corale figurato, il preludio corale, la fantasia su corale, il corale con variazioni che toccano l'apice proprio nella produzione di Johan Sebastian Bach⁴⁶.

⁴² «Habet enim natura Musice, excitare tristem, pilgrum et stupidum animum. Sic Helizeus vocavit psalten, ut excitaretur ad prophetiam. Quare Mnazeah est proprie incitabulum, invitatorium, provocatorium ac velut calcar Spiritus, Stimulus et hortatorium [...] Quia in hiis omnibus acuitur et accenditur animus ignavus, ut vigil et strenuus est ad opus. Quod si ista simul cantentur in Musica artificiali, vehementius et acrius accendunt animum. Et hoc modo hie David fecit hunc psalmum la mnazeah, i.e. pro invitatorio, excitatorio et infiamatorio, ut scilicet haberet, quo seipsum excitaret ad devotionem et affectionem cordis, et ut acrius hoc fieret, fecit in musicalibus. Sic olim Ecclesia solebat psalmos ante missam legere, scilicet pro incitatorio, cuius adhuc versus restant de introitu. Et adhuc in matutinis habet invitatorium psalmum, scilicet 'venite exaltemus,' quo sese mutuo invitant ad laudem Dei. Et recte vocatur psalmus sic invitatorium, quia non solum se, sed etiam alios invitavit ad laudem Dei. Sicut Sanctus Ambrosius fecit cum cantu, quo Mediolanensium tristitiam depulit, ut levius ferrent tedium temporis. Sed et non vane potest invitatorium dici eo quod isto modo etiam Spiritus sanctus invitetur. Quia cum nos sumus provocati, mox etiam Deus excitatur. Ex istis igitur discimus, quod qui vult seipsum ad devotionem excitare, apprehendat psalmos», WA, vol. 3, p. 40.

⁴³ Sul valore simbolico dell'organo nelle funzioni liturgiche, cfr. G. STEFANI, *Musica Barocca 2. Angeli e sirene*, cap. II, par. 4, *Il "Re degli strumenti"*, Bompiani, Milano 1987, pp. 113-125.

⁴⁴ Sull'attribuzione delle melodie ai trentasei testi luterani, cfr. H.J. MOSER, *Die Melodien der Lutherlieder*, Gustav Schölsmanns Verlagsbuchhandlung, Leipzig-Hamburg, 1935.

⁴⁵ Cfr. A. BASSO, *Il lessico*, cit., pp.130-134.

⁴⁶ E. LIEMOHN, *The Chorale through Four Hundred Years of Musical Development as a Congregational Hymn*, Muhlenberg Press, Philadelphia, 1953; K. AMELN, *The Roots of German Hymnody of the Reformation Era*, Concordia Publishing House, St. Louis, 1964; P. VEIT, *Le Cantique luthérien et ses prolongements jusqu'à l'époque de J. S. Bach (XVI^e-XVIII^e siècle). Pour une étude de la sensibilité religieuse*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 129, 1983, pp. 23-46; H. MAGIRIUS, *La riforma di Martin Lutero e i suoi effetti sull'arte dell'epoca*, in *Lutero e i linguaggi dell'Occidente, Atti del Convegno tenuto a Trento dal 29 al 31 maggio 2000*, a cura di G. BESCHIN, F. CAMBI, L. CRISTELLON, Morcelliana,



L'ordinamento liturgico viene stabilito da Lutero in suoi due principali scritti: la "*Formula Missae et Communionis*" del 1523⁴⁷ e la *Deutsche Messe* del 1526⁴⁸, perfezionata nel *Kirchenordnung* del 1533.

Nella *Formula Missae et Communionis* è conservata la distinzione propria del rituale romano tra *Ordinarium* - comprendente il *Kyrie*, il *Gloria*, il *Sanctus*, il *Benedictus*, l'*Agnus Dei* - e il *Proprium*, con testi e melodie differenti per i diversi periodi dell'anno liturgico, comprensivo dell'*Introitus*, *Graduale cum Alleluja* o *Tractus* nel periodo quaresimale.

Le preghiere e i canti in latino non sono sostituiti, sebbene già si profili una diversa articolazione liturgica rispetto al rito romano attraverso l'aggiunta di inni, letture e sermoni in lingua tedesca. È proprio rispetto alle aggiunte di scritti confessionali che Lutero auspica la composizione di nuovi canti al fine di consentire una effettiva partecipazione dell'intera comunità alla Messa, quale espressione di sacerdozio universale, in contrapposizione alla distinzione tra sacerdozio ecclesiastico e laici proprio della Chiesa cattolica⁴⁹.

In questa prima fase, dunque, già si delinea la riforma liturgica che Lutero porterà a compimento successivamente attraverso alcune sostanziali innovazioni consistenti essenzialmente: nell'abolizione dell'*Offertorio* e del *Canone*; nell'eliminazione delle sequenze introdotte nella prassi liturgica romana come espediente mnemonico per intonare i lunghi melismi dell'*Alleluja*; nell'organizzazione del culto che trova la sua centralità nel Sermone.

Nella pratica evangelica i *Lieder* in lingua tedesca sostituirono progressivamente il latino dell'*Alleluja*, il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, assurgendo a simbolo distintivo della comunità luterana⁵⁰.

Più radicale è invece la riforma della liturgia stabilita da Lutero nella *Deutsche Messe*. In quest'opera, Lutero prescrive la struttura della messa e i modi e le melodie da intonare, prevedendo, almeno in una prima fase,

Brescia, 2002, pp. 239-254; **M.L. HENDRICKSON**, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, Peter Lang, New York, 2005.

⁴⁷ **M. LUTHER**, *Formula missae et communionis pro Ecclesia Vuittembergensi*, s.e., Wittenberg, 1523, in WA, XII, pp. 197-220.

⁴⁸ **M. LUTHER**, *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*, in WA, XIX, 1897, pp. 44- 113. Cfr. **T. GIRMALM**, *Formula Missae 1523 och Deutsche Messe 1526 som uttryck för Luthers kyrkosyn*, in *Svenskt Gudstjänstliv*, 92, 2017, pp. 35-65.

⁴⁹ **M. LUTHER**, *Formula missae et communionis pro Ecclesia Vuittembergensi*, cit., in WA, XII, p. 210, 15-16, 31-32. Nel *Missale romanum* il *Gloria in excelsis Deo* è cantato dalla *schola cantorum* a più voci solo nelle solennità.

⁵⁰ **J.T. KNIGHT**, *Conservative Radical: Martin Luther's Influence on Congregational Singing*, in *Musical Offerings*, 2, 2010, pp. 33-53, in particolare p. 49.



l'alternanza nel rito domenicale del latino e del tedesco al fine di favorire il processo di adattamento al nuovo culto, sebbene successivamente si imponga il rito interamente in lingua tedesca⁵¹. Vengono, pertanto, aboliti il *Gloria*, l'*Offertorio* e il *Communio*.

L'abolizione dell'*Offertorio* assume sensibile rilevanza dal punto di vista teologico.

Per Lutero infatti proprio l'*Offertorio* è considerato di grave scandalo in quanto esprime la concezione cattolica della Messa intesa come celebrazione del sacrificio nel quale la comunità dei fedeli è consacrata proprio dall'Eucaristia, momento culminante del rito. Nella dottrina luterana, al contrario, la comunità di fede costituisce una *congregatio fidelium*: è il risultato dell'insieme dei credenti, nella quale si realizza la perfetta comunione tra creatura e creatore. È pertanto la partecipazione collettiva alla Messa come momento comunitario il punto fondamentale del rito luterano nel quale l'intera assemblea dei fedeli è coinvolta attivamente nella celebrazione⁵², e che trova proprio nella centralità del Sermone il punto focale del suo significato di meditazione sulla Parola.

Se nel rito cattolico la liturgia, comprensiva anche dell'elemento musicale, era affidata al clero e ai cantori mentre il fedele laico vi assisteva passivamente, nella liturgia luterana proprio l'elemento corale in cui tutta la comunità dei fedeli è coinvolta esprime l'unità dell'intera assemblea con il divino⁵³.

Le stesse parti della Messa che un tempo erano affidate al coro dei cantori, come l'*Introitus*, il *Graduale*, il *Patrem*, il *Sanctus* l'*Agnus Dei*, sono infatti ora riservate all'intera comunità.

⁵¹ Cfr. N. SFREDDA, *La musica nelle chiese della Riforma*, Claudiana, Torino, 2010, pp. 18-24; T. PANGRAZI, *Il gregoriano tedesco. Fede e sentimento in Lutero*, cit., p. 65.

⁵² M. CASSESE, *Martin Lutero e la sua riforma liturgica. Il percorso storico-teologico di un culto rinnovato*, cit., pp. 130-136.

⁵³ Sul ruolo della musica nel rito luterano, cfr. W. BLANCKENBURG, *Martin Luther*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart -Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, vol. 8, 1960, coll. 1334-1346; O. SÖHNGEN, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in *Leiturgia- Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, IV, *Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, Stauda-Verlag, Kassel, 1961. Tra gli studi più recenti, J.L. IRWIN, *Neither Voice nor Heart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, Wipf and Stock Publisher, Eugene (OR), 2017 [I ed. New York, 1993]; ID., *Music and the Doctrine of Adiaphora in Orthodox Lutheran Theology*, in *The Sixteenth Century Journal*, 1983, pp. 157- 172; R.A. LEAVER, *Luther's Theological Understanding of Music*, in *Luther Liturgical Music. Principles and Implications*, Grand Rapids, Eerdmans, 2007; A. LOEWE, 'Musica est optimum': *Martin Luther's Theory of Music*, in *Music and Letters*, 4, 2013, pp. 573-605; T. MANZON, *Bridging Heaven and Earth: an investigation in the metaphysics of Martin Luther's theory of music, in continuous dialogue with Florensky*, in *Aisthema. International Journal*, 5, 2018, pp. 37-54.



Il culto luterano ruota intorno a due momenti principali: la predicazione del pastore e il canto del popolo che si sviluppa anche in forma polifonica, ma senza che tale forma stilistica costituisca un ostacolo alla comprensione spirituale del testo.

Proprio per la funzione essenziale che la partecipazione corale riveste nel culto luterano, particolare attenzione nella nuova catechesi è dedicata alla alfabetizzazione musicale soprattutto dei giovani, in quanto di alto valore pedagogico nella formazione cristiana⁵⁴.

3 - La dimensione spirituale del canto nella riforma liturgica di Giovanni Calvino. Il Salterio ginevrino

Nella concezione di Giovanni Calvino la musica non aveva la stessa pregnanza e centralità culturale che il canto corale rivestiva nella dottrina luterana⁵⁵.

Pur apprezzando il valore della musica, definita «un dono di Dio per la gioia spirituale dell'uomo»⁵⁶, Calvino ne sottolinea tuttavia l'ambivalenza degli effetti che questa può avere sulla sensibilità dell'uomo. Per questa ragione, la musica deve essere regolata secondo un principio di moderazione, al fine di fugare la sua azione potenzialmente corruttiva ed esaltarne al contrario la funzione di sostegno nel processo di edificazione dell'uomo.

⁵⁴ J.E. TARRY, *Music in the Educational Philosophy of Martin Luther*, in *Journal of Research in Music Education*, 4, 1973, pp. 355-365; F.W. STERNFELD, *Music in the Schools of the Reformation*, in *Musica Disciplina*, 2, 1948, pp. 99-122; R.A. LEAVER, *Luther's Catechism Hymns 6: Confession*, in *Lutheran Quarterly*, 12, 1998, pp. 171-180; M. CASSESE, *Antropologia e teologia della musica*, cit., pp. 206-207.

⁵⁵ L.P. SPELMAN, *Calvin and the Arts*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 1948: "Calvin allowed very little place in his life for purely aesthetic enjoyment of art. His whole attention was directed to theological matters and the precise, and to him the inevitable, relation which these theological matters bore to human conduct", pp. 246-252, specificamente p. 246. Sulle differenze tra la concezione musicale di Lutero e Calvino, cfr. N. STIPP, *The Music Philosophies of Martin Luther and John Calvin*, in *The American Organist*, 68, 2007, pp. 68-72.

⁵⁶ "Notre Seigneur, pour nous distraire et retirer des séductions de la chair et du monde, nous présente tous les moyens possibles, afin de nous remplir de cette joie spirituelle qu'il nous recommande tant. Or entre les choses qui sont propres pour recréer l'homme, et lui procurer du plaisir, la musique est ou la première, ou l'une des principales: et il nous faut estimer que c'est un don de Dieu destiné à cet usage", in *Joannis Calvini Opera quae supersunt omnia*, edited by G. BAUM, E. CUNITZ, E. REUSS, C.A. Schwetschke et Filium, Brunswick-Berlin 1863-1900, vol. 59 (d'ora in poi OC), t. VI, cc. 169-170.



I due elementi, la “parola” e “la melodia”, di cui si compone il canto possono svolgere un’azione convergente nel favorire la slancio di devozione verso la santificazione divina⁵⁷, purché però la melodia sia ancillare alla parola, ossia la dimensione emotiva sia canalizzata nella sua funzione virtuosa dalla dimensione cognitiva rappresentata dalla santità della parola⁵⁸.

Nel rispetto del principio riformato della *sola Scriptura*, il canto dei Salmi⁵⁹, con la versificazione dei testi biblici ispirati direttamente dallo Spirito divino, appare il più confacente alla funzione devozionale del canto spirituale⁶⁰.

Il canto spirituale per Calvino inizialmente era destinato a svolgere una funzione di preghiera e di catechesi soprattutto in ambito extraliturgico, come espressione di *devotio domestica*, in una dimensione

⁵⁷ “Or en parlant maintenant de la Musique ie comprends deux parties, à scavoir la lettre, ou subiect et matière: secondement, le chant ou la mélodie. Il est vray que toute parole mauvaise (comme dit saint Paul) pervertit les bonnes moeurs: mais quand la mélodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le coeur, et entre au-dedans: tellement que comme par un entonnoir le vin est ietté dedans le vaisseau: aussi le venin et la corruption est distillée iusques au profond du coeur, par la mélodie. Qu’est-il donc question de faire? c’est d’avoir chansons non seulement honnestes, mais aussi saintes, lesquelles nous soyent comme aiguillons pour nous inciter à prier et louer Dieu, à méditer ses oeuvres, à fin de l’aimer, craindre, honorer, et glorifier”, in *OC*, t. VI, cc. 166 ss.

⁵⁸ O. MILLET, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Slatkine, Genève, 1992, pp. 207-224.

⁵⁹ Nelle Sacre Scritture si rinvengono vari riferimenti all’uso del canto degli inni e dei salmi nel culto divino: “Davide ordinò ai capi dei Leviti che chiamassero i loro fratelli cantori a prestare servizio con i loro strumenti musicali, saltèri, cetre e cembali, da cui trarre suoni vigorosi, per cantare in segno di gioia”, *1 Cronache 15, 16*; “Esultate, o giusti, nel Signore; la lode s’addice agli uomini retti. Celebrate il Signore con la cetra; salmeggiate a lui con il saltèrio a dieci corde. Cantategli un cantico nuovo, sonate bene e con gioia”, *Salmo 33, 1-3*; “Egli ha messo nella mia bocca un nuovo cantico a lode del nostro Dio. Molti vedranno questo e temeranno, e confideranno nel Signore”, *Salmo 40, 3*; negli *Atti degli Apostoli*: “Verso la mezzanotte Paolo e Sila, pregando, cantavano inni a Dio; e i carcerati li ascoltavano” *Atti 16, 25*; nelle *Lettere* di San Paolo: “siate ripieni di Spirito, parlandovi gli uni gli altri con salmi, inni e cantici spirituali, cantando e lodando col vostro cuore il Signore”, *Efesini 5, 18-19*; “La parola di Cristo abiti in voi abbondantemente; istruitevi ed esortatevi gli uni gli altri con ogni sapienza; cantate di cuore a Dio, sotto l’impulso della grazia, salmi, inni e cantici spirituali”, *Colossesi 3,16*; “Pregherò con lo spirito, ma pregherò anche con l’intelligenza; salmeggerò con lo spirito, ma salmeggerò anche con l’intelligenza”, *1 Corinzi 14, 15*.

⁶⁰ “Nul ne peut chanter choses dignes de Dieu, sinon qu’il ait receu d’iceluy: parquoy quand nous aurons bien circuy par tout pour chercher çà et là, nous ne trou verons meilleures chant sons ne plus propres pour ce faire que les Pseaumes de David, lesquelz le saint Esprit luy a dictz et faitz”, in *OC*, t. VI, cc. 169 ss.



pertanto privata⁶¹. Nella prima edizione dell'*Institutio Religionis Christianae* del 1536 non vi è, difatti, alcun riferimento alla importanza della musica nella liturgia⁶².

Solo a partire dagli "Articoli" che Farel e Calvino presentano ai Magistrati ginevrini al fine di consolidare la Chiesa di Ginevra è possibile trovare le prime argomentazioni a favore dell'introduzione del canto nel culto⁶³.

Durante l'esilio a Strasburgo dal 1538 al 1541 Calvino sviluppa più compiutamente una teoria della funzione della musica nella preghiera culturale, sulla base delle innovazioni liturgiche introdotte da Martin Bucer⁶⁴ che prevedono, oltre al rito nella lingua francese e alle preghiere tratte esclusivamente dalle Sacre Scritture, anche il canto degli inni e dei salmi da parte dell'intera comunità nella nuova forma di corale monodico che i compositori strasburghesi, tra cui il Kantor della cattedrale di Strasburgo Greiter, avevano elaborato⁶⁵.

Richiamato a Ginevra nel 1541, Calvino pubblica nel 1542 *La forme des prieres et chants ecclesiastiques*⁶⁶. Nella prefazione - intitolata, nella prima edizione, «*Épistre au lecteur*», mentre dall'edizione del 1543 "À tous chrestiens

⁶¹ A. ULLBERG, *Au chemin de salvation: la chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala Universitet, Uppsala, 2008.

⁶² CO, t. I, cc. 3-252, in particolare, cc. 81-90, 102-139.

⁶³ Come è affermato nel *Preambolo* agli *Articoli*: "c'est une chose bien expediente à l'edification de l'esglise de chanter aulcungs pseumes en forme d'oraysons publicqs [...] affin que les cueurs de tous soyent esmeuz et inci tés à former [pareilles] oraysons et rendre pareilles louanges et grâces à Dieu d'une mesme affection" CO, t. X, cc. 6-12 («*Articles concernant l'organisation de l'église et du culte a Genève, proposés au conseil par les ministres*, du 16 jan vier 1537). In merito, cfr. Ch. jr. GARSIDE, *The origins of Calvin's Theology of music (1536-1543)*, in *Transactions of the American Philosophical Society*, 69, 1979, pp. 5-36; J. SMELIK, *Die Theologie der Musik bei Johannes Calvin als Hintergrund des Genfer Psalters*, in *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden*, 16-18 Jahrhundert, edited by E. GRUNEWALD, P. HENNING, J. JÜRGENS, R. LUTH, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2004, pp. 61-77; C. GROSSE, *L'esthétique du chant dans la piété calviniste aux premiers temps de la Réforme (1536-1545)*, in *Revue de l'histoire des religions*, 1, 2010, pp. 13- 31.

⁶⁴ A. HOFFMANN, *Le psautier de Jean Calvin. Genève, rayonnement et enjeux*, in *La Revue Réformée*, 4, 2010 (consultabile all'indirizzo: <http://larevuereformee.net>).

⁶⁵ R. WEEDA, *L'„Église des Français" de Strasbourg (1538-1563). Rayonnement européen de sa liturgie et de ses Psautiers*, Éditions Valentin Koerner, Baden-Baden et Bouxwiller, 2004, pp. 13-39.

⁶⁶ *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques, avec la maniere d'admisnistrer les Sacremens, et consacrer le Mariage: selon la coustume de l'Eglise ancienne*, [Jean Girard, Genève], 1542.



*et amateurs de la parole de Dieu, salut*⁶⁷ - espone la propria "teologia della musica"⁶⁸.

Contrapponendosi implicitamente a coloro, come Zwingli, che consideravano la musica come elemento profano non confacente al culto divino⁶⁹, Calvino afferma al contrario che il canto nella liturgia costituisce un sostegno per un coinvolgimento anche emotivo del fedele nella preghiera, nella sua funzione di meditazione profonda e di slancio nella lode a Dio, come affermato già da San Paolo e come sostenuto dai Padri della Chiesa.

L'uso della musica è pertanto lecito, purché sia "regolato" in funzione della spiritualità della parola e non utilizzato in forma puramente estetica, per il puro compiacimento sensoriale, che è invece caratteristica della musica profana⁷⁰.

Il canto è difatti considerato come una forma di preghiera pubblica accanto a quella parlata⁷¹.

⁶⁷ CO, t. VI, cc. 165-172.

⁶⁸ P. PIDOUX, *La Genève des psaumes et les psaumes de Genève, 1536-1562*, in *La Musique à Saint-Pierre*, Clefs de Saint-Pierre, Genève, 1984: "C'est à Genève qu'il s'élabore, selon un plan déterminé, dans une unité de pensée et d'intention qui ne varie pas au long des années, pas davantage que ne varie la méthode de travail. Le maître d'oeuvre est Calvin à l'instigation duquel versifient ou composent cinq collaborateurs. Le terme Psautier de Genève est celui qui rend le mieux compte de ces conditions", p. 60; ID., *Au XVI^e siècle. La Genève de Calvin et le chant des psaumes*, in *Revue Musicale de Suisse Romande*, 1991, pp. 139-159.

⁶⁹ M. LENNY, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*, Theologischer Verlag, Zürich, 1983, pp. 175-214; H.P. CLIVE, *The calvinist Attitude to Music, and its Literary Aspects and Sources*, in *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. XIX, 1957, pp. 80-102 e pp. 294-319; t. XX, 1958, pp. 179-207.

⁷⁰ "Certes, si le chant est accommodé à cette gravité qu'il convient d'avoir devant Dieu et devant les Anges, c'est un ornement pour donner plus de grâce et dignité aux louanges de Dieu, et un bon moyen pour inciter les coeurs et les enflammer à plus grande ardeur de prier; mais il se faut toujours donner garde que les oreilles ne soient plus attentives à l'harmonie du chant, que les esprits au sens spirituel des paroles. [...] Quand donc on usera de cette modération, il n'y a nul doute que ce ne soit une façon très sainte et utile. Au contraire, les chants et melodies qui sont composées au plaisir des oreilles seulement, comme sont tous les fringots et fredons de la papisterie, et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chose faite et chants à quatre parties, ne conviennent nullement à la majesté de l'Église, et il ne se peut faire qu'ils ne déplaisent grandement à Dieu": J. CALVIN, *Institutio Religionis Christianae*, III, 20, p. 32.

⁷¹ "Quant est des prières publiques, il y en a deux espèces: les unes se font par simples paroles, les autres avec le chant. Et n'est pas chose inventée depuis peu de temps. Car dès la première origine de l'Église cela a esté, comme il appert par les histoires. Et mesme saint Paul ne parle pas seulement de prier de bouche, mais aussi de chanter. Et, à la vérité nous cognoissons par expérience que le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et



In ossequio alle Sacre Scritture⁷², nell'ordinamento ecclesiastico liturgico calvinista viene introdotto il canto dei salmi⁷³ come modo di partecipazione corale della comunità dei fedeli al culto⁷⁴, sebbene non nella forma polifonica⁷⁵. Come afferma chiaramente nella successiva edizione dell'*Institutio Religionis Christianae*, il canto monodico è considerato da Calvino maggiormente confacente alle funzioni liturgiche, in quanto

enflamber le coeur des hommes, pour invoquer Dieu d'un zèle plus véhément et ardent. Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni léger, ni volage, mais qu'il ait poids et maïesté, comme dit saint Augustin, et ainsi, qu'il y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison, et entre les Pseaumes qui se chantent en l'Eglise, en la présence de Dieu et de ses ange", in OC, t. IV, cc. 169-170.

⁷² "Or ce que dit saint Augustin est vray, que nul ne peut chanter choses dignes de Dieu sinon qu'il l'ait reçu d'iceluy. Par quoy quand nous aurons bien circuit par tout pour chercher çà et là, nous ne trouverons meilleures chansons ne plus propres pour ce faire, que les Pseaumes de David; lesquels le saint Esprit luy a dictés et faicts. Et pourtant, quand nous les chantons, nous sommes certains que Dieu nous met en la bouche les paroles, comme si luymesme chantoit en nous, pour exalter sa gloire. Par quoy Chrysostome exhorte tant hommes et femmes et petis enfants, de s'accoustumer à les chanter, à fin que cela soit comme une méditation pour s'associer à la compagnie des anges. Au reste il nous faut souvenir de ce que dit S. Paul, Que les chansons spirituelles ne se peuvent bien chanter que de coeur. Or le coeur requiert l'intelligence. Et en cela (dit S. Augustin) gist la différence entre le chant des hommes et celui des oiseaux. Car une linote, un rossignol, un papegay chanteront bien, mais ce sera sans entendre. Or le propre don de l'homme est de chanter en sçachant ce qu'il dit. Après l'intelligence doit suivre le coeur et l'affection: ce qui ne peut estre que nous n'ayons le Cantique imprimé en nostre mémoire, pour iamais ne cesser de chanter", in OC, t. VI, cc. 171-172. Cfr. C. GROSSE, *L'esthétique du chant*, cit., pp. 13-31, in particolare p. 23 ss.

⁷³ R. WEEDA, *L'Eglise des Français de Strasbourg (1538-1563). Rayonnement européen de sa Liturgie et de ses Psautiers*, Editions Valentin Koerner, Baden-Baden et Bouxwiller, 2004, p. 33; R. ZUBER, *Les psaumes dans l'histoire des Huguenots*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, vol. 23, 1977, pp. 350-361.

⁷⁴ J.T. VANDERWILT, *John Calvin's Theology of Liturgical Psalm*, in *Christian Scholar's Review*, 1, 1995, pp. 63-82.

⁷⁵ R. WILL, *La première liturgie de Calvin*, in *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 18, 1938, pp. 523-529. Alla proliferazione di corali polifonici, Giovanni Calvino oppone la *simplicitas* e lo stile austero proprio al fine di evitare il rischio di un compiacimento puramente estetico della musica nell'ascoltatore e nell'esecutore: E. DOUMERGUE, *La musique dans l'oeuvre de Calvin*, in ID., *L'art et le sentiment dans l'oeuvre de Calvin*, Slatkine Reprints, Genève, 1970 (I ed. *Musik in the work of Calvin*, in *The Princeton Theological Review*, 7, n. 4, 1909); W. BLANCKENBURG, *Calvin*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, Kassel und -Basel, Bärenreiter Verlag, vol. II, 1952, pp. 653-666; C.L. ETHERINGTON, *Protestant Worship Music: Its History and Practice*, Greenwood Press, Connecticut, 1962: "The Calvinists' music was much simpler than the Catholic's because they believed that too much complexity would distract the listener and that the real purpose of worship would be overshadowed by the elaborate motets and masses", p. 98.



consente una maggiore concentrazione della congregazione dei fedeli sul testo della preghiera cantata, mentre la polifonia rischierebbe di distogliere l'attenzione dal significato delle parole e dalla funzione meditativa del testo cantato⁷⁶.

Viene così introdotto il Salterio ginevrino o calvinista costituito dalla traduzione francese dei centocinquanta salmi biblici⁷⁷.

Le melodie si articolano su valori lunghi, principalmente la semibreve e la minima, oggi trascritti come minima e semiminima, per conferire un andamento uniforme con armonie essenziali⁷⁸ e con la corrispondenza di ogni nota a una sillaba⁷⁹. L'assenza di melismi non solo facilita la memorizzazione, ma soprattutto consente di operare un controllo della parola sulla melodia, e dunque di affermare la predominanza dell'aspetto cognitivo di comprensione del testo su quello emotivo e sensoriale⁸⁰. Come Calvino afferma nell'*Institutio Religionis Christianae*: «bisogna però sempre badare a che le orecchie non siano attratte dall'armonia del canto più di quanto gli spiriti lo sono dal senso spirituale del testo»⁸¹.

⁷⁶ J. CALVIN, *Institutio Religionis Christianae*, III, 20, pp. 30-31: "[...] les chants et mélodies qui sont composées au plaisir des oreilles seulement, comme sont [...] tout ce qu'ils appellent musique rompue et chose faicte, et chants à quatre parties, [qui] ne conviennent nullement à la maiesté de l'Eglise et ne peut se faire qu'ils ne desplaisent grandement à Dieu". Sul punto, cfr. E. LAMBERT, 'In corde iubilum': Music in Calvin's Institutes of the Christian Religion, in *Reformation and Renaissance Review*, 4, 2012, pp. 269-287.

⁷⁷ P. PIDOUX, *Le Psautier Huguenot du XVIe siècle. Mélodies et Documents*, I-II, Baerenreiter, Bâle, 1962; E. WEBER, *Le psautier huguenot: hier et aujourd'hui*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, 125, 1979, pp. 523-547; EAD., *Les mélodies du Psautier huguenot, des origines à nos jours*, in *La controverse interne au protestantisme, XVIe-XXe siècles, Actes du 2e colloque Jean Boisset, VIIe colloque du Centre d'histoire des Réformes et du protestantisme*, édité par M. PERRONET, Université Paul Valéry, Montpellier, 1983, pp. 185-200.

⁷⁸ J.D. WITVLIET, *The Spirituality of the Psalter: Metrical Psalms in Liturgy and Life in Calvin's Geneva*, in *Calvin Theological Journal*, 2, 1997, pp. 273-297; A. CABANISS, *The Background of Metrical Psalmody*, in *Calvin Theological Journal*, 2, 1985, pp. 191-206; J. OTTENHOFF, *Recent Studies in Metrical Psalms*, in *English Literary Renaissance*, 2, 2003, pp. 252-275.

⁷⁹ B.J. BELLANTI, *Sing to the Lord a New Song: John Calvin and the Spiritual Discipline of Metrical Psalmody*, in *Musical Offerings*, 2, 2014, pp. 65-85.

⁸⁰ C. GROSSE, *L'esthétique du chant*, cit., pp. 27-28.

⁸¹ G. CALVINO, *Istituzione della Religione Cristiana*, Utet, Torino, 1971, III, 20,3 (vol. II, p. 1066).



Il salterio monodico e senza alcun accompagnamento⁸² costituisce la forma tipica della musica liturgica calvinista, distinguendosi nettamente dalla musica profana⁸³.

Il primo salterio pubblicato da Calvino nel 1539 a Strasburgo, dove era predicatore, prevedeva diciotto salmi tra cui dodici parafrasati in forma poetica in francese da Clement Marot e sei dello stesso Calvino oltre il *Cantico di Simeone (Nunc dimittis)*, il *Decalogo* e il *Credo*, con melodie in gran parte del cantore della Cattedrale di Strasburgo, Matthaüs Greiter⁸⁴.

L'edizione era destinata all'uso personale di ciascun partecipante al culto della congregazione francofona di Strasburgo. Ritornato a Ginevra nel 1541, Calvino dà nuovo impulso al progetto di traduzione in francese e parafrasi in versi rimati dei salmi biblici.

Nel 1542, pubblica, come già detto⁸⁵, la liturgia del culto calvinista intitolata *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, contenente trenta salmi parafrasati dal Marot - che intanto si era rifugiato anch'egli a Ginevra - e solo cinque di Calvino stesso. Le melodie del Salterio di Strasburgo del 1539, come ha dimostrato Pierre Pidoux⁸⁶, sono sostituite da melodie composte da Guillaume Franc, cantore a Ginevra e maestro di musica nelle scuole di salmi per i giovani.

Grande importanza assume difatti l'aspetto pedagogico dell'insegnamento della musica attraverso solfeggi ritmici e cantati e con metodi diversificati e personalizzati poiché, come si specifica anche negli *Articoli* che Calvino e Farel sottopongono all'approvazione del Consiglio

⁸² **W. DAVID, O. TAYLOR**, *John Calvin and Musical Instruments. A Critical Investigation*, in *Calvin Theological Journal*, 2, 2013, p. 254; **A. HOFFMANN**, *Le psautier de Jean Calvin*, n. 4, cit.

⁸³ Cfr. **B. BOCCADORO**, *L'éthique musical chez Jean Calvin*, in **G. BEDOUELLE, C. BELIN, S. DE REYFF**, *L'art de la tradition. Journées d'études de l'Université de Fribourg*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2005: "Entre le XVIe e XVIIIe siècle, Genève est peut-être la seule ville dans laquelle les principes d'une morale musicale d'État obtiendrot une sanction législative et seront appliqués à la lettre par un système pénal rendu efficace par l'exiguïté de la population et par le contrôle ponctuel des autorités compétentes", pp. 243-265, specificamente p. 245.

⁸⁴ **J. CALVIN**, *Aulcuns pseumes et cantiques mys en chant*, [Johannes Knobloch], Strasborg, 1539. In merito, **R.R. TERRY**, *Calvin's First Psalter, 1539*, in *Proceedings of the Musical Association*, 57, 1930, pp. 1-21; **A. BASSO**, *Il lessico*, cit., p. 136. Cfr. inoltre **P. PIDOUX**, *Le Psautier Huguenot*, cit., p. IX, il quale attribuisce le ultime melodie del Salterio a Pierre Davantès.

⁸⁵ Vedi nota 66.

⁸⁶ **P. PIDOUX**, *Franc, Bourgeois, Davantès: leur contribution à la création des mélodies du Psautier de Genève*, edizione ciclostilata, Genève, 1993.



cittadino di Ginevra, il canto dei fanciulli può svolgere un ruolo trainante per una maggiore uniformità e sincronia del canto ecclesiastico durante il culto, così da rappresentare liturgicamente il fervore che nasce dall'unità della fede di tutta l'assemblea⁸⁷.

A tale scopo nel 1559 Calvino con la promulgazione delle *Leges Academiae Genevensis* istituisce il nuovo ordinamento del *Collège de Genève*⁸⁸ - con cui dota la Repubblica di Ginevra non solo di un istituto di istruzione secondaria, obbligatorio e gratuito, ma anche di un'Università⁸⁹ - i cui programmi d'insegnamento prevedono anche un'ora di pratica del canto sacro e un'ora aggiuntiva di corsi di musica al giorno⁹⁰.

Nella *Prefazione* all'edizione del 1542 de *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, Calvino indica i principi fondamentali della liturgia della Chiesa di Ginevra, articolata essenzialmente nei tre momenti costituiti dalla preghiera, dalla predicazione e dalla celebrazione dei sacramenti. Ai fini di una partecipazione attiva e diretta di ogni singolo fedele al culto, sottolinea la necessità dell'uso della lingua popolare nella preghiera regolata secondo le Scritture⁹¹ e attraverso il canto dei salmi al fine di una reale conoscenza e comprensione spirituale della volontà divina, per ottenere i benefici della fede⁹².

Nel 1543 è pubblicata la raccolta dei cinquanta salmi del Marot, più precisamente quarantanove salmi e il *Cantico di Simeone*, senza accompagnamento musicale, dove non compare alcun salmo parafrasato da

⁸⁷ E. KAYAYAN, *Le psautier de Genève et l'esprit de la Réforme*, in *Foi et Vie réformées*, dicembre 2016 (consultabile all'indirizzo: <http://bit.ly/2LFu4Qf>).

⁸⁸ Cfr. in merito J.C. FRACHEBOURG, *Quatrième centenaire de la mort de Jean Calvin, fondateur du Collège de Genève*, Département de l'Instruction publique, Genève, 1964.

⁸⁹ *Leges Academiae Genevensis*, Rob. Stephanus, Genevae, 1559.

⁹⁰ A. HOFFMANN, *Le psautier de Jean Calvin*, cit.

⁹¹ "Pourtant, si nous voulons bien honorer les saintes ordonnances de nostre Seigneur, desquelles nous usons en l'Église, le principal est de scavoir, qu'elles contiennent, qu'elles veullent dire, et à quelle fin elles tendent: afin que l'usage en soit utile et salutaire, et par consequent droitement reiglé", in OC, T. VI, CC. 165-166.

⁹² "Quant est des prières publiques, il y en a deux espèces: les unes se font par simples paroles, les autres avec le chant. Et n'est pas chose inventée depuis peu de temps. Car dès la première origine de l'Église cela a esté, comme il appert par les histoires. Et mesme saint Paul ne parle pas seulement de prier de bouche, mais aussi de chanter. Et, à la vérité nous cognoissons par expérience que le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et enflamber le coeur des hommes, pour invoquer Dieu d'un zèle plus véhément et ardent. Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni léger, ni volage, mais qu'il ait poids et maiesté, comme dit saint Augustin, et ainsi, qu'il y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison, et entre les Pseaumes qui se chantent en l'Église, en la présence de Dieu et de ses anges", in OC, t. VI, cc. 168-170.



Calvino⁹³, probabilmente in quanto dallo stesso ritenuti meno pregevoli dal punto di vista poetico.

Con la morte del Marot, l'anno successivo, e la partenza di Guillaume Franc per Losanna il completamento dell'opera di traduzione in versi dei Salmi è affidata da Calvino a Théodore de Bèze, che nel 1551 pubblica presso l'editore Jean Crispin, la prima edizione di una raccolta di ottantatré salmi⁹⁴ con musiche composte da Louis Bourgeois che, con alcune aggiunte, venne ristampata in ben venticinque edizioni successive non solo a Ginevra, ma anche in altre città francesi.

L'edizione completa dei *Centocinquanta Salmi* di David parafrasati da Théodore de Bèze venne stampata tuttavia soltanto nel 1562⁹⁵.

Il Salterio ginevrino del 1562 contiene centoventicinque melodie, di cui ottanta composte da Bourgeois e le restanti, come ha ipotizzato nei suoi studi Pierre Pidoux, da Pierre Davantés⁹⁶. In occasione della sua partecipazione al Colloque di Poissy nella disputa tra Riformati e Cattolici, Théodore de Bèze ottiene dal Re di Francia il privilegio reale di esenzione dal pagamento delle tasse per dieci anni, a nome dell'editore Antoine I Vincent che tra l'altro aveva già ottenuto l'esclusività dei diritti per dieci anni dal Consiglio di Ginevra. Antoine I Vincent pubblica l'edizione dei *Centocinquanta salmi*, affidando la stampa a diversi torchi non solo ginevrini, ma anche di molte altre città quali Parigi, Lione, Caen, Rouen, contribuendo in tal modo ad una sua rapida e capillare diffusione⁹⁷.

A partire dal 1566 vennero pubblicate traduzioni del Salterio ginevrino nelle diverse lingue delle comunità riformate presenti nei Paesi non di lingua francese⁹⁸. La metrica dei salmi in francese del Marot e Bèze

⁹³ **CH. GARSIDE**, *The origins of Calvin's Theology of music (1536-1543)*, cit.

⁹⁴ *Pseaumes Octantetrois de David, mis en rime Française. A scavoir, quaranteneuf par Clément Marot [...] et trentequatre par Théodore de Bèze*, Jean Crispin, Geneva, 1551 consultabile in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1086533.image>. Per l'analisi delle diverse edizioni delle raccolte di salmi si rinvia a **P. PIDOUX**, *Le Psautier Huguenot*, cit.

⁹⁵ *Les Pseaumes mis en rime françoise par Clement Marot et Theodore de Beze*, Jean I de Laon pour Antoine I Vincent, [Genève], 1562 (reperibile all'indirizzo: <http://doi.org/10.3931/e-rara-2674>).

⁹⁶ **P. PIDOUX**, *Franc, Bourgeois*, cit.

⁹⁷ L'elenco delle tipografie è pubblicato in *Le Psautier de Genève, 1562-1685, Images commentées et essai de bibliographie*, ed. Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève, 1986, p. 17.

⁹⁸ **J.M. NOAILLY**, *Le psautier des églises réformées au xvie siècle*, in *Chrétiens et Sociétés*, 1, 2011, pp. 57-90. Le parafrasi in lingua diversa dal francese sulla metrica dei salmi del Salterio di Ginevra vennero pubblicate in italiano, olandese, tedesco, latino, ebraico, polacco, spagnolo, ungherese, ceco, danese, portoghese. Per le comunità dei Paesi extraeuropei si ricordano le traduzioni in malese (1735), in tamil (1755) e in turco.



viene conservata per adattare la traduzione in versi nelle lingue diverse dal francese alle melodie di Franc, Bourgeois, Davantés.

Quasi paradossalmente, si potrebbe dunque affermare che nonostante il significato ancillare della musica rispetto alla parola sottolineato da Calvino nella sua riforma liturgica, saranno invece proprio le melodie del Salterio ginevrino a costituire l'elemento unitario delle diverse comunità della riforma calvinista in territorio europeo ed extraeuropeo⁹⁹. Già a partire da Louis Bourgeois e Jean Godime, del resto, le melodie del Salterio ginevrino vennero armonizzate anche in forma polifonica, così come fiorirono anche versioni strumentali del Salterio, ma solo in ambito extraliturgico. Lo stesso Corale luterano ebbe una grande fioritura di rielaborazioni in forme nuove al di fuori del culto pubblico anche in ambiente non riformato¹⁰⁰.

4 - Liturgia e musica nella Chiesa riformata anglicana

Diverso è invece lo sviluppo di uno stile specifico liturgico e musicale della Chiesa riformata anglicana. Con la separazione del cristianesimo inglese da quello romano, in seguito alla rottura di Enrico VIII con la Chiesa di Roma e la sua proclamazione a Capo supremo della Chiesa inglese da parte dell'Assemblea generale del clero del Regno¹⁰¹, la riforma religiosa in ambito liturgico in Inghilterra è, almeno nella fase iniziale, contraddistinta essenzialmente dall'introduzione dell'uso della lingua inglese nei repertori musicali legati ancora alla tradizione di ascendenza cattolica.

Se il rito anglicano trova la sua compiuta formulazione nella prima edizione, nel 1549, del *Book of Common Prayer* ad opera dell'arcivescovo di Canterbury Thomas Crammer¹⁰², il primo ordinamento musicale della nuova liturgia anglicana è l'edizione del *Book of Common Prayer Noted* di John Merbecke del 1550¹⁰³. Ma è l'edizione del 1559 - rinnovata ancora nel

⁹⁹ E. FIUME, *Il salterio ugonotto: una Confessione in musica*, in *Protestantesimo*, 70, 2015, pp. 139-151.

¹⁰⁰ M. d'ARIENZO, *Linguaggi liturgici*, cit., p. 164 ss.

¹⁰¹ La separazione da Roma fu segnata ufficialmente con l'*Act of Supremacy* di Enrico VIII nel 1534. Sulla riforma anglicana si veda, inter alios, J.W.C. WAND, *La Chiesa anglicana*, prefazione di A. PINCHERLE, Traduzione di G. FRAGNITO, Il Saggiatore, Milano, 1962.

¹⁰² Sulle diverse edizioni del *Book Of Common Prayer*, cfr. D. GRIFFITH, *The Bibliography of the Book of Common Prayer, 1549-1999*, Oak Knoll Press, New Castle, 2002.

¹⁰³ J. MARBECKE, *Book of Common Prayer Noted*, Richard Grafton, London, 1550; *The book of Common payer Noted 1550*, edited by R. A. LEAVER, Appleford, Sutton Courtenay,



1662¹⁰⁴ - a fissare la fisionomia specifica della liturgia anglicana, nella quale la Celebrazione eucaristica viene riorganizzata su paradigmi calvinisti e luterani¹⁰⁵ e l'ufficio liturgico è ridotto a due ore giornaliere: un servizio liturgico al mattino (*Matins*) e uno serale (*Evensong*) nei quali è prevista la lettura della Bibbia e la recitazione cantata, in forma alternata tra celebrante e coro, dell'intero salterio calvinista in un arco di quattro settimane.

Nella pratica, si possono distinguere nel nuovo rito anglicano due prassi musicali: la *Cathedral music* e la musica liturgica popolare eseguita nelle chiese parrocchiali e minori.

La *Cathedral Music* si caratterizza per l'esecuzione in forma polifonica o anche in stile concertante, con accompagnamento dell'organo, delle parti invariabili dell'ufficio liturgico che costituiscono il *Service*¹⁰⁶, affidate ad un coro diretto da un *precentor* nelle antiche cattedrali e da un *chapter* nelle

1982; **K. CARLETON**, *John Marbecke and the Book of Common prayer Noted*, in *The Church and the Arts*, ed. D. WOOD, Blackwell, Oxford, 1992, pp. 255-265; **H.-A. KIM**, *Humanism and the Reform of Sacred Music in Early Modern England: John Merbecke the Orator and The Booke of Common Praier Noted (1550)*, Routledge, London, 2016.

¹⁰⁴ *The Oxford Guide to The Book of Common Prayer: A Worldwide Survey*, edited by C. HEFLING, C. SHATTUCK, Oxford University Press, Oxford, 2006. Cfr., inoltre, **F.E. BRIGHTMAN**, *The English Rite: being a synopsis of the sources and revisions of the Book of common prayer, I-II*, Rivingtons, London, 1915.

¹⁰⁵ Cfr. **V. DONELLA**, *Musica e liturgia. Indagini e riflessioni musicologiche*, Edizioni Carrara, Bergamo, 1991, p. 360.

¹⁰⁶ Si distinguono tre tipologie di *Service* liturgici: il *Communion Service* costituito nel XVI secolo dal *Kyrie* e dal *Credo*, mentre oggi, di solito, da tutte le parti dell'*ordinarium*; il *Morning Service*, o ufficiatura del mattino, costituito dal *Venite exultemus*, *Te Deum*, *Benedictus*, *Jubilate*; l'*Evening service*, o ufficiatura della sera, comprendente il *Magnificat*, *Nunc dimittis*, *Cantate Domino*, *Deus miseratur*. I primi compositori di *Short Service* furono Christofer Tye, Thomas Tallis. Quasi contemporaneamente vennero composti anche i *Great high Service*, caratterizzati da ricchezza ritmica e scrittura contrappuntistica, in cui le parti corali, spesso cantate in antifona tra *cantores* e *diaconi* si alternavano ai versetti accompagnati dall'organo (*Tudor Church Music*). Tra i maggiori compositori di *Great high Service* si annovera, tra gli altri, William Byrd. Cfr. **D. STEVENS**, *Tudor Church Music*, Faber & Faber, London, 1961.



cattedrali di nuova erezione¹⁰⁷ e nelle chiese dei grandi *Colleges*, che si alterna con il celebrante¹⁰⁸.

La musica liturgica popolare si sviluppa, invece, nelle chiese parrocchiali e si caratterizza per la partecipazione dei fedeli all'azione liturgica attraverso il canto in forma monodica degli inni e salmi metrici tradotti in inglese e inquadrati in strofe su melodie spesso tratte dai salteri ugonotti¹⁰⁹. La prima raccolta di *metrical psalmes* fu pubblicata nel 1562¹¹⁰.

Gli inni venivano cantati prima e dopo il sermone sotto la guida di un laico incaricato della musica parrocchiale, il *parish clerk*¹¹¹. Il modo anglicano di cantare i salmi si caratterizza per la corrispondenza di ciascun versetto del salmo o cantico ad uno schema armonico a quattro parti con un ritmo determinato in cui «la prima nota fa da nota di recita e il resto da inflessione o cadenza»¹¹².

L'*anthem*, che ha la stessa radice etimologica di *antifona*, diversamente, è un canto a più voci usato nella Chiesa anglicana sia a chiusura dei *Service* solenni eseguiti nelle cattedrali, sia nella musica liturgica popolare accanto agli inni e ai salmi monodici.

La prima menzione ufficiale degli *anthems* nei *prayer books* la si ritrova soltanto a partire dall'edizione del 1662, nonostante la produzione fosse copiosa già al tempo di Elisabetta I¹¹³.

¹⁰⁷ Alle nove cattedrali già esistenti (la cosiddetta *Old Foundation*: Chichester, Exeter, Hereford, Lichfield, Lincoln, Londra-St. Paul, Salisbury, Wells York) si affiancarono tredici nuove cattedrali (la cosiddetta *New Foundation*: Bristol, Canterbury, Carlisle, Chester, Durham, Ely, Gloucester, Norwich, Oxford, Peterborough, Rchester, Winchester, Worcester). L'erezione delle nuove cattedrali, a seguito della soppressione di molti monasteri e quindi anche del loro repertorio corale e della prestigiosa tradizione musicale, consentì lo sviluppo della *Cathedral music*.

¹⁰⁸Cfr. E.H. FELLOWES, *English Cathedral Music, from Edward VI and Edward VII* Methuen, London, 1941; G.J. CUMING, *A History of Anglican Liturgy*, Macmillan, London, 1969; E. COSTA, sub voce *Anglicano, Canto*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, diretta da A. BASSO, I, Utet, Torino, 1983, p. 86 ss.

¹⁰⁹ E. COSTA, sub voce *Anglicano, Canto*, cit., p. 87.

¹¹⁰ T. STERNHOLD, I. HOPKINS ET AL., *The Whole Booke of Psalmes collected into English metre*, John Daye, London, 1562.

¹¹¹ Cfr. E. COSTA, sub voce *Anglicano, Canto*, cit., p. 87.

¹¹² J. NOBLE, sub voce *Anglicano, Canto*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da A. SOLMI, cit., p. 98.

¹¹³ La raccolta a stampa di J. DAY, *Certaine notes set forth in foure and three parts: to be song at the morning communion and evening praier: very necessarie for the Church of Christe to be frequented and used: & unto them added diuers godly praiers & Psalmes in the like forme to the honor & praise of God*, Aldersgate beneath S. Martins, London, 1560, contiene venti Anthems, di cui alcuni del 1550.



A differenza degli inni che erano cantati unitamente dal coro e dai fedeli, gli *anthems* per la loro complessità musicale venivano eseguiti dal solo coro¹¹⁴. Sviluppatisi sulla forma del mottetto, l'*anthem* si evolve in strutture sempre più ampie e articolate fino a diventare quasi una cantata per soli, coro e strumenti concertati. Si distinguono i *full-anthems* in stile omofono e sillabico eseguiti dal coro, inizialmente senza accompagnamento o con il sostegno del solo organo che raddoppiava le voci¹¹⁵; e i *verse-anthems* in cui si alternano i *verse*, ossia brani corali, a brani solistici e strumentali. Fra i primi compositori a coltivare il genere dei *verse-anthems* fu Orlando Gibbons. Il genere del *verse-anthems* nel XVII secolo si sviluppò con l'inserimento di un interludio tra un *verse* e un altro. Tra i maggiori compositori di *verse-anthems* di questo periodo è da annoverare Henri Purcell, che ne compose sessantotto¹¹⁶.

I contatti con il luteranesimo influenzarono la produzione anche di corali sul modello tedesco. Inizialmente venivano eseguiti in aggiunta ai salmi metrici, ma successivamente vennero integrati nell'ufficiatura anglicana. Venivano intonati prima e dopo il Sermone e nei vari momenti (*Introito*, tra le letture, *offertorio* e *comunione*) del rito eucaristico.

Con il puritanesimo di Cromwell si impose un rigorismo musicale che portò all'abolizione dell'uso degli strumenti e dell'organo e all'abolizione dei *Service* previsti dalla cosiddetta *Cathedral music*, alla maniera del più rigido calvinismo¹¹⁷. Ma alla restaurazione di Carlo II nel 1660, la produzione di musica sacra riprese vigore e vennero composti *anthems* sempre più elaborati. Tra i maggiori compositori di questo periodo si ricorda Georg Friedrich Handel che dedicò alla musica sacra una ricca produzione: oltre a vari *Te deum*, compose quattro *Anthems* per l'incoronazione di Giorgio II nel 1727 (*Coronation Anthems*) e undici *Anthems* per la cappella privata del duca di Chandos (*Chandos Anthems*).

Con il movimento di Oxford nel secolo XIX - di impronta "anglo-cattolica" che proponeva una via media tra il protestantesimo e il cattolicesimo quale reazione alle tendenze teologiche cosiddette "liberali" e al secolarismo e poneva maggiormente l'accento sul legame dei vescovi alla tradizione apostolica e sulla sacramentalità, specialmente della *Holy*

¹¹⁴ R. FISKE, sub voce *Anthem*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da A. SOLMI, I, Rizzoli-Ricordi, Milano, 1972, p. 104.

¹¹⁵ I primi compositori di *full Anthems* furono Christofer Tye, Thomas Tallis, Robert White. Cfr. M.B. FOSTER, *Anthems and Anthem Composers*, Novello & Co, London, 1901.

¹¹⁶ R. FISKE, sub voce *Anthem*, cit., p. 104.

¹¹⁷ P. SCHOLLS, *The Puritans and Music in England and New England: A Contribution to the Cultural History of Two Nations*, Oxford University Press, London, 1934.



Communio - si assiste, inoltre, ad una rifioritura del canto ecclesiastico anglicano nelle cattedrali intonato dal coro, composto da laici in abiti liturgici collocato sugli stalli del presbiterio e non più nelle tribune (*Surpliced Choir*)¹¹⁸. Ma le revisioni più consistenti si ebbero in tempi recenti¹¹⁹.

5 - La musica quale elemento identitario delle Chiese riformate. Considerazioni conclusive

In conclusione, è possibile, pertanto, affermare che l'elemento identitario proprio del Corale luterano e del Salterio di Ginevra e in gran parte anche per gli *Anthems* anglicani, ha contribuito in maniera efficace alla diffusione dei rispettivi culti, quale espressione della propria fede rispetto alle altre appartenenze confessionali. Nel contempo, i limiti imposti dalle norme liturgiche all'uso della musica nel servizio divino hanno favorito lo sviluppo di un linguaggio musicale in ambito anche non culturale, con elaborazioni in nuove forme polifoniche e strumentali che hanno contribuito in maniera non trascurabile allo sviluppo fino ai tempi più recenti di nuove forme musicali¹²⁰.

Allo stesso tempo, d'altro canto, il rapporto tra linguaggio musicale e linguaggio liturgico consente di articolare in una specifica prospettiva anche la riflessione sulle matrici religiose, non solo musicali, della cultura occidentale.

Lo sviluppo extraliturgico della musica di matrice religiosa permette, difatti, di individuare l'influsso che proprio il canto liturgico delle Chiese della Riforma - specialmente il corale luterano e il salterio calvinista - nella sua successiva rielaborazione culturale ed extraculturale ha avuto sullo sviluppo di quei processi di contaminazione e trasformazione che caratterizzano le interazioni tra identità differenti¹²¹ e che possono essere individuati quale cifra distintiva del pluralismo, inteso come integrazione

¹¹⁸ E. COSTA, sub voce *Anglicano, Canto*, cit., p. 88; P. HORTON, *Beyon the Psalms. The Metamorphosis of the Anthem Text during the Nineteenth Century*, in *Music and Theology in Nineteenth Century Britain*, edited by M. CLARKE, Routledge, London-New York, 2016, p. 133 ss.

¹¹⁹ E. COSTA sub voce *Anglicano, Canto*, cit., p. 89.

¹²⁰ J. SCARPA, *Il pensiero musicale in Lutero*, cit., p. 117 ss. L'A. sottolinea l'influenza che la riforma del canto liturgico luterano ha avuto sullo sviluppo della polifonia moderna.

¹²¹ M. d'ARIENZO, *Linguaggi liturgici*, cit., p. 167.



nel rispetto delle diversità, che contraddistingue la cultura e la civiltà occidentale.