

OSSERO E LA TRADIZIONE MUSICALE-LITURGICA DELLA SUA CATTEDRALE, CUSTODE DELLA LATINITÀ NELLE ISOLE DEL QUARNERO

DAVID DI PAOLI PAULOVICH
Trieste

CDU 783+008(=71)(497.4Ossero)*653/654*

Saggio scientifico originale

Novembre, 2006

Riassunto – Premessi brevi cenni d'inquadramento storico nel contesto rituale e musicale e premessa altresì un'indagine sulle fonti scritte ed orali, il presente saggio propone una serie di trascrizioni inedite delle melodie liturgiche su testi in lingua latina in uso nella sola tradizione orale della cattedrale già sede vescovile di Ossero, in parte sino al 1942 e in altra parte sino alle riforme liturgiche conciliari, illustrando altresì l'origine dei canti e le principali caratteristiche, a comprova dell'uso esclusivo e costante nei secoli della liturgia latina nell'antica diocesi di Ossero.

1. Premessa. 2. Brevi cenni storici sulla città di Ossero. 3. Ossero, fano di Cristianità e le sue manifestazioni dell'espressione religiosa. 4. La pratica del canto liturgico latino sull'isola di Cherso ed in particolare ad Ossero. 5. Le fonti musicali scritte e l'incontro con gli ultimi testimoni delle liturgie officiate nel duomo. 6. Ossero, custode della lingua latina nella liturgia. Lo scontro con la liturgia glagolitica. Origine delle melodie liturgiche osserine. 7. Sui criteri di trascrizione. Suggestioni per l'esecuzione. 8. Elenco delle melodie trascritte. 9. Trascrizioni. 10. Documenti. 11. Bibliografia.

1. Premessa.

Il 19 marzo 1944 durante il secondo conflitto mondiale un violento incendio, provocato da una bomba lanciata da un bombardiere alleato, danneggiava gravemente la Cattedrale di Ossero. Alcune statue, tra cui quella di San Nicolò, altari, parte del tetto e della facciata della cattedrale andavano distrutti.

Ma il nocumento meno evidente ed invero irreparabile si riesce a comprendere appieno soltanto oggi, allorquando il ricercatore cerca di

ricostruire l'autentica e solenne voce che trasmise ed espanse la fede cristiana nel Quarnero. In pochi attimi le testimonianze scritte musicali di un glorioso passato divenivano combustibile per le fiamme, le quali, divampando furiosamente, facevano ardere in poco tempo anche l'antico e inestimabile organo a canne costruito nel 1781 dal veneziano Gaetano Callido, considerato fra i massimi esponenti della scuola organaria veneziana settecentesca.

Consuetudini secolari, pazientemente annotate in antichi manoscritti custoditi nella cantoria erano per sempre perdute, cancellate dall'improvvisa mano di una cultura prevalentemente ostile alla Cattolicità, di quella cultura che non avrebbe esitato ad annientare con lo stesso fuoco, nello scandalo mondiale, insieme con altri luoghi di culto anche la grande abbazia di Montecassino, tesoro inestimabile e patrimonio dell'umanità. L'isola di Cherso, non s'identifica infatti, come oggi appare, soltanto nel mare e nella natura incontaminata o nei monumenti rimasti, ma è storia plurisecolare, palpitante e viva, che alimentò generazioni di uomini d'una religiosità antica e preziosa, i cui ricordi oggi ormai decolorati, potranno un giorno essere rivissuti, gustati e compresi soltanto se diligentemente custoditi. Il suono animava con armoniche intonazioni le vestigia lasciateci dagli antichi, sicché ben potremo dire che la pietra d'ogni calle dell'isola risuonava e vibrava degli antichi canti sacri liturgici, i quali scandivano i momenti di tutto l'anno e la vita quotidiana degli abitanti dell'isola.

2. *Brevi cenni storici sulla città di Ossero.*

Ossero¹ fu tra le città più importanti dell'Adriatico, posta tra le antiche Aquileia e Salona. Il suo nome evoca addirittura il mito degli Argonauti. Secondo la leggenda mitologica, deriverebbe da *Absirtium*², poi mutatosi in *Auxeros* e quindi in Ossero. Apollonio Rodio nel quarto libro del poema "Delle Argonautiche" narra che nei pressi di Ossero fu ucciso Absirto, comandante della flotta dei Colchesi, chiamato a tradimento dalla sorella di Giasone, Medea; sicché privi del loro capo i Colche-

¹ Il suo nome deriverebbe da *Apsòrres*, ossia sotto il monte, secondo una delle diverse interpretazioni.

² L'abate A. FORTIS riporta anche altre etimologie nel volume *Saggio d'osservazione sopra l'isola di Cherso ed Ossero*, Venezia, 1771.

si si stabilirono nel luogo di uccisione di Absirto fondando la città di Ossero.

Ossero accrebbe la propria grandezza economica sotto Roma. Stazione navale importantissima, situata in una zona protetta da venti e burrasche, base navale per le spedizioni in Dalmazia e la Grecia, fu cinta di mura e arricchita di innumerevoli opere d'arte e sontuosi edifici, di cui restano molti reperti nel museo archeologico, ivi accumulatisi sin dal XVIII secolo.

Passò successivamente sotto il dominio bizantino sino alla fine del decimo secolo, per poi essere almeno nominalmente repubblica indipendente (insieme a Cherso, Caisole e Lubenizze). Nel tardo Medioevo si diceva: "*Arbe caput mundi, Ossero secundi*".

Finché il Doge Orseolo, giunto a Ossero nella Pentecoste del 929, ricevette l'atto di sottomissione della città, stremata ed in cerca di protezione a causa dei continui saccheggi e assalti da parte dei Saraceni e dei pirati Narentani: "*vasto velificando aequor, auserensem ad urbem delati sunt, ubi non modo cives sed etiam de finitimis tam romanorum quam slavorum convenientes*": ossia, giunse alla città di Ossero superando un mare vasto, dove furono ricevuti dai cittadini romani e dagli slavi dei dintorni. Dinanzi alle autorità dogali il Vescovo ed il clero cantarono le "*Laudes Regiae*". Datasi a Venezia, fu adornata e abbellita dalla Repubblica di Venezia d'innumerevoli monumenti: si pensi soltanto a Porta Marina, Porta Terraferma con i leoni, la pietra del bando, le vere di pozzo.

Ma la città decadde ben presto, vessata e prostrata per una causa non vincibile in tempi remoti: la malaria, che già per certo la infestava nel Quattrocento³, trovando nido negli stagni d'acqua salmastra circostanti la città. I conti che la reggevano e i vescovi insieme con molta popolazione furono costretti a trasferire la propria sede nella vicina città di Cherso. Il barone Seenus nel 1804, confermando le impressioni dell'abate Fortis di qualche decennio innanzi, scrive delle arie mefitiche e pestilenziali che ammorbavano la città, sicché gli abitanti apparivano per lo più emaciati e pallidi. Un secolo più tardi, nell'anno 1902, Ossero contava appena 262

³ Nel 1695 Ossero così è descritta in un libro-consiglio custodito nell'archivio capitolare: "spopolata di abitanti, popolata di cadaveri, priva degli antichi suoi onori et ingombrata di perpetui oneri nelle sue calamità... chiunque cammina nella città non imprime che orme di tristezza, non vede che vestigia di rovine non incontra che spettacoli di morte, freschi avanzi di quelle postieme che non contente di aver incancrenito il corpo gli vanno servendo nell'anima".



Foto n. 1 – Ossero, con il Leone che accoglie i visitatori in un'immagine d'inizio Novecento

anime: la malaria, alimentata nei secoli dalle paludi circostanti, rendeva ancora malsana la località.

3. Ossero, faro di Cristianità e le sue manifestazioni dell'espressione religiosa.

Già nel 1774 l'abate veneziano A. Fortis osservava come la fede cristiana dei Chersini fosse testimoniata anche dall'"esorbitante quantità di chiesupole all'uso grego, di cui in tutta l'isola v'avranno per avventura oltre duecento". Le isole di Cherso e di Lussino s'erano convertite al Cristianesimo probabilmente già nell'epoca apostolica⁴: le due isole di Cherso e Lussino formavano il vescovado di Ossero, potente vescovado già

⁴ Alcuni resti di conventi e ruderi di chiese testimoniano che i monaci greci di San Basilio operarono a Lussingrande, sugli scogli di Palazzolo e Oriule già nel IV secolo.

nel VI secolo, suffraganeo sino al VII secolo del patriarca d'Aquileia e dal VII al IX secolo del metropolita di Spalato. Fu sede vescovile sino alla morte del Vescovo Raccamarich, avvenuta nel 1818.

Ossero, disposta su una piccola penisola e circondata dal mare del Quarnero, fu per secoli in qualche modo il principale centro d'irradiazione religiosa per tutte le isole del Quarnero. Vi risiedevano i Benedettini, i quali vi edificarono due conventi (intitolati a San Pietro e a Santa Maria delle Grazie) ed una chiesa, di cui oggi rimangono soltanto le rovine e la porta, sulla quale campeggia ancora l'anno di costruzione: 1521. Ma in città resistono le vestigia di almeno venti chiese di varie epoche, a testimonianza della grandezza cittadina, che poté vantare forse settantamila abitanti tra il XII e il XV secolo.

San Gaudenzio, patrono della città, nativo di Ossero, ne divenne vescovo nel 1024 e svolse un ruolo importante nell'espansione benedettina. Gli sono attribuiti dalla tradizione molti miracoli, tra cui quello di avere con una maledizione cacciato da Cherso ogni rettile velenoso⁵. È credenza che, allorquando sul mare soffi violenta la bora, sia sufficiente portare in processione il busto del Santo sino alla riva per placare il vento.

La cattedrale e chiesa parrocchiale di Ossero che sostituì la precedente chiesa di Santa Maria *extra muros*, disposta su ben tre navate, custodisce opere d'arte di grande valore e attribuite a pittori veneziani, al Carpaccio, al Bernini e al Veronese, che riverberano l'antica dignità e grandezza ecclesiastica. Sopra l'altar maggiore marmoreo barocco del XVIII secolo, che custodisce il sarcofago tramato con le insegne del patrono San Gaudenzio, troneggia una pala secondo tradizione dipinta dalla mano di Tiziano avente per soggetto la Vergine sul trono affiancata dagli angeli e affiancata dai Santi Gaudenzio e Nicolò. Incominciata sotto il vescovo Antonio Palcic (1465-1476) la cattedrale è il capolavoro architettonico delle isole, ed è edificata nello stile del primo rinascimento veneto. La facciata, di scuola lombarda, incastona il portale opera di Giorgio Orsini da Zara, sovrastato dalla Madonna col Bambino. La chiesa custodiva anche un tesoro che l'inglese Jackson definì il più prezioso dell'Adriatico orientale, ricco di turiboli, candelabri, ostensori, croci processionarie, diverse suppellettili liturgiche, tra cui si menziona un prezioso reliquiario

⁵ Effettivamente inesistenti sull'isola, immune da "*herbis et animalibus velenosis*", come annotato già nel 1550 da un vescovo osserino.

gotico del XV secolo, un tempo esposto sugli altari della cattedrale durante il periodo natalizio, ed anche condotto nella processione del *Corpus Domini*.

L'ardente fede religiosa cristiana fu sempre un vanto della città, e San Gaudenzio, patrono di Ossero fu nei secoli costantemente venerato dagli osserini nella liturgia e nella vita quotidiana, sino a divenire oggetto di particolarissima devozione: "la venerabile arca di cipresso dipinta di San Gaudenzio è ora quasi totalmente distrutta nella sua fronte dalla devozione strana dei fedeli. Da gran tempo ogni Osserino prima di infilare la perigliosa carriera del marinaio va a tagliare un pezzetto della Santa arca e lo porta sempre religiosamente con se"⁶. Se l'intensa religiosità della vicina città di Cherso si manifestava visivamente soprattutto attraverso le imponenti e popolari processioni di San Marco, di Sant'Antonio, del Venerdì Santo, del *Corpus Domini*, e della Madonna del Carmine, anche



Foto n. 2. – Benedizione con il Santissimo Sacramento durante una processione con le barche nel canale della Cavanella, davanti ad Ossero

⁶ M. BOTTER, "Ossero città italiana. Dai nobili ricordi", *Pagine Istriane*, Trieste, III S., I, 1950, n. 4, p. 341-345.

a Ossero, almeno sino al secondo conflitto mondiale, continuavano a perpetuarsi usi antichissimi, ultimo riverbero dell'antica dignità vescovile.

Merita cenno la processione del Venerdì Santo⁷, in cui, fra il gracchiare delle *scherbetànize* o del *batòchio*, si cantavano in patriarchino il *Popule meus*, il *Miserere* e lo *Stabat Mater*. Sortiva fuori dal duomo nella piazza, poi procedeva verso San Pietro, le Porte della Città e tornava indietro per il Corso. A Ossero i lumini ch'erano accesi lungo il percorso della processione venivano detti *bàle*: per "*far le bàle de petrolio, se ingrumava zenere, sabia e petrolio*", narrano gli ultimi testimoni.

4. La pratica del canto liturgico latino sull'isola di Cherso e a Ossero.

Ma il vero cuore della religiosità osserina era il canto liturgico. Il canto che insieme con la parola, al di là delle testimonianze architettoniche e artistiche, tramandava viva la fede degli antenati. La musica sacra era fortemente praticata nell'isola quarnerina: a Cherso il coro dei Frati Minori Conventuali di San Francesco e quello del duomo (negli anni Quaranta sotto la guida del chersino don Matteo Filini) eseguivano con particolare cura la polifonia sacra. Si ha notizia che il materiale musicale archivistico del Duomo di Cherso andò disgraziatamente disperso poco dopo la fine del secondo conflitto bellico, pare per mano di qualche cappellano poco attento, mentre sopravvive invece, ben conservato, l'archivio musicale del convento delle Benedettine, dovizioso di manoscritti e stampe, tra cui ricordiamo un *Graduale* del XV secolo, e due Messali, uno del 1737 e l'altro del 1755.

Quando ragiono di canto liturgico, non mi riferisco al canto popolare in lingua italiana ovvero croata. Non mi riferisco neppure alle polifonie e alla musica sacra e d'arte in genere. Mi riferisco al canto monodico in lingua latina, polifonizzato naturalmente dalle voci e accompagnato sovente dall'organo: in due parole, al cosiddetto *canto patriarchino*. Ragionare di canto patriarchino presuppone che la nostra riflessione ponga mente alla liturgia e alla religiosità ch'era vissuta e tramandata nell'uso sino alla riforma liturgica conciliare del rito cattolico romano, *de facto* spazzata via, se non tuttavia *de iure*. La liturgia cattolica di rito romano

⁷ L'ultima si svolse nel 1945.

secondo l'antico messale di S. Pio V fu officiata nelle chiese del Quarnero, come in tutto l'orbe cattolico, sino alla prima domenica d'Avvento del 1969. Tale data segna lo spartiacque che separa due veri e propri mondi. Osservando con gli occhi del semplice fedele, da una parte avremmo osservato la lingua latina, il sacerdote che celebra sull'altar maggiore fastosamente impreziosito e circondato da uno stuolo di chierici, il coro accompagnato dall'organo che innalza possenti polifonie, i paramenti più preziosi, l'incenso, la chiesa addobbata ed affollata, l'autentico senso del mistero e del trascendente: *Introibo ad altare Dei*, iniziava il sacerdote, come varcando in qualche modo le soglie dell'oltremondano.

Se un viaggiatore molti decenni fa si fosse introdotto durante una liturgia celebrata nelle chiese quarnerine sarebbe rimasto colpito dalla corale partecipazione al canto di tutto il popolo e dallo stesso canto sacro, intonato fra le navate spesso istintivamente a più voci, canto dolce, consolatore e dal sapore arcano ed unico, ricco di movenze melismatiche ed orientalescanti. E non si trattava del canto ufficiale gregoriano. Che cos'era? Parimenti, chi durante le sacre liturgie avesse sostato in una chiesa situata nell'arco di territorio che partendo idealmente dalle regioni lombardo-venete e friulane copre anche la fascia territoriale corrispondente all'Istria, al Quarnero e alla Dalmazia, avrebbe facilmente potuto udire tracce sonore di quello che la musicologia italiana da poco ha preso in esame e qualifica come *canto patriarchino*, ossia un canto liturgico di tradizione orale su testi latini tramandato e cantato in tutte le officature di rito romano, in luogo delle melodie gregoriane proprie di tale rito.

L'antica tradizione canora, pur dissimile da località a località si presentava quale una vera e propria *koiné* musicale dai tratti unitari e caratterizzanti l'identità stessa delle comunità. Tali repertori liturgici, seppure custoditi da ristrette cerchie di cantori, erano sentiti quale patrimonio popolare, dell'intera comunità; repertori completi, inquantoché in grado di soddisfare tutti i momenti culturali dell'anno liturgico, e tradizionalmente cantati *ab immemorabili*. Molteplici fattori condussero al tramonto della tradizione patriarchina: la riforma liturgica del Concilio Vaticano II, che stravolse gran parte dei riti, naturale culla del canto patriarchino, le cui melodie poggiavano su testi in lingua latina, l'abbandono quasi totale della lingua latina nella liturgia riformata, e prima ancora e soprattutto l'edizione dei nuovi libri liturgici di canto gregoriano tra gli anni Venti e Trenta del '900, che soppiantarono in molti luoghi gli usi musicali-sacri monodici

locali, frutto della sovrapposizione storica e culturale di secoli e all'epoca non riconosciuti nel loro intrinseco valore. Lo studioso Robert Lach, dà un impietoso ulteriore giudizio, lamentando peraltro che il decadimento delle tradizioni musicali osserensi, già evidente all'inizio del secolo passato, doveva imputarsi al clero locale, "sia italiano che croato", che aveva "molte lacune culturali" che condussero "la storia della musica per così dire alla pietrificazione"⁸.

Perché *patriarchino*? *Vulgo dicitur patriarchinus* scriveva il sacerdote e studioso parentino Francesco Babudri al principio dell'altro secolo. Per secolare convinzione propria degli ambienti ecclesiastici istriani e friulani si riteneva che detto canto radicesse le proprie origini nel canto del patriarcato aquileiese, i cui limiti di giurisdizione s'estendevano dalla diocesi comasca sino a toccare l'Ungheria e la Carinzia e ad inglobare l'attuale Slovenia e che era riferito ad un rito proprio, che, pur non presentando differenze vistose con il rito romano, serbava delle caratteristiche peculiari che contribuirono ad identificarlo come tale. In realtà, trattasi di canto di matrice principalmente veneta, ch'ebbe a intrecciarsi alle culture monodiche e polivoche locali nei lunghi secoli di influenza del Patriarcato veneziano sotto la Dominante (Repubblica di Venezia), e che si diffuse rapidamente ed in profondità non soltanto nella Dalmazia e nelle località costiere istriane e venete, ma pure nella terraferma veneta e friulana: così come è a noi giunto, non è quindi altro che il risultato d'una plurisecolare trasmissione orale in una continua sovrapposizione di stili, sì da aver acquisito una propria peculiare fisionomia⁹.

L'aggettivo "patriarchino" fa peraltro vibrare le corde della storia, una storia nobile ma remota, e rievoca una realtà dai profili spaziali e temporali assai stagliati e nitidi: il Patriarcato aquileiese (scomparso a metà del Settecento per lasciare il posto alle sedi arcivescovili di Gorizia ed Udine), e quello Gradese, che ne fu derivazione e divenuto, dal secolo XV, il patriarcato veneziano esistente. Quello che abbiamo denominato "canto patriarchino", è benvero uno dei tasselli, che vanno a comporre il

⁸ R. LACH, "Alte Kirchengesaenge der ehemaligen Dioezese Ossero", in *Saemmelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, vol. VI (1904-1905), p. 315-345.

⁹ Per uno sguardo più approfondito al canto patriarchino si consulti: D. DI PAOLI PAULOVICH, *Il canto patriarchino dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia nei riti e nelle antiche tradizioni religiose dell'area veneto-adriatica*, Archivio della Cappella Civica di Trieste - Quaderno tredicesimo, Pizzicato Edizioni Musicali, Udine, 2005 [con cd allegato] - ISBN 88-7736-488-2.

mosaico composito, e per tanti versi inesplorato, dell'identità ecclesiale aquileiese. Un'identità che, secondo la tradizione, trarrebbe la sua remotissima origine in età apostolica, nell'approdo dell'evangelista San Marco in queste terre. Un'identità manifestata nel riconoscersi negli stessi santi, particolarmente nei martiri. Si pensi ai protomartiri Ermacora e Fortunato cui sono intitolate moltissime chiese dalle Venezie alla Carinzia, ed addirittura ai moltissimi nomi di località o addirittura cognomi che si riconducono ad essi (Hermagor, Mohor...).

Così, per secolare convinzione propria degli ambienti ecclesiastici istriani e friulani, si riteneva che detto canto radicasse le proprie origini nella liturgia (soppressa, come si è detto, nell'ultimo scorcio del Cinquecento) e nel canto del patriarcato aquileiese, quest'ultimo riferito ad un rito proprio il quale, pur non presentando vistose differenze con il rito romano, serbava caratteristiche peculiari che contribuivano ad identificarlo come tale.

Secondo altra tesi trattasi di canto di matrice principalmente veneta, ch'ebbe a intrecciarsi alle culture monodiche e polivoche locali nei lunghi secoli di influenza del Patriarcato veneziano sotto la Dominante (Repubblica di Venezia), e poi diffusosi rapidamente ed in profondità non soltanto nella Dalmazia e nelle località costiere istriane e venete, ma pure nella terraferma veneta e friulana. Così come è a noi giunto, non consiste altro che nel risultato d'una plurisecolare trasmissione orale, in una continua sovrapposizione di stili, sì da aver acquisito una propria peculiare fisionomia.

Altri lo ritengono una corruzione delle melodie gregoriane, piegate a stilemi popolari. Questa tesi mira a ridurre il fenomeno "patriarchino" ad una corruzione del gregoriano cosiddetto "colto", per intenderci quello dei preziosi codici miniati, filtrato ed influenzato da movenze popolari. È una tesi troppo riduttiva per poter essere accettata, ancorché sia vero che certi brani denunciano chiaramente la loro matrice gregoriana, specie nelle note strutturali.

Altri ancora propugnano la tesi dell'ibridismo musicale-liturgico. All'epoca della soppressione del rito aquileiese, nel passaggio al rito romano, elementi aquileiesi pre-esistenti sarebbero stati innestati da nuovi di matrice romano gregoriana venendo a generare un particolare "*modus canendi*". Certamente, l'avvento della polifonia e di nuovi gusti musicali ad essa correlati condusse al decadimento della prassi gregoriana o se

preferiamo ad una nuova interpretazione della stessa, sì che fenomeni quale la polifonizzazione attuale di parte del repertorio patriarchino debbono leggersi anche nel contesto dell'interpretazione del canto gregoriano. In particolare il canto gregoriano fu spesso utilizzato come *cantus firmus* nell'ambito della nuova produzione polifonica. La linea melodica gregoriana era così arricchita da nuove voci disciplinate dalle severe regole del contrappunto. Il *cantus firmus* finì per perdere il suo fluire ed incedere modulato sulla ritmica della parola latina per soccombere alle regole della musica mensurata. L'*Edictio Medicea* del *Graduale Romanum* (*de Tempore et de Sanctis*) dei primi anni del 1600 finì per essere la base di tutte le edizioni gregoriane successive, e sino alla fine dell'Ottocento. Pertanto il "polifonizzare", ossia l'aggiungere delle nuove voci al tema gregoriano era una prassi viva addirittura nella basilica di San Marco a Venezia sino alla riforma del gregoriano attuata da San Pio X. Chiare le testimonianze offerte da cronache ottocentesche delle celebrazioni papali, o ancora regolamenti della cappella della ducale basilica di San Marco che impongono all'aspirante cantore d'essere in grado di creare un' "altra voce" sul tema gregoriano, o si pensi ancora al gusto tipicamente francese del "*faux bourdon*", che null'altro è se non una polifonizzazione del tema gregoriano.

5. *Le fonti musicali scritte e l'incontro con gli ultimi testimoni delle liturgie officiate nel duomo.*

Non ci restano che pochi documenti scritti relativi alla prassi musicale patriarchina di Ossero, tramandata essenzialmente per via orale dal clero, dai cantori e dai fedeli della cattedrale. Abbondano invece i libri corali con le notazioni gregoriane ufficiali, come si riscontra dalle osservazioni di vari ricercatori. Annota nel lontano 1904 Dragutin Hirć, naturalista e scrittore croato in un suo viaggio a Ossero: "nella sagrestia ci sono molti oggetti interessanti, persino i quattro grandi cantuali scritti sulla pergamena, dove le lettere iniziali sono state dorate"¹⁰. Ancora rileva incidentalmente il fiumano Scotti: "nell'archivio capitolare si conservano pure codici miniati del XV secolo, libri di salmi, graduali e antifonari ed altri libri sacri di

¹⁰ D. HIRĆ, *Sulle isole quarnerine*, Fiume, Pinto Tuftan, 2003, trad. di Tatjana Matković.

antica e nuova data”¹¹. La Biblioteca Vaticana ospita invece il celebre Evangelionario Osserense, manoscritto in caratteri dalmato-beneventani creato fra il 1081 e 1082 nello *scriptorium* del monastero di San Nicolò di Ossero, che sorgeva sul monte sovrastante la città.

Alcune trascrizioni di canti rilevati dalla tradizione orale furono realizzate da Robert Lach all’inizio del secolo trascorso e negli anni Ottanta dal chersino mons. Matteo Fillini¹². Le riportiamo insieme con le nostre trascrizioni, rivedute secondo altri criteri e con fine di completezza.

Ma se l’avversa sorte aveva fatte scomparire tra le fiamme le testimonianze scritte, *ex adverso*, non aveva alcunché potuto contro quanto la memoria umana aveva saputo con gelosia conservare. La massima parte delle melodie liturgiche, che qui trascriviamo per la prima volta, sono state da noi registrate dagli ultimi testimoni viventi in tre incontri successivi, due avvenuti a Marghera (Venezia)¹³ e uno ad Ossero. In particolare, fonte unica e privilegiata fu per noi Livia Burburan, che, insieme con Marina Mauri (Maver), qui ringraziamo riconoscenti. Figlia dell’ultimo organista della Cattedrale, Antonio Burburan (in quanto per ultimo poté usare il prezioso organo costruito dal Callido e tramandare all’organo le antiche



Foto n. 3 – Antonio Burburan, ultimo organista depositario della tradizione musicale sacra di Ossero, nato ad Ossero il 29 luglio 1912 e morto il 14 aprile 1978

¹¹ G. SCOTTI G., *L'arcipelago del Quamero. Natura, arte, storia e turismo, Mursia*, Milano, 1980, p. 166.

¹² M. FILLINI, *A Cherso se cantava cussi*, Rebellato editore, Fossalta di Piave (Venezia), 1982.

¹³ A Marghera presso l’abitazione di Marina Mauri, anima infaticabile degli osserini esuli e

melodie), Livia Burburan tenacemente conservava precisi e nitidi ricordi, confermatasi nelle tre registrazioni: autentica depositaria e purtroppo ultima custode di un tesoro non del tutto perduto, anche se in gran parte.

Mancano all'appello, infatti, gli ordinari della Messa (sicuramente erano cantate secondo la consuetudine osserense la *Missa Apostolorum*, di uso comune, quella da *requiem*, e quella *in tempore Adventus et Quadragesimae*), i toni per le intonazioni del celebrante¹⁴ e dei sacri ministri (ci riferiamo ai toni, per le orazioni, per le pericopi scritturali, il prefazio), per quanto riguarda l'ufficio, una parte dei moduli per il canto della salmodia, delle antifone, dei responsori e degli inni. Un cenno a parte merita l'inno "*Quis tuos umquam*", proprio della festa di San Gaudenzio: esso non appare collocabile entro la tradizione patriarchina, seppure tramandato oralmente, ma potrebbe risalire ancora a pratiche desunte o corrotte del cosiddetto canto fratto.

6. Ossero, custode della lingua latina nella liturgia. Lo scontro con la liturgia glagolitica. Origine delle melodie liturgiche osserine.

L'alfabeto glagolitico fu introdotto insieme con il paleoslavo nell'ufficiatura ecclesiastica fra le popolazioni croate da alcuni seguaci di Cirillo e Metodio, divenendone inseparabile e fiera caratteristica liturgica. Se nell'antichità si suppone l'uso del latino nelle chiese dell'Adriatico orientale e dell'Ilirico, senza escludere la presenza della lingua greca, il fenomeno delle invasioni barbariche, in particolare quelle del VI e VII secolo, quando numerose popolazioni e tribù nuove si spostarono dal nord-est europeo in direzione sud-ovest, viene a rivoluzionare il quadro etnico e linguistico della costa dell'*Illyricum* imperiale, soggetto ad eversioni nell'ordine giuridico e amministrativo e a distruzioni di ogni genere. L'insediamento di popolazioni croate sul litorale adriatico orientale si

organizzatrice degli incontri, il 25.XI.2003 furono registrati i seguenti testimoni, che qui ci corre l'obbligo di ringraziare sentitamente: Marina Mauri, n. a Ossero il 12.X.1929, Graziella Treves, n. a Ossero il 2.1.1933, Teodoro Muscardin n. a Ossero il 2.1.1928, Gaudenzio Ottoli n. a Ossero l'1.1.1993, Livia Burburan, n.a Ossero il 9.XI.1937. Successivamente, sempre a Marghera, fu nuovamente registrata in data 14.2.2004 Livia Burburan e la medesima, ancora una volta a Ossero, essendo l'ultima depositaria anche *in loco*, il 31.VII.2004.

¹⁴ Per Pasqua, Natale e San Gaudenzio i testimoni rammentano che il Vangelo era cantato secondo un tono elaborato e melismatico,

avverte così nel culto della Chiesa cattolica locale già intorno alla prima metà del secolo X, attraverso l'osservazione dell'uso dell'idioma veteroslavo, introdotto appunto nei riti ecclesiastici dai Santi Cirillo e Metodio durante la loro missione evangelizzatrice fra le popolazioni slave in Moravia (863-885), e successivamente nelle regioni dalmate dai loro discepoli.

La pratica della comunemente denominata liturgia glagolitica, null'altro è se non una versione in lingua slava arcaica del rito romano (seppur con alcune lievi varianti dettate dalla consuetudine più che da una codificazione giuridico-liturgica). Il glagolitico fu adoperato nei Balcani settentrionali, poi, sporadicamente, in Slovenia¹⁵ e soprattutto in Croazia, da sacerdoti e frati rimasti uniti alla chiesa di Roma. Se le prime popolazioni slave erano migrate verso l'Adriatico fin dai secoli VII e VIII, ulteriori immissioni, favorite dalla Repubblica di Venezia avvennero a fini di ripopolamento a seguito delle terribili pestilenze che si abbatterono sull'Istria e sulla Dalmazia nel '300, nel '500 e nel '600, e con le nuove genti giunsero anche sacerdoti e monaci slavi: la liturgia glagolitica si radicava così in alcune parrocchie istriane (Rozzo, Pingente, Albona e Barbana, nell'isola di Veglia, in quella di Cherso e di Lussino), in convivenza con quella latina.

¹⁵ L'etnia slovena, specialmente negli antichi domini veneti, s'era dotata d'un Messale Romano che riportava le pericopi scritturali in lingua nazionale. Ne ricordiamo alcune edizioni, quella del XVIII secolo e la più recente, licenziata alle stampe nel 1927 in Roma (una copia dovrebbe esser custodita a San Pietro al Natisone). Le altre parti della messa erano celebrate in lingua latina, e quindi gli interventi musicali dell'*Ordinarium* (*Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*) e del *Proprium*, variabile in ogni specifica ricorrenza (Introito, *Graduale, Alleluia* - talora Tratto e Sequenza -, Offertorio e *Communio*). Sul declinare del XIX secolo, segnatamente durante il pontificato di papa Leone XIII, se la Santa Sede intervenne, specie mediante la Sacra Congregazione dei Riti, a regolamentare la diffusione della lingua slava nella liturgia, occupandosi così del privilegio liturgico glagolitico, in realtà si preoccupò marginalmente del particolare messale con le letture scritturali slovene. Gli sloveni si videro in tal modo ristrette le possibilità d'una partecipazione in lingua volgare agli atti strettamente liturgici, essendo proibite le traduzioni dei testi ufficiali del rito romano in tutte le lingue nazionali. Fu naturale reazione per molto clero sloveno il privilegiare le paraliturgie alla liturgia ufficiale. Esemplare in tal senso la funzione eucaristica pomeridiana della domenica, che sostituiva l'ora canonica della liturgia ufficiale del vespero la quale avrebbe previsto il canto, ovviamente in latino, dei salmi, dell'inno e del *Magnificat*. Durante la funzione si preferì perciò in molte chiese limitarsi ad esporre il Santissimo Sacramento nell'ostensorio e a cantare le litanie alla Madonna aggiungendo qualche devota prece in lingua nazionale, piuttosto che seguire la preghiera ufficiale della Chiesa. Così ancora avveniva per la celebrazione della Santa Messa: ivi, in luogo di celebrare nella forma solenne e cantata che prevedeva i poc'anzi menzionati brani ordinari e propri esclusivamente in latino, si privilegiò la cosiddetta *Missa cum canticis* ovvero una messa nella quale il celebrante non cantava le parti prescritte dal Messale ma celebrava, assistito dai ministranti, a bassa voce in latino mentre il coro, o i fedeli stessi, intonavano dei cantici ispirati al particolare momento liturgico oppure delle versioni parafrasate dell' *Ordinarium missae*.

I vescovi per la prima volta dovettero discutere della lingua liturgica slava, fenomeno per l'epoca insolito ed atipico, ma ben radicatosi in varie chiese della regione metropolitana. Il glagolitico cozzava, infatti, con la normativa della Chiesa Cattolica, che entro la propria giurisdizione non tollerava che il latino. Esso fu pertanto all'inizio condannato dai diversi sinodi, tra cui quelli di Spalato del 925, del 928 e del 1060. Il canone X del primo sinodo provinciale di Spalato (925) prescrive: "*ut nullus episcopus nostrae provinciae audeat in quolibet gradu slavonica lingua promovere, tantum in clericatu et monacato Deo deservire; nec in sua ecclesia sinat eum misas facere, prete si necessitatem sacerdotum haberent [...]*". Successivamente nel sinodo spalatino del 1059-60 fu ribadita la proibizione dell'uso della "*lingua sclavonica*" nella liturgia, sì da provocare scisma nella chiesa dalmata e croata. Si ha notizia che nel sinodo del 1075, con il quale si pose fine allo scisma, intervennero Gregorio, vescovo di Arbe, e Basilio, vescovo di Ossero¹⁶. Ma la resistenza dei suoi fautori, unita all'incertezza della Santa Sede, permisero che di fatto esso attecchisse in molte diocesi della Dalmazia e in certe zone dell'Istria. Anche il sinodo patriarcale di Aquileia nel 1596 emanò precise direttive¹⁷ "per una graduale, ma sicura sostituzione della lingua slavo-glagolitica con quella latina nel territorio del patriarcato in cui essa (è) ancora di uso ecclesiastico"¹⁸, pur prescrivendo libri in lingua illirica per l'istruzione religiosa del popolo.

Dalle relazioni vescovili al Papa dal 1589 al 1807, si rileva nel 1612 che a Ossero "tutto si officia alla latina fuorché in alcune ville dove per mancamento di preti latini ci sono preti schiavi". Nel 1660 il vescovo di Ossero pubblicava gli atti del primo sinodo "in lingua italiana per intelligenza anche dei semplici e perché quasi tutti gli Ecclesiastici Illirici l'intendono".

La questione del glagolitismo ebbe una propria risonanza politica sul declinare dell'Ottocento, ed in essa i movimenti nazionalisti italiani e

¹⁶ G. VASSILICH, "Le isole del Quarnero nell'XI secolo e nella prima metà del XII, considerate nei loro rapporti con Venezia, coll'imperatore bizantino e coi re della Croazia", *Archeografo Triestino*, Trieste, N.S., vol. XIII (1887), p. 319.

¹⁷ Ecco un brano del decreto alla rubrica: "*de divinis officiis*": "*qui Illyricam oram colunt Episcopi, in qua Breviarium et Missale linguae illyricae in usu habentur, curent ut illa...revideantur et emendentur. Optandum Lumen est, ut Episcoporum Illyricorum diligentia sensim Romani Breviarii usus cum Missali Romano et Rituali Sacramentorum introducat.*

¹⁸ A. LUKSICH-JAMINI, "Il problema dell'uso del glagolitico a Fiume (A proposito di un recente saggio)", *Fiume*, Rivista di studi fiumani, Fiume, a. XI, 1964, n. 1-2.



Foto n. 4 – Ricordo del Primo Congresso Eucaristico tenutosi ad Osseero. Anno 1938

croati trovarono un ampio terreno di battaglia. Se nel 1892 alcuni deputati croati della Dieta Provinciale dell'Istria giunsero a presentare alla giunta parentina un'interpellanza a favore della liturgia vetero-slava nelle chiese di campagna dove era da tempo introdotta usualmente, i municipi di Osseero, Cherso e Lussinpiccolo motivarono in replica opposizioni a stampa¹⁹. A Neresine il 22 settembre 1895 tutti i fedeli uscirono di chiesa e scoppiò un tumulto allorquando un francescano volle, contro la secolare tradizione, celebrare in glagolitico, e similmente accadeva nel 1906 nella chiesa di San Francesco di Cherso.

La questione glagolitica accendeva e divideva gli animi, anche fra i consacrati. Meritano cenno gli sforzi a favore di essa di mons. Volarić per l'Istria e quelli del vescovo Antonio Mahnić per l'isola di Veglia: "*hinc in ecclesiis ruralibus slavicus inde a temporibus s. Methodii saec. IX. VI omnino inizio saec. X suffecta est lingua slavica, dum ecclesiae civitatm successive ac*

¹⁹ I municipi di Osseero, Cherso, Lussinpiccolo alla Sacra Congregazione dei Riti in Roma contro il Sinodo Diocesano di Veglia per la latinità delle chiese dell'antica diocesi di Osseero, Società dei Tipografi, Trieste, 1902.

*pedetentim, morem sequens Ecclesiae romanae, usum linguae latinae amplexae sunt*²⁰. Secondo Mahnić anticamente l'uso della lingua latina vigeva, relativamente alla regione quarnerina soltanto nella chiesa cattedrale della città di Veglia, mentre per le diocesi di Ossero e Arbe, ora ricomprese in quella vegliota, sarebbe invalso l'uso della lingua *slavica*. A comprova di ciò riporta quanto affermato nel 1604 da Mauro Orbini: "nelle diocesi di Zara, e nelle tre suffraganee d'Arbe, d'Ossero e Veglia tutti sono illirici, toltene le cattedrali e le due collegiate di Pago (*Archidioecesis Jadrensis*) e di Cherso (*antiqua Dioecesis Auxerensis*)". V'era in realtà una compresenza, una sorta di plurilinguismo liturgico nel Quarnero, ma ben vero la lingua latina era l'unica usata nelle liturgie delle chiese cattedrali o parrocchiali più insigni.

Lo stesso Mahnić dà conto delle chiese o cappelle rientranti nella giurisdizione diocesana, dove le liturgie erano officiate esclusivamente in lingua latina: meritano cenno nel decanato di Veglia la chiesa cattedrale e parrocchiale della *B.M.V. in coelum Assumptae* (Veglia); nel decanato di Ossero la chiesa collegiale di Ossero; in quello di Cherso la chiesa arcipretale di Cherso; in quello di Lussino le chiese parrocchiali di Lussingrande e Lussinpiccolo; nel provicariato di Arbe la chiesa arcipretale.

"La Curia pontificia, e per essa Leone XIII e Pio X, richiamarono i sostenitori del glagolitico ai principi del rito latino e li diffidarono dall'introdurre tale rito (quelli dicevano veramente di reintrodurlo) dove non era praticato. Gli storici, e basti ricordare il sacerdote Giovanni Pesante, lo storico roviginese Bernardo Benussi, l'illustre studioso osserino Francesco Salata e il lussignano prof. Melchiade Budinich, dimostrarono l'esiguità del fenomeno glagolitico e la sua eccezionalità, tollerata solo in epoche di generale imbarbarimento"²¹, annota con una punta di polemica lo studioso Fragiacomò.

Annota, comunque, il Salata che l'accusa lanciata da alcuni studiosi croati contro i Vescovi osserini di essere "mortal nemici del nome slavo" è infondata. E cita gli innumerevoli sforzi dei medesimi di trovare sacerdoti capaci di predicare e d'impartire l'educazione religiosa anche in

²⁰ *Acta et Decreta Sznodi Veglensis quam anno MDCDI Antonius Mahnić episcopus veglensis abbas S. Luciae de Besca, Sacrae Theologiae doctor etc. etc. habuit*, Veglie, Typographiae "Kurykta", 1902, p. 40.

²¹ V. FRAGIACOMO, "La liturgia glagolitica in Istria", *Pagine Istriane*, Rivista trimestrale di cultura fondata a Capodistria nel 1903, Genova, gennaio-giugno 1986, p. 49-51.

lingua slava (lo stesso odiato e latinissimo Raccamarich pubblicò un catechismo in lingua croata per il popolo di lingua slava della sua diocesi).

Insomma, non possiamo esimerci dal ritenere che, per certi versi, la questione glagolita fu per molti studiosi laici e consacrati un vero e proprio pretesto, cavalcato dagli opposti nazionalismi, per trarre profitto politico a discapito della comune e secolare concordia.

La liturgia glagolitica, tuttavia, per certi versi, ha consentito che una parte del canto cosiddetto *patriarchino* sopravvivesse in alcune zone dell'Istria e della Dalmazia sotto un travestimento linguistico. Mi riferisco ad una parte del canto glagolitico²² o veteroslavo, ovvero al canto in lingua croata, i quali hanno contribuito a veicolare una parte di tale canto sino a noi. In molti casi la melodia, originariamente formatasi nel testo latino, è stata piegata alla traduzione in lingua veteroslava. E ciò è stata una fortuna. Poiché ha destato l'interesse di molti studiosi croati, specialmente dalmati, per queste melodie. Sono state così effettuate numerose ricerche e registrate le ultime testimonianze di tale canto.

Invero, una parte del canto glagolitico, può collegarsi al canto patriarchino, diffuso già all'epoca della veneta Serenissima Repubblica in tutto l'Adriatico, canto molto probabilmente proveniente dai centri religiosi più dominanti e più importanti (Grado, Venezia, e prima ancora Ossero e Aquileia). Da parte nostra, si è osservato come una stessa melodia (più o meno variata) un tempo cantata nelle chiese di Venezia, di Caorle, di Grado, o dell'Istria, venga intonata nella Dalmazia in lingua veteroslava. L'Istria, il Quarnero e la Dalmazia ricevettero il seme musicale sacro da Aquileia prima, Grado e Venezia poi, e se ne appropriarono, custodendo, scolpendo, levigando e assaporando gelosamente un mondo musicale sacro, apportandovi la propria sensibilità e storia, unendo le più diverse etnie in ideali e valori spirituali comuni.

Ed è interessante a questo punto precisare, come già rileva all'inizio del secolo appena trascorso, nel corso delle sue indagini musicologiche a Cherso e a Lussino lo studioso Robert Lach (cui sfuggiva l'esistenza del canto patriarchino non ancora identificato dalla musicologia d'inizio Novecento), che le melodie osserine si ritrovavano anche nelle prassi liturgiche di Arbe, di Cherso e di Sansego, ritenendo ch'esse appartenessero alla

²² Il "Canto glagolitico" è il canto proprio della liturgia glagolitica, versione in lingua slava arcaica del rito cattolico romano. Il canto glagolitico si distingue da quello paloslavo ecclesiastico di rito orientale: russo, bulgaro, serbo o macedone.

diocesi osserense, in quanto “subordinate all’organizzazione del vecchio episcopato di Ossero”²³.

In realtà, Ossero nel periodo di maggior splendore, quale sede vescovile, aveva sì divulgato in tutte le isole limitrofe il seme della sua cultura, ma era codesta cultura principalmente mutuata dall’eredità aquileiese, gradense e veneziana. Coticché non appare strano che i toni usati nel canto dei vesperi e molte altre melodie tramandati nella basilica di Santa Eufemia di Grado siano quasi identici a quelli dell’eredità della cattedrale di Ossero, quasiché la musica sacra unisse in un unico abbraccio ciò che il mare separa. I rapporti con Grado sono confermati sin dall’antichità: Giovanni Diacono nella Cronaca di Grado narra come il patriarca Elia convocò a Grado un sinodo generale di vescovi da Verona fino alla Pannonia e ordinò fra gli altri nuovi vescovi per Veglia, Ossero e Pedena. Era il 3 settembre del 579. Del resto, lo studioso Salata affermava che “le diocesi insulari vivevano fra la vita stessa del patriarcato di Grado, il quale già nel nominato concilio del 579 fu costituito metropolita di tutta la provincia”. Pur essendo sottoposti nei secoli successivi alla metropoli di Salona e poi Spalato, i vescovi di Ossero rimasero moralmente legati alle chiese di Grado ed Aquileia. Nel XII secolo Ossero viene nuovamente sottoposta al metropolita di Grado e a quello di Venezia: precisamente nel 1155, quando papa Adriano IV sottopone l’arcivescovado di Zara con i tre suffraganei (Arbe, Ossero e Veglia) al patriarca di Grado, che diviene Primate di Dalmazia²⁴. E da quella data probabilmente ricomincia l’influsso liturgico musicale sulla chiesa di Ossero, la quale tronca così le relazioni culturali con l’importante diocesi di Spalato.

Le melodie osserine risultano, così, il frutto dello scambio culturale e spirituale avvenuto durante la dominazione della Serenissima Repubblica di Venezia. Giustamente annota poi Lach quand’afferma che “con il tramonto della Repubblica Veneta e il trasferimento della sede vescovile l’isola di Lussin come tutte le altre isole limitrofe subirono un enorme degrado, riducendo notevolmente il commercio con il continente e anche lo scambio culturale”.

²³ R. LACH, *op. cit.*, p. 314. Lach erra completamente in punto all’origine dei canti latini che egli va a trascrivere. Secondo la sua opinione si dovrebbe distinguere, fra le melodie liturgiche tra canti a falso bordone (dove la linea in canto fermo è discantata), canti gregoriani e liturgici che “sotto l’influsso locale dei canti popolari croati hanno subito una loro modificazione”.

²⁴ Gli stessi diritti saranno poi ereditati dal Patriarca di Venezia nel 1451, allorché Niccolò V con la bolla *Regis Aeterni* trasferirà la sede patriarcale da Grado a Venezia.

In definitiva, il rilevamento da noi operato delle antichissime melodie osserine tramandate esclusivamente su testi in lingua latina, ascrivibili per affinità stilistica al repertorio cosiddetto patriarchino già diffuso e riscontrato nelle diocesi friulane, istriane, nella diocesi di Zara come nei centri religiosi più importanti (Grado, Caorle, Venezia), conforta la tesi dell'uso esclusivo e costante nei secoli della liturgia latina nella diocesi di Ossero.

7. Sui criteri di trascrizione. Suggestimenti per l'esecuzione.

Le trascrizioni, che qui si propongono, sono inedite, e, nel caso di melodie già trascritte, comunque riviste secondo criteri omogenei. S'è inteso qui e là integrare imprecisioni od incongruenze ritmiche, pur cercando d'evitare, laddove possibile, ogni infedeltà alla trascrizione.

L'esecuzione deve tener conto primariamente dell'espressione testuale, e deve privilegiarla a discapito dell'elemento ritmico, che pur annotato quanto meglio si potette, non rappresenta che un'indicazione di massima, essendo tutte le forme di canto patriarchino caratterizzate da una quantizzazione ritmica variabile nell'esecuzione e ricca di sovrabbondanze che non possono rendersi nella trascrizione, se non a detrimento della comprensibilità stessa della medesima trascrizione. Per cui si raccomanda di non eseguire le melodie con pedissequa ostinazione di precisione ritmica, ma di lasciarsi invece guidare ed accompagnare dalla natura ritmica insita nella movenza melodica e nella parola medesima.

Si deve evidenziare che tutti i fenomeni di polifonizzazione spontanea (per terze, seste, etc.) sono stati annotati soltanto laddove furono riscontrati nell'esecuzione delle fonti ovvero nei manoscritti. Tuttavia, è doveroso presumere che codesti si verificassero soprattutto nelle esecuzioni di parti riservate al popolo, sovente accompagnate dall'organo. In taluni casi, si è ritenuto di ricostruire l'accompagnamento dell'organo secondo la prassi tramandata di Grado e di Marano, ultime sacche di patriarchino vivo. Un appropriato accompagnamento organistico di certo contribuirebbe a rendere l'effetto sonoro attuale più vicino a quello originario, e ciò mediante una semplice e non pesante armonizzazione delle melodie, limitata alle funzioni di tonica, sottodominante, dominante (talora, in fase melodica cadenzale, anche in accordo di settima, pur vituperato nell'accompagnamento del canto gregoriano, ma qui adatto all'ambiente armo-

nico) ed eventualmente sopratonica e sopra dominante: I, IV, V (VI, II). Né codesta sarebbe una soluzione aliena alla prassi seguita nella tradizione patriarchina: si guardi infatti a Zara, Venezia, Marano, Grado, Dignano, ove tale canto veniva in più occasioni accompagnato dall'organo. In alcune trascrizioni abbiamo cercato di ricostruire l'accompagnamento organistico un tempo usato, ricreando le stesse ambientazioni armoniche già presenti nelle località sopra elencate.

8. *Elenco delle melodie trascritte.*

- 1) Frammenti dalla Settimana Santa.
Passio - tono del narratore nel canto della Passione.
Popule meus (I) - tono per il canto degli Improperi durante la processione del Venerdì Santo.
Popule meus (II) - tono per il canto degli Improperi durante la processione del Venerdì Santo.
Gloria laus (I) - alla processione nella Domenica delle Palme.
Gloria laus (II) - alla processione nella Domenica delle Palme.
Miserere - tono solenne (primo tono) usato durante la processione del Venerdì Santo.
Stabat mater - sequenza.
- 2) *Lucis Creator* - inno dai secondi vesperi della domenica.
- 3) *Ave maris stella* - inno dai secondi vesperi dell'ufficio della Beata Vergine.
- 4) *Veni Creator* - inno dai secondi vesperi di Pentecoste.
- 5) *Te Deum* - inno di ringraziamento.
- 6) *Quis tuos umquam* - inno proprio della festa di San Gaudenzio.
- 7) *Pange lingua* - inno dai secondi vesperi del *Corpus Domini*
- 8) Frammenti dall'*Ordinarium Missae*.
Kyrie - dalla Messa domenicale.
Kyrie - dalla Messa del tempo d'Avvento e Quaresima.
- 9) Frammenti dalla Messa da *requiem*.
Requiem - introito.
Dies irae - sequenza.
- 10) *Libera me Domine*.
- 11) Tono per il canto delle Litanie dei Santi durante le Rogazioni.
- 12) Toni salmodici per il canto dei vesperi e delle altre ufficiature.
- 13) Tono per la lezione dell'*Incipit oratio Jeremiae Prophetae*, nel Mattutino del Sabato Santo.

9. *Trascrizioni musicali.*

Frammenti dalla Settimana Santa

Cattedrale di Ossero

TONO DEL NARRATORE NEL CANTO DELLA PASSIONE

Varia dai toni romani comunemente in uso.



Pas - sio Do - mi - ni no - stri Ie - su Chri - sti se - cun - dum Mat -



the - - - - - um.

POPULE MEUS I (ALLA PROCESSIONE DEL VENERDI' SANTO)



Po - pu - le me - us quid fe - ci ti - bi? aut in quo con - tri - sta - vi te?



Re - spon - de - - mi - hi.

POPULE MEUS II (trascrizione di M.Fillini)



Po - pu - le me - us quid - - - fe - ci ti - - - bi? aut in quo con - tri -



sta-vi te? Re - spon-de mi - hi.

GLORIA LAUS (NELLA DOMENICA DELLE PALME) - I melodia



Glo - ri - a la - us et ho - nor ti - bi sit Rex Chri - ste Re-dem -



- ptor cu - i pu - e - ri - le de - cus prom-psit Ho-san - na pi - um.

GLORIA LAUS - II melodia



Glo - ri - a la - us et ho - nor ti - bi sit Rex Chri - ste



Re - dem - - - ptor cu - i pu - e - ri - le de - cus



prom-psit Ho - san - na pi - um.



San - ta Ma - dre deh Voi fa - te che le pia - ghe del Si - gno - re



sie - no im - pres - se nel mio cuo - re.

Miserere solenne (per la processione del Venerdì Santo)

Adagio

1. Mi - se - re - re me - i - De - - - us,* se -

cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am. _____

Nell'esecuzione si verificavano le polifonizzazioni spontanee, qui esemplificate.

2. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - tio - num tu - a -

- - - rum,* de - le i - ni - qui - ta - tem me - - - am.

3. Am - plius la - va me ab i - ni - qui - ta - te - me - a:* et a pec -

ca - - to me - o mun - - - da me. _____



4. Quo-ni-am i - ni - qui - ta - tem me-am e - go co-gno - sco,* et _____ pec-




ca - tum me - um con - tra me, est sem - per _____



5. Ti - bi so - li pec - ca - vi et ma - lum co -




ram te fe - - - ci,* ut iu - sti - fi - ce - ris in ser -



mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum iu - di - ca - ris. _____



6. Ec - ce e - nim in i - ni - qui - ta - ti - bus con - - -



- - cep - tus sum: et in pec - ca - tis con - ce -



pit me _____ ma - ter me - - - - a. _____

Stabat Mater

(ALLA VIA CRUCIS E NELLA SETTIMANA SANTA)

V.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa iu - xta Cru - cem la -

Org.

cry - mo - sa dum pen - de - bat Fi - li - us.

Org.

Lucis Creator Optime

Cattedrale di Ossero

V.

Lu - cis Cre - a - tor o - pti - me, Lu - cem di -
Ne mens gra - va - ta eri - mi - ne, Vi - tae sit
Prae - sta. Pa - ter pi - is - si - me, Pa - tri - que

Org.

e - rumpro - fe - rens, Pri - mor - dis lu - cis no - vae Mun -
e - xul mu - ne - re, dum nil pe - ren - ne co - gi - tat, se -
com - par u - ni - ce Cum Spi - ri - tu Pa - ra - cli - to re -

Org.

di pa - rans o - ri - - gi - nem.
se - que cul - pis il - - li - gat.
gnans per o - mne sae - - cu - lum.

Ave maris stella

Cattedrale di Ossero

V.

1. A - ve ma - ris stel - la De - i ma - ter al -
 3. Sol - ve vin - cla re - is, pro - fer lu - men cae -
 5. Vir - go sin - gu - lá - ris, in - ter om - nes mi -
 7. Sit laus De - o Pa - tri, sum - mo Chri - sto de -

Org.

ma at - que sem - per Vir - go fe - lix coe - li
 cis, ma - la no - stra pel - le, bo - na cun - cta
 tis, nos, cul - pis so - lu - tos, mi - tes fac et
 cus, Spi - ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor

Org.

por - - - ta.
 po - - - sce.
 ca - - - stos.
 u - - - nus. A - - - men.

Org.

Veni Creator

V.
Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus men - tes tu - o - rum

Org.

vi - - - si - ta im - ple su - per - na

Org.

gra - ti - a quae Tu cre - a - sti pec - to - ra.

Org.

Te Deum

Cattedrale di Ossero

V.

Te De um lau - da - mus:

Org.

Detailed description: This system shows the beginning of the 'Te Deum' chant. The vocal line (V.) is written on a single staff in G-clef, with lyrics 'Te De um lau - da - mus:'. The organ accompaniment (Org.) consists of two staves (treble and bass clefs) with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

*Te Do - mi - num con - fi - - - te - mur

Org.

Detailed description: This system continues the chant with the lyrics '*Te Do - mi - num con - fi - - - te - mur'. The organ accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns as the first system.

Successivi versetti del *Te Deum* secondo il modulo che segue:

Te æ - tēr-num Pa - trem *om-nis ter-ra ve - ne - rā - tur.

Org.

Detailed description: This system shows a subsequent verse of the 'Te Deum' with the lyrics 'Te æ - tēr-num Pa - trem *om-nis ter-ra ve - ne - rā - tur.'. The organ accompaniment follows the established musical model.

In festo S. Gaudentii Episcopi Confessoris
Hymnus

v. 

Quis tu - os um - quam me - mo - ret - tri -
um - phos, De - bi - tos di - gna
ce - le - bret - que ho - no - res,
Di - ve Gau - den - ti, me - ri - tas - que
di - - - cat Car - - - mi - ne
rit.
lau - - - des? A - men.

Pange lingua

Cattedrale di Ossero

Solenne e grave

V.

Pan-ge, lin-gua, glo-ri - o - si Cor - po-ris my-sté - ri - um, San-gui-

Org.

nis - que pre - ti - ó - si, Quem in mun - di pré - ti - um Fru-ctus

Org.

ven-tris ge - ne-ro - si Rex - ef - fu - dit Gén - ti - um. A - men.

Org.

Frammenti dall'*Ordinarium Missae*

Cattedrale di Ossero

KYRIE - frammento. Decanato di Ossero. Trascrizione di Mons. M.Fillini.
Rieccheggia il tono della Messa gregoriana IV, "*Cunctipotens Genitor Deus*".
Eseguito fino al 1942.

Lento

V. Musical notation for the first fragment of the Kyrie. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Lento'. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A slur covers the notes D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, and C6. The lyrics are 'Ky - rie' under the first three notes and 'e - le - i - son.' under the remaining notes.

Ky - rie e - le - i - son.

KYRIE - dalla "*Missa in dominicis Adventus et Quadragesimae*". Trascrizione riveduta di R.Lach.

Lento

 Musical notation for the second fragment of the Kyrie. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Lento'. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A slur covers the notes D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, and C6. The lyrics are 'Ki - ri - e' under the first three notes and 'e - lei - son.' under the remaining notes.

Ki - ri - e e - lei - son

 Musical notation for the third fragment of the Kyrie. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A slur covers the notes D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, and C6. The lyrics are 'Chri - ste' under the first three notes and 'e - lei - son.' under the remaining notes.

Chri - ste e - lei - son.

 Musical notation for the fourth fragment of the Kyrie. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A slur covers the notes D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, and C6. The lyrics are 'Ky - ri - e' under the first three notes and 'e - lei - son.' under the remaining notes.

Ky - ri - e e - lei - son

 Musical notation for the fifth fragment of the Kyrie. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A slur covers the notes D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, and C6. The lyrics are 'e - lei - son.' under the notes.

e - lei - son.

Frammenti dalla Messa da *requiem*


Cattedrale di Ossero

INTROITO

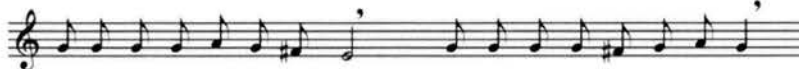
V. 
Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi-ne


et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

7 
Te decet Deus himnus in Si-on et tibi reddetur votum in Je-ru-sa-lem.


Exaudi orationem meam ad Te omnis ca - ro ve - ni-et.

SEQUENZA (trascrizione di Mons. Matteo Fillini)


Di - es i - rae di - es il - la sol - vet sae - clum in fa - vil - la
te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

Libera me Domine

Cattedrale di Ossero

V.

Li - be-ra me Do - mi - ne de mor - te, ae - ter - na, in die, il - la — tre - men - da
 quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra, Dum ve - ne - ris iu - di - ca -
 re sae - cu - lum per i - gnem. (*) Tre - mens fac - tus sum e - go et ti - me - o dum di - scus - si -
 o ve - ne - ris at - que ven - tu - ra i - ra, quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra.
 Dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem. Di - es il - la
 di - es i - rae ca - la - mi - ta - tis et mi - se - riae di - es ma - gna et a - ma - ra val - de.
 Dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem. Re - qui - em ae - ter - nam do - na
 eis Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

indi da capo "Libera me Domine" fino al *

Litanie per le Rogazioni

Cattedrale di Ossero



Toni salmodici per il canto dei vesperi e delle altre ufficiature

Cattedrale di Ossero

TONO III (la scelta dei salmi è esemplificativa, ma riscontrata nel canto dei vesperi)

V.

Di - xit_ Do - mi - nus Do - mi - no me - o se - de a dex - tris me - is. —

Org.

TONO V

Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis e - ius vo - let ni - mis.

Org.

TONO VI

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad Te Do - mi - ne Do - mi - ne e - xau - di vo - cem me - am.

Org.

TONO VII (tre varianti su trascrizioni di M. Fillini)

Mi - se - re - re me - i - De - us se - cun - dum ma - gna mi - se - ri - cor - diam tu - am.

Org.

Mi-se-re-re me-i-De-us se-cun-dum ma-gna mi-se-ri-cor-diam tu-am.

Org.

Mi-se-re-re me-i-De-us se-cun-dum ma-gna mi-se-ri-cor-diam tu-am.

Org.

MAGNIFICAT - TONO VIII

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

Org.

et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me-us in De-o sa-lu-ta-ri-me-o.

Org.

TONO VIII

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

in man - da - tis e - ius vo - let - - ni - - - mis.

Lau-da-te Do-mi-num om-nes gen-tes, lau-da-te e - um om - nes - po - pu-li. —

10. Documenti.

Inno a San Gaudenzio.

Quis tuos umquam memoret triumphos,
Debitos digna celebretque honores,
Dive Gaudenti, meritasque dicat
Carminum laudes?

*[Chi farà degna memoria dei tuoi trionfi?
Chi celebrerà l'onore a te dovuto, divo Gaudenzio?
Chi dirà in versi le meritate lodi?]*

Confluunt circum populi, tuumque
Floribus laeti tumultum decorant;
Atque non notis feretrum coruscat
Undique signis.

*[D'attorno s'adunan le folle,
lieti fan bello il tuo tumulto
e d'ogni parte la tomba risplende di non sempre noti prodigi.]*

Suaviter corpus redolet; micanti
Lumine extinctae subito refulgent
Lampades, pulsus Satanus suorum
Corpora linquit.

*[Soavemente odora la salma, lampade spente
s'accendon d'improvviso di luce intensissima,
Satana è scacciato da persone già sue.]*

Omnium late sanies medentur,
Deficit miles, refugitque praedo,
Et tuis inter superas cohortes
Ipse videris.

[Guariscano in ogni dove i tanti mali,

*cede la guerra, si ritira il brigante,
ai tuoi apparì tra le superbe schiere.]*

Nunque, Gaudenti, pius Absarensûm
Annue e Coelis precibus, tuaeque
Sentiant omnes, celebrentque semper
Munera dextrae.

*[Ed ora, Gaudenzio, ascolta benigno dai cieli
le preghiere degli Osserini: dalla tua destra sgorgano i doni
celebrandoli sempre.]*

Efferant celsis populi per orben
Laudibus Patrem, genitumque Natum,
Quodque non impar ab utroque spirat
Flamen amoris. Amen.

*[I popoli del mondo esaltino con eccelse lodi il Padre
ed il Figlio da lui generato, e lo Spirito d'amore
che da ambedue eguale spira. Amen.]*

11. Breve bibliografia.

a) - In particolare, sulla questione glagolitica.

*Acta et Decreta Synodi Veglensis quam anno MDCDI Antonius Mahnić episcopus veglensis abbas
S. Luciae de Besca, Sacrae Theologiae doctor etc. etc. habuit, Veglie, Typographiae "Kurykta",
1902, p. 40.*

APIH E., *Dal Regno alla Resistenza, Venezia Giulia 1922-1943*, Del Bianco, Udine, 1960, p. 166 [*Cenni
sul problema della lingua volgare nella liturgia delle minoranze della diocesi di Fiume*].

BENUSSI B., "La liturgia slava nell'Istria", *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e
Storia Patria (=AMSJ)*, I s., vol. IX (1893), 1-2, p. 131-283.

BENVIN A., *Il glagolitico nella liturgia della regione di Fiume, Giornata di studi sugli aspetti di vita
cattolica nella storia di Fiume* (Roma 26 gennaio 1985), Roma, 1988.

BUDINICH M., *L'abolizione della liturgia glagolitica nella parrocchia di Lussingrande nel 1802*, Strau-
lino e Strudel, Lussinpiccolo, 1900.

CRONIA A., *L'enigma del glagolitico in Dalmazia*, Zara, 1925.

CUBICH G., *Notizie storiche sull'isola di Veglia*, Trieste, 1875, p. 161.

- FRAGIACOMO V., "La liturgia glagolitica in Istria", *Pagine Istriane*, Rivista trimestrale di cultura fondata a Capodistria nel 1903, Genova, gennaio-giugno 1986, p. 49-51.
- GALANTI A., "La questione della liturgia slava nell'Istria", *Nova Antologia*, Roma, III serie, vol. XLIX (1984), Fasc. III.
- GALIMBERTI S., "Clero e strutture ecclesiastiche in Istria tra Otto e novecento (Costituenda diocesi di Fiume)", estratto da *AMSI*, Trieste, vol. XLI della Nuova Serie (XCIII della Raccolta, 1993), p. 182 e segg.
- GIGANTE S., "Fiume nel secolo XVI", *Bullettino della Deputazione Fiumana di Storia Patria*, vol. IV (1918), p. 79-100.
- HIRČ D., *Sulle isole quarnerine*, Pino Tuftan, Fiume, 2003, trad. di Tatjana Matković.
- *** "Questione liturgica", *Rivista Dalmatica*, Zara, Stap. Tip. Di S. Artale, 1 gennaio 1900.
- JELIĆ L., *Fontes historici liturgiae glagolitico-romanae a XIII ad XIX saeculum*, Cattolica Labacensis, Veglae, 1906.
- LUKSICH-JAMINI A., "Il problema dell'uso del glagolitico a Fiume (A proposito di un recente saggio)", *Fiume*, Società di Studi fiumani, Roma, a. XI, 1964, n. 1-2.
- MARSICH A., "Quando e come vennero gli Slavi in Istria", *Archeografo Triestino (=AT)*, Trieste, n.s., vol. XIII (1887), p. 411-429.
- MARINEŠEK G., *La liturgia glagolitica nella liturgia romana*, Roma, 1949.
- OCCIONI BONAFFONS G., "La liturgia slava nell'Istria secondo recentissime pubblicazioni", *Atti del R. Istituto Veneto di scienze, Lettere, Arti*, s.VII, vol. V (1893-94).
- PESANTE G., *La liturgia slava*, Parenzo, 1893.
- SAKAČ S., alla voce: "Jugoslavia; Liturgia", in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VII (1951).
- SALATA F., *L'antica diocesi di Ossero e la liturgia slava*, Martinolich, Pola, 1897.
- SALATA F., "Nuovi studi sulla liturgia slava", *AMSI*, I s., vol. XIII (1897), p. 421-456.
- ŠOJAT N., *De privilegio linguae paleoslavicae in liturgia romana*, in *Folium dioecesanum a Curia Episcopali Parentino-Polensi editum*, Coana, Parenzo, 1880.
- ŠTEFANIĆ V., *Glagoljica u Riječi*, in *Rijeka-Zbornik /Fiume - Miscellanea/*, Zagabria, 1953, III.
- VALDEVIT G., "Liturgia slava e questione nazionale tra Ottocento e Novecento", *Bollettino dell'Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione nel Friuli-Venezia Giulia*, Trieste, A.II, 1974, n. 2.
- VASSILICH G., "Le isole del Quarnero nell'XI secolo e nella prima metà del XII, considerate nei loro rapporti con Venezia, coll'imperatore bizantino e coi re della Croazia", *AT*, n.s., vol. XIII (1887).
- VENTURINI D., *Sulla riviera liburnica (impressioni e note)*, Chiuzzelin e C., Fiume, 1897, p. 73-95.

b) - Sul canto patriarchino.

- AA.Vv., *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di P. Arcangeli – R. Leydi – R. Morelli – P. Sassu, con la collaborazione di C. Oltolina, Albatros Alb 21, Bologna, 1987 (volume e cofanetto di quattro dischi).
- AA.Vv., *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, a cura di C. Corsi e P. Petrobelli, Torre d'Orfeo, Roma, 1989.
- AA.Vv., *Musica e Liturgia nella cultura mediterranea*, a cura di P. Arcangeli, Olschki, Firenze, 1988.

- AMADORI A., *Lorenzo Perosi. Documenti e Inediti*, Akademos, 1999, Pisa.
- BABUDRI F., "Frammenti corali parentini", estratto da *AMSI*, vol. XXIX (1913).
- BARZAN P., "Canti liturgici agordini di tradizione orale", tesi di laurea, Università di Padova, Dipartimento di storia della musica e delle arti visive, anno accademico 1994-95.
- Canto sacro proprio di Zara notato dal Mae. Curtovich aggiuntovi quello di Cattaro e un po' di Ragusa e Spalato pel Sacerdote Prof. Gregorio Zarbarini cittadino Cattarense*, 1903, ms.
- CATTIN G., "Cenni sulla storia liturgico-musicale del Patriarcato", in *Sacramentarium Patriarcale Secundum Morem Sanctae Comensis Ecclesiae Mediolani MDLVII - Studi introduttivi ed indici*, Tipografia Editrice Cesare Nani, Como, 1998.
- CATTIN G., *Musica e Liturgia a San Marco*, Edizione Fondazione Levi, Venezia, 1990.
- Canti popolari registrati e rilevati nel Friuli-Venezia Giulia, RAI-Sede di Trieste*, Trieste, Moderna, I ed. 1963, II ed. 1966.
- DAL TIN M., *Melodie tradizionali patriarchine di Venezia*, Ed. Panda, Padova, 1993 [con cd allegato]
- DICLICH G., *Rito veneto antico detto patriarchino*, Tipografia Vincenzo Rizzi, Venezia, 1823.
- DI PAOLI D., "Il canto patriarchino nella regione istriana e dalmata", *Fiume*, cit., 1999, n. 45, p. 65-87.
- DI PAOLI D. - TOLLOI F., "Canti liturgici di tradizione orale di Umago tra rito e religiosità", *Istria, Fiume, Dalmazia - Tempi e Cultura*, rivista semestrale dell'Istituto Regionale per la Cultura Istriana (e Dalmata), Trieste, edizioni I. Svevo, anno I, inverno 1996 - primavera 1997.
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Brevi note sul canto patriarchino dell'Istria e della Dalmazia", *Choralia*, periodico di informazione corale a cura dell'U.S.C.I Friuli Venezia Giulia, San Vito al Tagliamento, settembre 2000, n. 21
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Il canto patriarchino di Umago e dell'entroterra umagheso: considerazioni generali e prospettive di ricerca", in AA.Vv., *Il canto patriarchino di tradizione orale in area istriana e veneto friulana*, Fondazione Giorgio Cini - Regione del Veneto, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000.
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Un tesoro perduto del patriarcato di Venezia ora ritrovato: le antiche melodie patriarchine del mattutino e delle lodi dei defunti", *Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, Rovigno-Trieste*, vol. XXXII (2002), p. 131.
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Riti, processioni e musiche d'un tempo. Il Venerdì Santo nell'Istria e nella Dalmazia", *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, collana monografica, Roma, Editrice "Il Calamo", vol. XXIX (N.S. XIII, 2003), n. 4.
- DI PAOLI PAULOVICH D., *Il canto patriarchino dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia nei riti e nelle antiche tradizioni religiose dell'area veneto-adriatica*, Archivio della Cappella Civica di Trieste-Quaderno tredicesimo, Pizzicato Edizioni Musicali, Udine, 2005 [con cd allegato]- ISBN 88-7736-488-2.
- DI PAOLI PAULOVICH D., "Cherso tra fede, musica, storia e folclore. Cenni sulle tradizioni liturgiche chersine e sul canto patriarchino", in *Comunità Chersina, Foglio dei Chersini e dei loro amici*, Società Francesco Patrizio della Comunità Chersina, Trieste, dicembre 2005, p. 16-21.
- DI PAOLI PAULOVICH D. - TOLLOI F., *L'antico canto patriarchino di Umago nella vita liturgica. Canti liturgici di tradizione orale della giurisdizione ecclesiastica umaghesa (Duomo di S. Pellegrino-Umago e Chiesa della Madonna della Neve - Matterada). Sul canto patriarchino dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia*, Edizioni Italo Svevo, Trieste, 2003.
- DI PAOLI PAULOVICH D. - TOLLOI F., "Liturgično petje v latinščini v ustnem izročilu slovenske

- Cerkve“ /Il canto liturgico latino di tradizione orale nella Chiesa slovena/, in *Glas Naših Zborov /La voce dei nostri cori/*, Edizioni Graphart, Trieste, 2003, n. 4, p. 12-17 [Il canto liturgico latino di tradizione orale nella Chiesa Slovena]
- DONORÀ L., *Antiche musiche sacre e profane di Dignano d'Istria*, Trieste-Rovigno, 1997 (Collana degli Atti - Extra serie del Centro di ricerche storiche di Rovigno, n. 2).
- DONORÀ L., “Antiche musiche chiesastiche del Duomo di Dignano d'Istria”, in *Tradizione musicale aquileiese-patriarchina*, a cura di Pellegrino Ernetti O.S.B., *Jucunda Laudatio (=JL)*, San Giorgio Maggiore - Venezia, 1973, n. 1-4.
- DONORÀ L., “Così si cantava a Dignano in Chiesa - Canti patriarchini”, in A.A.V.V. *Dignano e la sua gente*, Trieste, 1975, p. 267-271.
- ERNETTI P., “La musica aquileiese”, sta in *Tradizione musicale aquileiese-patriarchina*, cit., *JL*, 1973, n. 1-4.
- ERNETTI P., “Il canto aquileiese”, in *L'Osservatore Romano*, 14 e 15 giugno 1963.
- ERNETTI P., a cura di, “Canti sacri aquileiesi della tradizione orale”, *JL*, 1979.
- Etnomusica, Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, a cura di S. Biagiola, Discoteca di Stato, Roma, 1986.
- FILLINI M., *A Cherso se cantava cussi*, Rebellato editore, Fossalta di Piave (Venezia), 1982.
- FUMIS E., *Le acclamazioni e le laudi usate nell'antica liturgia della Chiesa*, Tipografia dei fratelli Mosettig, Trieste, 1932.
- GRILLO C. - VEZZI C., *I Cantori di Cercivento - l'Onoranda Compagnia dei Cantori della Pieve di San Martino*, Ed. Valter Colle/Nota, Udine, 2003 [con cd allegato].
- HUGLO M., “Liturgia e musica sacra aquileiese”, in *Storia della cultura veneta*, Neri-Pozza, Vicenza, 1976.
- In Guart. Pieve di Gorto, Canti liturgici tradizionali*, a cura di R. STAREC, SFF CD 211, Società Filologica Friulana, Udine, 1994.
- LACH R., “Alte Weichnachts und Ostergesaenge auf Lussin“, in *Saemmelbande der Internationalen Musik - Gesellschaft*, Leipzig, vol. IV (1902-1903), p. 535-557.
- LACH R., “Volkslieder in Lussingrande“, in *Saemmelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, vol. IV (1902-1903), p. 608-642.
- LACH R., “Alte Kirchengesaenge der ehemaligen Dioezese Osseero“, in *Saemmelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, vol. VI (1904-1905), p. 315-345.
- LEVI L., “Il centro internazionale per la musica liturgica. Mete e metodi”, in *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare. Roma - Catalogo sommario delle RegISTRAZIONI 1948-1962*, Accademia nazionale di S. Cecilia - Rai radiotelevisione italiana, Roma, 1963.
- LONGO G. - TOMASIN M., *Tradizioni religiose a Grado*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 1996.
- NIERO A., *Tradizioni popolari veneziane e venete*, Edizioni Studium Cattolicum Veneziano, Venezia, 1990.
- “Melodie tradizionali patriarchine gradesi disposte secondo il corso dell'Anno Liturgico, raccolte e trascritte da Michele Tomasin 1986-1994”, manoscritto, archivio parrocchiale di Grado.
- RADOLE G., *Folclore Istriano*, IRCI, Mgs Press, Trieste, 1997.
- RADOLE G., “Recitativi aquileiesi per l'Epistola e il Vangelo raccolti in Istria”, *JL*, 1965, n. 2.
- RADOLE G., “Canti popolari patriarchini”, *JL*, 1964, n. 1, p. 24-30.

- RADOLE G., *Canti popolari istriani. Prima raccolta*, Olschki, Firenze, 1965.
- RADOLE G., *Canti popolari istriani. Seconda raccolta con bibliografia critica* (Biblioteca di Lares), Olschki, Firenze, 1968.
- RAI – Sede di Trieste, *Canti popolari registrati e rilevati nel Friuli Venezia Giulia*, Trieste, 1963, 1966/2.
- SECCO G., *Da Nadal a Pasquetta*, Edizioni Belumat, Belluno, 1989 (ristampa).
- STAREC R., *Il repertorio etnomusicale istroveneto. Catalogo delle registrazioni 1983–1991*, Istituto Regionale per la Cultura Istriana, Trieste, 1991.
- STEFANUTTI N., *Canti bellunesi*, Edizioni Libreria Cortina, Padova.
- TOLLOI F., “Umago: indirizzi della ricerca”, in Aa.Vv., *Il canto patriarchino di tradizione orale in area istriana e veneto friulana, Atti del Seminario di studi*, Venezia, Fondazione Levi, 8–10 maggio, Neri Pozza, Vicenza, 1997.
- Tradizione musicale aquileiese-patriarchina*, a cura di Pellegrino Ernetti O.S.B., *Jucunda Laudatio*, San Giorgio Maggiore – Venezia, 1973, n.1-4.

SAŽETAK: *OSOR I GLAZBENO-LITURGIJSKA TRADICIJA NJEGOVE KATEDRALE, ČUVAR LATINITETA NA KVARNERSKIM OTOCIMA* – Osim nekoliko osvrtâ o povijesti Osora u kontekstu katoličko-rimskih i glazbenih obreda (liturgijski spjev nazvan *patriarchino*), te nakon istraživanja pismenih izvora i izvora iz usmene predaje koji su se sačuvali do danas, ovaj esej po prvi put predstavlja autorov prijepis niza neobjavljenih liturgijskih melodija s tekstom na latinskom jeziku. Radi se o izvornom izrazu usmene liturgijske tradicije božje službe u osorskoj katedrali, tj. o melodijama koje su se izvodile sve do 1942. godine, a u drugim mjestima do liturgijske reforme Drugog Vatikanskog Koncila, a sačuvane su zahvaljujući čuvarima najstarije pjevačke tradicije. Osim toga esej iznosi podatke o podrijetlu pjesama i njihovih osnovnih obilježja i svjedoči o stoljetnom, isključivom i stalnom korištenju latinske liturgije u osorskoj biskupiji.

POVZETEK: *OSOR IN GLASBENO-OBREDNA TRADICIJA TAMKAJŠNJE KATEDRALE, KI JE BILA VARUHINJA LATINSTVA NA KVARNERSKIH OTOKIH* – Po začetni zgodovinski predstavitvi Osora v obrednem katoliško-rimskem in glasbenem kontekstu (obredna pesem, ki so jo imenovali *patriarchino*) in po analizi pisnih in ustnih virov, ki so se ohranili do današnjih dni, pričujoči esej prvič predstavi vrsto še neobjavljenih prepisov, ki jih je pripravil avtor obrednih melodij na podlagi latinskih besedil, ki predstavljajo izviren izraz ustne tradicije obredov katedrale v Osoru; te melodije, ki so bile delno uporabljene do leta 1942 in delno do obrednih reform Drugega vatikanskega koncila, so hranili zadnji varuhi antične pevske tradicije. Avtor opiše tudi izvor teh pesmi in njihove najpomembnejše značilnosti, kar prîča o izključni in stalni uporabi latinskih obredov v antičnem škofovskem sedežu v Osoru.