

**CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA  
Ufficio Liturgico**

**Corso di Musica Liturgica On-Line**

**FORME MUSICALI PER LA LITURGIA RINNOVATA**

# **L'INVOCAZIONE: ELEVAZIONE DEL CUORE**

**DOCENTE**  
Prof. Carlo Panicià

**STUDENTE**  
Ivan Losio

Anno Accademico 2014 – 2015

## INDICE

1. INTRODUZIONE	PAG. 3
2.1 FORME MUSICALI PER LA LITURGIA RINNOVATA	PAG. 5
2.2 LA LITANIA	PAG. 6
2.3 L'ACCLAMAZIONE	PAG. 7
2.4 L'INNODIA	PAG. 8
2.5 L'INVOCAZIONE	PAG. 10
2.6 LA SALMODIA	PAG. 11
2.7 IL TROPARIO	PAG. 12
2.8 IL MOTTETTO	PAG. 13
2.9 LA CANZONE	PAG. 14
3.1 L'INVOCAZIONE: ELEVAZIONE DEL CUORE	PAG. 15
3.2 IL "PATER NOSTER" DI NIKOLAY KEDROV	PAG. 16
3.3 IL "PADRE NOSTRO" DI LUIGI PICCHI	PAG. 19
BIBLIOGRAFIA	PAG. 22

## 1. INTRODUZIONE

Il mio primo approccio con la musica liturgica è avvenuto da bambino, ai tempi in cui svolgevo regolarmente il servizio di chierichetto. Il “cantore capo” del ristretto coro maschile che, quotidianamente, si occupava di guidare i canti della Santa Messa feriale, spesso accompagnata dalla Salmodia dell’Ufficio del giorno, notò il mio interesse alla partecipazione al canto dell’assemblea nella mia posizione privilegiata a fianco del sacerdote celebrante, e mi propose di impegnarmi nel “coro guida”, anche nelle celebrazioni nelle quali non ero occupato al servizio all’altare. La proposta mi entusiasmò e così venni introdotto in un percorso di conoscenza e di pratica della musica corale. Questa attività mi interessava moltissimo, tanto da non dar peso al fatto che, ogni pomeriggio, dovevo abbandonare i miei coetanei ed i compagni di gioco per recarmi in chiesa alla preparazione ed alla celebrazione della Santa Messa vespertina.

A distanza di decenni, penso all’importanza di quei momenti per la mia formazione liturgico-musicale ed alle tante nozioni ricevute: la tecnica vocale, la respirazione e l’intonazione, fino alla conoscenza ed alla “gestione” del vasto repertorio. Erano gli anni immediatamente successivi alla riforma liturgica dettata dal Concilio Vaticano II e ricordo l’attenzione e la cura con la quale mi vennero spiegati i nuovi concetti di animazione liturgica: dai fondamenti, fino agli effetti pratici.

Ricordo anche il profondo rispetto per la tradizione che la riforma non intese cancellare o superare, ma bensì integrare con le nuove esigenze legate all’uso della lingua italiana, alla partecipazione attiva dell’assemblea ed all’importanza di operare attraverso un *modus celebrandi* coerente con il grande ruolo della liturgia “*fonte e culmine della vita cristiana*”<sup>1</sup>.

Devo molto a quel importante periodo formativo, che culminò con gli studi presso il *Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra* e che mi ha introdotto

---

<sup>1</sup>*Lumen gentium*, 11

alla pratica della musica liturgica, seppur non professionalmente, in modo intenso, prima come cantore e organista, e poi anche come direttore di coro.

Consapevole dell'importanza dei ruoli che ricopro, non ho mai trascurato l'esigenza di una formazione continua e di un aggiornamento costante.

Ritengo molto interessante l'iniziativa dell'*Ufficio Liturgico Nazionale* che, da qualche anno, ha affiancato al tradizionale *Corso di Perfezionamento Liturgico-Musicale (COPERLIM)* un *Corso di Musica Liturgica On-Line* per venire incontro a quegli operatori pastorali che, per vari motivi, sono impossibilitati a partecipare ad iniziative di carattere "residenziale". Le nuove tecnologie permettono di svolgere, anche a distanza, attività formative complete e strutturate, del tutto paragonabili ai metodi di formazione tradizionali.

L'esperienza positiva del primo anno di Corso mi ha spronato ad iscrivermi anche al secondo anno, incontrando materie sempre più interessanti e complesse.

Una di queste riguarda le *Forme musicali per la Liturgia rinnovata*, una materia molto importante per chiunque sia chiamato a svolgere l'attività di animatore liturgico. Conoscere le diverse forme musicali è fondamentale per operare scelte di repertorio il più possibile coerenti con il rito celebrato ed "a misura" dell'assemblea da guidare.

## 2.1 FORME MUSICALI PER LA LITURGIA RINNOVATA

L'istruzione *Musicam Sacram* è molto chiara nel definire che, affinché una celebrazione liturgica sia autentica, gli interventi musicali devono essere rispettosi del genere e della forma richiesti dalla loro natura:

*«L'ordinamento autentico della celebrazione liturgica presuppone anzitutto la debita divisione ed esecuzione degli uffici, per cui «ciascuno, ministro o semplice fedele, svolgendo il proprio ufficio, si limiti a compiere tutto e soltanto ciò che, secondo la natura del rito e le norme liturgiche, è di sua competenza» richiede inoltre che si rispetti il senso e la natura propria di ciascuna parte e di ciascun canto. Per questo è necessario in particolare che le parti, che di per sé richiedono il canto, siano di fatto cantate, usando tuttavia il genere e la forma richiesti dalla loro natura»<sup>2</sup>.*

La Chiesa non è nuova nel riconoscere l'importanza che le diverse strutture sonore portano in sé nelle azioni rituali della tradizione celebrativa. Il Motu Proprio sulla musica sacra *Tra le sollecitudini* del Santo Papa Pio X ci dice che:

*«diverso [...] è il modo di comporre un introito, un graduale, un'antifona, un salmo, un inno, un Gloria in excelsis, ecc.»<sup>3</sup>.*

Nella liturgia gli eventi sonori, come anche lo stesso silenzio, non sono mere circostanze o condizioni; essi contengono e manifestano eventi misterici ed interiori. Evidentemente questo è vero soltanto se essi rispondono realmente alla loro natura e alla funzione per cui esistono nella liturgia. Un segnale dato in maniera impropria o, peggio, errato, è inutile ed a volte anche controproducente. Lo afferma San Paolo nella sua prima lettera ai Corinzi:

---

<sup>2</sup> *Musicam Sacram*, art. 6

<sup>3</sup> LEONE XIII, *Motu proprio "Tra le sollecitudini"*, n. 10

*«se la tromba di guerra dà un suono incerto, chi si preparerà al combattimento?» (1 Cor 14,8).*

I Padri conciliari hanno affermato che nell'ordinamento rituale della Messa, occorre che *«apparisca più chiaramente la natura specifica delle singole parti»*<sup>4</sup>.

Nell' Ordinamento Generale del Messale Romano si legge:

*«nei testi che devono essere pronunziati a voce alta e chiara dal sacerdote, dal diacono, dal lettore o da tutti, la voce deve corrispondere al genere del testo, secondo che si tratti di una lettura, di un'orazione, di una monizione, di un'acclamazione, di un canto; deve anche corrispondere alla forma di celebrazione e alla solennità della riunione liturgica»*<sup>5</sup>.

La forma musicale liturgica è, quindi, attuazione sonora di un segmento rituale, cioè la *«struttura viva o vivificante, atta a realizzare l'annuncio fedele della Parola di Dio e l'autenticità della risposta ecclesiale»*<sup>6</sup>.

Questi schemi sono stilizzati in forme che chiamiamo *litania, acclamazione, innodia, invocazione, salmodia, tropario, mottetto e canzone.*

## **2.2 LA LITANIA**

L'insistenza nell'invocare dà luogo alla ripetizione, e la ripetizione di un'invocazione dà luogo alla *litania*. Di norma le intenzioni sono enunciate da un solista, a cui il popolo si associa con una breve invocazione.

---

<sup>4</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 50

<sup>5</sup> *OGMR III ed.*, 38

<sup>6</sup> *Idem*, pag. 24

Nella celebrazione eucaristica la forma della *litania* la troviamo in diversi momenti: *Kyrie, Preghiera dei fedeli, Agnus Dei*; così pure nell'Ufficio nella parte conclusiva dei Vespri (*Intercessioni*).

Altri esempi sono:

1. **SIGNORE, VIENI** - Nella Casa del Padre, canti a più voci, 12 - Testo: *D. Rimaud, G. Stefani* (1966), Melodia: *D. Rimaud* (1966), Armonizzazione: *D. Stefani* (1966);
2. **VIENI, O SIGNORE** - Nella Casa del Padre, canti a più voci, 17 - Testo e Musica: *O. Machetta* (1972).

### 2.3 L'ACCLAMAZIONE

Il termine *acclamazione*, in liturgia, caratterizza “*tutto un insieme di formule liturgiche che non sono né antifone, né responsori, né orazioni, né esorcismi, e che nella loro brevità esprimono un augurio o un'affermazione di fede, un'invocazione o una supplica*”<sup>7</sup>.

Dal punto di vista della struttura testuale le acclamazioni sono descritte come “*un breve periodo che costituisce un'unità semantica che può essere formata da una sola parola o da più frasi, pronunciate sia in continuazione, sia alternativamente*”<sup>8</sup>.

Si possono distinguere vari tipi di acclamazioni liturgiche:

1. **acclamazione grido** (ad esempio *Parola di Dio, Luce di Cristo, Credo, ...*);
2. **acclamazione inno** (ad esempio *Santo*, formule dossologiche, ...);
3. **acclamazione jubilus** (ad esempio *Alleluia, Osanna, Kyrie fiorito, ...*);
4. **acclamazione di saluto e dialogo** (ad esempio *Il Signore sia con voi, ...*);
5. **acclamazione responsoriale** (risposte brevi di salmi e responsori).

---

<sup>7</sup> F. CABROL, *DAL Dictionnaire d' Archeologie chretienne et de Liturgie*, pag. 253-254.

<sup>8</sup> J. GELINEAU, *Le traduzioni dei libri liturgici*, Città del Vaticano 1966, p. 266

Tutte queste formule hanno in comune una cosa: sono segni e strumenti della partecipazione vocale dell'assemblea.

## 2.4 L'INNODIA

La lode e il ringraziamento a Dio sono la base dell'espressione liturgica. Quando questa espressione assume la forma lirica, abbiamo l'*inno*.

L'*inno* è presente in tutte le culture religiose con il significato preciso di canto di lode alla divinità, "*laus Dei cum cantico*"<sup>9</sup>.

L'*inno* è un canto vero e proprio "*se è lode, è lode di Dio, ma se non è canto, non è inno*"<sup>10</sup>.

La musica non basta a fare l'inno liturgico, perché nel culto cristiano, in quanto culto della Parola, non può essere esemplare una *laus Dei* che manchi del *logos*. Ma è altrettanto vero che una semplice recitazione del testo - ad esempio, del *Gloria* - è contro la natura dell'*inno* e, quindi, non può essere segno o strumento efficace di questo rito.

Nell'*inno*, in quanto canto vero e proprio, parola e musica hanno la stessa importanza. Perciò qui non si può dire che la musica sia al servizio della parola. La musica ha un suo preciso significato rituale: essa è un elemento costitutivo del rito del canto.

Esistono diversi tipi di innodia:

1. **Innodia salmica**: struttura ereditata dagli *Introitus* gregoriani dove l'antifona di una serie di versi salmodici di presenta in maniera sviluppata e funge da inno.

Esempio: **BEATO L'UOMO** - Nella Casa del Padre, ed. 2002, 83 –  
Testo: *dal Salmo 1* - Musica strofe: *A. Fant* (1995).

---

<sup>9</sup> S. AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, Ps. 148, 17: "*Hymnus ergo tria ista habet, et cantum, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico, hymnus dicitur*".

<sup>10</sup> S. AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, Ps. 72, 1.



2. **Innodia libera:** raccoglie gli inni composti su testi non salmici, ma di origine ecclesiastica, compresi quegli inni che non hanno una struttura letteraria rigida.

Esempio: *Gloria e Te Deum*.

3. **Innodia responsoriale:** si ha questo tipo di innodia quando alle strofe segue un ritornello affidato al popolo.

Esempio: **VIVE IL MIO REDENTORE** - Nella Casa del Padre, ed. 2002, 603 - Testo e Musica strofe: *L. Agustoni* (1985) – Testo e musica rit.: *L. Picchi* (1985).

4. **Inno ambrosiano:** si tratta di inni ritmici e metrici, divisi in strofe, che si rifanno come tipo di struttura a quella ideata da *Sant’Ambrogio*, il quale, a sua volta, li aveva importati dall’Oriente. Qui possiamo comprendervi tutti gli inni dell’Ufficio Divino della Liturgia della Ore che abbiano forma scorrevole e sillabica.

Esempio: **VIENI, SPIRITO DEL CIELO** - Nella Casa del Padre, ed. 2002, 12 - Testo: *D. M. Turollo* (1968) – Musica: *A. Fant* (1995).

5. **Corale rinascimentale:** anch’esso isosillabico e isoritmico, in modo che le varie strofe si adattino ad un’unica melodia. Alcuni sono di derivazione gregoriana. Generalmente senza ritornello, questi corali hanno avuto un grande sviluppo e diffusione. Pensiamo ai corali tedeschi, ai corali ugonotti. Possono essere opportunamente ripresi se sostenuti da un buon testo.

Esempio: **DONO DI GRAZIA** - Nella Casa del Padre, ed. 2002, 493 - Testo: *S. Albisetti* (1985) – Musica: *J. Crüger* (1598-1663).

6. **Sequenza:** è stata introdotta nella celebrazione liturgica come uno sviluppo dei canti interlezionali della Liturgia della Parola. Fu un genere in grande vigore nel Medioevo.

La liturgia romana ne conservò solo cinque:

1. *Victimae paschali laudes*, di *Wipone*, nel giorno di Pasqua e facoltativamente per l'Ottava di Pasqua;
2. *Veni Sancte Spiritus*, attribuita a *Stefano di Langhton* oppure a *Papa Innocenzo III*, per la Pentecoste;
3. *Lauda Sion Salvatorem*, di *San Tommaso d'Aquino*, per il Corpus Domini;
4. *Stabat Mater*, di *Iacopone da Todi*, per la memoria di Maria Addolorata (15 settembre);
5. *Dies irae*, di *Tommaso da Celano*, per le messe dei defunti.

## 2.5 L'INVOCAZIONE

L'*invocazione*, proprio perché espressione di una richiesta o implorazione di soccorso, espressa in termini precisi e prescritti, si presta ad essere rappresentata in una forma musicale intensa e coinvolgente. Questa forma, dai lineamenti non obbligatoriamente racchiusi in una struttura vera e propria, ma dalla struttura piuttosto libera, ha impegnato i compositori di tutti i tempi ed ancor oggi incontra espressioni compositive molto importanti.

Nella celebrazione eucaristica la forma dell'*invocazione* la troviamo nel *Padre nostro*.

Ecco altro qualche esempio di invocazione:

1. **O SIGNORE RACCOGLI I TUOI FIGLI**; Nella Casa del Padre - Canti a più voci, L3; Testo: *V. Meloni* (1963), Musica: *O. Stefani* (1963);
2. **NOI TI PREGHIAMO, SPIRITO SANTO**; Nella Casa del Padre – ed. 2002, 561; Testo: *G. Giordana* (1982), Musica: *C. Corio* (1982).

## 2.6 LA SALMODIA

La *salmodia* occupa il primo posto nel culto cristiano. I salmi e i canti biblici, perché ispirati, hanno la precedenza su tutte le composizioni liriche ecclesiastiche. Realizzando la *salmodia* si dovrà sempre mettere in risalto il doppio carattere che rappresenta: essa è Parola di Dio e, insieme, diventa preghiera comune.

Riveste forme diverse secondo la speciale funzione che svolge e secondo il modo con cui l'assemblea vi partecipa:

1. **La forma diretta:** avviene senza interruzione e in modo omogeneo. Permette una valorizzazione del testo in quanto non viene arrestato e l'attuazione musicale privilegia una recitazione con poche inflessioni e pochi inserimenti ornati. La salmodia diretta può essere realizzata:
  - a. **nella esecuzione solistica** (il solista canta e l'assemblea ascolta);
  - b. **nella esecuzione collettiva** (tutti recitano o cantano);
  - c. **nella esecuzione alternata** (avvicendamento tra cori, tra solisti o tra solisti e coro).
  
2. **La forma intercalare:** è quella che prevede l'inserimento di sottolineature che rendono vivace la Parola, mettendone in risalto i caratteri dinamici, accentuando e calcando gli aspetti di lode, di implorazione, di richiesta ... Questa forma si attua in diversi modi e ricorrendo a specifiche forme musicali:
  - a. **la Salmodia alleluatica** (con punteggiature acclamatorie realizzate col canto dell'Alleluia);
  - b. **la Salmodia responsoriale** (con intervento del popolo che risponde al canto del salmista con un breve ritornello sempre uguale);
  - c. **la Salmodia antifonica** (con aggiunta di un'antifona avente propria autonomia musicale).

3. **Il Graduale:** canto anticamente collocato tra la lettura dell'Epistola ed il Vangelo, superato dall'inserimento del Salmo responsoriale. Tuttavia, l'OGMR prescrive che *“al posto del salmo assegnato nel Lezionario si può cantare o il responsorio graduale tratto dal Graduale romanum, oppure un salmo responsoriale o alleluatico dal Graduale simplex, così come sono indicati nei rispettivi libri”*<sup>11</sup>.

## 2.7 IL TROPARIO

Il nome *tropario* deriva dal greco *tròpos* che significa “modo”. Stava a indicare, nella liturgia medioevale, una interpolazione o un'aggiunta di un nuovo testo al melisma preesistente di un canto<sup>12</sup>.

Il *tropario* nel concetto formale *stretto* è una *stanza* lirica o pezzo monostrofico, di lunghezza variabile, con testo in prosa ritmica, con una melodia adatta al testo e che si conclude con un ritornello indipendente e staccabile.

Il *tropario* nel concetto formale più *lato* è una forma lirica liturgica che comprende il *tropario-stanza* ma con funzione di cornice a una salmodia responsoriale, in cui il ritornello coincide con il ritornello del tropario.

Di seguito si propone la schematizzazione della forma del *tropario*:

- a) Tropario-Ritornello = Schola (poi Popolo)
- b) Versetto 1 = Soli  
Ritornello = Popolo  
Versetto 2 = Soli  
Ritornello = Popolo  
Versetto 3 = Soli  
Ritornello = Popolo
- c) Tropario-Ritornello = Schola (poi Popolo)

---

<sup>11</sup> OGMR III ed., 61

<sup>12</sup> A. PARISI, *Lodate Dio nel suo santuario*, Stilo Editrice (Bari), 2007

Ecco due esempi di tropario:

1. **CRISTO RISUSCITI**, Nella Casa del Padre - Canti a più voci - 75, Testo: *G. Stefani* (1966), Melodia: *sec. XII*, Armonizzazione: *O. Stefani* (1966) - trascrizione in forma di Tropario;
2. **SPIRITO CREATORE**, Nella Casa del Padre - Canti a più voci - CO22, Testo: *G. Stefani* (1968), Musica: *D. Stefani* (1968).

## 2.8 IL MOTTETTO

E' un forma musicale caratterizzata dal testo continuo, senza strofe o ritornelli.

Da principio (sec. XIII) con il termine *mottetto* si designava una composizione polifonica in cui un canto dato (*tenor*), preso il più sovente fra le melodie gregoriane (più raramente fra i canti popolari), veniva rivestito da due o tre altre melodie affidate alle altre voci e, spesso, sopra un testo totalmente diverso. Nel sec. XV si tratta di una composizione polifonica a 4 o 5 voci in cui l'interesse principale viene dato alla voce superiore (*soprano*) tanto che le altre voci talvolta sono sostituite da strumenti.

Negli anni della  *riforma cecilianiana* si parlò sovente del *mottetto* come di una forma generica e vaga, comprendente quindi composizioni a più voci, con o senza accompagnamento di organo, dal contenuto stilistico e testuale il più vario.

Oggi possiamo riprendere tale termine e comprendervi tutti i canti a più voci affidati alla *Schola*, esclusi quelli dell'Ordinario della Messa.

Ecco qualche esempio di *mottetto*:

1. **E VENNE IL GIORNO** - Nella Casa Del Padre, Canti a più voci, 194 - Testo: *O. Rimaud, E. Costa jr* (1977), Musica: *O. Stefani* (1978);
2. **VENITE A LUI** - Nella Casa Del Padre, Canti a più voci, CO26 - Testo e Musica: *G.M. Rossi* (1974).

## 2.9 LA CANZONE

Nei tre decenni successivi al Concilio Vaticano II, la forma musicale che ha avuto più diffusione, in concomitanza con il gusto musicale del tempo, è sicuramente la *canzone*. Questa forma, in ambito liturgico, differisce poco rispetto alla struttura dell'equivalente in ambito popolare: è una composizione musicale vocale di ridotte dimensioni, dove la melodia viene accompagnata da un modulo ritmico e armonia molto schematizzato. Il testo può avere struttura poetica, cioè in rima, che di prosa libera.

Solitamente la forma della canzone è la seguente:

*Introduzione – Strofa – Ritornello – Strofa – Ritornello – Strofa – Ritornello.*

Ecco qualche esempio di *canzone*:

1. **RITMATE SUI TAMBURI** - Nella Casa del Padre 2002, 714 - Testo: A. Fant (1969, 1985), Musica: *tradizionale ebraica* ;
2. **TUTTO IL CREATO** - Nella Casa del Padre 2002, 754 - Testo e musica: D. Macchetta (1971);
3. **VIENI FRATELLO** - Nella Casa del Padre 2002, 760 - Testo: V. Meloni (1985), Musica: A. Lagorio (1969);
4. **COME MARIA** - Nella Casa del Padre 2002, 906 - Testo: V. Cipri (1982), Musica: A. Mancuso (1982);
5. **E SONO SOLO UN UOMO** - Nella Casa del Padre 2002, 910 - Testo e musica: P.A. Sequeri (1978).

### 3.1 L'INVOCAZIONE: ELEVAZIONE DEL CUORE

Tra tutte le forme musicali fin qui approfondite, quella che mi ha sempre colpito maggiormente è l'*invocazione*, perché racchiude in sé tutte le caratteristiche della preghiera quale rapporto intimo tra l'uomo e Dio.

Come diceva *Benedetto XVI*, «*la preghiera che è apertura ed **elevazione del cuore** a Dio, diviene così rapporto personale con Lui. E anche se l'uomo dimentica il suo Creatore, il Dio vivo e vero non cessa di chiamare per primo l'uomo al misterioso incontro della preghiera. Come afferma il Catechismo: "Questo passo d'amore del Dio fedele viene sempre per primo nella preghiera; il passo dell'uomo è sempre una risposta. A mano a mano che Dio si rivela e rivela l'uomo a se stesso, la preghiera appare come un appello reciproco, un evento di alleanza. Attraverso parole e atti, questo evento impegna il cuore. Si svela lungo tutta la storia della salvezza"*<sup>13</sup> »<sup>14</sup>.

Nel gesto vocale dell'*invocazione* l'aspetto emozionale prevale sulla sua formulazione razionale.

E come per l'entusiasmo, così anche nella supplica, l'intensità, la quantità del gesto vocale esprime questi atteggiamenti in modo più chiaro e convincente di quanto non faccia la semplice enunciazione delle parole che li riveste.

Sappiamo bene che un lamento informale ma ripetuto, insistente, è più efficace e immediato di qualunque altra formula di richiesta di aiuto. Chi si trova veramente nel bisogno, non si stanca di chiedere, magari con parole e gesti in se stessi privi di senso.

Le parole di Gesù al Padre nel *Getsemani* erano piene di senso, ma quello che ci colpisce di più è il fatto che egli le abbia ripetute tutta la notte.

In questo senso l'*invocazione* si può dire anche acclamazione, nel senso che non si tratta di una parola semplicemente enunciata o proclamata, come nelle preghiere sacerdotali o nelle letture, e non si tratta neanche di un canto, di una

---

<sup>13</sup> *Catechismo della Chiesa Cattolica*, 2567

<sup>14</sup> BENEDETTO XVI, *Udienza generale del 11 maggio 2011*

parola che si dispiega liricamente in musica, ma si tratta di un'espressione vocale breve e immediata di un atteggiamento profondo, di un'emozione viva.

L'*invocazione* è un gesto dimesso: una supplica in forma enfatica è fuori luogo, in quanto non esprimerebbe una richiesta di salvezza concisa, umile e sobria. Se debba essere una parola intonata con note musicali, questo dipenderà più dal contesto dei riti che dal gesto in se stesso.

Nel proseguire questo approfondimento, propongo l'analisi di due diverse rappresentazioni dell'*invocazione Padre nostro* che fanno parte del repertorio del coro liturgico di cui sono direttore:

1. il **Pater noster** di *Nikolay Kedrov* (invocazione a 4 voci);
2. il **Padre nostro** di *Luigi Picchi* (invocazione ad una voce per il canto assembleare).

### 3.2 IL "PATER NOSTER" DI NIKOLAY KEDROV

#### A. L'AUTORE

**Nikolay Kedrov** (28 Ottobre 1871 - 2 Febbraio 1940) è stato un cantante, direttore di coro e compositore russo. L'*Otche Nash* (Padre nostro) è una delle sue composizioni più conosciute in tutto il mondo.

Nacque a San Pietroburgo da una famiglia di sacerdoti ortodossi. Sua moglie *Sofia Gladkaya* fu cantante presso il *Teatro Mariinsky* e la figlia *Lila Kedrova* si distinse nella carriera di attrice.

Nel 1894 iniziò gli studi in canto presso il Conservatorio di San Pietroburgo. Nel 1897 fondò un quartetto vocale che divenne famoso in tutto il mondo con un repertorio lirico-popolare che ben presto sfociò nella musica liturgica. Dopo una pausa dovuta alle conseguenze della Rivoluzione Decabrista (1922), che lo portò ad emigrare in Germania ed in Francia, nel 1928 riprese le attività del quartetto (*Kedroff Quartuor*). Grazie ai numerosi concerti tenuti in tutti i continenti, si diffuse ben presto la sua fama di cantore, direttore di coro e di



compositore. Le sue composizioni corali, originariamente scritte per la Chiesa ortodossa in lingua russa, furono tradotte in latino ed in altre lingue.

Morì a Parigi nel 1940 ed il *Kedrov Quartuor* proseguì le sue attività sotto la guida del figlio *Nikolay Kedrov Jr.*

## B. ANALISI MUSICALE

Il **Pater noster di Kedrov** è una composizione omoritmica, originariamente scritta in lingua russa (*Otche Nash*) e successivamente adattata al testo latino.

La struttura ritmica del brano denota una chiara divisione del testo in frasi in una successione molto simile a quella del corale rinascimentale, ma con particelle molto brevi. Dopo una breve frase introduttiva (“*Pater noster*”), sviluppata con valori di media durata, il discorso musicale prosegue con una sorta di *cantillazione* caratterizzata dalla pronuncia di lunghe parti di testo sulla stessa corda di recita (“*santificetur nomen tuum*”) fino alla conclusione del primo periodo (“*sicut in caelo et in terra*”). Il secondo periodo riprende la struttura ritmica iniziale allargando le durate per la lunga cadenza finale (“*sed libera nos a malo*”).

La tonalità iniziale di Re maggiore si mantiene costante, sia nella prima parte, che si conclude con una corona mantenuta su un accordo di dominante (“*sicut in caelo et in terra*”), sia nella seconda parte, spaziando su coinvolgenti rivolti ed accordi di settima che creano un effetto caratterizzante la forma musicale dell'*invocazione*.

Segue: **Pater noster di N. Kedrov** (*spartito*)

Fonte: *Imslp.org*

# Pater Noster

2 Nikolai Kedrov (1871-1954)

*pp* 1 1° periodo 2

S.  
A.  
T.  
B.

Pa - ter nos - ter, qui es in cæ - lis, san-cti - fi - ce-tur no-men

6 3 4

tu - um; ad-ve-ni - at re - gnum tu - um; fi - at vo-lun-tas tu - a, si-cut in

13 1 2° periodo

cæ - lo et in ter - ra. Pa - nem nos - trum quo-ti - di - a-num da

19 2

no-bis ho - di - e; et di - mit - te no-bis de-bi - ta nos-tra, si-cut et nos di -

26 3 *f*

mít - ti-mus de-bi - to - ri-bus nos - tris; et ne nos in - du - cas in ten-ta - ti -

33 4 *p*

o - nem; sed li - be - ra nos a ma - - - lo.

### 3.3 IL “PADRE NOSTRO” DI LUIGI PICCHI

#### A. L’AUTORE

**Luigi Picchi** (27 settembre 1899 – 12 agosto 1970) è stato un organista e compositore italiano. Iniziato alla musica dal padre *Faustino*, organista autodidatta, continua gli studi a Pavia e, successivamente, al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Dopo aver lavorato come maestro sostituto in alcune stagioni liriche, nel 1928 vince il concorso di Organista e Maestro di Cappella presso il Duomo di Como, incarico che ricoprirà per quarantadue anni, fino alla sua morte.

Contemporaneamente insegna nel Seminario di Como e, dal 1935 al 1968, anche nel Seminario di Lugano, dove ha tra i suoi allievi *don Luigi Agustoni*. I due musicisti collaboreranno a lungo nel campo della composizione della musica liturgica, e insieme a *Luigi Cansani*, sono autori nel 1953 dei canti Ordinari per la Santa Messa, i primi con il testo in lingua italiana, eseguiti nella chiesa luganese di *San Nicolao della Flüe*.

La sua attività compositiva si concentra sulla musica sacra con molti brani adatti a occasioni liturgiche diverse: moltissime sono infatti le sue opere vocali, pubblicate in parte con le *Edizioni Carrara*, le *Edizioni Schola e Ricordi*.

#### B. ANALISI MUSICALE

Il **Padre nostro di Picchi** è una composizione ad una voce destinata al canto assembleare.

Strutturata su un fraseggio ritmico molto scorrevole e di facile esecuzione, si divide in due grandi periodi, a loro volta scanditi ciascuno in cinque frasi. Il primo periodo si apre con una frase caratterizzata da elementi di ampio respiro (“*Padre nostro che sei nei cieli*”) e prosegue con due frasi impegnate da

articolazioni più evidenti, per concludersi con una cadenza piuttosto allargata (“*come in cielo così in terra*”).

Il secondo periodo presenta frasi movimentate fin dall’esordio (“*dacci oggi il nostro pane quotidiano*”) e prosegue con uno schema ritmico sostenuto per allargarsi gradualmente sulla quarta e sulla quinta frase (“*e non ci indurre in tentazione, ma liberaci dal male*”).

La tonalità di Fa maggiore è costantemente mantenuta per tutta la durata del primo periodo. Il secondo periodo (“*dacci oggi il nostro pane quotidiano*”) esordisce in Re minore e fa assumere al discorso musicale un carattere dimesso e contrito, anche per mezzo della presenza dell’unico intervallo di quarta giusta che interessa una melodia interamente caratterizzata da soli passaggi di grado congiunto. Nel mezzo della seconda frase (“*a noi i nostri debiti*”) avviene una modulazione in La minore, tonalità mantenuta fino al finire della terza frase (“*ai nostri debitori*”). La quarta e la quinta frase (“*e non ci indurre in tentazione, ma liberaci dal male*”) tornano alla tonalità originaria di Fa maggiore.

L’intero brano, anche per questi suoi passaggi armonici, sostenuti da un disegno ritmico piuttosto movimentato, presenta tutte le caratteristiche di un’*invocazione* e si presta alla presentazione dell’immagine di un’assemblea orante e raccolta nell’invocare il suo Signore.

Segue: **Padre nostro di L. Picchi** (*spartito*)

Fonte: *Dioc. di Cremona*

*Convegno diocesano delle Scholae cantorum 2002 – n. 13*

# 13. Padre nostro

1

1° periodo

Andante sostenuto (♩=60)

Pa-dre no-stro, che sei nei cie-li,  
si-a san-ti-fi-ca-to il tuo no-  
me, ven-ga il tuo re-gno, sia fat-ta la  
tua vo-lon-tà, co-me in cie-lo  
co-sì in ter-ra. **Dac-ci**  
og-gi il no-stro pa-ne quo-ti-dia-no,  
e ri-met-ti-a noi i no-stri de-bi-ti  
co-me noi li ri-met-ti-a-mo ai  
no-stri de-bi-to-ri, e non c'in-  
dur-re in ten-ta-zio-ne, ma li-be-ra-  
ci dal ma-le.

2° periodo

## BIBLIOGRAFIA

BENEDETTO XVI, *Udienza generale del 11 maggio 2011*.

CABROL, F., *DAL Dictionnaire d' Archeologie chretienne et de Liturgie*.

*Catechismo della Chiesa Cattolica*, 1997.

CONCILIO VATICANO II, *Lumen gentium*, 1964

CONCILIO VATICANO II, *Sacrosanctum Concilium*, 1963

CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, *Ordinamento Generale del Messale Romano (OGMR)*, III edizione, 2004.

“CONSILIUM” E SACRA CONGREGAZIONE DEI RITI, *Istruzione “Musicam Sacram”*, 1967.

GELINEAU, J., *Le traduzioni dei libri liturgici*, Città del Vaticano 1966.

LEONE XIII, *Motu proprio “Tra le sollecitudini”*, 1903

PANICCIÀ, C., *Dispense del Corso “Forme musicali per la liturgia rinnovata”*, Corso di Musica Liturgica OnLine, Anno accademico 2014-2015.

PARISI, A., *Lodate Dio nel suo santuario*, Stilo Editrice (Bari), 2007.

S. AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*.