

**UN TESORO PERDUTO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA
ORA RITROVATO:
LE ANTICHE MELODIE PATRIARCHINE DEL MATTUTINO E
DELLE LODI DEI DEFUNTI**

DAVID DI PAOLI PAULOVICH¹
Trieste

CDU 78.026+783.2(450Venezia+497.4/.5Istria/Dalmazia)
Saggio scientifico originale
Settembre 2002

Riassunto – Con il presente saggio l'autore offre un contributo alla conoscenza dell'antica e suggestiva tradizione musicale sacra latina del Patriarcato di Venezia, trascrivendo, analizzando ed inquadrando per la prima volta le melodie proprie delle ufficiature dei defunti secondo l'uso cosiddetto patriarchino, così come tramandate oralmente nei secoli dai cantori appartenenti alla Confraternita veneziana della Beata Vergine Addolorata, ultima depositaria d'una tradizione liturgico-musicale ormai estintasi nei territori del Patriarcato, ma un tempo non lontano ampiamente diffusa anche nelle chiese dell'Istria e della Dalmazia

1. La scoperta del Mattutino dei Morti a S. Giobbe. Cenni sul canto patriarchino nella diocesi veneziana. 2. L'ufficiatura dei defunti in area veneto- adriatica: le antiche melodie di tradizione orale oggi ancora esistenti per il canto del Mattutino e del Vespro dei Morti. 3. Le melodie dell'ufficio funebre di S. Giobbe. Trascrizioni e considerazioni generali. 4. Qualche riflessione sull'origine del canto patriarchino. 5. Note sulle trascrizioni. 6. Biblio-grafia. 7. Trascrizioni musicali.

¹ Dipl. in Composizione e dipl. in Musica Corale e Direzione di Coro, laur. in Giurisprudenza.

1. La scoperta del Mattutino dei Morti a S.Giobbe. Cenni sul canto patriarchino nella diocesi veneziana.

“Salutaris cogitatio est pro defunctis exorare”.

Alla venerata memoria di mia nonna Delfina Berti Nepi.

In una uggiosa giornata settembrina di fine secolo, di quelle che parrebbero scorrere monotone ed eguali nell'eternità incantata di Venezia, ci ritrovavamo di buon'ora a camminare per le bianche calli veneziane, diretti verso la quattrocentesca chiesa dei Santi Giobbe e Bernardino². La nebbia non era ancora salita e tutto avvolgeva come un manto, quasi ovattando i nostri passi e lo sciabordio delle imbarcazioni nei canali.

La chiesa di S. Giobbe, che s'affaccia lungo il canale del Cannaregio, fu costruita nella seconda metà del Quattrocento per opera del grande architetto Pietro Lombardo, e rappresenta uno dei suoi più riusciti impegni nel contesto veneziano. Al suo interno sono custoditi pregevoli altari, un tempo impreziositi da tele di Marco Basaiti, Giovanni Bellini e Vittore Carpaccio, ora custodite presso il Museo dell'Accademia, e tuttora si possono ammirare la cinquecentesca pala della Natività del bresciano Gerolamo Savoldo, collocata nella cappella Contarini, nonché numerose altre opere di pregio d'epoca rinascimentale, quali un soffitto di terracotta di Della Robbia e l'altare rinascimentale di Antonio Rossellino.

A dir il vero, le voci che ci avevano mosso a quell'occasionale visita³ erano confuse e imprecise: avevamo inteso di alcuni toni patriarchini che si solevano ancora usare nell'ufficiatura del mattutino dei defunti a S. Giobbe. Ma qualche perplessità poteva nutrirsi, soprattutto di ordine liturgico: infatti, posteriormente alla riforma liturgica del rito cattolico-romano operata in seguito al Concilio Vaticano Secondo, dagli anni Settanta del secolo appena trascor-

² Per sommarie notizie sulla chiesa di S. Giobbe si vedano: F. FINOTTO, *San Giobbe*, Venezia, 1971; G. BELLAVITIS, *Itinerari per Venezia*, Roma, 1980; A. SALVADORI, *101 architetture da vedere a Venezia*, Venezia, 1973; T. PIGNATTI, *Mille anni d'arte*, Venezia, 1989; J. MAC ANDREW, *L'architettura veneziana del Rinascimento*; U. FRANZOI-D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1976; CONCINA, *Le chiese di Venezia. L'arte e la storia*, Udine, 1995; LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Trieste, 1974 (ristampa 1999); CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Padova, 1798 (ristampa Bologna, 1990).

³ Mi erano *comites* per l'occasione il prof. Fabio Marino dell'Università Patavina e Francesco Tolloi, collega di studi sul canto patriarchino.

so il Mattutino non era quasi più cantato in alcun luogo, neppure nella versione riformata in lingua volgare. Forse a S. Giobbe si sarebbero usati antichi toni della tradizione orale patriarchina⁴. D'altronde, erano passati quasi trent'anni, e confidavamo che non avremmo trovato che qualche reliquia d'essi.

Pure, l'opera riformatrice di S. Pio X, il pontefice veneto che taluno definì “*patriarca et nauta*”, non aveva invero già toccata all'inizio del secolo la culla della Dominante, sfrondando in nome del canto gregoriano⁵ antichità musicali patriarchine di cui un tempo fu ricchissimo il patriarcato veneziano? Non abbiamo tuttavia riscontri certi e precisi di un'eventuale responsabilità diretta del Papa di Riese, il quale simpatizzava per l'opera dei monaci di Sollesmes, (anzi, sarebbe interessante svolgere approfondite ricerche sui dieci anni in cui egli ebbe a reggere le sorti del patriarcato veneziano, dal 1893 al 1903, anno

⁴ Infatti ancor ai giorni nostri, accogliendo la tesi più diffusa, possiamo rinvenire tra la regione comasca e la Dalmazia tutta (su tale ampiezza di territorio s'esercitava infatti la giurisdizione dell'antico patriarcato di Aquileia) reliquie di tradizione orale del cosiddetto canto *patriarchino*, com'è comunemente definito o *aquileiese*, sopravvissuto alla soppressione del rito patriarchino per opera del patriarca Francesco Barbaro (nel Sinodo di Udine dell'ottobre 1596), grazie alla caparbieta e all'attaccamento delle masse rurali, che fecero proprio tale canto liturgico, modificandolo e adattandolo alla propria sensibilità culturale, tramandato lungo i secoli esclusivamente per via orale, senza che mai fosse sentita l'esigenza di fissare le melodie per iscritto. Va precisato che l'uso dell'aggettivo *aquileiese* andrebbe, a nostro sommo avviso, delimitato con riferimento al rito proprio della provincia ecclesiastica di Aquileia sino alla soppressione del rito stesso avvenuta nell'anno 1596. Con tale aggettivo si potrebbe ancora comprendere il canto liturgico, reperibile nei codici e libri a stampa, praticato sempre sino a quella data nei territori del patriarcato.

Col termine *patriarchino* è invece uso riferirsi in primo luogo alle consuetudini rituali della ducale basilica di S. Marco in Venezia sino al principiare del XIX secolo (una tale definizione fu già adoperata da G. Diclich, *Rito veneto antico detto patriarchino*, Venezia, Tipografia Vincenzo Rizzi, 1823). Nel patriarcato di Venezia (nuova denominazione del patriarcato di Grado dal 1451) il rito patriarchino sarebbe venuto meno nel 1456, in seguito alla richiesta di poter usare il rito romano da parte del patriarca Matteo Contarini a papa Callisto III (cfr. M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, I³, Milano, Ancora, 1964, p. 184): nonostante l'abbandono, il patriarchino sarebbe tuttavia sopravvissuto per consuetudine appunto in S. Marco sino al 1807, quando la basilica divenne cattedrale.

Con la definizione “canto patriarchino” si indicano altresì quelle forme particolari di canto fermo, nel senso di musica liturgica tradizionale cantata all'unisono, non raramente caricata d'una spontanea armonizzazione sovente a terze, che in molti luoghi, un tempo ricadenti nella giurisdizione dei due patriarcati, erano intonate dai cantori e tramandate generalmente in forma orale”. Del resto il termine *patriarchino* riferito a questa ultima accezione è quello che si è tramandato per via orale a livello popolare e colto, mentre il termine *aquileiese* è un'operazione di rivestimento intellettuale successiva.

⁵ Con la Costituzione Apostolica *Divini cultus sanctitatem* (Costituzione apostolica *Divini cultus sanctitatem*, in A.A.S., 6.02.1929, XXI, 33) del 20 dicembre 1928 di Pio XI, in occasione del venticinquesimo anniversario del *Motuproprio* sulla Musica Sacra di S. Pio X, s'insistette onde il canto gregoriano da usarsi in tutte le chiese fosse quello restituito *ad codicum fidem* e contenuto nelle edizioni tipiche vaticane, ma già nel *Motuproprio* del 22 novembre del 1903 lo stesso Pio X aveva solennemente disposto che fosse universalmente introdotto il canto gregoriano “tradizionale”, ossia quello rimesso in luce dai Padri Benedettini).

nel quale egli fu eletto Papa, il 4 d'agosto), ma sicuramente egli non ebbe a favorire il canto di tradizione orale. A Tombolo, dove fu cappellano per una decina d'anni sino al 1867, "sostituì al gregoriano dei vespri, eseguito alla villareccia⁶, dei falsobordoni a tre o quattro voci."⁷ Uno dei sogni del Pontefice veneto era la restaurazione del canto gregoriano nelle funzioni del culto. Quand'ebbe a salire al soglio pontificio, nel predisporre il *Motu proprio* sulla musica sacra, egli aveva di già le idee ben chiare: "L'antico canto gregoriano dovrà dunque restituirsi largamente alle funzioni del culto [...] In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte attiva alle ufficiature ecclesiastiche, come anticamente solevasi"⁸. Non v'era consapevolezza, probabilmente nemmeno nelle alte sfere ecclesiastiche della oscura e antica matrice dei canti liturgici di tradizione orale, diffusi dalla Dalmazia al Veneto tutto: l'opinione dominante era che si trattasse soltanto di corruzioni popolari del canto gregoriano, e perciò da riprovarsi e da eliminare. E se poi il popolo prendeva già parte attiva al canto, ciò era ritenuto di importanza secondaria, anzi oseremmo dire che per un religioso di queste terre era cosa del tutto normale che il popolo cantasse e non certo la non partecipazione al canto della liturgia, che caratterizzava di contro buona parte delle regioni centro-meridionali della penisola italiana. L'obiettivo primario da perseguirsi era l'uniformità liturgico-musicale nel nome della riforma gregoriana: quanto al popolo, già abituato a cantare, si pensava che avrebbe cantato facilmente anche in gregoriano. E che il canto liturgico di tradizione orale avesse appunto connotazione negativa nel Veneto, è anche testimoniato dai risultati d'un inchiesta promossa dal vescovo mons. Elia Dalla Costa per la diocesi di Padova: il questionario della seconda visita pastorale (1928-1931) contiene le risposte dei vari parroci sul modo di cantar i vesperi nella propria parrocchia. A Luvigliano sono "alla campagnola", a Lughetto, Pedescala, Posta di Lastebasse "in melodie popolari", a Veggiano e Marendole "in gregoriano approssimativo", a Tribano le donne, cantando, emettono "code che fanno fastidio"⁹.

⁶ Il riferimento è proprio al canto patriarchino, che in epoca non lontana, non era considerato che prassi musicale prodottasi dalla corruzione del canto gregoriano per opera delle masse rurali.

⁷ E. MONETA CAGLIO, "Dom Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano", in *Musica Sacra*, Milano 1960, p. 133 e ss.

⁸ *Motu Proprio sulla Musica Sacra*, in AAS, vol XXXV, 1903-1904, p. 329-339.

⁹ Archivio della Curia vescovile di Padova, *Visitationes*, CXCII-CCIV.

Pio X, già cardinal Sarto, nel maggio del 1895 scrisse una lettera pastorale¹⁰ contenente riflessioni e direttive sulla musica sacra nelle chiese della diocesi veneziana, la quale anticipava, per certi versi, i contenuti del successivo *Motu Proprio* del 1903¹¹. Vi si proclamava solennemente che il canto gregoriano è “il canto che per la santità della sua origine e delle forme è il solo che la Chiesa propone come veramente suo, e quindi il solo che accoglie e prescrive nei suoi libri liturgici”.

Tra le tante prescrizioni v'è quella per la quale “nell'ufficiatura dei Vespri si deve seguire la norma del *Coerimoniale Episcoporum* che prescrive il canto gregoriano per la salmodia, e permette la musica figurata per l'inno. Sarà bello però, specialmente nelle maggiori solennità, alternare il canto gregoriano coi così detti falsobordoni.” Ancora, “le antifone dei vesperi devono essere eseguite nel canto gregoriano loro proprio [...]”.

Ma il cardinal Sarto intendeva usare il pugno di ferro per realizzare l'imponente progetto di riforma, e far seguire alle parole i fatti. Nominò dunque una commissione, la quale doveva “vigilare sull'osservanza del regolamento dato dalla Sacra Congregazione dei riti li 21 luglio 1894” e sulle disposizioni contenute nella summentovata lettera pastorale. In essa si legge:

“Premesso questo, ordino:

1. Che da qui innanzi, cominciando dal prossimo venturo mese di settembre, non si canti in qualsiasi chiesa del patriarcato musica alcuna né per Messe, né per Vespri o Benedizioni, la quale non sia stata prima presentata alla Commissione, che avrà il suo ufficio nel Patriarcato, ivi sarà lasciata un certo tempo pel relativo esame, e dalla Commissione stessa e da me munita della approvazione.
2. Che i Molto Rev. di Pievani entro un quadrimestre mi notifichino il nome, cognome e l'abitazione dell'organista delle loro chiese, e li obblighino a portare alla Commissione le musiche, che solito suonano [...].
3. Non si ascoltino le querimonie dei cantori [...].
4. La S. Congregazione dei Riti giustamente osserva, che una composizione anche ottima di musica polifonica può divenire sconveniente per una cattiva esecuzione, e prescrive apertamente, che quando o non si abbiano

¹⁰ Vedasi il testo anche in A. AMADORI, *Lorenzo Perosi. Documenti e Inediti*, Akademos, 1999 Pisa, p. 73 e ss.

¹¹ Vedasi anche F.M. BADUCCO, “P. Angelo De Santi e la fondazione della Scuola di musica sacra in Roma”, in *La Civiltà Cattolica*, 112 (1961/111), p. 593 e ss.

buone musiche, o non si sappiano eseguir bene si adoperi nelle funzioni strettamente liturgiche il canto gregoriano.

5. Impongo a tutti i sacerdoti del Patriarcato l'obbligo di notificarmi gli abusi, dei quali potessero essere testimoni in qualsiasi chiesa; e sappiano tutti, che il Patriarca in forza del 3° articolo della 2° parte del Regolamento emanato dalla S. Sede è deciso di applicare le pene canoniche contro coloro, che non si conformassero ad ogni singolo articolo del regolamento della S. Sede e delle norme, che impongo colla presente in virtù di santa obbedienza”.

Ciò che desta la nostra attenzione è il fatto che Pio X non accenni minimamente, parlando della musica sacra della sede patriarcale ch'egli reggeva, alla tradizione veneranda del canto patriarchino della basilica marciana e delle altre chiese veneziane. Fu dimenticanza voluta? Egli intendeva il canto cosiddetto patriarchino quale forma corrotta del canto gregoriano? O forse lo tollerava? Senza dubbio non vi era piena consapevolezza di tale diversità, rispetto al canto romano. Del resto, nelle regioni venete la riacquisizione di una consapevolezza storica propria è cosa abbastanza recente. Ai fini di una imparziale disamina, bisogna considerare anche il periodo storico in cui agiva il cardinal Sarto: il mito risorgimentale di Roma, la recente annessione al Regno d'Italia conducevano ad una sopravvalutazione degli elementi latini e soprattutto romani. Mediante essi la cultura veneziana contribuiva all'edificazione nazionale, ed anzi ne diveniva una delle componenti essenziali. Perché proclamare o difendere una diversità liturgico-musicale che non aveva paragoni nel resto del Paese?

Volgendo, inoltre, il nostro sguardo a precedenti disposizioni normative concernenti l'assetto organizzativo della Cappella Marciana, egualmente non può non osservarsi che non si fa alcuna menzione del canto patriarchino. Nel Regolamento Marciano approvato dalla Regia Prefettura di Venezia il 16 novembre 1904 n°31543 si dice che “l'esame per gli aspiranti al posto di Maestro Primario è orale e scritto. L'orale verte: a) sul canto liturgico gregoriano [...]”.

Nel precedente “Regolamento per la Cappella Musicale della Patriarcale e Primaziale Basilica di S.Marco in Venezia”¹² l'esame orale “per gli aspiranti al posto di Maestro Primario” versa:

“a) sul canto fermo [...]”. Ora, canto fermo o piano (*firmus* o *planus*)

¹² *Regolamento per la Cappella Musicale della Patriarcale e Primaziale Basilica di S. Marco in Venezia*, Tipografia Emiliana, Venezia, 1892.

s'intende sinonimo di canto monodico gregoriano, in contrapposizione al canto misurato e figurato proprio della pratica polifonica. Tuttavia, è interessante notare come solamente da un certo momento in poi si faccia uso del termine "gregoriano" (si veda il citato regolamento del 1904). Se con canto fermo¹³ poteva intendersi tutto il complesso della tradizione monodica sacra contrapposta a quella polifonica, l'uso del termine "gregoriano" lascia spazio a poca interpretazione, ed è, a nostro giudizio, scelta lessicale non casuale nei documenti dell'epoca: gregoriano è dunque soltanto il canto riformato dai monaci francesi di Solesmes.

Ma, se il cardinal Sarto non fece mai riferimenti diretti al canto patriarchino, il patriarca che succedette a Pio X fu sicuramente diretto responsabile della perdita di gran parte della tradizione patriarchina veneziana.

Sulla scia del predecessore, Aristide Cavallari¹⁴ istituì la commissione prevista dal *motu proprio* ed emanò un regolamento, non trascurando le idee del papa che "in proposito sono da noi riconosciute fin da quando egli era nostro Patriarca"¹⁵. Qualche anno dopo volle tornare con durezza sulla questione del canto sacro, che noi definiremo relativa al canto di tradizione orale delle parrocchie veneziane, sebbene che all'epoca, per false imbottiture culturali, non si fosse consci probabilmente nemmeno di che cosa esattamente si andasse a colpire. Il patriarca Cavallari proibì "il canto indecoroso e antiartistico del così detto *bordone*"¹⁶, disponendo l'uso del canto gregoriano specialmente durante i funerali. Egli altresì giustificava il proprio provvedimento, ricordando che alle esequie partecipavano "persone di ogni principio", le quali, secondo un infelice opinione del patriarca, "piuttosto che essere invitate dalla gravità del canto a sentimenti di pietà e scosse nella loro indifferenza, potrebbero da un canto trascurato e poco religioso riportare una tristissima impressione"¹⁷.

¹³ Nella Dalmazia per canto fermo s'intendeva anche il canto latino *more dalmatico*, o, diremmo meglio oggi, forse patriarchino (vedasi il *Manuale di canto fermo del M^o Curtovich*, manoscritto, Biblioteca Civica già Paravia di Zara).

¹⁴ Aristide Cavallari nacque a Chioggia nel 1849. Ordinato sacerdote nel 1879, divenne patriarca di Venezia nel 1904 e resse il patriarcato sino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1914.

¹⁵ *Commissione e regolamento per la musica sacra nel Patriarcato di Venezia secondo il Motu-Proprio 22 Novembre 1903 di S.S. Pio X*, Venezia, 1995, p.6.

¹⁶ Il riferimento è a quel fenomeno di polifonizzazione naturale propria del canto patriarchino di tradizione orale: il patriarca si riferisce agli arricchimenti con melodie per terza, sesta, ottava, che frequentemente potevano verificarsi nel canto del popolo.

¹⁷ *Regolamento per l'uso del canto gregoriano durante le ufficiature funebri nel Patriarcato di Venezia*, Venezia, 1912, p. 4.

Tornando alle nostre riflessioni, che cosa mai sarebbe potuto rimanere poi a S. Giobbe dopo un concilio ecumenico, quale quello Vaticano II, che tanto aveva inciso sulla prassi liturgica delle chiese e sulle abitudini del popolo cristiano? Eppure, se era caduto rovinosamente l'apparato culturale della liturgia, non s'era potuto parimenti cancellare dalla memoria collettiva e dei singoli quanto gelosamente e consapevolmente tramandato attraverso i secoli. E proprio le pieghe della memoria di pochi hanno consentito che si possa oggi parlare forse di uno dei più rilevanti ritrovamenti di musica sacra di tradizione orale, in primo luogo per l'importanza del luogo di ritrovamento (sede patriarcale), in secondo per la persistenza eccezionale del fenomeno, rilevato nell'odierno contesto storico.

Purtroppo non ci è dato sapere se attualmente sussistano altri depositi di memoria collettiva nella diocesi veneziana, né se qualche studioso veneziano si sia interessato fattivamente, al fine di dar risposta a codesto interrogativo. Mario Dal Tin, sacerdote del clero veneziano, indagò per sommi capi su ciò che sopravviveva dei canti di tradizione orale del patriarcato veneziano, ma d'una profonda e metodica indagine nelle singole parrocchie veneziane non s'ebbe mai notizia, quantunque autorevoli voci avessero espresso urgenti raccomandazioni in proposito. Di certo, dovrebbero ancora sussistere, volendo adoperare una terminologia impropria "singoli depositi di memoria", ovvero sia reminiscenze di singoli cantori, organisti o sacerdoti, i quali siano in grado di ricordare, seppur parzialmente, l'apparato musicale liturgico delle ufficiature preconciliari, ma lo spazio d'indagine per il ricercatore è, a nostro sommo avviso, ristretto a non più di una decina d'anni, ammesso che i supposti informatori siano del resto ancora in vita e in età ormai veneranda.

In una rievocazione d'una vigilia di Natale nella laguna veneziana negli anni precedenti alla riforma liturgica, si dà implicitamente testimonianza da parte di Antonio Niero proprio della dispersione irreparabile di queste venerande melodie: "In basilica di S. Marco la Messa di mezzanotte era anticipata per privilegio antichissimo nella tarda serata. Veniva preparata dal Mattutino, in canto patriarchino, dalle lezioni del profeta Isaia, modulate con giri di voce, con flessioni morbide, con gridi improvvisi, con cadenze pastorali, che non si possono immaginare. Bisogna averli uditi quei canti, dall'*Iube, domne benedicere*, alla risposta solenne *Benedictione perpetua* (..) e le altre lezioni: *Primo tempore alleviata est terra Zabulon... Consolamini, consolamini, popule meus* (...). Codeste lezioni cantavano anche i vecchi pescatori di S. Pietro di Castello, di Burano, di Pellestrina. Il loro latino si storpiava, si arricchiva di nuovi

significati”¹⁸. E questi anziani pescatori hanno menato con sé nella tomba per sempre i loro ricordi e le gloriose tradizioni musicali-liturgiche veneziane o è lecito sperare ancora in qualche ritrovamento? Annota giustamente Giulio Cattin che “...carattere d’urgenza presentano la registrazione e lo studio delle melodie liturgiche di tradizione orale ancora impresse nella memoria di coloro - clero di S. Marco o clero e laici della diocesi - che le eseguirono o le ascoltarono fino alla riforma liturgica voluta dal Concilio Vaticano II; secondo varie testimonianze, sarebbero in numero ragguardevole le melodie che – solo nei confini dell’attuale diocesi di Venezia – potrebbero e dovrebbero essere salvate da un colpevole naufragio, che incombe sempre più a causa dell’inarrestabile scemare della memoria e, ancor peggio, della scomparsa dei testimoni diretti”¹⁹.

Ci trovammo così dinanzi ad una liturgia e ad un canto davvero inaspettati. Una trentina di uomini (la più parte dei quali aveva ben che da lungo sorpassato il mezzo secolo di vita) era disposta sui banchi della chiesa di S. Giobbe, mentre nessun sacerdote officiava il rito o v’assisteva, fuorché per l’intervento dell’”Oremus” finale al termine della funzione. Poi, come d’incanto, ebbe ad avviarsi il rito: ecco l’intonazione dei cantori “*Regem cui omnia vivant, venite adoremus*”, e la virile risposta antifonica, corale e compatta, e quindi ecco passar in rassegna l’invitatorio, i salmi, le lezioni, i responsori, le antifone, tutti intonati secondo toni venerandi, carichi di storia e vetustà, che ci fecero cadere a occhi aperti nel vortice dei secoli passati, come in un sogno.

Quel che la scienza e la saggezza dei patriarchi e dei monsignori non aveva posto in salvo, era stato conservato e tramandato silenziosamente e pazientemente, in un secolo di radicali mutamenti e rivolgimenti storici e sociali nel mondo e nella Chiesa, da uno sparuto numero di fedeli veneziani, legato da sentimenti di devozione e vincoli di fraternità cristiana: la Confraternita della Beata Vergine Addolorata, la quale per tradizione canta il Primo Notturmo del Mattutino in suffragio dei suoi confratelli defunti²⁰. Ed è opportuno ricordare come la tradizione conservatasi in S. Giobbe non sia altro che la tenace

¹⁸ A. NIERO, *Tradizioni popolari veneziane e venete*, Edizioni Studium Catholicum Veneziano, Venezia, 1990, p. 134.

¹⁹ G. CATTIN, *Musica e Liturgia a San Marco*, Edizione Fondazione Levi, Venezia, 1990, vol. I, p. 29.

²⁰ In occasione della nostra registrazione il canto del Primo Notturmo era avvenuto, come leggevasi in una stampa affissa al portale della chiesa, “a suffragio del reverendo Padre Gaetano Barison (canossiano) –primo sacerdote dei figli della carità- deceduto nel mese di giugno ultimo scorso [1999, N.d.A.]”.

persistenza d'un fenomeno ben più generale: nella diocesi veneziana era infatti antico uso il canto del primo Notturmo prima delle esequie²¹, oltretutto nel giorno della Commemorazione dei Fedeli Defunti.

2. *L'ufficiatura dei defunti in area veneto- adriatica: le antiche melodie di tradizione orale oggi ancora esistenti per il canto del Mattutino e del Vespro dei Morti.*

Il canto del Mattutino dei defunti s'inseriva in un periodo liturgico abbastanza ricco di riti, compreso fra la festa di Tutti i Santi e la Commemorazione di tutti i Defunti.

Il giorno di Ognissanti, dopo la messa cantata, in tutte le chiese di località grandi e piccole veniva costruito il cosiddetto catafalco, a più ripiani e circondato da candelieri, lumini, posto in mezzo alla chiesa e gravido di segni funerei, impietoso monito del destino comune di tutti gli uomini. La chiesa veniva poi parata a lutto con fasce di velluti neri apposte sulle colonne, sulle pareti, mentre il colore liturgico nero andava a sostituire gli altri in ogni arredo liturgico (dal paliotto posto sotto l'altare alla pianeta, agli altri paramenti sacerdotali). Su questi drappi neri spiccavano inquietanti i simboli della morte: scheletri con la falce in pugno, teschi, ossa incrociate e, dovunque, versetti tratti dal libro di Giobbe: "*Miseremini mei, saltem vos, amici mei*" (abbiate pietà almeno voi, amici miei); oppure antichi adagi popolari come: "Oggi a me, domani a te" ovvero "*Hodie mihi, cras tibi*"; ovvero "O tu che guardi in su /io era come sei tu /tu sarai come son io /leggi questo e va con Dio".

²¹ M. DAL TIN, *Melodie tradizionali patriarchine di Venezia*, Ed. Panda, Padova, 1993, p.57.



Il catafalco del duomo²² di Capodistria nel 1954. È un esempio simbolico, che vale per tante chiese dell'Istria. Si nota il vecchio presbiterio oggi completamente demolito per adeguarlo alle nuove esigenze della riforma liturgica: è colto un' attimo di mondo che nei suoi aspetti rituali, musicali e architettonici ed umani fu inghiottito dalla storia. L'esodo dall'Istria stava in quegli anni svuotando Capodistria della buona parte dei suoi abitanti autoctoni (il 1954 è l'anno del Memorandum di Londra) in fuga dal nuovo regime titino-comunista, molti dei quali qui vediamo raccolti forse l'ultima volta in preghiera nel vecchio duomo. Giuseppe Radole nel saggio "La musica a Capodistria" conclude in spettrale accordo con l'immagine, che pare essere sintesi della fine d' un mondo : "E allora Capodistria si riempì di altre genti, le quali, quasi novello popolo eletto, abitarono in una città che, secondo l'espressione biblica (Giosué 24, 13), non avevano ideato né costruito, e mangiarono i frutti delle vigne e degli oliveti che non avevano piantato".

Al pomeriggio i fedeli si recavano in chiesa per il canto del vespero solenne di Tutti i Santi, e non appena questo era terminato, singolare eccezione liturgica nella liturgia cattolico-romana, se ne incominciava un altro, quello "dei morti", mentre s'andavano frattanto accendendo i ceri posti attorno al catafalco. Subito dopo, clero e popolo si recavano in processione ai cimiteri, dove, dopo il canto di un altro "*Libera me Domine*", i sacerdoti benedicevano le tombe, recitando la sequenza "*Dies irae, dies illa*"²³ o il salmo "*De profundis*". In molti luoghi la processione s'avviava fra la recita del rosario o il canto del "*Dies irae*", intonato dalla Confraternita dei defunti: si procedeva a due a due, innanzi gli uomini, le donne o *femene* dietro, sotto la vigilanza e guida del

²² Fotografia di proprietà della famiglia Lescovelli (Trieste).

²³ G. RADOLE, *Folclore istriano*, Mgs Press, Trieste, 1997, p. 156.

capo o prefetto della confraternita (*vescovo* o *patriarca* popolarmente), che impugnava la mazza di comando.

Il giorno successivo, ai due di novembre, di buon'ora si cantava l'officiatura dei defunti (lodi e mattutino), e al termine seguiva la messa solenne in suffragio di tutti i defunti: indi, alla fine della messa, il clero si dirigeva presso il catafalco (o tumulo) per l'assoluzione al canto del commovente "*Libera me Domine*".



Il catafalco eretto nella basilica di S. Eufemia in Grado il 4 giugno 1963, in occasione della morte di Papa Giovanni XXIII. In particolare un momento dell'assoluzione al tumulo da parte dell'arciprete di Grado, mons. Silvano Fain.

A Venezia il culto dei morti era alquanto sentito dalla popolazione. Le Confraternite parrocchiali dei Morti il due di novembre avviavano solennemente l'ottavario, che consisteva nella celebrazione per otto giorni consecutivi della messa cantata al mattino e del vespero dei defunti all'imbrunire²⁴. Generalmente, la confraternita pagava le spese per la cosiddetta acconciatura della chiesa: i *conzaduri* erano coloro che provvedevano all'erezione del catafalco nella chiesa e la paravano a lutto; i confratelli invece erano addetti al canto dell'ufficiatura dei defunti. Scrive con rassegnazione Mons. Niero: "[...] è necessario aver udito il canto flebile e strascicato dei salmi e delle lezioni del Primo Notturmo, per rendersi conto del fascino misterioso di quelle voci cavernose e rauche di vecchi consunti dalle fatiche della pesca e bruciati dal sole, come alla Giudecca e ai Mendicali, in quel latino storpiato, dove ogni storpiatura acquistava un valore linguistico ed una interpretazione di pietà caratteristici. Questi riti sono scomparsi. Sarebbe stato necessario raccogliere i canti e le *conzature*, come testimonianza di una pietà popolare in cui il popolo gestiva il sacro per suo conto, come protagonista del rito. Il parroco si limitava a benedire le tombe della Confraternita"²⁵.

Nell'area dalmata non ci rimangono testimonianze orali relative all'ufficiatura cantata del mattutino dei defunti²⁶. Ci sono tuttavia provvidenzialmente giunte alcune trascrizioni risalenti ad oltre un secolo fa relative agli usi della cattedrale di S. Anastasia di Zara e del duomo di S. Trifone di Cattaro. Delle melodie zaratine conserviamo tuttavia soltanto gli *incipit* dell'invitorio, delle

²⁴ Mons. Niero annota che qualche traccia dovrebbe ancora trovarsi a S. Pietro di Castello, a S. Eufemia della Giudecca, a S. Nicolò dei Mendicoli. L'appello agli studiosi veneziani di procedere a ricerche prima dell'oblio irreparabile è scontato.

²⁵ A. NIERO, *op. cit.*, p.113-115.

²⁶ L'ufficio dei defunti nella liturgia romana è composto dai Primi Vespri, dalla Messa, dal Mattutino e dalle Lodi. I Vespri comprendono i salmi CXIV, CXIX, CXX, CXXIX, CXXXVII, insieme con il *Magnificat* e le *preces*. Il Mattutino, strutturato come quello dei giorni festivi, ricomprende tre notturni, ciascuno consistente di tre salmi e tre lezioni; le Lodi hanno tre salmi e il cantico di Ezechiele, i tre salmi *Laudate* ed il *Benedictus*. L'ufficio dei Morti fu attribuito da taluni a S. Isidoro, da tal'altri a S. Agostino, ma anche a S. Ambrogio e perfino ad Origene; purtuttavia non vi sono elementi sufficientemente probanti di tali asserzioni. In origine nacque per soddisfare alla privata devozione ai defunti, e quindi non ebbe carattere ufficiale. Ancora tra l'XI ed il XIII sec. esso era recitato principalmente da alcuni ordini religiosi (Cluniacensi, e Cistercensi), così come l'ufficio della Beata Vergine. Più tardi la recita dell'ufficio fu prescritta per tutti i chierici, e divenne obbligatoria nel caso in cui non fosse celebrato l'ufficio feriale. Secondo le disposizioni anteriori alla riforma liturgica del 1969 la recita è obbligatoria per il clero soltanto nel giorno di Ognissanti e per particolari uffici funebri.

antifone e dei salmi: o forse perché il trascrittore all'epoca non li aveva ritenuti rilevanti, o perché gregoriani nella sostanza come in effetti appaiono (nelle versioni pre-solesmensi e soprattutto ratsibonesi), o perché addirittura troppo noti da dover essere necessaria allora una trascrizione.

Spostandoci verso l'Istria, e dovendo saltare a piè pari località storiche della Dalmazia quali Traù, Sebenico, Spalato e le varie isole adriatiche per assoluta mancanza di rilevamenti sonori e trascrizioni²⁷, incontriamo qualche reliquia appena nell'Istria costiera a Rovigno. Va ricordata l'impossibilità talora fisica di poter registrare gli ultimi cantori conoscitori degli antichi toni²⁸. Non a caso, le località dove si poterono rintracciare frammenti dei toni usati nelle ufficiature funebri del Mattutino e del Vespero, erano distanti dalle sedi vescovili, o comunque lontane dai centri ecclesiastici più importanti, presso i quali nelle ufficiature era usato quasi esclusivamente il canto gregoriano, almeno a partire dagli anni Venti dello scorso secolo.

Qui di seguito si offre una tavola riassuntiva del materiale registrato o trascritto a tutt'oggi esistente, e relativo al canto del Mattutino e del Vespero dei defunti nella regione veneto-adriatica: laddove non sia specificato, le registrazioni o trascrizioni sono state da noi effettuate e presso di noi conservate.

²⁷ Le uniche rilevazioni del canto latino proprio delle isole dalmate (che ben sappiamo come convivesse con quello proprio della liturgia glagolitica negli ultimi due secoli almeno, ma è codesta – quella dei rapporti tra canto paleoslavo e latino - questione complessa e sterminata), di cui siamo a conoscenza, furono eseguite negli anni Sessanta dal prof. Vinko Zganec dell'Istituto di Musicologia di Zagabria. Presso la Discoteca di Stato di Roma è conservato un unico nastro, contrassegnato con 47 M – L. LEVI - V. ZGANEC, peraltro impreciso nella catalogazione: vedasi in *Etnomusica, Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico-Linguistico – Musicale della Discoteca di Stato*, a cura di S. BIAGIOLA, Discoteca di Stato, 1986, p. 726. In realtà molto altro materiale sonoro relativo ai canti liturgici della Dalmazia dovrebbe trovarsi presso il *Croatia Institut za etnologiju i folkloristiku (Institute of ethnology and folklore research)* di Zagabria.

²⁸ A Veglia, sull'isola omonima, per esempio, giungemmo tardi nel marzo del 1997. Il vecchio organista del duomo di S. Quirino di Veglia, ultimo depositario di quanto andavamo cercando, era morto già da qualche mese, e le sue carte di musica erano già disperse. E così purtroppo ci è capitato in molte altre occasioni.

Barbana ²⁹ (Barbana- Barban) ³⁰			Tono per le lezioni				Tono per il salmo "De profundis" (al vespero);
Carsette (Kršete)	Dal Mattutino dei Defunti: Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"	Tono del salmo 94: " Venite exultemus Domino"	Tono per le lezioni			Tono le antifone (al mattutino e al vespero ³¹)	Tono per i salmi, per il salmo "De profundis" "(al vespero)
Cattaro (Catharus, Kotor)			Tono delle lezioni (I); Tono per le lezioni (II)				Tono per il salmo "De profundis"
Cherso ³² (Crespa, Crexa, Cres)	Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"	Tono del Salmo 94: " Venite exultemus Domino"				Tono per le antifone (al Mattutino)	Tono per i salmi (al Mattutino)
Dignano ³³ (Adignanum, Vodnjan, Dignan)	Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"		Tono per le lezioni				
Grado ³⁴ (Gradum, Gravo)	Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"	Tono del S a l m o 94: "Venite exultemus Domino"		Modulo per i versetti	Tono per i responsori dei defunti	Toni per le antifone (al vespero)	Toni per i p r i m i q u a t t r o salmi del vesperi dei defunti; tono per i l " D e profundi"; tono per i salmi al Mattutino

²⁹ G. RADOLE, "Canti popolari patriarchini in Istria", in *Jucunda Laudatio - Rassegna Gregoriana* (=JL), S. Giorgio Maggiore - Venezia, gennaio-marzo 1964, n. 1, p. 27-28.

³⁰ Tra parentesi, laddove attestati, s'indicano i nomi delle località in latino, sloveno o croato, e in istro-veneto laddove il termine differisce da quello italiano.

³¹ Nelle chiese istriane s'usavano sovente i medesimi toni per il canto delle antifone sia nel mattutino che nel vespero: questa ci è parsa la regola generale. Tuttavia quando gli informatori non specificarono alcunché, abbiamo stabilita la destinazione (vespero o mattutino) in base al testo effettivamente cantato durante la nostra rilevazione.

³² M. FILLINI, *A Cherso se cantava cussi*, Rebellato editore, Fossalta di Piave, 1982, p. 257 e 260.

³³ L. DONORA', "Antiche musiche chiesastiche del Duomo di Dignano d'Istria", in *Tradizione musicale aquileiese-patriarchina*, a cura di Pellegrino ERNETTI O.S.B., San Giorgio Maggiore - Venezia, 1973 (*Jucunda Laudatio*, n. 1-4), p. 213-214.

³⁴ "Melodie tradizionali patriarchine gradesi disposte secondo il corso dell' Anno Liturgico, raccolte e trascritte da Michele Tomasin 1986-1994", manoscritto, archivio parrocchiale di Grado, p. 166-173.

Grisignana (<i>Graeciniana, Grožnjan</i>)	<i>Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"</i>						Tono per il salmo "De profundis"
Lussinpiccolo ³⁵ (<i>Luscinius, Mali Losinj</i>)	<i>Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"</i>	Tono del Salmo 94: "Venite exultemus Domino"	Tono per le lezioni (I) Tono per le lezioni (II)			Tono per le antifone (al mattutino)	Tono per il salmo "De profundis"
Materada (<i>Materada, Materada</i>)	<i>Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"</i>	Tono del Salmo 94: "Venite exultemus Domino"	Tono per le lezioni			Tono per le antifone (al vespero)	Tono dei salmi per le Laudi dei defunti, ed i salmi dei Vesperi dei defunti
Momiano (<i>Mimilianum, Momjan, Momian</i>)			Tono per le lezioni				
Montona (<i>Montona, Motovun</i>)							Tono per il salmo "De profundis"
Parenzo (<i>Parentium, Poreč</i>)							Tono per il salmo "De profundis"
Rovigno (<i>Arupinum, Rubineus, Rovinj</i>)							Tono per il salmo "De profundis"
Umago (<i>Humagum, Umag</i>)	<i>Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"</i>					Tono per le antifone (al vespero dei defunti)	
Venezia (<i>Venetia, Venessia</i>)	<i>Invitatorio "Regem cui omnia vivunt" (DT)</i>		Tono per le lezioni ³⁶ Tono per le lezioni (DT) Tono per le letture dell'Ufficio Divino in Commemoratione omnium Fidelium Defunctorum" (DT)			Tono per i responsori dei defunti (DT) ³⁷	

³⁵ Vedasi anche M. FILLINI, *op. cit.*, p. 266.

³⁶ Il tono per la lezione "Taedet anima meam", registrato a Venezia nel 1966 dall'etnomusicologo Leo LEVI insieme ad altre tre melodie, si trova presso la Discoteca di Stato in Roma, nel nastro 70 LM: v. *Etnomusica, Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Emico-Linguistico - Musicale della Discoteca di Stato*, cit., p. 727.

³⁷ Le melodie contrassegnate con DT sono state rilevate da Mons. Mario DAL TIN, *op. cit.*, 1993, p.

Verteneglio (<i>Vertenelium, Ortoneglum, Villa Hortonilii, Brtonigla, Varteneo</i>)			<i>Tono per le lezioni</i>	<i>M o d u l o per i versetti</i>		<i>Tono per le antifone (a l vespro); tono per le antifone (al mattutino)</i>	
Zara (<i>Jadera, Zadar</i>)	<i>Invitatorio "Regem cui omnia vivunt"</i>				<i>Tono per il responsorio "Credo qu o d Redemptor meus"]</i>	<i>Frammeni: Tono per le antifone del I Notturmo d a l Mattutino d e i Defunti: "Exultab u n t Domino" (antifona); Invitatorio antifona "Dirige Domine"; antifona "Convert e r e Domine"; antifona "Nequand o rapiat"</i>	<i>Tono per il "De profundis"</i>

3. Le melodie dell'ufficio funebre di S. Giobbe. Trascrizioni e considerazioni generali.

Entrando ora nel merito più strettamente musicale³⁸ del discorso, durante l'ufficiatura a S. Giobbe si riscontrarono e si registrarono le seguenti melodie:

57-70. Alcune melodie presentate nell'opera sono affini o identiche a quelle da noi presentate: tuttavia i canti non sono stati raccolti in esecuzione, ma da singole fonti, e non sono annotate le voci di riempimento naturale che sono peculiarità del canto patriarchino.

³⁸ D. DI PAOLI PAULOVICH, "Il canto patriarchino dell'Istria e della Dalmazia nei riti e nelle tradizioni religiose" (con un saggio di G. Radole), (in preparazione). Nel testo sono raccolte numerose melodie patriarchine relative a tutte le ufficiature dell'anno liturgico, alle quali si faccia riferimento per eventuali comparazioni richiamate.

1. Invitatorio “*Regem cui omnia vivunt*” e salmo 94 “*Venite exultemus Domino*”;
1. Toni per le lezioni (2);
2. Toni per le antifone: “*Dirige Domine*”; “*Convertere Domine*”; “*Ne quando rapiat*”; “*Omne spiritus*”; “*Ego sum*”;
3. Tono per i responsori;
4. Modulo per i versetti;
5. Toni salmodici [- Psalmus 5: “*Verba mea auribus percipe Domine*”
- Psalmus 6: “*Domine ne in furore tuo arguas me*”
- Psalmus 7: “*Domine Deus meus in te speravi*”
- Psalmus 150: “*Laudate Dominum in sanctis eius*”
- *Canticum Zachariae*: “*Benedictus Dominus Deus Israel*”]

Dal punto di vista rituale osserviamo che i testi cantati sono quelli dell’ufficiatura del cosiddetto primo notturno dal mattutino dell’ufficio dei defunti, mentre il salmo 150 ed il cantico di Zaccaria appartengono invece alle lodi dei Defunti, e generalmente le concludono.

La commistione dei testi, e dunque dei riti, potrebbe derivare da una consuetudine locale, ovvero essere stata dettata dall’esigenza di salvaguardare i due testi cantati, molto sentiti e d’indubbia suggestione. Abbiamo tuttavia trascritto il mattutino così come lo abbiamo udito a S. Giobbe, omettendo naturalmente per i salmi i testi completi che si possono facilmente reperire, e dando esclusivamente gl’*incipit* o le eventuali eccezioni melodiche verificatesi nel canto dei versetti dei salmi.

Il musicologo Giulio Cattin rileva come nelle sue ricerche non si sia imbattuto “in fonti antiche che attestino le melodie dei recitativi in uso nella liturgia di S. Marco.[...]”, e si augura che “nelle biblioteche pubbliche e private di Venezia o altrove, si sia conservata qualche fonte antica con i toni delle orazione del celebrante, dell’epistola, del vangelo, delle letture dell’ufficio, delle lamentazione, delle formule salmodiche etc... Se ciò avvenisse, l’intera liturgia marciiana sarebbe musicalmente restaurata. Ma che fare fino a giungere a quel giorno?”. Per ciò egli prospetta “la possibilità di utilizzare le melodie di trasmissione orale, tenuto conto della seguente osservazione: i recitativi, in fin dei conti, sono testo con netto carattere formulare e ripetitivo, ed è stata esattamente questa loro natura che non ne rese necessaria un tempo la stesura sulla pergamena e che, ai giorni nostri, fa sì che siano le melodie più facilmente ricordate”³⁹.

³⁹ G. CATTIN, *op. cit.*, vol. I, p. 29 e 30, in nota.

Ecco, ora possiamo in parte finalmente colmare il vuoto che caratterizzava la tradizione musicale-liturgica veneziana: abbiamo toni salmodici, toni per le letture dell'ufficio, moduli per i versetti, toni per i responsori e per le antifone.

L'invitatorio⁴⁰ e il salmo sogliono esser cantati da due solisti: l'uno intona la parte del *cantus*, e l'altro accompagna a distanza di una terza. Come da ordinaria prassi esecutiva, il ritornello "*Regem cui omnia vivunt venite adoremus*" viene interamente cantato da tutti solamente da principio e dopo i versetti dispari del salmo, mentre soltanto il "*Venite adoremus*" dopo quelli pari. Esso consta essenzialmente di tre cadenze metriche disposte su tre corde di recita (la-sol-fa), e ricordiamo come sia elemento caratteristico della musica di origine aquileiese l'uso di più corde di recita, specialmente nel canto dei salmi. Su due corde di recita è anche il tono dei responsori dei defunti, che richiama un modulo diffusissimo dalla Dalmazia sino al Cadore, usato sui testi più svariati della liturgia.

Originali sono le melodie per l'intonazione dei versetti e le antifone risultano generalmente essere una contrazione del modulo a due corde di recita usato per i responsori, ma, talora, anticipano la movenza melodica del tono salmodico che vanno ad introdurre ("*Omnis spiritus*"), e talaltra sono una semplificazione dell'antifona gregoriana ("*Ego sum*").

A prescindere dal tono VIII gregoriano usato per il canto del salmo "*Domine ne in furore tuo arguas me*", quanto ai toni salmodici venetizzati potremmo indicare quale tono VII quello usato per il salmo "*Verba mea auribus percipe Domine*"; il tono del salmo "*Domine Deus in te speravi*", come variante del tono VIII c; infine il tono del salmo "*Laudate Dominum in Sanctis ejus*", che ricorda le floscule di toni simili presenti nell'area del patriarcato (da Grado all'Istria, sicuramente sino a Zara) parrebbe essere inquadrato come tono V. Infine, il "*Benedictus Dominus Deus Israel*" risulta essere il salmo più complesso: costruito in realtà su due toni salmodici (l'uno riservato ai versetti dispari, l'altro ai versetti pari), e ambedue su doppia corda di recita, si presenta molto ricco di fioriture nella cadenza mediana e nella *finalis*.

L'intonazione dei salmi deroga, talvolta, alle regole ordinarie: difatti, terminata l'antifona non sempre abbiamo il tono salmodico vero e proprio su cui avverrà l'intonazione del salmo, ma una sorta d'ulteriore melodia che lo precede, costituita

⁴⁰ Si confronti la melodia veneziana con quella dell'Invitatorio contenuto in *Officium Defunctorum et Ordo exequiarum pro adultis et parvulis una cum missa et absolutione defunctorum*, Ratisbonae, 1881, Fr. Pustet.



Cattedrale di S.Giusto - Trieste, 27 luglio 1909.
Il catafalco montato per i riti esequiali in suffragio di Carlo VII di Borbone.

da spunti melodici dell'antifona che precedeva o da altri nuovi: abbiamo ritrovato un simile procedimento soltanto a Grado nel salmo "*Dixit Dominus*"⁴¹, e ci si chiede se esso sia una reminiscenza di un precedente octoechos, ovvero d'un sistema modale anteriore o parallelo a quello romano, ovvero, più semplicemente, d'una prassi a noi ancora sconosciuta e perdutasi nel tempo.

Le lezioni raccolte presentano una grandissima affinità con quelle trascritte da Mario Dal Tin e con le versioni raccolte nell'area istriana. Ne riportiamo il prezioso commento descrittivo, che ben s'attaglia anche alle lezioni di S.Giobbe: dette lezioni hanno "il tenore in la e nel si per il *punctum* finale e il

⁴¹ G. LONGO - M. TOMASIN, *Tradizioni religiose a Grado*, Edizioni della Laguna, Grado, 1996, p. 165 (trascrizione musicale).

punctum interrogativo. Il *semimpunctum* presenta la cadenza a due accenti. Il *punctum* interrogativo flette al penultimo accento con una modulazione che sale al do. Il *punctum* ha due accenti sulla cadenza che si risolve nel sol diesis. La conclusione, dopo breve modulazione interlocutoria termina in do, con una cadenza ad un accento con nota di preparazione.[...]»⁴².

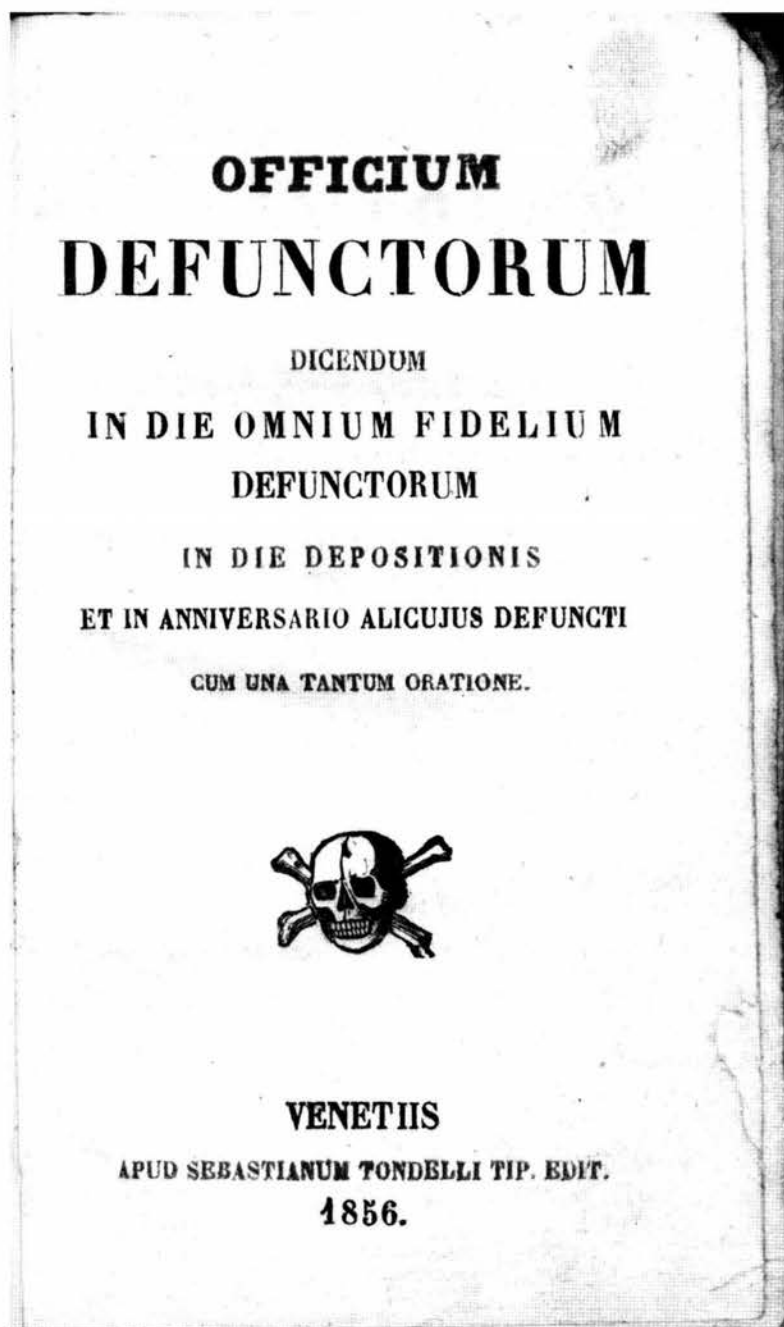
È interessante, infine, osservare come anticamente nella diocesi veneziana per il mattutino dei defunti non fosse usata soltanto la formula dell'invitorio romano "*Regem cui omnia vivunt*", bensì si cantasse anche (segnata come *aliud invitorium*) la formula "*Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me*", forse di tradizione più antica e poi definitivamente soppiantata da quella romana. È conservata una versione marciana dell'ufficio dei defunti che ne attesta l'uso nell'antifonario marciano⁴³ per l'ufficio risalente al secolo XIII. Ma già nel salterio del 1609, nell'uso della chiesa dogale di S. Marco ed edito dal maestro delle cerimonie Giovanni Stringa, è riportata soltanto la versione romana con il "*Regem cui omnia vivunt*".

Quanta meraviglia desta allora l'osservare come l'uso del "*Circumdederunt*", di probabile origine aquileiese, si sia conservato fra l'isolamento delle valli boschive dell'alta Carnia nei riti del mattutino dei defunti addirittura per secoli (almeno quattro dalla dismissione del rito aquileiese) fino alla riforma liturgica del Vaticano II: esistono due trascrizioni⁴⁴ di melodie provenienti da Cleulis (Cleulas) e Cercivento (Curcuvint); noi stessi serbiamo trascrizioni provenienti dal Friuli e dal Veneto: più precisamente da Sappada (dove l'uso si è estinto) e da Cortina d'Ampezzo, ove per caso singolare, all'imbrunire del primo di novembre nell'antica chiesa decanale, oggi soffocata e circondata da sfolgoranti modernità e mondanità, s'intona e si tramanda ancora l'invitorio "*Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me*" dal Primo Notturmo del Mattutino dei defunti, che emerge a noi come dalla notte dei secoli passati.

⁴² M. DAL TIN, *op. cit.*, p. 61.

⁴³ *Anthiponale officii secundum consuetudinem ducalis ecclesiae Sancti Marci Venetiarum*. 1 Codice di proprietà privata del XIII sec.; 2. Venezia, Archivio di Stato, Procuratia de Supra, Reg.113-118. Vedi G. CATTIN, *op. cit.*, vol.II, p.152.

⁴⁴ P. ERNETTI, a cura di, "Canti sacri aquileiesi della tradizione orale", *JL*, 1979, p. 23-24.



Il frontespizio del libretto ancora usato dalla Confraternita di S. Giobbe per il canto del Primo Notturmo del mattutino dei defunti.

4. Qualche riflessione sull'origine del canto patriarchino.

Ogni considerazione sull'origine di questo misterioso canto non può tener conto delle stratificazioni culturali e storiche che hanno segnato i territori in cui esso era diffuso, e del fatto che esso non ha una unica base originaria, bensì compendia in sé un coacervo di stili e repertori d'epoche lontane tra loro.

Fu appena negli anni Sessanta dello scorso secolo che per la prima volta si principiò a ragionare⁴⁵ di "ibridismo musicale", frutto d'una compenetrazione di elementi antichi aquileiesi, gregoriani e popolari: "Ma già in questo periodo – sec.XV – eravamo in piena decadenza del rito e della musica aquileiese, e incominciò a nascere un ibridismo musicale, chiamato rito e canto patriarchino, composto di elementi antichi aquileiesi, di elementi gregoriani e di elementi popolari"⁴⁶.

Volendo individuare, in via generale, gli influssi o meglio le componenti del canto "patriarchino", va detto che un primo bacino di provenienza, alquanto rilevante a livello quantitativo, è quello del canto romano gregoriano, così

⁴⁵ P. ERNETTI, "Il canto aquileiese", *L'Osservatore Romano*, 14 e 15 giugno 1963.

⁴⁶ Come già rilevavo in D. DI PAOLI PAULOVICH – F. TOLLOI, "L'antico canto patriarchino di Umago nella vita liturgica - Canti liturgici di tradizione orale della giurisdizione ecclesiastica umaghesa (Duomo di S.Pellegrino-Umago e Chiesa della Madonna della Neve-Matterada", edizioni Istituto Regionale per la Cultura Istriana (in preparazione), "(...) Il dibattito sull'origine del canto patriarchino è ancora apertissimo, tuttavia non pare questa la sede per chiuderlo, né vi sarebbero le condizioni e gli strumenti necessari per farlo. Occorreranno molti studi specifici, e con lo spoglio di fonti più ampie di quelle attuali sarà possibile trarre qualche conclusione. Già don G. Radole nel seminario veneziano dedicato al canto patriarchino organizzato dalla Fondazione Levi nel 1997 affermò, a chiusa del suo intervento: "Penso che l'ibridismo (riferendosi a quello musicale, dove secondo Ernetti confluirono elementi aquileiesi, gregoriani e popolari - N.d.A.) sia nato assai prima (della soppressione della liturgia aquileiese - N.d.A.), specie in quelle zone in cui mancavano cantori di professione, e ciò per ragioni di necessità liturgica, cioè di servizio. Non è pensabile infatti che delle ricorrenze solenni (Natale, Pasqua), ma anche più umili, come un funerale, si siano potute celebrare senza un canto, "a secco", come si diceva, intendendo una liturgia soltanto letta. Un canto, dunque, che ha origini immemorabili". A nostro giudizio, è su questa via che, in parte, forse si deve anche procedere. Già Gilberto Pressacco, perito conoscitore di codici aquileiesi, ebbe a farci notare che nelle sue indagini non era riuscito a trovare rilevanti parentele tra le antiche melodie dei codici aquileiesi e quelle giunte sino ai giorni nostri. Peraltro la recente riedizione anastatica del *Sacramentarium Patriarchale Secundum Morem Sanctae Comensis Ecclesiae* (risalente al 1557) suscita nuovi e contrastanti spunti di riflessione: alcune melodie effettivamente presentano analogie musicali con taluni documenti di tradizione orale. E allora? Nel *Sacramentarium* si provvede a trascrivere canti già della tradizione orale? O invece quanto adoperiamo oggi per termine di paragone è corruzione di quanto trascritto cinque secoli fa? Roberto Leydi afferma che "il richiamo ad Aquileia emerge a livello colto, con un operazione di trasferimento probabilmente arbitrario alle memorie primitive del Patriarcato, lungo un ponte di troppi secoli" (R. LEYDI, "Note alle registrazioni di Dignano e Barbana d'Istria" in *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di P. ARCANGELI – R. LEYDI - R. MORELLI - P. SASSU, Albatros Alb, 21 - volume e cofanetto di quattro dischi -).

com'era tramandato anteriormente alla riforma sollesmense, nelle numerose edizioni tipiche sfornate dalle casa editrice Pustet di Regensburg, che talora si confonde con le melodie effettivamente originali patriarchine, subendo rimaneggiamenti secondo la sensibilità locale, sì che da taluni, talora in sillogi peraltro preziose⁴⁷, lo si accosta e lo si ricomprende nel fenomeno del canto patriarchino: si veda ad esempio il *Pange lingua* nella versione cattarese, ornatissima, le cui note strutturali si ravvisano identiche nel *Pange lingua* proposto per il Giovedì Santo nel modo primo contenuto nel "*Compendium Gradualis et Missalis Romani*" del 1893 edito dalla casa editrice di Federico Pustet. Un'analisi comparativa in tal senso richiederà anni di lavoro, una volta che sia fissato su pentagramma in maniera definitiva il repertorio di tradizione orale patriarchino, prossimo all'estinzione e dunque fotografabile in una posa definitiva.

Inoltre, la giurisdizione del patriarcato di Aquileia parrebbe coincidere almeno sommariamente con le aree di rilevazione del canto di tradizione orale, ed è proprio a livello di trasmissione orale che si fa riferimento ad una supposta matrice aquileiese: il termine *patriarchino* è quello che si è tramandato per via orale a livello popolare e colto. L'insigne studioso parentino Francesco Babudri all'inizio del secolo ventesimo ragionava appunto di una "*modulatio cantus sacri iuxta modum aquileiesem, qui vulgo patriarchinus dictus est*"⁴⁸.

Su tale bacino ha esercitato poi sicuramente la propria influenza il canto delle regioni alpine nord-orientali, almeno nella sua indole e modalità d'esecuzione (se non vogliamo ritenerlo canto di tutte le regioni settentrionali, in seguito ritiratosi parallelamente alle zone linguistiche ladine), e risalente ad epoca imprecisata.

Siamo peraltro convinti che un ulteriore *modus canendi* s'andò ad innesta-

⁴⁷ A questo punto pare opportuno notare, fra i casi significativi, che il *Passio* o canto della Passione che si ritrova nello splendido volume di M. DAL TIN, *op. cit.*, è quello diffuso soprattutto dalle edizioni ratisbonesi ottocentesche; altresì la messa in tono patriarchino a pagina 32 della meritevole opera di L. DONORA', *Antiche musiche sacre e profane di Dignano d'Istria*, Trieste-Rovigno, 1997 (Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno – Extra Serie, n. 2), parrebbe essere, a parte l'apposizione di qualche sensibile transitoria in più, la *Missa Regia* di Henry DU MONT, sovente posto nelle appendici delle sillogi musicali sacre del secolo passato. Tra le tante pubblicazioni della casa editrice Pustet meritano, per eventuali raffronti, d'esser citati i seguenti volumi: *Antiphonarium et Psalterium Romanum (1879-85-1894)*; *Caeremoniale Episcoporum*; *Cantus Passionis D. N. J. Chr. Etc.*; *Compendium Antiphonarii et Brev. Rom. (1898)*; *Compendium Gradualis et Missalis Romanum*; *Directorium Chori ad usum omnium ecclesiarum*; *Graduale Romanum (1872-87)*; *Officium Tridui Sacri et Paschatis (1895)*; *Vesperale Romanum (1888)*.

⁴⁸ F. BABUDRI, *De arte musicali in ecclesia parentina*, Parenzo, p. 7 excerptum e *Folio dioec. par. pol.*, an. XVIII, 1911, p. 157 et ss., et an. XIX, 1912, p. 31 et ss.



La basilica di Aquileia (sec. XI), sede del Patriarcato che esercitò per secoli la sua influenza dall'Adriatico al Danubio. Da lì provennero forse alcune melodie che sino a non poco tempo or sono si potevano ancora udire nelle chiese dell'area veneto-adriatica.

re nei repertori musicali delle ufficiature, ossia quello esportato da centri politico-religiosi dominanti (Venezia, e prim'ancora Grado e Aquileia). Il canto *more veneto*, cosiddetto *alla veneta*, fu individuato anche dal bendettino P. Pellegrino Ernetti, il quale osservava: "a) che il canto patriarchino è assolutamente originale nella sua struttura interna; b) non dipende né dal gregoriano né dall'aquileiese; c) che le sue caratteristiche "degli stilemi melodici" rispondono alle caratteristiche arcaiche e all'indole veneto-istriana, che in parte risente anche dei primi canti popolari del 1400 - 1500"⁴⁹.

In realtà, tale conclusione potrebbe attagliarsi ad alcuni settori di repertorio (ancora da cogliere e studiare), ma non a tutta la problematica che è certamente il frutto d'un'incredibile serie di sovrapposizioni storiche. Codesto canto di matrice veneta, che ebbe a intrecciarsi con i lunghi secoli di Patriarcato veneziano sotto la Dominante, si diffuse presto non solo nella Dalmazia e nelle località costiere istriane e venete⁵⁰, ma anche nella terraferma veneta e friulana.

⁴⁹ M. DAL TIN, *op. cit.*, p. 10-11.

⁵⁰ Infatti non si può sottacere la maggior stretta parentela sussistente tra i repertori delle località

Certamente vi fu una certa coscienza di cantare in un modo determinato e locale. Nel manualetto ottocentesco per l'ufficio dei defunti destinato ai cantori di S.Giobbe leggiamo ad un certo punto che “*canitur missa more veneto*”, ossia che la “messa è cantata secondo il costume veneto”. Tale attestazione ci par sufficiente a respingere l'ipotesi, adombrata soprattutto osservando il comportamento del cardinal Sarto, che non vi fosse consapevolezza alcuna da parte clericale e laica di detenere una vera e propria tradizione musicale, e, secondariamente, a respingere il pensiero che il canto alla patriarchina fosse veduto esclusivamente in termini di canto corrotto e proprio del contado, come si pensava specialmente dalla fine dell'Ottocento innanzi.

Taluno giustamente suggerisce che non fu nemmeno irrilevante l'influenza del canto monastico che, proveniente d'Oltralpe, discese per infiltrazione verso le regioni alpino-orientali soprattutto attraverso il Friuli, mediante la “fitta trama di rapporti intessuta dal monachesimo benedettino che era presente con eguale importanza a sud (Moggio, Rosazzo, ecc.) come a Nord delle Alpi (le grandi centrali furono San Gallo e Hirsau)”⁵¹ o mediante prestiti di area germanica⁵².

Un accostamento al canto bizantino di tradizione orale fu proposto dall'etnomusicologo Leo Levi negli anni Sessanta, ma purtroppo non risulta che tale osservazione sia stata fecondata da studi specifici negli anni successivi. Egli infatti si riferiva ad una “tradizione musicale-liturgica “patriarchina” in alcuni centri del Veneto⁵³, che si scosta dalla tradizione scritta romano-gregoriana ufficiale per avvicinarsi alla tradizione orale bizantina”⁵⁴. Noi, a sostegno della sua intuizione, possiamo aggiungere che certamente nella Dalmazia abbiamo notizia del permanere d'una tradizione liturgica bizantina che potrebbe aver influito sul canto latino: la lettera del papa Innocenzo III del 1198 al Capitolo della cattedrale di Zara (in cui Innocenzo III richiese dal Capitolo di Zara la

costiere. Tutte queste osservazioni saranno successivamente supportate in altri studi; non è questa la sede per avviare dibattiti di proporzioni incalcolabili.

⁵¹ G. CATTIN, *Cenni sulla storia liturgico-musicale del Patriarcato*, in *Sacramentarium Patriarcale Secundum Morem Sanctae Comensis Ecclesiae Mediolani MDLVII – Studi introduttivi ed indici*, Tipografia Editrice Cesare Nani, Como, 1998, p. 16.

⁵² Si veda ad esempio il trecentesco Graduale donato dal patriarca Bertrando alla pieve di Gemona.

⁵³ I risultati delle ricerche, appena avviate negli anni in cui scrive Levi, non permettevano una più vasta conoscenza dei territori di diffusione del canto patriarchino.

⁵⁴ L. LEVI, “Il centro internazionale per la musica liturgica. Mete e metodi”, in *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare. Roma - Catalogo sommario delle RegISTRAZIONI 1948-1962*, Accademia nazionale di S.Cecilia-Rai Radiotelevisione Italiana, Roma, 1963, p. 241.

scomunica dell'arcivescovo eletto dal potere temporale e la nomina di un altro arcivescovo) fa pensare, seppur indirettamente, all'esistenza del canto liturgico bizantino a Zara, poiché si fa menzione della presenza in Zara, verso la fine del XII secolo, del rito greco e della lingua liturgica greca: il papa accenna al fatto che la cattedrale di Zara "persistendo nella sua obbedienza alla Sede Apostolica, aveva fino a quel momento conservato sia il rito greco sia la lingua greca" (*quae sub obediencia sedis apostolice perseverans Grecorum hactenus et ritum servauerit et linguam*)⁵⁵. Il rito bizantino e la lingua greca si conservarono così nel XII e nel XIII secolo anche nelle liturgie celebrate nell'antica chiesetta di San Platone a Zara, nel 1248 trasformata nella sacrestia della neo costruita chiesa di San Domenico. I Domenicani, che rilevarono la chiesetta di San Platone, mantennero sino alla fine del XVIII secolo la tradizione di celebrare solennemente le liturgie in lingua greca e secondo il rito orientale nella sacrestia della chiesa di San Domenico nella ricorrenza della festività di San Platone (20 novembre)⁵⁶.

Le liturgie secondo il rito orientale e in lingua greca, celebrate a Zara in maniera così regolare fino alla fine del XIII secolo, potevano dunque mantenere vivi nel canto paleoslavo e latino della regione zaratina tutti quegli elementi bizantini assorbiti dai sacerdoti molto probabilmente all'inizio del X secolo, quando in tutta la Dalmazia bizantina di allora incominciavano a diffondersi le prime celebrazioni in paleoslavo.

Salendo dalla costa zaratina verso la penisola istriana, sappiamo inoltre che tre sedi vescovili quali Veglia, Orsera e Arbe erano note un tempo come città bizantine. E si può sostenere in modo fondato che pur in tali luoghi s'era mantenuto il greco come lingua liturgica. Fu osservato che in Dalmazia non s'erano mai condannate né la lingua liturgica greca né la cultura bizantina⁵⁷. Di sei documenti che si conservano, i quali suggellano le conclusioni del concilio di Spalato del 1060, nemmeno uno attacca la lingua liturgica greca. L'arcidiacono spalatino Toma, anzi, riporta che in tale occasione, accanto al latino, venne riconosciuto come lingua liturgica anche il greco⁵⁸.

⁵⁵ T. SMIČIKLAS, *Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, II, Zagabria, 1904, p. 289-290.

⁵⁶ C. F. BIANCHI, *Zara Cristiana*, vol. I, Zara, 1877, p. 131.

⁵⁷ V. NOVAK, "Neiskorišćavana kategorija dalmatinskih historijskih izvora od VIII.do XII. stoljeća" /Categoria inutilizzata di fonti storiche dalmate dall'VIII al XII secolo/, *Radovi, JAZU* /Lavori dell'Accademia delle scienze e delle arti/, Zagabria, vol. III (1957), p.69-70.

⁵⁸ *Izvori za hrvatsku povijest I (do 1107)* /Fonti per la storia croata (fino al 1107)/, a cura di Nada

Ed ebbe l'intuizione di un possibile collegamento della musica glagolitica con il canto latino dell'area dalmata, il musicologo croato V. Zganec nel primo congresso di studi sulla musica bizantina e orientale liturgica: egli “[...] ha parlato delle diverse forme della musica cosiddetta glagolitica, cioè della musica dei cattolici che vivono nella regione settentrionale della Jugoslavia, i quali cantano nell’antica lingua slavonica o glagolitica. Così come oggi la si conosce, la musica glagolitica è alla sua ultima fase di sviluppo, e include elementi ambrosiani, gregoriani, paleoslavi, bizantini, illirici ed anche elementi popolari jugoslavi; essa rivela pure influssi derivati dalla musica occidentale colta [...]”⁵⁹.

Allo stato attuale delle ricerche è per giunta innegabile una quasi totale discrepanza tra le notazioni codicistiche aquileiesi e la prassi di tradizione orale. Il che farebbe sospettare una provenienza esterna del canto di tradizione orale rispetto ai libri corali, o comunque un limitato utilizzo nel passato dei libri corali nelle celebrazioni liturgiche se non per determinate occasioni o solennità in certe località, forse determinato dall’ignoranza dei chierici⁶⁰ in certe zone colpite da sfavorevoli condizioni socio-economiche o piuttosto dall’inutilità del supporto cartaceo⁶¹, cagionata dalla dovizia di melodie già conosciute e utilizzate per le celebrazioni.

Non possiamo altresì evitare di contrapporre il canto patriarchino al canto gregoriano, anziché semplicemente accostarlo ad esso, per una serie di ragioni che appaiono tosto evidenti:

a) Il canto gregoriano, quale esso appare dalla restaurazione compiuta dai monaci di Sollesmes, è rimitazione e ricostruzione a tavolino

KLAIĆ, Zagabria 1955, p. 52. Il passo citato dal XVI capitolo di *Historia Salonitana* di TOMASO ARCIDIACONO è stato così tradotto da N. Klaić: “anche perché con tali conclusioni si decise e si stabilì che nessuno avrebbe osato celebrare, da quel momento a seguire, le liturgie in lingua slava, bensì solo in lingua latina o greca..”.

⁵⁹ M. TH. DRAGOUMIS, “Il primo Congresso internazionale di studi di musica bizantina e orientale liturgica”, *Rivista Italiana di Musicologia*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, vol. III, I (1968), p. 194.

⁶⁰ Si pensi alla sorte di molti codici corali di Parenzo, utilizzati come copertine per le vacchette, registri oblungi dove i canonici notavano i pagamenti delle decime e dei censi livellatici, ancora tra il 1655 e il 1669, vuoi per la povertà dei canonici, vuoi per la superficiale cultura di essi, come osserva F. BABUDRI, “Frammenti corali parentini”, estratto da *Atti e Memorie* della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, vol. XXIX (1913), p. 9.

⁶¹ Frutto di tradizione esterna conforme al canto romano, eccettuati i pochi codici aquileiesi ancora esistenti.

d'una prassi canora. L'unica traccia ininterrotta del canto gregoriano si conserva nella prassi esecutiva della Cappella Sistina e delle basiliche romane, la quale, almeno nelle modalità d'esecuzione (emissione e impostazione di voce), è rimasta fedele alla propria tradizione, eccettuato il ricorso alle trascrizioni sollesmensi;

b) Il canto patriarchino è rarissimo esempio di tradizione musicale vivente. Vivente inquantoché giunta sino ai nostri giorni o quasi per tradizione orale, senza alcun supporto di fonti scritte. Questa trasmissione reca in sé inoltre, come dianzi s'accennava, la sovrapposizione storica e culturale di molti secoli, e di questa v'è traccia nella struttura del canto. Si notino difatti:

- gli influssi dovuti alla nuova sensibilità armonica post-rinascimentale (ricorso alla alterazione del settimo grado e a sensibili transitorie);

- la diatonicità d'alcune melodie e, di contro, ambientazioni in modo maggiore o minore d'altre;

- gli influssi orientali nelle figurazioni d'abbellimento e la conseguente complessità ritmica⁶² (figurazioni terzinate e puntate, e a valori dimezzati rispetto all'ideale valore del *punctum*);

il trattamento delle melodie secondo una sensibilità tipicamente popolare: ci riferiamo alle armonizzazioni spontanee del popolo (mediante terze, seste, ottave parallele e con linee di riempimento); d'altronde per taluni canti si procedeva all'unisono. Le armonizzazioni dovevano risultare frequenti, mancando in genere uno strumento di sostegno, come osservano le nostre fonti, ed essendo affidata l'esecuzione soprattutto a fedeli laici d'ogni estrazione culturale. E del resto solitamente⁶³ l'impulso a polifonizzare una melodia veniva a derivare da due esigenze: l'una, d'eseguire una stessa melodia nel registro più agevole alla propria voce; l'altra, d'apportare varianti nei suoni;

⁶² Mentre tale complessità si è perduta nel canto gregoriano quale risulta dalle trascrizioni ufficiali, e oggi riproposta con nuove interpretazioni tratte da versioni in notazione adiaستمatica, ad integrazione della notazione diastemática corrente.

⁶³ M. SCHNEIDER, *Gesichte der Mehrstimmigkeit*, Berlino, vol. I, 1934, vol. II, 1935.

c) il canto patriarchino reca dunque in sé l'impronta vivente dell'identità culturale delle terre in cui esso è fiorito. Vivente, perché dell'uomo ciò che di vivo unicamente si tramanda ai posteri è il suono, inteso come mezzo di espressione della parola o del canto.

5. *Note sulle trascrizioni*

È ragionamento ormai diffuso e da tutti gli etnomusicologi odiernamente accettato che la trascrizione sul pentagramma di un documento musicale orale sia insufficiente, sia a cagione del condizionamento culturale del trascrittore, sia perché non si crede possibile riportare su d'un pentagramma una serie di notazioni diacritiche, atte a rendere effettivamente valido il documento sonoro trascritto; onde "le registrazioni pubblicate in disco (...) costituiscono l'indispensabile punto di riferimento perché tutta una serie di elementi importanti ed essenziali degli stili popolari non sarebbero comunque codificabili, neppure con l'introduzione nel sistema di notazione di un gran numero di complessi segni supplementari. In primo luogo non possono venire convenientemente notati e descritti i modi di emissione della voce che costituiscono, come già s'è detto, uno dei fondamenti degli stili musicali"⁶⁴.

Similmente annotava Bela Bartok: "se si tiene conto che in genere una notazione testuale della musica (come del resto nella lingua parlata) è praticamente impossibile data la scarsità di segni di cui dispone il nostro abituale sistema di simboli, si comprenderà come tanto più difficile sia annotare esattamente la musica popolare"⁶⁵. Di contro noi obbiettiamo che nel caso di trascrizione di musica liturgica monodica cristiana, la questione appare relativamente più semplice: se da un lato lo stesso Bartok afferma che caratteristica della musica popolare è la variabilità, per cui "una data esecuzione di canto popolare non è mai avvenuta prima e non si ripeterà più nella stessa forma", in tal modo ricusando l'assolutezza d'ogni registrazione, dall'altro lato va detto che la semplicità delle melodie rende assai piana una trascrizione ed in realtà la variabilità complessiva d'un sistema musicale sacro come quello patriarchino di tradizione orale non può essere quella relativa ad un qualunque sistema

⁶⁴ R. LEYDI, *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano, 1973, p.32.

⁶⁵ B. BARTOK, *Scritti sulla musica popolare*, Boringhieri, Torino, 1977, p. 245.

di canti profani (per i quali si riscontrano grandi variazioni anche spostandoci da un nucleo familiare ad un altro): un tale sistema è anzi caratterizzato dal fatto ch'esso veniva recepito quale elemento d'identità da parte della comunità, che coralmente lo manifestava nelle medesime forme e in un unico luogo.

Non s'è inteso pertanto apporre alcun'indicazione metronomica ai canti, come sarebbe prassi opportuna nelle trascrizioni di musica popolare: qui sì che la variabilità della musica popolare c'insegna la relatività della trascrizione, cui è nel nostro caso affidato un compito ben arduo: la trasmissione di un intero mondo sonoro dai tratti per noi già decolorati e imprecisi.

6. BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di P. Arcangeli - R. Leydi - R. Morelli - P. Sassu con la collaborazione di C. Oltolina, Albatros Alb 21, Bologna 1987 (volume e cofanetto di quattro dischi).
- AA.VV., *Musica, dialetti e tradizioni popolari nell'arco alpino*, Ricerche musicali nella Svizzera italiana, Lugano, 1987.
- AA.VV., *Musica e Liturgia nella cultura mediterranea*, a cura di P. Arcangeli, Olschki, Firenze, 1988.
- AA.VV., *Suppliche litaniche a Santa Maria*, Curia Generalis Ordo Servorum Mariae, Romae, 1988.
- AA.VV., *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, a cura di C. Corsi e P. Petrobelli, Torre d'Orfeo, Roma, 1989.
- AA.VV., *Il canto patriarchino di tradizione orale in area istriana e veneto friulana*, Fondazione Giorgio Cini-Regione del Veneto-Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000.
- ALISI A., *Istria. Città minori*, Edizioni Italo Svevo, Trieste, 1997.
- AMADORI A., *Lorenzo Perosi. Documenti e Inediti*, Akademos, Pisa, 1999.
- Anthiponale officii secundum consuetudinem ducalis ecclesiae Sancti Marci Venetiarum*. 1 Codice di proprietà privata del XIII sec.; 2. Venezia, Archivio di Stato, Procuratia de Supra, Reg. 113-118.
- ARCHIVIO della Curia vescovile di Padova, *Visitationes*, CXCII-CCIV.
- BABUDRI F., "Frammenti corali parentini", estratto da *Atti e Memorie* della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, vol. XXIX (1913), p. 230-259.
- BABUDRI F., *De arte musicali in ecclesia parentina*, Parenzo.
- BADUCCO F.M., "P. Angelo De Santi e la fondazione della Scuola di musica sacra in Roma", in *La Civiltà Cattolica*, 112 (1961/111), p. 593 e ss.

- BARIN L.R., *Catechismo liturgico*, Istituto veneto di arti grafiche, Rovigo, 1935, VII edizione, 3 voll.
- BARTOK B., *Scritti sulla musica popolare*, Boringhieri, Torino, 1977.
- BARZAN P., *Canti liturgici agordini di tradizione orale*, tesi di laurea, Università di Padova, Dipartimento di storia della musica e delle arti visive, anno accademico 1994-5.
- BIANCHI C. F., *Zara Cristiana*, vol. I, Tipografia Woditzka, Zara, 1877.
- Breviarium romanum*, Ratisbonae, Pustet, 1937 editio XVII juxta typicam, amplificata XV, 4 vol.
- Caerimoniale episcoporum*, Marietti - Editio Sexta Taurinensis, Torino-Roma, 1941.
- CATTIN G., *Musica e Liturgia a San Marco*, Edizione Fondazione Levi, Venezia, 1990.
- CATTIN G., *La monodia nel Medioevo*, E.D.T., Torino, 1991.
- CATTIN G., "Cenni sulla storia liturgico-musicale del Patriarcato", in *Sacramentarium Patriarcale Secundum Morem Sanctae Comensis Ecclesiae Mediolani MDLVII – Studi introduttivi ed indici*, Tipografia Editrice Cesare Nani, Como, 1998.
- Commissione e regolamento per la musica sacra nel Patriarcato di Venezia secondo il Motu-Proprio 22 Novembre 1903 di S.S. Pio X*, Venezia, 1995.
- Costituzione apostolica "Divini cultus sanctitatem"*, in A.A.S., 6 febbraio 1929, XXI, 33.
- DAL TIN M., *Melodie tradizionali patriarchine di Venezia*, Ed. Panda, Padova, 1993.
- DICLICH G., *Rito veneto antico detto patriarchino*, Tipografia Vincenzo Rizzi, Venezia, 1823.
- DI PAOLI D., "Il canto patriarchino nella regione istriana e dalmata", in *Fiume*, Società di Studi Fiumani, Roma, 1999.
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Brevi note sul canto patriarchino dell'Istria e della Dalmazia", *Choralia*, periodico di informazione corale a cura dell'U.S.C.I Friuli Venezia Giulia, San Vito al Tagliamento, settembre 2000, n. 2.
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Il canto patriarchino di Umago e dell'entroterra umaghesse: considerazioni generali e prospettive di ricerca", in Aa.Vv., *Il canto patriarchino di tradizione orale in area istriana e veneto friulana*, Fondazione Giorgio Cini-Regione del Veneto-Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000.
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Il Venerdì Santo nell'Istria e nella dalmazia. Musiche, riti e processioni d'un tempo", in *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, (in corso di stampa).
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Il canto patriarchino dell'Istria e della Dalmazia nei riti e nelle tradizioni religiose", (in preparazione).
- DI PAOLI D. – TOLLOI F., "Canti liturgici di tradizione orale di Umago tra rito e religiosità", *Istria, Fiume, Dalmazia - Tempi e Cultura*, rivista semestrale dell'Istituto Regionale per la Cultura Istriana (e Dalmata), edizioni "I.Svevo", Trieste, anno I, inverno 1996-primavera 1997.

- DI PAOLI PAULOVICH D.- TOLLOI F., "L'antico canto patriarchino di Umago nella vita liturgica. Canti liturgici di tradizione orale della giurisdizione ecclesiastica umaghesa (Duomo di S.Pellegrino-Umago e Chiesa della Madonna della Neve-Matterada). Sul canto patriarchino dell'Istria e della Dalmazia", Edizioni Istituto Regionale per la Cultura Istriana, (in preparazione).
- DONORA' L., "Antiche musiche chiesastiche del Duomo di Dignano d'Istria", in *Tradizione musicale aquileiese-patriarchina*, a cura di Pellegrino Ernetti O.S.B. (Jucunda Laudatio, San Giorgio Maggiore - Venezia, 1973, n. 1-4, p.213-214).
- DONORA' L., *Antiche musiche sacre e profane di Dignano d'Istria*, Trieste-Rovigno, 1997, Unione italiana, Fiume Università Popolare di Trieste, Comune di Dignano (Collana deli Atti del Centro di ricerche storiche - Extra Serie, n. 2).
- DRAGOMIS M. TH., "Il primo Congresso internazionale di studi di musica bizantina e orientale liturgica", *Rivista Italiana di Musicologia*, Firenze Leo Olschki Editore, vol. III, 1 (1968).
- ERNETTI P., "Il canto aquileiese", *L'Osservatore Romano*, 14 e 15 giugno, 1963.
- ERNETTI P., "La musica aquileiese", in *Tradizione musicale aquileiese-patriarchina* a cura di Pellegrino Ernetti O.S.B. (Jucunda laudatio, Venezia, 1973, n. 1-4).
- ERNETTI P., a cura di, "Canti sacri aquileiesi della tradizione orale", *Jucunda Laudatio (=JL)*, San Giorgio maggiore - Venezia, 1979.
- FATTINGER R., *Dizionario tecnico-pratico di liturgia*, Edizioni Paoline, Roma, 1958.
- FILLINI M., *A Cherso se cantava cussi*, Rebellato editore, Fossalta di Piave, 1982, p. 251.
- FUMIS E., *Pagine di storia umaghesa*, Tipografia frat. Mosettig, Trieste, 1920.
- FUMIS E., *Le acclamazioni e le laudi usate nell'antica liturgia della Chiesa*, Tipografia dei fratelli Mosettig, Trieste, 1932.
- HUGLO M., "Liturgia e musica sacra aquileiese", in *Storia della cultura veneta*, Neri-Pozza, Vicenza, 1976.
- KANDLER P., *Codice diplomatico istriano*.
- KLAIĆ N., a cura di, *Izvori za hrvatsku povijest I (do 1107)* [Fonti per la storia croata (fino al 1107)], Zagabria, 1955.
- LACH R., „Alte Weihnachts und Ostergesaenge auf Lussin“, in *Saemmelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Lipsia, vol. IV (1902-1903), p. 535-557; „Volkslieder in Lussingrande“, in *Saemmelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, cit., p. 608-642.
- LEVI L., "Il centro internazionale per la musica liturgica. Mete e metodi", in *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare. Roma - Catalogo sommario delle RegISTRAZIONI 1948-1962*, Accademia nazionale di S. Cecilia-Rai radiotelevisione italiana, Roma, 1963.
- Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto...*, Desclée et Socii, Parigi - Tournai - Roma, 1936.

LONGO G. – TOMASIN M., *Tradizioni religiose a Grado*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 1996.

LEYDI R., *I canti popolari italiani*, Mondadori Milano, 1973.

MARTIMORT AIME G., *La Chiesa in preghiera* (traduzione dal francese di Emilio Biazzi), editrice Queriniana, Brescia, 1987.

Melodie tradizionali patriarchine gradesi disposte secondo il corso dell'Anno Liturgico, raccolte e trascritte da Michele Tomasin 1986-1994, manoscritto, archivio parrocchiale di Grado.

MENGHINI G.B. M., *Le sacre cerimonie*, Libreria Francesco Ferrari, Roma 1948, IX edizione.

MIONI U., *La Sacra liturgia*, Tipografia Pontificia Cav. Pietro Marietti, Torino 1911, 2 voll.

Missale Romanum, Marietti, Taurinorum Augustae 1921, editio juxta typicam vaticanam.

MONETA CAGLIO E., "Dom Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano", in *Musica Sacra*, Milano, 1960, p. 133 e ss.

"Motu proprio sulla Musica Sacra", in AAS, vol. XXXV (1903-1904), p. 329-339.

NIERO A., *Tradizioni popolari veneziane e venete*, Edizioni Studium Cattolicum Veneziano, 1990, Venezia.

NOLIANI C., *Canti del popolo triestino*, Edizioni Libreria Internazionale "Italo Svevo", Trieste, 1972.

NOVAK V., "Neiskorišćavana kategorija dalmatinskih historijskih izvora od VIII. do XII. stoljeća" /Categoria inutilizzata di fonti storiche dalmate dall'VIII al XII secolo/, *Radovi JAZU* /Lavori dell'Accademia jugoslava delle scienze e delle arti/, Zagabria, vol. III (1957).

PARENTIN L., *Incontri con L'Istria la sua storia e la sua gente*, vol. II, Centro Culturale Gian Rinaldo Carli, Trieste, 1991.

PASCHINI P., "Antichi episcopati istriani", *Memorie storiche forogiuliesi*, vol. XI (1915), p. 139-147.

Preces pro opportunitate temporum dicendae, Società Anonima Tipografica, Vicenza, 1911.

RADOLE G., "Canti popolari patriarchini in Istria", in *JL - Rassegna Gregoriana*, S. Giorgio Maggiore -Venezia, gennaio-marzo 1964, n.1, p.27-28.

RADOLE G., "Recitativi aquileiesi per l'Epistola e il Vangelo raccolti in Istria", *JL*, Venezia 1965, n. 2.

RADOLE G., *Canti popolari istriani. Prima raccolta*, Olschki, Firenze, 1965.

RADOLE G., *Folclore Istriano*, IRCI, Mgs Press, Trieste, 1997.

Regolamento per la Cappella Musicale della Patriarcale e Primaziale Basilica di S. Marco in Venezia, Tipografia Emiliana, Venezia, 1892.

Regolamento per l'uso del canto gregoriano durante le ufficiature funebri nel Patriarcato di Venezia, Venezia, 1912.

RIGHETTI M., *Manuale di storia liturgica*, Editrice Ancora, Milano, 1940, II edizione, 4 voll.

- Rituale Romanum*, Marietti, Torino-Roma, 1926, editio juxta typicam vaticanam.
- SCHNEIDER M., *Gesichte der Mehrstimmigkeit*, Berlino, vol. I, 1934, vol. II, 1935.
- SECCO G., *Da Nadal a Pasquetta*, Edizioni Belumat, Belluno, 1989 (ristampa).
- SMIČIKLAS T., *Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, vol. II, Zagabria, 1904.
- STAREC R., *Il repertorio etnomusicale istroveneto, catalogo delle registrazioni 1983-1991*, Istituto Regionale per la Cultura Istriana, Trieste, 1991.
- STEFANUTTI N., *Canti bellunesi*, Edizioni Libreria Cortina, Padova.
- TOLLOI F., recensione su *Civitas Christiana*, bimestrale di cultura cattolica, Editrice Anabasi, Verona, settembre 1999 – giugno 2000, n. 22-26, relativa al volume: M. SOFIANOPULO, *Ad cantum leticiae. Antologia di canti dell'antica liturgia Aquileiese*, con la collaborazione di G. Radole, R. Della Torre, G. Cuscito, "Archivio della Cappella Civica di Trieste, Quaderno quinto", Udine, Pizzicato, 1999, p. 114.
- TOLLOI F., "Umago: indirizzi della ricerca", in Aa.Vv., *Il canto patriarchino di tradizione orale in area istriana e veneto friulana*, Fondazione Giorgio Cini-Regione del Veneto-Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000.
- VALE G., "Le lamentazioni di Geremia ad Aquileia", estratto dalla *Rassegna Gregoriana*, marzo aprile 1909, n. 3-4.
- VENERONI P., *Manuale di liturgia*, Editrice Ancora, Pavia 1940, IX edizione, 4 voll.
- Documentazione sonora reperibile sul canto patriarchino:*
- In Quart. Pieve di Gorto, Canti liturgici tradizionali*, a cura di R. Starec, SFF CD 211, Società Filologica Friulana, Udine 1994.
- DAL TIN M., *Melodie tradizionali patriarchine di Venezia*, Ed. Panda, Padova 1993, con cd allegato.

7. *Trascrizioni musicali**Ad Matutinum*

Cantori *Invitatorium*



Re-gem, cui om - ni_a vi - vunt, Ve - ni - te, a - do-re - mus.

Tutti



Re-gem, cui om - ni_a vi - vunt, Ve - ni - te, a - do-re - mus.

Cantori *Psalms 94*



Ve - ni - te, ex - ul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro:



prae - oc - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne,



et in psal - mis ju - bi - le - mus e - i.

Tutti



Re-gem, cui om - ni_a vi - vunt, Ve - ni - te, a - do-re - mus.

Cantori



Quo - ni - am De - us ma - g - nus Do - mi - nus et Rex mag - nus su - per o - mnes de - os:



quo - niam non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am,

qui - a in ma - nu e - jus sunt om - nes fi - nes ter - rae,

et al - ti - tu - di - nem mon - tium ip - se con - spi - cit.

Tutti

Ve - ni - te, a - do - re - mus.

Cantori

Quo - ni - am i - psi - us est ma - re, et ip - se fe - cit il - lud,

et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus - e - jus:

ve - ni - te et pro - ci - da - mus an - te De - um plo - re - mus co - ram Do - mi - no,

qui fe - cit nos: qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us no - ster,

nos au - tem po - pu - lus e - jus, et o - ves pas - cuae e - jus

Tutti

Re - gem cui om - ni - avi - vunt, ve - ni - te a - do - re - mus.

Cantori

Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis, no - li - te ob - du - ra - re cor - da ve - stra,

si - cut in e - xa - cer - ba - tio - ne se - cun - dum di - em ten - ta - tio - nis in de - ser - to:

u - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ve - stri,

pro - ba - ve - runt et vi - de - runt o - pe - ra me - a.

Tutti

Ve - ni - te a - do - re - mus.

Cantori

Qua - dra - gin - ta an - nis pro - xi - mus fu - i ge - ne - ra - tio - ni huic, et di - xi:

sem - per hi er - rant cor - de: i - psi ve - ro non co - gno - ve - runt vi - as me - as,

qui - bus ju - ra - vi in i - ra me - a, si in - tro - i - bunt in re - quiem me - am.

Tutti

Re - gem cui om - ni - avi - vunt, ve - ni - te a - do - re - mus.

Cantori


Re - quem ae - ter - nam do - na_eis Do - mi - ne: et lux per - pe - tua lu - ce - at e - is.

Tutti


Ve - ni - te a - do - re - mus.

Cantori


Re - gem cui om - ni_a vi - vunt.

Tutti


Ve - ni - te a - do - re - mus.

Antiphona

Di - ri - ge Do - mi - ne De - us me - us, in con - spe - ctu tu - o vi - am me - am.

Psalmus 5

Verba mea auribus per - ci - pe Do - mi - ne * intellige cla - mo - re me - um.

Antiphona

Con - ver - te - re Do - mi - ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am:



quo - ni - am non est in mor - te, qui me - mor sit tu - i.

Psalmus 6

Domine ne in furore tuo ar - guas me, * neque in ira tua cor - ri - pi - as me.



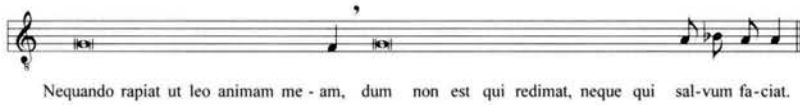
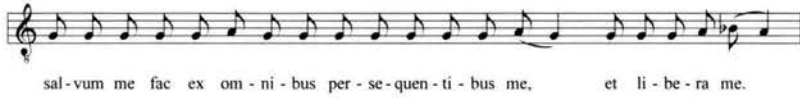
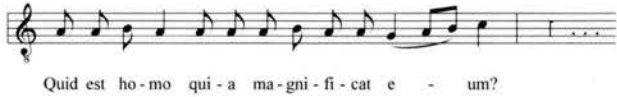
Miserere mei Domine quoniam in - fir - mus sum: * sana me Domine quoniam conturbata sunt os - sa me - a.

Antiphona

Ne - quan - do ra - pi - at ut leo a - ni - mam me - am,



dum non est qui re - di - mat, ne - que qui sal - vum fa - ciat.

Psalmus 7*Lezione I**Interr.**Concl.**Lezione II*

Interr.

Num quid o-cu-li car-ne-i ti-bi sunt aut si-cut vi-det ho-mo et tu vi-de - bis?

Concl.

Et sci-as qui-a ni-hil im-pi-um fe-ce-rim cum sit ne-mo



qui de ma-nu tu-a pos-sit e-ru-e-re.

Lezione III

Ma-nu tu-ae fe-ce-runt me et pla-sma-ve-runt me to-tum in cir-cu-i-tu



et sic re-pen-te prae-ci-pi-tas me.

Interr.

Me-men-to quae-so quod si-cut lu-tum fe-ce-ris me?

Concl.

vi-tam et mi-se-ri-cor-diam tri-bu-i-sti mi-hi et vi-si-ta-tio tu-a



cu-sto-di-vit spi-ri-tum me - um.



V: A por-ta in-fe-ri. R: e-rue Do-mi-ne a-ni-mas e-o-rum.

Tono per i responsori

Credo quod Redemptor meus vi - vit in novissimo die terra surree - tu - rus sum

et in carne me - a videbo De - um Salvatore me - um.

Quem visurus sum ego ipse et non a - li - us et o - cu - li mei con - spe - ctu - ri sum

et in carne me - a videbo Deum Salvatore me - um.

Antiphona

O - mnis spi - ri - tus lau - det Do - mi - num.

Psalmus

Lau - da - te Dominum in san - ctis e - jus: * laudate e - um in firmamento vir -

tu - tis e - jus.

Laudate e - um in vir - tu - ti - bus e - jus * laudate e - um



(altri versetti)
secundum multitudinem magni - tu - di - nis e - - jus.



Re - quiem ae - ter - nam do - na e - is Do - mi-ne.



Et lux per - pe - tua lu - ce - at e - is.

Versetto



V: Audiui vocem de coe - lo di - cen - tem mi - hi



R: Beati mor - tu - i qui in Domino mo - riun - tur.

Benedictus

I-II 
 Be - ne - dic - tus Do - mi - nus De - us I - sra - el,


 qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dem - ptio - nem ple - bis su - ae.

T 
 Et e - re - xit cor - nu sa - lu - tis no - bis: in do - mo Da - vid pu - e - ri su - i.

I-II 
 Si - cut lo - cu - tus est per os san - cto - rum,


 qui a sae - cu - lo sunt, pro - phe - ta - rum e - jus:

T 
 Sa - lu - tem ex i - ni - mi - cis no - stris, et de ma - nu om - ni - um, qui o - de - runt nos:

I-II 
 Ad fa - ci - en - dam mi - se - ri - cor - diam cum pa - tri - bus nos - tris:


 et me - mo - ra - ri te - sta - men - ti su - i san - cti.

T

Jus ju-ran-dum, quod ju-ra-vit ad Abraham pa-trem no-strum,

da-tu-rum se-no-bis:

I-II

Ut si-ne ti-mo-re, de ma-nu i-ni-mi-co-rum no-stro-rum li-

be-ra-ti, ser-via-mus il-li.

T

In san-cti-ta-te et ju-sti-tia co-ram i-

om-ni-bus di-e-bus no-stris.

I-II

Et tu pu-er, pro-phe-ta Al-tis-si-mi vo-ca-be-ris:

prae-i-bis enim an-te fa-ci-es Do-mi-ni pa-ra-re vi-as

e-jus:

T 
 Ad dan-dam scien-ti-am sa-lu-tis ple-bi e - jus: in re-mis-sio-nem


 pec-ca-to-rum e-o-rum:

I-II 
 Per vi-sce-ra mi-se-ri-cor-diae De-i no-stri:


 in qui-bus vi-si-ta-vit nos, o-ri-ens ex al-to:

T 
 Il-lu-mi-na-re qui in te-ne-bris, et in um-bra mor-tis se-dent:


 ad di-ri-gen-dos pe-des no-stros in vi-am pa-cis.

I-II 
 Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-ne.


 Et lux per-pe-tua lu-ceat e-is.

T 
 E-go sum re-sur-rec-tio et vi-ta qui cre-dit in me

e - tiam si mor - tus fu - e - rit vi - vet et om - nis qui vi - vit

et cre - dit in me non mo - rie - tur in e - ter - num.

SAŽETAK: *PONOVNO PRONAĐENO IZGUBLJENO BLAGO VENECIJANSKE PATRIJARŠIJE: DREVNI PATRIJARŠKI NAPJEVI JUTRENJA I LAUDE POKOJNICIMA* – Antički napjevi, dijelovi pjevane mise za pokojne (*Matutinum* i *Laudes Defunctorum*) svojstveni monodijskoj sakralnoj glazbenoj tradiciji Venecijanske patrijaršije, ovdje su po prvi puta smješteni u povijesni i obredni kontekst, analizirani i transkribirani, i to onako kako ih usmeno prenose članovi Bratovštine Gospe od sedam žalosti pri crkvi Sv. Joba u Veneciji, posljednji čuvari već zamrlog liturgijsko-muzičkog običaja, a koji je ne tako davno bio veoma raširen i u crkvama po Istri i Dalmaciji. Takozvano patrijarško pjevanje, kojemu se već od prvih godina dvadesetog stoljeća žestoko protivila gregorijanska reforma, svakako je znalo na jednak način obuhvatiti i povezati narode, čak i ako su govorili različitim jezicima, u kršćansko-katoličkom vjerskom obredu, onakvom kakav se stoljećima održavao u Mletačkoj Republici. Ono je postupno iskorijenjeno u crkvama u Veneciji, Istri i Dalmaciji i danas možda još živi samo u sjećanju vrlo malog broja starih ljudi. Ove melodije otete zaboravu imaju sličnosti sa istarskima i dalmatinskima, te dijelom popunjavaju prazninu koja je karakterizirala liturgijsku venecijansku glazbenu tradiciju u pogledu liturgijskih recitativa, s obzirom na to da do nas nisu stigli antički izvori koji bi potvrđivali njezine melodije, a koje su se vjerojatno prenosile kroz liturgijsku praksu isključivo usmenom predajom.

POVZETEK: *ODKRITJE IZGUBLJENEGA ZAKLADA BENEŠKEGA PATRIARHATA: STARE MELODIJE JUTRANJE MOLITVE IN HVALNICE UMRLIH* – To je prvo delo, ki umešča v zgodovinski in obredni okvir ter proučuje in zapisuje starodavne melodije pete službe umrlih (*Matutinum* in *Laudes Defunctorum*), ki so bile značilne za posvetno monodično glasbeno tradicijo beneškega patriarhata. V tej obliki so jih iz roda v rod ustno prenašali člani Bratovščine blažene device Marije, ki so jih prepevali v cerkvi Sv. Jakoba v Benetkah in ki so bili zadnji dediči že izginulih bogoslužno-glasbenih običajev, ki so bili nekoč zelo razširjeni tudi v istrskih in dalmatinskih cerkvah. T. i. patriarškemu petju, ki so mu že na začetku XX. stoletja močno

nasprotovali zagovorniki gregorijanske reforme, je uspelo združiti različne jezikovne skupnosti krščansko-katoliškega obreda, tako kot so ga stoletja opravljali v Beneški republiki. To obliko petja so kmalu izkoreninili iz beneških, istrskih in dalmatinskih cerkva, tako da je preživela le v spominu nekaterih starejših oseb. Ponovno odkrite melodije kažejo podobnosti z istrskimi in dalmatinskimi melodijami, deloma pa zapolnjujejo vrzel, ki je označevala beneško bogoslužno glasbeno tradicijo na področju bogoslužnih recitativov, ker nimamo zgodovinskih virov, ki bi pričali o melodijah, ki so se verjetno v bogoslužni praksi prenašali izključno po ustni poti.