



diritto & religioni

Semestrale
Anno XIII - n. 2-2018
luglio-dicembre

ISSN 1970-5301

26



LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE

Diritto e Religioni
Semestrale
Anno XIII – n. 2-2018
Gruppo Periodici Pellegrini

Direttore responsabile
Walter Pellegrini

Direttori
Mario Tedeschi – Maria d'Arienzo

Comitato scientifico

F. Aznar Gil, A. Albisetti, A. Autiero, R. Balbi, G. Barberini, A. Bettetini, F. Bolognini, P. Colella, O. Condorelli, P. Consorti, R. Coppola, G. Dammacco, P. Di Marzio, F. Falchi, A. Fuccillo, M. Jasonni, G. Leziroli, S. Laricca, G. Lo Castro, M. F. Maternini, C. Mirabelli, M. Minicuci, R. Navarro Valls, P. Pellegrino, F. Petroncelli Hübler, S. Prisco, A. M. Punzi Nicolò, M. Ricca, A. Talamanca, P. Valdrini, G.B. Varnier, M. Ventura, A. Zanotti, F. Zanchini di Castiglionchio

Struttura della rivista:

Parte I

SEZIONI

Antropologia culturale
Diritto canonico
Diritti confessionali

Diritto ecclesiastico
Sociologia delle religioni e teologia
Storia delle istituzioni religiose

DIRETTORI SCIENTIFICI

M. Minicuci
A. Bettetini, G. Lo Castro
M. d'Arienzo, V. Fronzoni,
A. Vincenzo
M. Jasonni,
M. Pascali
R. Balbi, O. Condorelli

Parte II

SETTORI

Giurisprudenza e legislazione amministrativa
Giurisprudenza e legislazione canonica
Giurisprudenza e legislazione civile

*Giurisprudenza e legislazione costituzionale
e comunitaria*

Giurisprudenza e legislazione internazionale
Giurisprudenza e legislazione penale
Giurisprudenza e legislazione tributaria

RESPONSABILI

G. Bianco, R. Rolli
M. Ferrante, P. Stefani
L. Barbieri, Raffaele Santoro,
Roberta Santoro

G. Chiara, R. Pascali, C.M. Pettinato
S. Testa Bappenheim
V. Maiello
A. Guarino, F. Vecchi

Parte III

SETTORI

*Lecture, recensioni, schede,
segnalazioni bibliografiche*

RESPONSABILI

M. Tedeschi

Comitato dei referees

Prof. Angelo Abignente – Prof. Andrea Bettetini – Prof.ssa Geraldina Boni – Prof. Salvatore Bordonali – Prof. Mario Caterini – Prof. Antonio Giuseppe Maria Chizzoniti – Prof. Orazio Condorelli – Prof. Pierluigi Consorti – Prof. Raffaele Coppola – Prof. Giuseppe D’Angelo – Prof. Pasquale De Sena – Prof. Saverio Di Bella – Prof. Francesco Di Donato – Prof. Olivier Echappè – Prof. Nicola Fiorita – Prof. Antonio Fuccillo – Prof.ssa Chiara Ghedini – Prof. Federico Aznar Gil – Prof. Ivàn Ibàn – Prof. Pietro Lo Iacono – Prof. Carlo Longobardo – Prof. Dario Luongo – Prof. Ferdinando Menga – Prof.ssa Chiara Minelli – Prof. Agustín Motilla – Prof. Vincenzo Pacillo – Prof. Salvatore Prisco – Prof. Federico Maria Putaturo Donati – Prof. Francesco Rossi – Prof.ssa Annamaria Salomone – Prof. Pier Francesco Savona – Prof. Lorenzo Sinisi – Prof. Patrick Valdrini – Prof. Gian Battista Varnier – Prof.ssa Carmela Ventrella – Prof. Marco Ventura – Prof. Ilaria Zuanazzi.

Linguaggi liturgici e identità religiose nella Riforma Protestante. La musica nel rito luterano e calvinista

MARIA D'ARIENZO

1. Note introduttive

«...Il silenzio e gli occhi di tutti fissarono il predicatore.

Egli si fermò un momento; poi, inginocchiatosi sulla prora del pulpito, congiunse le grandi mani brune sul petto, sollevò gli occhi chiusi, e pregò con devozione così profonda che pareva inginocchiato a pregare dal fondo del mare.

Finito che ebbe, cominciò, con tonalità lunghe e solenni, come quelle dell'incessante rintocco della campana di bordo su una nave che affonda in alto mare nella nebbia, a leggere l'inno che segue, cambiando il tono in esultante e gioioso verso le ultime strofe:

*Le costole e i terrori dentro la balena,
racchiudevano sopra di me orride tenebre,
mentre i flutti di Dio si volgevano sereni nel sole,
sprofondandomi nella mia sorte funesta.
Vidi spalancate le fauci dell'inferno,
là dov'erano patimenti e dolori senza fine
di cui nessuno, se non chi li ha provati, può dire.
Oh, cadevo nell'abisso della disperazione.
Dalla cupa angoscia invocai il mio Dio
mentre appena potevo sperare in Lui,
ed Egli piegò il capo a udire i miei lamenti
e la balena mi lasciò libero.
Veloce volò Egli in mio aiuto
come portato da un argenteo delfino;
terribile eppur fulgido, come luce sfolgorante,
era il volto del mio Dio liberatore.
I miei canti per sempre ricorderanno
quella tremenda, quella gioiosa ora.*

*Io rendo gloria al mio Dio,
alla sua misericordia e alla sua potenza!*

Tutti s'unirono a cantare quest'inno che saliva alto, sopra il lamento della bufera. Seguì una breve pausa, il predicatore voltò lentamente le pagine della Bibbia e, alla fine, posando la mano sulla pagina giusta, disse: «Amati compagni, prendete il primo verso del secondo capitolo del Libro di Giona: "E Dio preparò un gran pesce per inghiottire Giona».

(HERMANN MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione di Cesarina Minoli, Mondadori, Milano, 1986)

Il passo del capitolo IX, *Il Sermone*, del celebre romanzo di Melville, *Moby Dick*, riportato in esergo – dove è citata una parafrasi libera del Salmo 18 – introduce efficacemente alla tematica dei rapporti tra la religione e le arti, o più precisamente tra la religione e la letteratura, anche tra l'altro nella sua narrazione cinematografica.

Ancor più *l'incipit* è apparso incisivo proprio in quanto indica immediatamente l'oggetto di riflessione che si intende affrontare nel prosieguo del contributo: la funzione del canto nella preghiera, e più ampiamente della musica nel rito religioso, quale espressione della teologia su cui si strutturano le norme liturgiche degli specifici culti. La regolamentazione della musica nel diritto liturgico è, in altri termini, l'angolazione prescelta per delineare la specificità delle diverse identità religiose.

Il rapporto tra suono e parola nel procedere del rito appare un profilo di particolare interesse sotto diversi aspetti. Innanzitutto poiché consente di evidenziare l'essenza di funzione che accomuna la musica come forma di comunicazione relazionale tra la sfera intellettuale ed emotiva e la spiritualità della parola, nella preghiera. Inoltre, e soprattutto, perché suggerisce le affinità riscontrabili tra il linguaggio della musica e il linguaggio liturgico in quanto concatenazioni secondo uno schema ritmico di atti e gesti cerimoniali da un lato, e sequenze di intervalli melodici ed armonici dall'altro, all'interno di un sistema compiuto e regolato da precise, anche se non rigide, strutture formali che contraddistinguono gli stili e la loro evoluzione nelle diverse culture¹.

¹ Sulla relazione intrinseca tra forma e significato sottesa al linguaggio della musica occidentale cfr. THRASYBULOS GEORGIADIS, *Musica e linguaggio*, Guida editori, Napoli, 1989 [ed. or., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dergestellt, un der Vertonung der Messe*, Springer Verlag, Berlin, 1954].

Sul rapporto tra le strutture formali della musica e del linguaggio, cfr. EDUARD HANSLICK, *Il Bello musicale*, Aesthetica, Palermo, 2001 [ed. or., *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854]. Sull'estetica musicale di Hanslick, cfr. MASSIMO MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino, 1981⁵,

Vorrei subito precisare tre punti.

Le mie riflessioni non saranno incentrate sui rapporti tra musica e religione, sebbene questi siano indubbiamente di grande interesse proprio nella prospettiva propria ad entrambe di ricerca del principio di perfettibilità nel processo che conduce all'armonia tra esteriorità ed interiorità². Dunque non mi soffermerò sul valore conoscitivo più che sensoriale del carattere sacro della musica che si invera nel rito³ riscontrabile in ogni tradizione religiosa, da quella ebraica a quella cristiana, da quella islamica a quella indù o buddhista.

Così come non mi soffermerò sui rapporti tra musica e diritto sotto il profilo del metodo di interpretazione⁴ o della regolamentazione, attraverso la misu-

cap. I, *Hanslick, pro e contro*, pp. 1-23.

Sulla musica come "linguaggio delle emozioni", cfr. CARL DAHLHAUS, *L'estetica musicale*, Astrolabio, Roma, 2009 [ed. or., *Musikästhetik*, Laaber Verlag, Laaber, 1986]; STEFANO OLIVA, *Perché la musica? Le quattro cause dell'estetica musicale*, in *De musica*, 21, 2017; Id., *Quale paradigma per il 'linguaggio della musica'? Verso una filosofia del gesto musicale*, in *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 2, 2017, pp. 205-216.

² Nella vasta letteratura sull'argomento, si veda *inter alios*, GIUSEPPE SCHENA, *Musica e religione. Conferenza tenuta nel salone Chigi-Saracini il 6 aprile 1946*, in *Quaderni dell'Accademia Chigiana*, 8, 1946, pp. 1-24; BIANCAMARIA BRUMANA, GALLIANO CILIBERTI (a cura di), *La musica e il sacro. Atti dell'Incontro internazionale di studi (Perugia, 29 settembre-1 ottobre 1994)*, Olschki, Firenze, 1997; JULES COMBAREIEU, *La musica e la magia*, Mondadori, Milano, 1982, Parte V, cap. I, *Musica e religione*, p. 375 ss. [ed. or., *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical. Son influence et sa fonction dans les sociétés*, A. Picard ed., Paris, 1909]; EDWIN SEROUSSI, *La musica e il trascendente*, in TULLIA MAGRINI, *Universi sonori*, Einaudi, Torino, 2002; SUSANNA PASTICCI, *Musica e Religione*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da JEAN-JACQUES NATTIEZ, Parte I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 420-443; i contributi pubblicati in JEAN-JACQUES NATTIEZ (dir.), *Enciclopedia della musica*, vol. III, *Musica e culture*, parte III, *Musica e religioni*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 279-501; HANS KUNG, *Musica e religione*, Queriniana, Brescia, 2012. Per il taglio incentrato sul linguaggio della musica quale codice culturale identitario, si segnala il numero monografico, *Musica e Religione*, con i contributi di FRANCESCO SPAGNOLO, NICOLA TANGARI, GIROLAMO GAROFALO, EDWIN SEROUSSI, SIMONE TARSIANI, pubblicati su *EM. Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia*, II, n. 2, 2006.

³ BRUNO CERCHIO, *Il suono filosofale. Musica e alchimia*, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca, 1993, p. 53. Sulla musica come linguaggio simbolico dei sentimenti e sul rapporto tra logica simbolica e strutturazione formale dell'esperienza, cfr. SUSANNE K. LANGER, *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Armando, Roma, 1965 (ed. or. *Philosophy in a new key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1942); EAD., *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano, 1965 (ed. or. *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, Routledge and Kegan Paul, London, 1953). Riguardo alla teoria della Langer sulla musica, cfr. ENRICO FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 70-84. Sulla estetica musicale analitica, cfr. SILVIA VIZZARDELLI, *Musica*, in PAOLO D'ANGELO (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata, 2008, pp. 77-103; DOMENICA LENTINI (a cura di), *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pp. 9-33. Per un confronto tra Langer e Wittgenstein sulla forma di conoscenza sensibile, cfr. STEFANO OLIVA, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Mimesis, Milano-Udine, 2016.

⁴ In ambito anglosassone già a partire dagli anni quaranta del Novecento JEROME FRANK pubblicò due saggi (*Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, 8,

ra, della dimensione spazio-temporale e la declinazione, attraverso il criterio della forma, delle categorie che strutturano il sistema musicale da un lato e giuridico dall'altro⁵. Aspetti e prospettive di indagine di grande interesse e fecondi di ulteriori approfondimenti a partire dalle riflessioni già sviluppate nei pregevoli studi che hanno evidenziato le profonde affinità tra campi apparentemente così distanti⁶.

1947, pp. 1259-1278; Id., *Say it with Music*, in *Harvard Law Review*, 61, 1948, p. 921 ss.), nei quali la funzione performativa dell'interpretazione musicale era posta in parallelo con l'interpretazione giurisprudenziale. Jerome Franck è difatti considerato a buon diritto come l'antesignano della corrente di studi incentrata sulla comparazione tra diritto e musica, denominata a partire dagli anni ottanta come *Law as music*. Quasi contemporaneamente, anche in Italia si sviluppò in campo musicologico un vivace dibattito sulla natura dell'interpretazione, inaugurata dall'articolo di GUIDO M. GATTI, *Del problema dell'interpretazione musicale*, in *Rassegna musicale*, 3, 1930, p. 225 ss., nel quale intervennero anche valenti giuristi come Salvatore Pugliatti ed Emilio Betti. Per una ricostruzione del dibattito italiano sulla funzione dell'interprete, cfr. ENRICO FUBINI *Musica e linguaggi nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973, p. 8 ss.

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

Nota è la critica al formalismo del linguaggio musicale e giuridico e al rapporto tra creatore dell'opera ed esecutore affrontata da SALVATORE PUGLIATTI in alcuni suoi scritti: *L'interpretazione musicale*, in *Secolo nostro*, 1, 1940, pp. 12-27, ora ripubblicato a cura di ALBA CREA e con una presentazione di ENRICO FUBINI dalle edizioni della Filarmonica Laudano, Messina, 1993; Id., *Variazioni al tema dell'interpretazione musicale*, in *Secolo nostro*, 2, 1940, pp. 79-93; Id., *Nuove variazioni all'interpretazione musicale*, 4, 1940, pp. 155-159; Id. *La musica nell'opera di Dicearco da Messina e di Cicerone*, Reale Accademia Peloritana, Messina, 1945. Sulla comparazione tra l'interpretazione giuridica e musicale nel pensiero di Pugliatti, cfr. GIOVANNI IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Rivista di diritto civile*, 2, 2004, pp. 467-479; DIEGO ZUINO, *Profili dell'interpretazione giuridica*, Giuffrè, Milano, 2011, p. 173 ss.; CIRO PALUMBO, *Norma, diritto, interpretazione. Grammatica e filosofia del diritto a partire da Salvatore Pugliatti*, con prefazione di ANGELO FALZEA, Giappichelli, Torino, 2016, p. 269 ss. Per un raffronto tra la teoria dell'interpretazione di Pugliatti e quella del Betti cfr. GIORGIO RESTA, *Variazioni comparatistiche sul tema diritto e musica*, in *Comparazione e diritto civile*, 2010, consultabile all'indirizzo: www.comparazioneediritto.civile.it; Id., *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2, 2011, pp. 435-460.

⁵ DANIEL KORNSTEIN, *The Music of the Laws*, Everest House Publisher, New York, 1982; NORBERT ROULAND, *La raison, entre musique et droit: consonances*, in *Droit et musique. Actes du colloque d'Aix-Marseille III*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille-PUAM, Aix-en-Provence, 2001, pp. 109-191; ERIKA ARBAN, "Seeing Law in Terms of Music". *A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in *Les Cahiers de droit*, 58, 2017, pp. 67-86.

⁶ Tra gli studi attinenti alle affinità tra diritto e musica o più specificamente riconducibili alla corrente denominata *Law as music* – che ha per obiettivo la interazione tra la metodologia della critica musicale e quella giuridica – cfr. GEORG SCHWALM, *Gedanken über gemeinsamkeiten zwischen der juristischen und der musikalischen Interpretation*, in HANS-HEINRICH JESCHECK, HANS LÜTTGER (eds.), *Festschrift für Eduard Dreher zum 70. Geburtstag*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1977, pp. 53-77; CAROL WEISBROD, *Fusion Folk: A Comment on Law and Music*, in *Cardozo Law Review*, 20, 1999, pp. 1439-1458; JACK M. BALKIN, SANFORD LEVINSON, *Law, Music and Other Performing Arts*, in *University of Pennsylvania Law Review*, 139, 1991, pp. 1597-1658; Id., *Interpreting Law and Music: Performance Notes on "The Banjo Serenader" and "The Lying Crowd of Jews"*, in *Cardozo Law Review*, 20,

Il mio contributo verterà invece sui rapporti tra diritto e religione *attraverso* la musica e più specificamente attraverso la regolamentazione dell'uso della musica nel suo aspetto culturale e liturgico⁷.

La pregnanza della funzione del canto e in senso più ampio dell'elemento musicale nella liturgia religiosa⁸ è contraddistinta dai limiti dati dal rito, dai suoi ritmi, dalla sequenza degli atti cerimoniali con i quali concorre, insieme alla parola e ai gesti, a far risaltare il senso teologico dell'azione culturale e

1999, pp. 1513- 1572; DESMOND MANDERSON, *Songs without Music. Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, University of California Press, Berkeley, 2000, *passim*; ID., *Fission and Fusion: From Improvisation to Formalism in Law and Music*, in *Critical Studies in Improvisation*, 6, 2010, p. 1 ss., consultabile all'indirizzo: <http://ssrn.com/abstract=2122874>; EUGENIO PICOZZA, *L'interpretazione musicale ed il metronomo. Problemi di interpretazione tra diritto e musica*, in *Ars Interpretandi. Annuario di ermeneutica giuridica*, 9, 2004, pp. 327-366; JEAN COMBACAU, *Interpréter des textes, réaliser des normes: la notion d'interprétation dans la musique et dans le droit*, in *Mélanges Paul Amselek*, Bruylant, Bruxelles, 2005, pp. 261-277; MÔNICA SETTE LOPES, *Uma metáfora: música & direito*, LTR, São Paulo, 2006; JAHIEL RUFFIER-MERAY, *Lire la partition juridique. Interprétation en droit et en musique*, in JEAN JACQUES SUEUR (ed.), *Interpreter et traduire*, Bruylant, Bruxelles, 2007, pp. 233-272; BERNHARD GROSSFELD, JACK A. HILLER, *Music and Law*, in *The International Lawyer*, 3, 2008, pp. 1147-1180; GIORGIO RESTA, *Variazioni comparatistiche sul tema diritto e musica*, cit.; ID., *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, cit.; MARCO COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e su i suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in *Tigor. Rivista di scienze della comunicazione*, 1, 2011, pp. 101-112; VALERIO NITRATO IZZO, *Interprétation, Musique, droit: performance musical et exécution de normes juridiques*, in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 1, 2007, pp. 99-127; ID. *Diritto e musica; performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico*, in MARIA PAOLA MITTICA (a cura di), *Dossier Diritto e narrazioni. Temi di diritto, letteratura e altre arti. Atti del secondo convegno nazionale, Bologna 3-4 giugno 2010*, Ledizioni, Milano, 2011, pp. 125-143; FLAVIA MARISI, *Judicial Interpretation and Musical Performing Practice. A Comparison*, in *International Journal of the Arts in Society*, 5, 2011, pp. 289-302; AGATA AMATO MANGIAMELLI, CLAUDIA FARALLI, MARIA PAOLA MITTICA (a cura di), *Arte e limite. La misura del diritto. Atti del III Convegno nazionale della Società Italiana di Diritto e Letteratura. Dipartimento di Giurisprudenza, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 16-17 giugno 2011*, Aracne, Roma, 2012; MARIO CATERINI, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, in PAOLO STANCATI (a cura di), *Scritti in memoria di Albino Saccomanno. Costituzione, garanzie, tutele sociali*, Aracne, Roma, 2012, pp. 99-126; LUCA ORCIANI, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, in *Italian Society for Law and Literature, ISLL Papers*, vol. 6, 2013, consultabile all'indirizzo: <http://www.lawandliterature.org>, pp. 14-16; MARIO BRUNELLO, GUSTAVO ZAGREBELSKY, *Interpretare: dialogo tra un musicista ed un giurista. Il Mulino*, Bologna, 2016; ANGELO PIO BUFFO, *Interpretation and Improvisation: The Judge and the Musician Between Text and Context*, in *International Journal for the Semiotics of Law-Revue internationale de Sémiotique juridique*, 2, 2018, pp. 215-239.

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

⁷ GINO STEFANI, *L'espressione vocale e musicale nella liturgia: gesti, riti, repertori*, Ldc, Torino-Leumann, 1967; ID., *Musica, Liturgia, cultura*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 14, 1980, pp. 479-496; ROBIN A. LEAVER, JOYCE ANN ZIMMERMANN, *Liturgy and Music. Lifetime Learning*, The Liturgical Press, Collegeville (Minn.), 1998.

⁸ FELICE RAINOLDI, *Traditio Canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, Centro Liturgico Vincenziano, Roma, 2000.

dell'evento salvifico che attraverso esso si realizza⁹.

La natura liturgica, in altri termini, non è intrinseca alla musica stessa, che difatti può essere utilizzata anche in contesti extraliturghi, ma è acquisita in quanto parte significante e attiva di quel dinamismo ordinatorio rappresentato dalla esatta e corretta reiterazione dei segni rituali.

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

In questa prospettiva, appare di particolare interesse evidenziare la diversa funzione che la musica riveste negli interventi normativi riguardanti in particolar modo la liturgia luterana e calvinista. Le diversità dottrinali e la pluralità di interpretazioni del messaggio evangelico che condussero alla nascita delle Chiese della Riforma, difatti, trovano proprio nelle innovazioni rituali specifiche la rappresentazione di una concezione teologica identificativa e distintiva rispetto alla Chiesa di Roma¹⁰.

2. Il corale nella riforma liturgica di Martin Lutero

Il valore spirituale della musica come veicolo di coinvolgimento liturgico di ogni fedele è fortemente sostenuto da Martin Lutero¹¹, che del resto era stato seguace fervido della dottrina di Sant'Agostino che proprio nel *De musica* aveva sottolineato la pregnanza del canto nell'efficacia della preghiera¹².

⁹ VIRGINIO SANSON, *Musica nella liturgia, note storiche e proposte operative*, Edizioni Messaggero Padova, Padova, 2002; PIERANGELO SEQUERI, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2005; MARGHERITA FÜRSTE-WULLE, *Il canto cristiano nella storia della musica occidentale*, Claudiana, Torino, 1974; JEAN-YVES HAMELINE, *L'accordo rituale. Pratiche e poetiche della liturgia*, Glossa, Milano, 2009; LUIGI GIRARDI, *L'emozione del canto liturgico*, in Id., *Liturgia ed emozione. Atti della XLII Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia, Bocca di Magra (SP), 25-29 agosto 2014*, Centro Liturgico Vincenziano, Roma, 2015; PIER GIUSEPPE ARCANGELI (a cura di), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 2-5 ottobre 1985)*, Olschki, Firenze, 2012; GIACOMO BAROFFIO, *Re-tractationes: liturgia in-canto*, Chorabooks, Hong Kong-Roma, 2018.

¹⁰ HELMUTH GEORG KOENIGSBERGER, *Music and Religion in Early Modern European History*, in *Politician and Virtuosi. Essays in Early Modern History*, Hambledon Press, London, 1986, pp. 179-210; CHIARA BERTOGGIO, *Reforming Music. Music and Religious Reformations of the Sixteenth Century*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2017.

¹¹ Cfr. MARGHERITA FÜRST-WULLE, *Il canto cristiano nella storia della musica occidentale*, cit., pp. 119-128 e pp. 191-325; MIUKKA E. ANTILA, *Luther's Theology of music. Spiritual Beauty and Pleasure*, de Gruyter, Berlin-Boston, 2013; JOLANDO SCARPA, *Il pensiero musicale in Lutero. 'Ein feste Burg' oltre l'icona della Riforma*, in *Protestantesimo*, 70, 2015, pp. 117-134; ROBIN A. LEAVER, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Fortress Press, Minneapolis, 2017.

¹² AGOSTINO, *De musica*, PL 3, 2, coll. 1081-1194. La più recente edizione italiana del trattato è SANT'AGOSTINO, *La musica*, a cura di MARIA BETTETINI, La Vita Felice, Milano, 2017. In merito alla

Egli stesso compose, con l'aiuto musicale di John Walter, una raccolta di "Cantici spirituali"¹³, comprensivi di testo in lingua tedesca e musica, da diffondere insieme alla Bibbia per essere intonati da ogni fedele non solo in chiesa, ma anche nelle famiglie o nei luoghi di lavoro¹⁴. Il *Lied* religioso popolare, di natura meramente devozionale, trova nella forma del culto luterano uno strumento vivo di fede¹⁵.

L'introduzione del canto in lingua volgare, all'interno dell'opera di rinnovamento formale e sostanziale della liturgia, quale espressione di una diversa concezione teologica rispetto al cattolicesimo, rappresenta indubbiamente l'innovazione più evidente del principio "Sola Scriptura" che caratterizza la comunicazione diretta e non mediata del fedele con il divino¹⁶. Ma è so-

concezione agostiniana della musica, cfr., *inter alios*, GINO STEFANI, *L'etica musicale di S. Agostino*, Jucunda Laudatio, Venezia, 1968; i saggi di UBALDO PIZZANI e GUIDO MILANESE, in «*De Musica*» di *Agostino d'Ippona*, Edizioni Augustinus, Palermo, 1990.

¹³ Le raccolte di cantici spirituali vennero pubblicate tra il 1523 e il 1545 sotto la supervisione di Lutero. La prima raccolta sistematica, contenente quarantatré brani, dei quali ventitré di Martin Lutero, e melodie di Johann Walter venne pubblicata nel 1524 a Wittenberg, con prefazione dello stesso Lutero, con il titolo: *Geystliche Gesangk Buchlein*. Cfr. ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. I (1685-1723), EDT, Torino, 1979, p. 125 ss. Ne attribuisce ventiquattro a Lutero invece ROLAND DE CANDÉ, *Johann Sebastian Bach*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990, p. 362 [ed. or. Editions du Seuil, Paris, 1984]. L'ultima raccolta, pubblicata da VALENTIN BABST sotto il controllo di Lutero, è: *Geistliche Lieder. Mit einer neuen vorrhede D. Mart. Luth.*, Leipzig, 1545. Un'edizione moderna tedesca recente è *Die Lieder Martin Luthers*, mit einer Einführung von Dr. JOHANNES HARTLAPP, Edition Akanthus, Spröda, 2013. La raccolta in traduzione italiana è stata pubblicata in MARTIN LUTERO, *Canti spirituali*, a cura di BENNO SCHARF, con prefazione di PIERANDRO VANZAN, Morcelliana, Brescia, 1982. Una edizione più recente è MARTIN LUTERO, *Inni e canti*, a cura di BENNO SCHARF, Claudiana, Torino, 2017.

¹⁴ Lutero, oltre ad essere un buon cantore e a saper suonare il flauto e il liuto, aveva una buona preparazione teorica acquisita presso la Facoltà di Arti dell'Università di Erfurt. Sulla formazione musicale di Lutero, cfr. ALBERTO BASSO, *op. ult. cit.*, pp. 122-123, il quale ridimensiona la storiografia apologetica di impronta luterana tesa ad esaltare la maestria musicale del Riformatore. Infatti sostiene che: «Lutero era, sostanzialmente, un dilettante di musica, ma l'amore ch'egli professava nei confronti di quell'arte era soprattutto una conseguenza dell'affetto religioso, del moto spirituale che governava la sua concezione del mondo, guidata dalla dottrina agostiniana di cui Lutero era seguace e fervido apostolo». Sul punto, cfr. inoltre HUBERT GUICHARROUSSE, *Les musiques de Luther*, Préface de MARC LIENHARD, Labor et Fides, Genève, 1995, pp. 19-28; ROBIN A. LEAVER, *Luther as Musician*, in *Lutheran Quarterly*, 20, 2006, pp. 125-183 e in TIMOTHY J. WENGERT (dir.), *The Pastoral Luther. Essays on Martin Luther's Practical Theology*, Eerdmans Publishing Company-Grand Rapids, Michigan-Cambridge UK, 2009,

¹⁵ Sull'evoluzione del *Lied* dalle origini al tempo di Bach, cfr. HANS JOACHIM MOSER, s.v. *Lied*, in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, diretta da ALBERTO BASSO, II, *Il Lessico*, D-LIV, Utet, Torino, 1983, pp. 707-708; MICHELE CASSESE, *Il canto sacro come strumento di formazione religiosa. Alcune esperienze cristiane nell'età moderna*, in *Annali di storia dell'educazione*, 13, 2006, pp. 191-208, in particolare, pp. 192-198; ID., *Antropologia e teologia della musica in Lutero*, in *Syzetesis*, 2, 2018, pp. 191-225.

¹⁶ PAUL NETTL, *Luther and Music*, Russell and Russell, New York, 1948; SUSAN L. HAMMOND, *To Sing or Not to Sing: Music and the Religious Experience from 1500-1700*, in *International Journal of Religion & Spirituality in Society*, 3, 2014, pp. 67-76; PATRICE VEIT, *Martin Luther, chantre de la*

prattutto nella struttura strofica, rimata e simmetrica dal punto di vista sia ritmico che melodico, del canto ecclesiastico luterano, organizzato sui modi gregoriani maggiormente usati¹⁷, che è possibile evidenziare la caratteristica più incisiva ed efficace per l'esecuzione, in forma monodica, o anche con armonizzazioni a quattro voci miste, di tutti i fedeli¹⁸. Nella cd. *Lutherstrophe*, costituita da sette versi al fine di un più facile apprendimento e una maggiore efficacia nella memorizzazione¹⁹, il *cantus firmus* è inizialmente affidato al *tenor*, quale sostegno per la polimetria delle altre voci. Successivamente è invece possibile registrare uno stile maggiormente omoritmico²⁰, con la melodia posta alla voce superiore (*supranus*), al fine di una maggiore comprensibilità del testo.

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

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

Réforme. Sa conception de la musique et du chant d'Église, in *Positions luthériennes*, 1, 1982, pp. 47-66; BEAT FÖLLMI, *Luther et la musique. Concepts théologiques et anthropologiques*, in FRANÇOIS BOESPFLUG, EMANUELA FOGLIADINI (eds.), *Lutero, la Riforma e le arti. L'articolato rapporto con la pittura, l'architettura e la musica. 38° Convegno di Studi religiosi promosso dall'Istituto Superiore di Studi religiosi e dalla Fondazione Ambrosiana Paolo VI, 23-25 febbraio 2017, Villa Cagnola-Gazzada (Varese)*, Glossa, Milano, 2017, pp. 99-122; ROBIN A. LEAVER, *Luther on Music*, cit., pp. 271-291 (saggio apparso già in *Lutheran Quarterly*, citato alla nota 14); JOHANNES SCHILLING, *Musik (Luthers)*, in ALBRECHT BEUTEL (ed.), *Luther Handbuch*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2005, pp. 236-244; ID., *Luther, die Musik und der Gottesdienst*, in ULRICH HECKEL, JÜRGEN KAMPMANN, VOLKER LEPPIN, CHRISTOPH SCWÖBEN (eds.), *Luther heute. Ausstrahlungen der Wittenberger Reformation*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2017, pp. 194-210.

¹⁷ TIZIANA PANGRAZI, *Il gregoriano tedesco. Fede e sentimento in Lutero*, in *Aisthema. International Journal*, V, 2018, pp. 55-79, in particolare p. 71: «Dal punto di vista melodico, i *Lieder* sono organizzati sui modi gregoriani allora in uso, schemi melodici di facile memorizzazione incardinati sulle note della *Finalis* e della *Repercussio*». L'A., attraverso l'analisi di alcuni *Lieder*, segnala le parafrasi e la libertà interpretativa nella traduzione dei testi adattati a sequenze, sulla base dei modi gregoriani, o a canti popolari preesistenti, ed evidenzia il valore pedagogico affidato nella teologia luterana alla parola cantata.

¹⁸ ALBERTO BASSO, *op. cit.*, pp. 131-132.

¹⁹ ERNST SOMMER, *Die Metrik in Luthers Liedern*, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 9, 1964, pp. 29-81.

²⁰ *Ibidem*.

le considerata quale veicolo privilegiato di interiorizzazione del messaggio evangelico²¹.

Anche per la musica occorre ritornare alla Chiesa delle origini²², caratterizzata in un primo momento dal *cantus planus* gregoriano quale forma di lode al Signore, con una coincidenza tra parola e melodia, in contrapposizione alla fioritura di melismi che caratterizzava la musica liturgica cattolica, poiché è proprio attraverso la semplicità e la purezza del canto corale che il fedele si predispone all'ascolto interiore della parola di Dio.

Nonostante la prescrizione di Lutero di non utilizzare l'organo durante il rito, la Chiesa riformata, nella prassi esecutiva del corale, adottò tuttavia il metodo dell'alternanza tra le strofe intonate dai fedeli senza accompagnamento strumentale e l'intervento dell'organo e del coro²³.

I trentasei *Lieder* di Lutero²⁴ costituirono la base per la pubblicazione di successivi *Gesangbücher*²⁵.

L'importanza assunta dal *Lied* o *Choral* luterano portò all'elaborazione di diverse forme musicali legate al corale, come il corale figurato, il preludio corale, la fantasia su corale, il corale con variazioni, che toccano l'apice proprio nella produzione di Johann Sebastian Bach²⁶.

²¹ REBECCA WAGNER OETTINGER, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Ashgate Publishing Company, Aldershot, 2001; CHRISTOPHER BROWN, *Singing the Gospel: Lutheran Hymns and the Success of the Reformation*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 2005.

²² «Habet enim natura Musicae, excitare tristem, pilgrum et stupidum animum. Sic Helizeus vocavit psalten, ut excitaretur ad prophetiam. Quare Mnazeah est proprie incitabulum, invitatorium, provocatorium ac velut calcar Spiritus, stimulus et hortatorium. [...] Quia in his omnibus acuitur et accenditur animus ignavus, ut vigil et strenuus eat ad opus. Quod si ista simul cantentur in Musica artificiali, vehementius et acrius accendunt animum. Et hoc modo hic David fecit hunc psalmum la mnazeah, i.e. pro invitatorio, excitatorio et inflammatorio, ut scilicet haberet, quo seipsum excitaret ad devotionem et affectionem cordis, et ut acrius hoc fieret, fecit in musicalibus. Sic olim Ecclesia solebat psalmos ante missam legere, scilicet pro incitatorio, cuius adhuc versus restant de introitu. Et adhuc in matutinis habet invitatorium psalmum, scilicet 'venite exaltemus', quo sese mutuo invitavit ad laudem Dei. Et recte vocatur psalmus sic invitatorium, quia non solum se, sed etiam alios invitavit ad laudem Dei. Sicut Sanctus Ambrosius fecit cum cantu, quo Mediolanensium tristitiam depulit, ut levius ferrent tedium temporis. Sed et non vane potest invitatorium dici eo quod isto modo etiam Spiritus sanctus invitetur. Quia cum nos sumus provocati, mox etiam deus excitatur. Ex istis igitur discimus, quod qui vult seipsum ad devotionem excitare, apprehendat psalmos», *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Hermann Böhlau's Nachfolger, Weimar, 1883-2009, III, 40. (Per i riferimenti successivi, l'edizione critica degli scritti di Lutero, denominata anche *Weimarer Ausgabe*, sarà citata: WA).

²³ Sul valore simbolico dell'organo nelle funzioni liturgiche, cfr. GINO STEFANI, *Musica Barocca 2. Angeli e sirene*, cap. II, par. 4, *Il "Re degli strumenti"*, Bompiani, Milano, 1987, pp. 113-125.

²⁴ Sull'attribuzione delle melodie ai trentasei testi luterani, cfr. HANS-JOACHIM MOSER, *Die Melodien der Lutherlieder*, Gustav Schössmanns Verlagsbuchhandlung, Leipzig-Hamburg, 1935.

²⁵ Cfr. ALBERTO BASSO, *op. cit.*, pp.130-134.

²⁶ EDWINE LIEMOHN, *The Chorale through Four Hundred Years of Musical Development as a*

3. L'ordinamento liturgico di Lutero

L'ordinamento liturgico viene stabilito da Lutero in suoi due principali scritti: la *Formula Missae et Communions* del 1523²⁷ e la *Deutsche Messe* del 1526²⁸, perfezionata nel *Kirchenordnung* del 1533²⁹.

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

Le preghiere e i canti in latino non sono sostituiti, sebbene già appare profilarsi una diversa articolazione liturgica rispetto al rito romano attraverso l'aggiunta di inni, letture e sermoni in lingua tedesca. È proprio rispetto alle aggiunte di scritti confessionali che Lutero auspica la composizione di nuovi canti al fine di consentire una effettiva partecipazione dell'intera comunità alla Messa, quale espressione di sacerdozio universale, in contrapposizione alla distinzione tra sacerdozio ecclesiastico e sacerdozio comune propria della Chiesa cattolica³⁰.

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

Lutero prescrive che, a differenza del *Missale romanum*, il *Gloria in excel-*

Congregational Hymn, Muhlenberg Press, Philadelphia, 1953; KONRAD AMELN, *The Roots of German Hymnody of the Reformation Era*, Concordia Publishing House, St. Louis, 1964; PATRICE VEIT, *Le Canticque luthérien et ses prolongements jusqu'à l'époque de J. S. Bach (XVI^e-XVIII^e siècle). Pour une étude de la sensibilité religieuse*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 129, 1983, pp. 23-46; HEINRICH MAGIRIUS, *La riforma di Martin Lutero e i suoi effetti sull'arte dell'epoca*, in GIUSEPPE BESCHIN, FABRIZIO CAMBI, LUCA CRISTELLON (eds.), *Lutero e i linguaggi dell'Occidente, Atti del Convegno tenuto a Trento dal 29 al 31 maggio 2000*, Morcelliana, Brescia, 2002, pp. 239-254; MARION LARS HENDRICKSON, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, Peter Lang, New York, 2005.

²⁷ MARTIN LUTHER, *Formula Missae et Communions pro Ecclesia Vuittembergensi*, s.e., Wittenberg, 1523, in WA, cit., XII, 1891, pp. 197-220.

²⁸ MARTIN LUTHER, *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*, in WA, cit., XIX, 1897, pp. 44-113. Cfr. THOMAS GIRMALM, *Formula Missae 1523 och Deutsche Messe 1526 som uttryck för Luthers kyrkosyn*, in *Svenskt Gudstjänstliv*, 92, 2017, pp. 35-65.

²⁹ Si veda EMIL SEHLING (hrsg), *Die Evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, O. R. Reisland, Leipzig, 1902, bd. I/1, 700-710.

³⁰ MARTIN LUTHER, *Formula Missae et Communions pro Ecclesia Vuittembergensi*, cit., p. 210.

sis debba essere intonato coralmemente³¹ e possa essere mantenuto, a discrezione delle singole comunità, anche nel periodo dell'Avvento e nei giorni di Quaresima.

Nella pratica evangelica i *Lieder* in lingua tedesca sostituirono progressivamente il latino dell'*Alleluja*, il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, assurgendo a simbolo distintivo della comunità luterana³².

Più radicale è invece la riforma della liturgia stabilita da Lutero nella *Deutsche Messe*.

In quest'opera, Lutero prescrive la struttura della Messa e i modi e le melodie da intonare, prevedendo, almeno in una prima fase, l'alternanza nel rito domenicale del latino e del tedesco per favorire il processo di adattamento al nuovo culto, sebbene successivamente si imponga il rito interamente in lingua tedesca³³. Vengono aboliti il *Gloria*, l'*Offertorio* e il *Communio*.

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

Per Lutero, infatti, proprio l'*Offertorio* è considerato di grave scandalo in quanto esprime la concezione cattolica della Messa, intesa come celebrazione del sacrificio, nel quale la comunità dei fedeli è consacrata proprio dall'Eucaristia, momento culminante del rito in quanto *sacrificium expiationis*.

Nella dottrina luterana, al contrario, la comunità di fede costituisce una *congregatio fidelium*: è il risultato dell'insieme dei credenti, nella quale si realizza la perfetta comunione tra creatura e Creatore. È pertanto la partecipazione collettiva alla Messa come momento comunitario il punto fondamentale del rito luterano nel quale l'intera assemblea dei fedeli è coinvolta attivamente nella celebrazione³⁴, e che trova proprio nella centralità del Sermone il punto focale del suo significato di meditazione sulla Parola. Se nel rito cattolico la liturgia, comprensiva anche dell'elemento musicale, era affidata al clero e ai cantori mentre il fedele laico vi assisteva passivamente, nella liturgia luterana proprio l'elemento corale in cui tutta la comunità dei fedeli è coinvolta esprime l'unità dell'intera assemblea con il divino³⁵.

³¹ Nel *Missale romanum* il *Gloria in excelsis Deo* è cantato dalla *Schola cantorum* a più voci solo nelle solennità.

³² JONATHAN T. KNIGHT, *Conservative Radical: Martin Luther's Influence on Congregational Singing*, in *Musical Offerings*, 2, 2010, pp. 33-53, in particolare p. 49.

³³ Cfr. NICOLA SFREDDA, *La musica nelle Chiese della Riforma*, Claudiana, Torino, 2010, pp. 18-24; TIZIANA PANGRAZI, *Il gregoriano tedesco. Fede e sentimento in Lutero*, cit., p. 65.

³⁴ MICHELE CASSESE, *Martin Lutero e la sua riforma liturgica. Il percorso storico-teologico di un culto rinnovato*, ISE, Venezia, 2017, pp. 130-136.

³⁵ Sulle questioni teologico-giuridiche che differenziano la liturgia luterana e calvinista in rapporto alla liturgia cattolica, si segnala MATHIAS SCHMOECKEL, *Das Recht der Reformation. Die epistemologische*

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

Il culto luterano ruota intorno a due momenti principali: la predicazione del pastore e il canto del popolo che si sviluppa anche in forma polifonica, in stile mottettistico³⁶, ma senza che tale forma stilistica costituisca un ostacolo alla comprensione spirituale del testo.

Proprio per la funzione essenziale che la partecipazione corale riveste nel culto luterano, particolare attenzione nella nuova catechesi è dedicata all'alfabetizzazione musicale soprattutto dei giovani³⁷, in quanto di alto valore pedagogico nella formazione cristiana.

La musica, e specialmente il canto in quanto dono di Dio che contraddistingue l'uomo dalle altre creature³⁸, per Lutero era infatti da considerarsi non solo una nobilissima arte³⁹, ma l'unica degna di essere collocata quasi al livello della teologia, in quanto capace di mettere in comunicazione l'animo umano con l'*harmonia mundi*⁴⁰.

Revolution der Wissenschaft und die Spaltung der Rechtsordnung in der Frühen Neuzeit, Mohr Siebeck, Tübingen, 2014. Sul ruolo della musica nel rito luterano, cfr. WALTER BLANCKENBURG, *Martin Luther*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart-Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 8, 1960, coll. 1334-1346; OSKAR SÖHNGEN, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in *Leiturgia-Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes*, IV, *Die Musik des Evangelischen Gottesdienstes*, Stauda-Verlag, Kassel, 1961. Tra gli studi più recenti, JOYCE L. IRWIN, *Neither Voice nor Heart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, Wipf and Stock Publisher, Eugene (OR), 2017 [I ed. New York, 1993]; ID., *Music and the Doctrine of Adiaphora in Orthodox Lutheran Theology*, in *The Sixteenth Century Journal*, 1983, pp. 157-172; ROBIN A. LEAVER, *Luther's Theological Understanding of Music*, in *Luther Liturgical Music. Principles and Implications*, Grand Rapids, Eerdmans, 2007; ANDREAS LOEWE, 'Musica est optimum'. *Martin Luther's Theory of Music*, in *Music and Letters*, 4, 2013, pp. 573-605; TOMMASO MANZON, *Bridging Heaven and Earth: an investigation in the metaphysics of Martin Luther's theory of music, in continuous dialogue with Florensky*, in *Aisthema. International Journal*, 5, 2018, pp. 37-54.

³⁶ In Germania, lo stile polifonico aveva avuto nel periodo medievale uno sviluppo senz'altro meno fiorente che in Italia, Francia, Paesi Bassi. Assurgono ad una certa notorietà soltanto Heinrich Isaac e Alexander Agricola.

³⁷ JOE E. TARRY, *Music in the Educational Philosophy of Martin Luther*, in *Journal of Research in Music Education*, 4, 1973, pp. 355-365; FREDERICK W. STERNFELD, *Music in the Schools of the Reformation*, in *Musica Disciplina*, 2, 1948, pp. 99-122; ROBIN A. LEAVER, *Luther's Catechism Hymns 6: Confession*, in *Lutheran Quarterly*, 12, 1998, pp. 171-180; MICHELE CASSESE, *Antropologia e teologia della musica in Lutero*, cit., pp. 206-207.

³⁸ MARTIN LUTHER, *Praefatio zu den Symphoniae iucundae*, in WA, cit., 50, 369, 1-6.

³⁹ Sul valore antropologico e teologico delle arti per Lutero, cfr. FRANCO BUZZI, *Martin Lutero: Le arti al servizio della Parola*, in FRANÇOIS BOESPFLUG, EMANUELA FOGLIADINI (eds.), *Lutero, la Riforma e le arti*, cit., pp. 3-20.

⁴⁰ «Et plane iudico, nec pudet asserere, post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari», *Lettera di Lutero a Ludwig Senfl a Monaco (4 ottobre 1530)*, in WABr (*Weimar Ausgabebrief Briefwechsel*), 5, 639, 12-13, n. 1727.

Nell'*Encomion Musices* – che è la prefazione alla *Symphoniae iucundae*, la raccolta di mottetti a quattro voci di autori vari pubblicata da George Rhau a Wittemberg nel 1538⁴¹– la musica è definita *donum divinum et excellentissimum*⁴² e *gubernatrix affectuum humanorum*⁴³ poiché è considerata un mezzo spirituale per predisporre alle virtù e, in quanto tale, strumento per l'azione divina di salvezza e di redenzione. La concezione della musica quale dono divino da cui deriva il beneficio della fede appare rispecchiare il concetto teologico luterano della giustificazione per la fede. Come è stato sottolineato dallo studioso inglese Leaver: «nella stessa maniera in cui la giustificazione è il dono di Dio della grazia piuttosto che una ricompensa per lo sforzo umano, così la musica nella sua essenza è il dono di Dio della creazione, piuttosto che un risultato umano»⁴⁴.

Anche nella celebre ode *Frau Musica*, Lutero così si esprime rispetto alla musica, regina delle arti:

«Nessuna tra tutte le gioie esistenti in terra può essere più perfetta di quella che io esprimo con il mio canto e con tanti dolci suoni. Dove dei compagni cantano bene, non può esservi malvagità; non restano qui le ire, le liti, l'odio né l'invidia; ogni affanno deve cessare. Con la tristezza se ne vanno la cupidigia, le preoccupazioni e tutto ciò che ci affligge. Inoltre ognuno si sente libero e contento perché questa gioia non è peccato: anzi essa piace a Dio molto più di qualsiasi altra gioia esistente nel mondo intero. Essa distrugge l'opera del diavolo e impedisce tanti delitti. Lo dimostra l'esempio del re Davide, che suonando dolcemente l'arpa, ha più volte frenato l'ira di Saul, impedendo grandi misfatti. La musica rasserena il cuore e lo rende pronto ad accogliere la parola e la verità divina. Questo ha riconosciuto Eliseo, quando incontrò lo Spirito, suonando l'arpa»⁴⁵.

La preghiera cantata, quale dono di Dio, nella concezione di Lutero rende il cuore dell'uomo libero dalle angustie della malvagità e pieno di gioia spirituale che, in quanto tale, non è da considerarsi peccaminosa, poiché espressio-

⁴¹ Il testo dell'*Encomion musices* può leggersi in WA, cit., 50, 364 ss. La *Symphonia iucundae* può leggersi in edizione moderna in GEORG RHAU, *Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545*, a cura di HANS ALBRECHT, III, Bärenreiter, Kassel, 1959.

⁴² MARTIN LUTHER, *Praefatio zu den Symphoniae iucundae*, in WA, cit., 50, 368, 4-5.

⁴³ *Ivi*, 369, 2

⁴⁴ ROBERT A. LEAVER, *Luther on Music*, cit., p. 278. La traduzione è citata da MICHELE CASSESE, *op. ult. cit.*, p. 215.

⁴⁵ MARTIN LUTHER, *Frau Musica*, in WA, 35, 483, 16 e 484, 26. La traduzione è tratta da MARTIN LUTERO, *Canti spirituali*, a cura di BENNO SCHARF, cit., pp. 35-37.

ne della fede nella grandezza e misericordia divina. La musica svolge infatti per Lutero una funzione di predisposizione all'accoglimento della grazia offerta da Dio e nel contempo di professione di fede, in quanto testimonianza dell'opera redentrice dello Spirito divino nella propria esistenza⁴⁶.

4. Il canto nella riforma liturgica di Calvino

Nella concezione di Giovanni Calvino la musica non aveva la stessa pregnanza e centralità culturale che il canto corale rivestiva nella dottrina luterana⁴⁷.

Pur apprezzando il valore della musica, definita «un dono di Dio per la gioia spirituale dell'uomo»⁴⁸, Calvino ne sottolinea tuttavia l'ambivalenza degli effetti che può avere sulla sensibilità dell'uomo. Per questa ragione, la musica deve essere regolata secondo un principio di moderazione, al fine di fugare la sua azione potenzialmente corruttiva ed esaltarne al contrario la funzione di sostegno nel processo di edificazione dell'uomo.

I due elementi, la “parola” e “la melodia”, di cui si compone il canto possono svolgere un'azione convergente nel favorire la slancio di devozione verso la santificazione divina⁴⁹, purché la melodia sia ancillare alla parola, ossia la

⁴⁶ Sulla concezione luterana della musica portatrice di gioia, cfr. MICHELE CASSESE, *op. ult. cit.*, pp. 219 ss.

⁴⁷ LESLIE P. SPELMAN, *Calvin and the Arts*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 1948: «Calvin allowed very little place in his life for purely aesthetic enjoyment of art. His whole attention was directed to theological matters and the precise, and to him the inevitable, relation which these theological matters bore to human conduct», pp. 246-252, specificamente p. 246; MATHIAS SCHMOECKEL, *Das Recht der Reformation: Die epistemologische Revolution der Wissenschaft und die Spaltung der Rechtsordnung in der Frühen Neuzeit*, cit., p. 201. Sulle differenze tra la concezione musicale di Lutero e quella di Calvino, cfr. NEIL STIPP, *The Music Philosophies of Martin Luther and John Calvin*, in *The American Organist*, 68, 2007, pp. 68-72.

⁴⁸ «Notre Seigneur, pour nous distraire et retirer des séductions de la chair et du monde, nous présente tous les moyens possibles, afin de nous remplir de cette joie spirituelle qu'il nous recommande tant. Or entre les choses qui sont propres pour recréer l'homme, et lui procurer du plaisir, la musique est ou la première, ou l'une des principales: et il nous faut estimer que c'est un don de Dieu destiné à cet usage», *La forme des prières et chantz ecclesiastiques, avec la maniere d'administrer les Sacremens, et consacrer le Mariage: selon la coutume de l'Eglise ancienne*, in GUILIELMUS BAUM, EDUARDUS CUNITZ, EDUARDUS REUSS (éds.), *Joannis Calvini Opera quae supersunt omnia*, Schwestschke et Filium, Brunswick- Berlin, 1863-1900, (d'ora in poi *CO*), VI, 169-170.

⁴⁹ «Or en parlant maintenant de la Musique ie comprends deux parties, à scavoïr la lettre, ou subiect et matière: secondement, le chant ou la mélodie. Il est vray que toute parole mauvaise (comme dit saint Paul) pervertit les bonnes mœurs: mais quand la mélodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le cœur, et entre au-dedans: tellement que comme par un entonnoir le vin est ietté dedans le vaisseau: aussi le venin et la corruption est distillée iusques au profond du cœur, par la mélodie. Qu'est-il donc question de faire? C'est d'avoir chansons non seulement honnestes, mais aussi saintes, lesquelles nous

dimensione emotiva sia canalizzata nella sua funzione virtuosa dalla dimensione cognitiva rappresentata dalla santità della parola⁵⁰.

Nel rispetto del principio riformato della *Sola Scriptura*, il canto dei Salmi⁵¹, con la versificazione dei testi biblici ispirati direttamente dallo Spirito divino, appare il più confacente alla funzione devozionale del canto spirituale⁵².

Il canto spirituale per Calvino inizialmente era destinato a svolgere una funzione di preghiera e di catechesi soprattutto in ambito extraliturgico, come espressione di *devotio domestica*, in una dimensione pertanto privata⁵³. Nella prima edizione della *Christianae Religionis Institutio* del 1536 non vi è, difatti, alcun riferimento alla importanza della musica nella liturgia⁵⁴.

Solo a partire dagli “*Articoli*” che Farel e Calvino presentano ai Magistrati ginevrini al fine di consolidare la Chiesa di Ginevra è possibile trovare le prime argomentazioni a favore dell’introduzione del canto nel culto. Come è affermato nel *Preambolo* agli *Articoli*:

«*c’est une chose bien expediente à l’edification de l’esglise de chanter aulcungz pseumes en forme d’oraysons publicqs [...] affin que les cueurs de tous soyent esmeuz et incités à former [pareilles] oraysons et rendre pareilles louanges et grâces à Dieu d’une mesme affection*»⁵⁵.

soyent comme aiguillons pour nous inciter à prier et louer Dieu, à méditer ses œuvres, à fin de l’aimer, craindre, honorer, et glorifier», *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, in *CO*, VI, 170-171.

⁵⁰ OLIVIER MILLET, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Slatkine, Genève, 1992, pp. 207-224.

⁵¹ Nella Bibbia diversi sono i riferimenti all’uso del canto degli Inni e dei Salmi nel culto divino: «Davide ordinò ai capi dei Leviti che chiamassero i loro fratelli cantori a prestare servizio con i loro strumenti musicali, saltèri, cetre e cembali, da cui trarre suoni vigorosi, per cantare in segno di gioia ...», *1 Cronache 15, 16*; «Esultate, o giusti, nel Signore; la lode s’addice agli uomini retti. Celebrate il Signore con la cetra; salmeggiate a lui con il salterio a dieci corde. Cantategli un cantico nuovo, sonate bene e con gioia ...», *Salmo 33, 1-3*; «Egli ha messo nella mia bocca un nuovo cantico a lode del nostro Dio. Molti vedranno questo e temeranno, e confideranno nel Signore...», *Salmo 40, 3*; negli *Atti degli Apostoli*: «Verso la mezzanotte Paolo e Sila, pregando, cantavano inni a Dio; e i carcerati li ascoltavano» *Atti 16, 25*; nelle *Lettere* di San Paolo: «siate ripieni di Spirito, parlandovi gli uni gli altri con salmi, inni e cantici spirituali, cantando e lodando col vostro cuore il Signore, ...», *Efesini 5, 18-19*; «La parola di Cristo abiti in voi abbondantemente; istruitevi ed esortatevi gli uni gli altri con ogni sapienza; cantate di cuore a Dio, sotto l’impulso della grazia, salmi, inni e cantici spirituali», *Colossesi 3, 16*; «... Pregherò con lo spirito, ma pregherò anche con l’intelligenza; salmeggerò con lo spirito, ma salmeggerò anche con l’intelligenza», *1 Corinzi 14, 15*.

⁵² «Nul ne peut chanter choses dignes de Dieu, sinon qu’il ait receu d’iceluy: parquoy quand nous aurons bien circuy par tout pour chercher çà et là, nous ne trou verons meilleures chansons ne plus propres pour ce faire que les Pseumes de David, lesquelz le saint Esprit luy a dictz et faicts», *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, in *CO*, VI, 171-172.

⁵³ ANNE ULLBERG, *Au chemin de salvation: la chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala Universitet, Uppsala, 2008.

⁵⁴ *CO*, I, 3-252.

⁵⁵ *CO*, X, 6-12 («*Articles concernant l’organisation de l’Église et du culte a Genève, proposés au*

Durante l'esilio a Strasburgo dal 1538 al 1541 Calvino sviluppa più compiutamente una teoria della funzione della musica nella preghiera culturale, sulla base delle innovazioni liturgiche introdotte da Martin Bucer⁵⁶ che prevedono, oltre al rito nella lingua francese e alle preghiere tratte esclusivamente dalle Sacre Scritture, anche il canto degli Inni e dei Salmi da parte dell'intera comunità nella nuova forma di corale monodico che i compositori strasburghesi, tra cui il Kantor della cattedrale di Strasburgo Greiter, avevano elaborato⁵⁷.

Richiamato a Ginevra nel 1541, Calvino pubblica nel 1542 *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*⁵⁸ nella cui prefazione – intitolata, nella prima edizione, «*Épistre au lecteur*», mentre dall'edizione del 1543: «*À tous chrétiens et amateurs de la parole de Dieu, salut*»⁵⁹ – espone la propria “teologia della musica”⁶⁰.

Contraffondendosi implicitamente a coloro, come Zwingli, i quali consideravano la musica come elemento profano non confacente al culto divino⁶¹, Calvino afferma al contrario che il canto nella liturgia costituisce un sostegno per un coinvolgimento anche emotivo del fedele nella preghiera, nella sua funzione di meditazione profonda e di slancio nella lode a Dio, come affermato già da San Paolo e come sostenuto dai Padri della Chiesa. L'uso della musica è pertanto lecito, purché sia “regolato” in funzione della spiritualità della

Conseil par les ministres, du 16 janvier 1537). In merito, cfr. CHARLES GARSIDE JR., *The origins of Calvin's Theology of music (1536-1543)*, in *Transactions of the American Philosophical Society*, 69, 1979, pp. 5-36; JAN SMELIK, *Die Theologie der Musik bei Johannes Calvin als Hintergrund des Genfer Psalters*, in ECKHARD GRUNEWALD, HENNING P. JÜRGENS, JAN R. LUTH, *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden, 16-18. Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2004, pp. 61-77; CHRISTIAN GROSSE, *L'esthétique du chant dans la piété calviniste aux premiers temps de la Réforme (1536-1545)*, in *Revue de l'histoire des religions*, 1, 2010, pp. 13-31.

⁵⁶ ANNE HOFFMANN, *Le psautier de Jean Calvin. Genèse, rayonnement et enjeux*, in *La Revue Réformée*, 4, 2010, consultabile all'indirizzo: <http://larevuereformee.net>.

⁵⁷ ROBERT WEEDA, *L'Église des Français» de Strasbourg (1538-1563). Rayonnement européen de sa liturgie et de ses Psautiers*, Éditions Valentin Koerner, Baden-Baden e Bouxwiller, 2004, pp. 13-39.

⁵⁸ *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques, avec la maniere d'admisistrer les Sacremens, et consacrer le Mariage: selon la coutume de l'Eglise ancienne.* [Jean Girard, Genève], 1542, ora pubblicata in *CO*, VI, 161-210.

⁵⁹ *CO*, VI, 165-172.

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

⁶¹ MARKUS LENNY, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*, Theologischer Verlag, Zürich, 1983, pp. 175-214; HARRY PETER CLIVE, *The Calvinist Attitude to Music, and its Literary Aspects and Sources*, in *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 19, 1957, pp. 80-102, 294-319; 20, 1958, pp. 179-207.

parola e non utilizzato in forma puramente estetica, per il puro compiacimento sensoriale, che è invece caratteristica della musica profana⁶². Il canto è difatti considerato come una forma di preghiera pubblica accanto a quella parlata⁶³.

In ossequio alle Sacre Scritture⁶⁴, nell'ordinamento ecclesiastico liturgico calvinista viene introdotto il canto dei Salmi⁶⁵ come modo di partecipazione corale della comunità dei fedeli al culto⁶⁶, sebbene non nella forma polifonica⁶⁷.

Alla proliferazione di corali polifonici, Giovanni Calvino oppone la *sim-*

⁶² «Indubbiamente il canto, accompagnato alla serietà che conviene avere davanti a Dio e ai suoi angeli, è un ornamento che conferisce maggior grazia e dignità alle lodi di Dio, ed è ottimo mezzo per incitare i cuori e infiammarli ad un maggiore impegno nella preghiera; bisogna però sempre badare a che le orecchie non siano attratte dall'armonia del canto più di quanto gli spiriti lo sono dal senso spirituale del testo. [...] Se dunque si canta con una tal moderazione, si tratta di un canto indubbiamente molto sano ed utile; al contrario, i canti e le melodie composte unicamente per il piacere dell'orecchio, come lo sono tutti i ballabili e i ritornelli della papisteria, e tutto quel che chiamano musica modulata, costruzioni musicali e canti a quattro parti, non si addicono affatto alla serietà della Chiesa, e certamente dispiacciono molto a Dio», GIOVANNI CALVINO, *Istituzione della Religione Cristiana*, III, 20, 32, a cura di GIORGIO Tourn, Utet, Torino, 1983², p. 1066.

⁶³ «Quant est des prières publiques, il y en a deux espèces: les unes se font par simples paroles, les autres avec le chant. Et n'est pas chose inventée depuis peu de temps. Car dès la première origine de l'Église cela a esté, comme il appert par les histoires. Et mesmes saint Paul ne parle pas seulement de prier de bouche, mais aussi de chanter. Et, à la vérité nous cognoissons par expérience que le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et enflamber le cœur des hommes, pour invoquer Dieu d'un zèle plus véhément et ardent. Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni légier et volage: mais qu'il ait poids et maiesté, comme dit saint Augustin. Et ainsi, il y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison, et entre les Psalmes qui se chantent en l'Église, en la présence de Dieu et de ses anges», *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, in *CO*, VI, 167-168, 169-170.

⁶⁴ «[...] nous ne trouverons meilleures chansons ne plus propres pour ce faire, que les Pseaumes de David; lesquels le saint Esprit luy a dictés et faicts. Et pourtant, quand nous les chantons, nous sommes certains que Dieu nous met en la bouche les paroles, comme si luy-mesme chantoit en nous, pour exalter sa gloire. Par quoy Chrysostome exhorte tant hommes et femmes et petis enfants, de s'accoutumer à les chanter, à fin que cela soit comme une méditation pour s'associer à la compagnie des Anges. Au reste il nous faut souvenir de ce que dit S. Paul, Que les chansons spirituelles ne se peuvent bien chanter que de cœur. Or le cœur requiert l'intelligence. Et en cela (dit S. Augustin) gist la différence entre le chant des hommes et celuy des oiseaux. Car une Linote, un Rossignol, un Papegay chanteront bien, mais ce sera sans entendre. Or le propre don de l'homme est de chanter sachant qu'il dit. Après l'intelligence doit suivre le cœur et l'affection: ce qui ne peut estre que nous n'ayons le Cantique imprimé en nostre mémoire, pour ne jamais cesser de chanter», *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, in *CO*, VI, 171-172. Cfr. CHRISTIAN GROSSE, *L'esthétique du chant dans la piété calviniste aux premiers temps de la Réforme (1536-1545)*, cit., p. 23 ss.

⁶⁵ R. WEEDA, *L'Église des Français de Strasbourg (1538-1563). Rayonnement européen de sa Liturgie et de ses Psautiers*, cit., p. 33; ROGER ZUBER, *Les psaumes dans l'histoire des Huguenots*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, 23, 1977, pp. 350-361.

⁶⁶ JEFFREY T. VANDERWILT, *John Calvin's Theology of Liturgical Psalm*, in *Christian Scholar's Review*, 1, 1995, pp. 63-82.

⁶⁷ ROBERT WILL, *La première liturgie de Calvin*, in *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 18, 1938, pp. 523-529;

plicitas e lo stile austero proprio al fine di evitare il rischio di un compiacimento puramente estetico della musica nell'ascoltatore e nell'esecutore⁶⁸. Come afferma chiaramente nell'*Institutio Religionis Christianae* del 1559, il canto monodico è considerato da Calvino maggiormente confacente alle funzioni liturgiche, in quanto consente una maggiore concentrazione della congregazione sul testo della preghiera cantata, mentre la polifonia rischierebbe di distogliere l'attenzione dal significato delle parole e dalla funzione meditativa del testo cantato⁶⁹.

Viene così introdotto il Salterio ginevrino o calvinista costituito dalla traduzione francese dei Centocinquanta Salmi biblici⁷⁰.

Le melodie si articolano su valori lunghi, principalmente la breve e la semibreve, per conferire un andamento uniforme con armonie essenziali⁷¹ e con la corrispondenza di ogni nota a una sillaba⁷². L'assenza di melismi non solo facilita la memorizzazione, ma soprattutto consente di operare un controllo della parola sulla melodia, e dunque di affermare la predominanza dell'aspetto cognitivo, di comprensione del testo, su quello emotivo e sensoriale⁷³. Come Calvino afferma nell'*Institutio Christianae Religionis* del 1559: «bisogna però sempre badare a che le orecchie non siano attratte dall'armonia del canto più di quanto gli spiriti lo sono dal senso spirituale del testo»⁷⁴.

⁶⁸ ÉMILE DOUMERGUE, *La musique dans l'oeuvre de Calvin*, in ID., *L'art et le sentiment dans l'oeuvre de Calvin*, Slatkine Reprints, Genève, 1970 (I ed. *Musik in the work of Calvin*, in *The Princeton Theological Review*, 4, 1909); WALTER BLANCKENBURG, *Calvin*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart-Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel, II, 1952, pp. 653-666; CHARLES L. ETHERINGTON, *Protestant Worship Music: Its History and Practice*, Greenwood Press, Connecticut, 1962: «The Calvinists' music was much simpler than the Catholic's because they believed that too much complexity would distract the listener and that the real purpose of worship would be overshadowed by the elaborate motets and masses», p. 98.

⁶⁹ Vedi nota 58. Cfr., sul punto, ERIN LAMBERT, 'In corde iubulum': *Music in Calvin's Institutes of the Christian Religion*, in *Reformation and Renaissance Review*, 4, 2012, pp. 269-287.

⁷⁰ PIERRE PIDOUX, *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle. Mélodies et Documents*, I-II, Baerenreiter, Bâle, 1962; EDITH WEBER, *Le psautier huguenot: hier et aujourd'hui*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, 125, 1979, pp. 523-547; EAD., *Les mélodies du Psautier huguenot, des origines à nos jours*, in MICHEL PERRONNET (ed.), *La controverse interne au protestantisme, XVI^e-XX^e siècles, Actes du 2^e colloque Jean Boisset, VII^e Colloque du Centre d'Histoire des Réformes et du Protestantisme*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1983, pp. 185-200.

⁷¹ JOHN D. WITVLIET, *The Spirituality of the Psalter: Metrical Psalms in Liturgy and Life in Calvin's Geneva*, in *Calvin Theological Journal*, 2, 1997, pp. 273-297; ALLEN CABANISS, *The Background of Metrical Psalmody*, in *Calvin Theological Journal*, 2, 1985, pp. 191-206; JOHN OTTENHOFF, *Recent Studies in Metrical Psalms*, in *English Literary Renaissance*, 2, 2003, pp. 252-275.

⁷² BRANDON J. BELLANTI, *Sing to the Lord a New Song: John Calvin and the Spiritual Discipline of Metrical Psalmody*, in *Musical Offerings*, 2, 2014, pp. 65-85.

⁷³ CHRISTIAN GROSSE, *L'esthétique du chant dans la piété calviniste aux premiers temps de la Réforme (1536-1545)*, cit., pp. 27-28.

⁷⁴ GIOVANNI CALVINO, *Istituzione della Religione Cristiana*, cit., II, p. 1066.

Il Salterio monodico e senza alcun accompagnamento⁷⁵ costituisce la forma tipica della musica liturgica calvinista, distinguendosi nettamente dalla musica profana⁷⁶.

5. Il Salterio ginevrino

Il primo Salterio pubblicato da Calvino nel 1539 a Strasburgo, dove era predicatore, prevedeva diciotto Salmi tra cui dodici parafrasati in forma poetica in francese da Clement Marot e sei dello stesso Calvino, oltre il *Cantico di Simeone (Nunc dimittis)*, il *Decalogo* e il *Credo*, con melodie in gran parte composte dal cantore della Cattedrale di Strasburgo, Matthäus Greiter⁷⁷. L'edizione era destinata all'uso personale di ciascun partecipante al culto della congregazione francofona di Strasburgo. Ritornato a Ginevra nel 1541, Calvino dà nuovo impulso al progetto di traduzione in francese e parafrasi in versi rimati dei Salmi biblici.

Nel 1542 pubblica, come già detto *supra*⁷⁸, la liturgia del culto calvinista intitolata *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, contenente trenta salmi parafrasati dal Marot – che intanto si era rifugiato anch'egli a Ginevra – e solo cinque di Calvino stesso. Le melodie del Salterio di Strasburgo del 1539, come ha dimostrato Pierre Pidoux⁷⁹, sono sostituite da melodie composte da Guillaume Franc, cantore a Ginevra e maestro di musica nelle scuole di Salmi per i giovani.

Grande importanza assume l'aspetto pedagogico dell'insegnamento della musica attraverso solfeggi ritmici e cantati e con metodi diversificati e per-

⁷⁵ W. DAVID O. TAYLOR, *John Calvin and Musical Instruments. A Critical Investigation*, in *Calvin Theological Journal*, 2, 2013, p. 254; ANNE HOFFMANN, *Le psautier de Jean Calvin. Genève, rayonnement et enjeux*, cit..

⁷⁶ Cfr. BRENO BOCCADORO, *L'éthique musicale chez Jean Calvin*, in GUY BEDOUELLE, CHRISTIAN BELIN, SIMONE DE REYFF, *L'art de la tradition. Journées d'études de l'Université de Fribourg*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2005: «Entre le XVI^e et XVIII^e siècle, Genève est peut-être la seule ville dans laquelle les principes d'une morale musicale d'État obtiendront une sanction législative et seront appliqués à la lettre par un système pénal rendu efficace par l'exiguité de la population et par le contrôle ponctuel des autorités compétentes», pp. 243-265, specificamente, p. 245.

⁷⁷ JEAN CALVIN, *Avlvns pseumes et cantiques mys en chant*, [Johannes Knobloch], Strasborg, 1539. In merito, RICHARD R. TERRY, *Calvin's First Psalter, 1539*, in *Proceedings of the Musical Association*, 57, 1930, pp. 1-21; ALBERTO BASSO, *Frau Musika...*, cit., p. 136. Cfr. inoltre PIERRE PIDOUX, *Le Psautier Huguenot du XVI^e siècle*, I, *Le Psautier Huguenot: Les Mélodies*, Édition Baerenreiter, Basel, 1962, p. IX, il quale che attribuisce le ultime melodie del Salterio a Pierre Davantès.

⁷⁸ Vedi nota 58.

⁷⁹ PIERRE PIDOUX, *Franc, Bourgeois, Davantès: leur contribution à la création des mélodies du Psautier de Genève*, edizione ciclostilata, Genève, 1993.

sonalizzati poiché, come si specifica anche negli *Articoli* che Calvino e Farel sottopongono all'approvazione del Consiglio cittadino di Ginevra, il canto dei fanciulli può svolgere un ruolo trainante al fine di ottenere una maggiore uniformità e sincronia del canto ecclesiastico durante il culto così da rappresentare liturgicamente il fervore che nasce dall'unità della fede di tutta l'assemblea⁸⁰. A tale scopo nel 1559 Calvino, con la promulgazione delle *Leges Academiae Genevensis*, istituisce il nuovo ordinamento del *Collège de Genève*⁸¹ – con cui dota la Repubblica di Ginevra non solo di un Istituto di istruzione secondaria, obbligatorio e gratuito, ma anche di un'Università⁸² – i cui programmi d'insegnamento prevedono anche un'ora di pratica del canto sacro e un'ora aggiuntiva di corsi di musica al giorno⁸³.

Nella *Prefazione* all'edizione del 1542 de *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*, Calvino indica i principi fondamentali della liturgia della Chiesa di Ginevra articolata essenzialmente nei tre momenti costituiti dalla preghiera, dalla predicazione e dalla celebrazione dei Sacramenti. Ai fini di una partecipazione attiva e diretta di ogni singolo fedele al culto, sottolinea la necessità dell'uso della lingua popolare nella preghiera regolata secondo le Scritture⁸⁴ e attraverso il canto dei Salmi al fine di una reale conoscenza e comprensione spirituale della volontà divina, per ottenere i benefici della fede.

Nel 1543 è pubblicata la raccolta dei *Cinquanta Salmi* del Marot, più precisamente quarantanove Salmi e il *Cantico si Simeone*, senza accompagnamento musicale, dove non compare alcun Salmo parafrasato da Calvino⁸⁵, probabilmente in quanto le sue parafrasi sono ritenute dallo stesso meno pregevoli dal punto di vista poetico.

Con la morte del Marot l'anno successivo e la partenza di Guillaume Franc per Losanna, il completamento dell'opera di traduzione in versi dei Salmi è affidata da Calvino a Théodore de Bèze, che nel 1551 pubblica presso l'edi-

⁸⁰ ERIC KAYAYAN, *Le psautier de Genève et l'esprit de la Réforme*, in *Foi et Vie réformées*, dicembre 2016, consultabile all'indirizzo: <https://www.foietviereformees.org/le-psautier-de-geneve-et-l'esprit-de-la-reforme>.

⁸¹ Cfr. in merito JEAN-CLAUDE FRACHEBOURG, *Quatrième centenaire de la mort de Jean Calvin, fondateur du Collège de Genève*, Département de l'Instruction Publique, Genève, 1964.

⁸² *Leges Academiae Genevensis*, Rob. P. Stephanus, Genevae, 1559.

⁸³ ANNE HOFMANN, *Le psautier de Jean Calvin. Genève, rayonnement et enjeux*, cit.,

⁸⁴ «Pourtant, si nous voulons bien honorer les saintes ordonnances de nostre Seigneur, desquelles nous usons en l'Église, le principal est de sçavoir, qu'elles contiennent, qu'elles veullent dire, et à quelle fin elles tendent: afin que l'usage en soit utile et salutaire, et par consequent droictement reiglé», in *CO*, VI, 165-166.

⁸⁵ CHARLES GARSIDE JR., *The origins of Calvin's Theology of Music (1536-1543)*, cit.

tore Jean Crispin, la prima edizione di una raccolta di *Ottantatré Salmi*⁸⁶ con musiche composte da Louis Bourgeois che, con alcune aggiunte, venne ristampata in ben venticinque edizioni successive non solo a Ginevra, ma anche in altre città francesi.

L'edizione completa dei *Centocinquanta Salmi* di David parafrasati da Théodore de Bèze venne stampata tuttavia soltanto nel 1562⁸⁷. Il Salterio ginevrino del 1562 contiene centoventicinque melodie, di cui ottanta composte da Bourgeois e le restanti, come ha ipotizzato nei suoi studi Pierre Pidoux, da Pierre Davantés⁸⁸.

In occasione della sua partecipazione nella disputa tra Riformati e Cattolici al Colloque di Poissy, Théodore de Bèze ottiene dal Re di Francia il privilegio reale di esenzione dal pagamento delle tasse per dieci anni a nome dell'editore Antoine I Vincent, il quale tra l'altro aveva già ottenuto l'esclusività dei diritti per dieci anni dal Consiglio di Ginevra. Antoine I Vincent pubblica l'edizione dei *Centocinquanta Salmi*, affidando la stampa a diversi torchi non solo ginevrini, ma anche di molte altre città quali Parigi, Lione, Caen, Rouen, contribuendo in tal modo ad una sua rapida e capillare diffusione⁸⁹.

A partire dal 1566 vennero pubblicate traduzioni del Salterio ginevrino nelle diverse lingue delle comunità riformate presenti nei Paesi non di lingua francese⁹⁰. La metrica dei Salmi in francese del Marot e Bèze viene conservata per adattare la traduzioni in versi nelle lingue diverse dal francese alle melodie di Franc, Bourgeois, Davantés.

Quasi paradossalmente, si potrebbe dunque affermare che nonostante il significato ancillare della musica rispetto alla parola sottolineato da Calvino nella sua riforma liturgica, saranno invece proprio le melodie del Salterio ginevrino a costituire l'elemento unitario delle diverse comunità della Riforma

⁸⁶ *Octante trois Pseumes de David, mis en rime françoise. A sauoir, quaranteneuf par Clément Marot [...] et trentequatre par Théodore de Bèze*, Jean Crispin, Geneva, 1551 consultabile in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1086533/f4.image>. Per l'analisi delle diverse edizioni delle raccolte di salmi si rinvia a PIERRE PIDOUX, *Le Psautier Huguenot du XVI^e siècle. II, Documents et bibliographie*, cit.

⁸⁷ *Les Pseumes mis en rime françoise par Clement Marot et Theodore de Beze*, Jean I de Laon pour Antoine I Vincent, [Genève], 1562, reperibile all'indirizzo: <http://doi.org/10.3931/e-rara-2674>.

⁸⁸ PIERRE PIDOUX, *Franc, Bourgeois, Davantès: leur contribution à la création des mélodies du Psautier de Genève*, cit.

⁸⁹ L'elenco delle tipografie è pubblicato in *Le Psautier de Genève, 1562-1685. Images commentées et essai de bibliographie*, ed. Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève, 1986, p. 17.

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

in territorio europeo ed extraeuropeo⁹¹.

6. *Brevi note conclusive*

Già a partire da Louis Bourgeois e Jean Godimel le melodie del Salterio ginevrino vennero armonizzate anche in forma polifonica, così come fiorirono anche versioni strumentali del Salterio, ma solo in ambito extraliturgico. Lo stesso Corale luterano ebbe una grande fioritura di rielaborazioni in forme nuove al di fuori del culto pubblico anche in ambiente non riformato.

In ultima analisi, è possibile pertanto affermare che l'elemento identitario proprio del Corale luterano e del Salterio di Ginevra ha contribuito in maniera efficace alla diffusione dei rispettivi culti, quale espressione della propria fede rispetto alle altre appartenenze confessionali.

La concezione teologica del canto e la differente posizione dei Riformatori sull'uso della musica in ambito culturale ha consentito indubbiamente la realizzazione di riforme liturgiche che contrassegnano una nuova ecclesiologia in contrapposizione alla tradizione cattolica, sebbene proprio le diverse regolamentazioni sulle modalità di utilizzo del linguaggio musicale all'interno della liturgia evidenzino la diversità tra le differenti interpretazioni del cristianesimo.

Nel contempo, i limiti imposti dalle norme liturgiche all'uso della musica nel servizio divino hanno favorito lo sviluppo di un linguaggio musicale in ambito anche non culturale con elaborazioni in nuove forme polifoniche e strumentali⁹² che hanno contribuito in maniera non trascurabile allo sviluppo fino ai tempi più recenti di successive forme musicali⁹³.

Il rapporto tra musica e diritto indagato attraverso la prospettiva della regolamentazione liturgica del canto consente, in conclusione, due prospettive di riflessione.

Da un lato, evidenzia la valenza specifica di simbolo identitario attribuita a determinate forme musicali nel linguaggio religioso, sia in una dimensione *intraconfessionale*, ossia quale espressione culturale della propria fede religiosa, sia in una dimensione *extraconfessionale*, ovvero quale elemento distintivo nello spazio pubblico caratterizzato dal pluralismo confessionale.

⁹¹ EMANUELE FIUME, *Il salterio ugonotto: una Confessione in musica*, in *Protestantesimo*, 70, 2015, pp. 139-151.

⁹² JOLANDO SCARPA, *Il pensiero musicale in Lutero. 'Ein feste Burg' oltre l'icona della Riforma*, cit., p. 117 ss. L'A. sottolinea l'influenza che la riforma del canto liturgico luterano ha avuto sullo sviluppo della polifonia moderna di matrice protestante.

⁹³ JÉRÔME COTTIN, *L'influence du protestantisme sur l'art moderne et contemporain (19^e -21^e siècle)*, in FRANÇOIS BOESPFLUG, EMANUELA FOGLIADINI (eds.), *op. cit.*, p. 153 ss.

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

Lo sviluppo extraliturghico della musica di matrice religiosa permette, difatti, di individuare l'influsso che proprio il canto liturgico riformato, specialmente luterano e calvinista, nella loro successiva rielaborazione culturale ed extraculturale hanno avuto sullo sviluppo di quei processi di contaminazione e trasformazione che caratterizzano le interazioni tra identità differenti e che possono essere individuati quale cifra distintiva del pluralismo, inteso come integrazione nel rispetto delle diversità, che contraddistingue la cultura e la civiltà occidentale.