

---

FAUX  
BOURDON

---

*rinascita  
di una tradizione*

---

*renaissance  
d'une tradition*

---

FAUX  
BOURDON

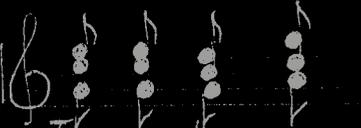
*rinascita  
di una tradizione*

*renaissance  
d'une tradition*

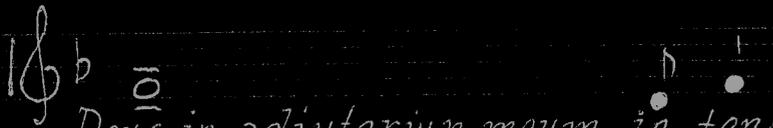
# Laudes et vêpres solennelles

## Faux-bourdon (AYAS)

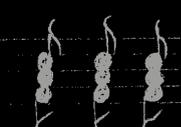
Te Deum  $\square$  5<sup>me</sup> Mode   
Te De-um la-u-da - - mus :

  
te Dominum con-fi-te-mur  Chœur | Te æ-ter-num

  
- - trem; omnis terra ve - ne - ra - tur

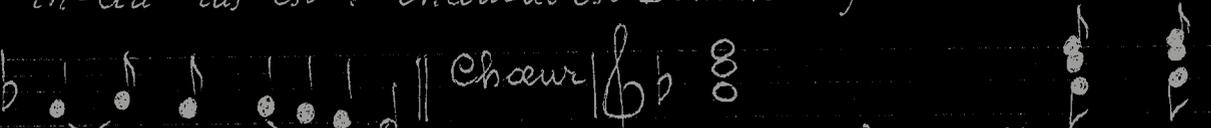
Deus in adiutorium   
Deus in adiutorium meum in-tende

  
Domine ad adiuuandum me fe-sti-na. Gloria Patri ...

  
Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula  e u o u  
(Alleluja)

Dominus regnavit  $\square$  1<sup>er</sup> Mode   
Domi-nus regnavit deo

  
in-du-tus est : indutus est Dominus fortitu-di-nem et

  
cin-xit se  Chœur | Etenim firmavit or-bem

## PREMESSA

Il fatto che la Valle d'Aosta sia stata storicamente una "terra di passaggio" impedisce di stabilire quali siano le forme musicali autenticamente autotone; la presenza di valichi alpini che hanno favorito gli scambi continui con le popolazioni d'oltralpe e l'appartenenza all'area francofona delle Alpi occidentali hanno fatto sì che gli elementi culturali siano comuni con i nostri vicini.

È ampiamente dimostrato che in campo musicale, a parte le produzioni più o meno recenti di compositori locali (in questo caso evidentemente possiamo parlare di musica valdostana), le melodie tradizionalmente eseguite in Valle d'Aosta, salvo rare eccezioni, sono condivise con le aree francesi e svizzere a noi confinanti, e col vicino canavese.

Una delle poche espressioni musicali proprie della Valle d'Aosta, non riscontrabili quindi con la stessa capillare diffusione in altri ambiti geografici a noi prossimi, è la modalità di esecuzione di canti sacri liturgici conosciuta come faux-bourdon; a tutt'oggi non esiste testimonianza che venisse eseguito né

nelle regioni vicine, mi riferisco soprattutto alla Savoia e al Canton Vallese, né nelle valli alpine piemontesi<sup>1</sup>.

In un'ottica di salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, costantemente promossa dall'UNESCO, assumono quindi una valenza importante la riscoperta e la valorizzazione di questa forma di arte sacra, espressione autentica della fede popolare che caratterizza la storia della religiosità in Valle d'Aosta.

Questo breve studio ha un triplice compito: illustrare le caratteristiche, la storia e l'evoluzione del faux-bourdon, analizzarne la presenza nella nostra regione, ma soprattutto stimolare le cantorie parrocchiali alla riscoperta di questa nostra tradizionale espressione di religiosità popolare.

A tale scopo, sul sito della Regione autonoma Valle d'Aosta ([https://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/particolarismo\\_tradizioni/spartiti\\_faux\\_bourdon\\_i.aspx](https://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/particolarismo_tradizioni/spartiti_faux_bourdon_i.aspx)) sono state raccolte alcune partiture, risultato di trascrizioni dei pochi manoscritti esistenti e delle registrazioni effettuate dal 1968 al 1974 dall'équipe guidata dal Prof. Lino Colliard.

<sup>1</sup> Una forma di faux-bourdon simile alla nostra è stata riscontrata da Sandro Boniface di Aymavilles a Bessans in Maurienne (Francia). Racconta Boniface: "Per la registrazione di un nostro disco sui canti popolari della Maurienne, abbiamo trovato un *Magnificat*. Lo abbiamo intonato e immediatamente i cantori della Maurienne hanno cantato una seconda voce con le stesse modalità del nostro *altus* del faux-bourdon. Inoltre abbiamo visto uno strumento musicale praticamente uguale al nostro *tubo*".

## ORIGINI E STORIA

La nascita del faux-bourdon può essere situata tra la fine del Medioevo e l'inizio del Rinascimento anche se, già tra gli ultimi secoli del primo millennio e i primi del secondo, nell'ambito della liturgia erano praticate forme di canto polifonico (a più voci), in alternativa alla musica monodica (ad una sola voce) rappresentata essenzialmente dal canto gregoriano. Queste prime esperienze di polifonia liturgica erano l'organum e il gymel.

L'organum apparve in Francia alla fine del primo millennio (i primi accenni si ritrovano addirittura nel trattato *Musica Enchiridis* del IX secolo) e consisteva semplicemente in una sorta di rinforzo della melodia in "cantus firmus" (un genere di canto gregoriano) con l'aggiunta di una voce, chiamata "vox organalis", ad una quarta o ad una quinta superiore della "vox principalis": l'organum poteva essere "a moto parallelo", se seguiva il disegno melodico della voce principale, "a moto contrario" (le voci si muovono in direzioni diverse), "a moto obliquo" (la prima voce sta ferma e la seconda si muove), oppure "fiorito" quando la seconda voce aveva la libertà di ornare il canto con abbellimenti di vario tipo.

Il gymel, o gimel, o gemell (il termine ha origine dal latino "gemellus"), originario dell'Inghilterra, si sviluppò intorno al XIV secolo ed era caratterizzato

dall'aggiunta alla melodia principale di una seconda voce parallela alla terza o alla sesta inferiore; generalmente le voci iniziavano all'unissono, si dividevano e terminavano all'unissono o all'ottava. A noi sono giunti pochissimi manoscritti in quanto la gran parte delle partiture di gymel fu distrutta intorno alla metà del '500, a causa della "soppressione dei monasteri", ove erano conservati i manoscritti, voluta da Enrico VIII, re d'Inghilterra e capo della Chiesa anglicana.

Queste due forme di canto a più voci sono probabilmente alla base della nascita del faux-bourdon, termine che viene impiegato in campo musicale per la prima volta nel XV secolo. In origine il faux-bourdon era un'improvvisazione semplice a due o più voci sul "plain-chant" (canto piano o gregoriano); questa improvvisazione era generalmente "a moto parallelo" (la seconda e la terza voce si muovono secondo l'andamento degli intervalli ascendenti o discendenti della voce principale) ed era "omoritmica" (tutte le voci procedono insieme con gli stessi valori ritmici).

Il faux-bourdon non fu solamente un'espressione della cultura "popolare" ma fu anche impiegato da compositori di musica "colta": ad esempio, il grande musicista fiammingo Guillaume Dufay (1397 circa-1474), autore, tra l'altro, di diverse messe, mottetti e inni sacri, in alcune sue composizioni impiegò il sistema armonico del faux-bourdon: nel più conosciuto di questi brani, l'*Ave Maris Stella*, si ritrovano i canoni tipici del faux-bourdon quali l'alternanza del momento monodico con quello polifonico, il movimento parallelo delle voci e gli intervalli di sesta tra le voci.

Nei secoli successivi la tecnica del faux-bourdon si sviluppò assumendo caratteristiche diverse in base ai periodi storici e ai contesti in cui veniva eseguito; nacquero il faux-bourdon inglese, quello francese, il fabordon spagnolo e il falsobordone italiano ciascuno con connotazioni armoniche ed esecutive peculiari.

Nella seconda metà del XIX secolo l'impiego del faux-bourdon, che per la propria natura legata all'improvvisazione era eseguito solamente "a cappella", cioè senza accompagnamento strumentale, conobbe un declino in quasi

tutta la Chiesa romana sia perché considerato uno stile desueto di esecuzione, sia per la preferenza data al canto gregoriano, ma soprattutto a causa dell'introduzione dell'organo nelle funzioni liturgiche.

Nelle nostre parrocchie, vista la semplicità armonica del faux-bourdon "valdostano" che si prestava all'accompagnamento organistico, sopravvisse più a lungo, scomparendo nella seconda metà del secolo scorso, ad eccezione di alcuni casi come, ad esempio, nella parrocchia di Challand-Saint-Anselme dove viene tutt'ora eseguito per merito dell'impegno e della sensibilità del direttore della cantoria.

## LA CHIESA E IL FAUX-BOURDON

La Chiesa romana ha sempre considerato fondamentale il ruolo del canto sacro nella liturgia e, nella sua storia bimillenaria, si è dedicata periodicamente ad elaborare i canoni secondo i quali eseguire i brani di musica sacra durante le funzioni religiose.

Nel 1600, sotto il papato di Clemente VIII veniva pubblicato, conseguentemente al Concilio di Trento (1545-1563), il *Cærimoniale Episcoporum iussu Clementiis VIII*, volume che aveva il compito di regolare lo svolgimento delle funzioni religiose officiate dai vescovi.

Per quanto riguarda la musica liturgica, oltre a stabilire l'impiego degli strumenti musicali durante le funzioni, il *Cærimoniale* fissava anche i canoni della musica cantata, ribadendo il principio del “verba intellegentur”, cioè il testo del brano cantato doveva essere chiaro e comprensibile per tutti i fedeli. Per alcune funzioni religiose, come i Vespri, veniva permesso il faux-bourdon proprio perché rispettava il canone dell'intelligibilità; infatti per sua natura il faux-bourdon era un canto “intelligibile”, grazie alla semplice armonizzazione (nota contro nota) e al carattere sillabico (ad ogni nota corrisponde una sillaba).

Col motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* (conosciuto in italiano col titolo *Tra le sollecitudini*) del 22 novembre 1903, Papa Pio X affrontava l'argomento della musica liturgica stabilendo punti fermi per l'esecuzione dei canti sacri; tra l'altro, metteva il gregoriano al “grado sommo” della musica liturgica e rivalutava la musica polifonica, soprattutto la Scuola romana rappresentata da Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Al punto IV del documento, *Forma esterna delle sacre composizioni*, si legge testualmente: “Sarà nondimeno lecito, nelle maggiori solennità, di alternare il canto gregoriano del coro coi cosiddetti falsobordoni o con versi in simile modo convenientemente composti”; una sorta di legittimazione, quindi, dell'impiego del faux-bourdon nelle funzioni liturgiche.

Il Concilio Ecumenico Vaticano II (1962-1965), convocato da Papa Giovanni XXIII e concluso da Papa Paolo VI, si è occupato della riforma del rito liturgico, stabilendo anche i canoni tuttora in vigore delle esecuzioni musicali durante le funzioni. Il Capitolo VI del documento *Costituzione sulla sacra liturgia* del *Sacrosanctum Concilium*, interamente dedicato alla musica sacra, pur prendendo in considerazione varie forme musicali, non cita espressamente il falsobordone o faux-bourdon.

Una riflessione è però opportuna sui punti 116 e 118 del documento:

- punto 116: “La Chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della liturgia romana; perciò nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riserva il posto principale. [...]”
- punto 118: “ Si promuova con impegno il canto religioso popolare [...].”

Ebbene, il faux-bourdon tradizionalmente eseguito in Valle d'Aosta soddisfa entrambe le raccomandazioni espresse nei due punti in quanto, come già illustrato precedentemente, deriva direttamente da una delle forme del canto gregoriano ed è sicuramente un'espressione musicale della religiosità popolare.

Successivamente al Concilio, a causa di una “deriva” dell'apertura alle lingue volgari e a forme musicali “moderne” di accompagnamento al rito (messe

“beat”, uso eccessivo di percussioni, chitarre elettriche e altro ancora), deriva denunciata anche recentemente a Roma dal convegno dei Compositori di Musica Sacra e dovuta in gran parte a forzature nell'interpretazione della *Costituzione sulla sacra liturgia* del *Sacrosanctum Concilium*, diversi pontefici e personalità della Chiesa si sono espressi a favore di un recupero della tradizione musicale nelle funzioni liturgiche.

Alcuni esempi:

- nel 2003 Papa Giovanni Paolo II, nel chirografo (decreto papale) in occasione del centenario del motu proprio *Tra le sollecitudini* di Papa Pio X, in più punti ribadisce l'importanza per la Chiesa del latino e del canto gregoriano;
- nel suo intervento del marzo 2006 in occasione della “Tre giorni di formazione liturgico musicale” di Assisi, Mons. Mauro Piacenza, Presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, sottolinea che “il canto gregoriano è il canto della Chiesa”;
- nel 2011 Papa Benedetto XVI, in una lettera inviata al Cardinale Zenon Grocholewski, Gran Cancelliere del Pontificio Istituto di Musica Sacra, in occasione del centenario di fondazione dell'Istituto, riafferma l'importanza della musica sacra tradizionale nel rito liturgico;
- nel 2012 padre Emidio Papinutti, uno dei massimi esperti nel campo della musica sacra e del canto gregoriano, critica “la proliferazione di musicacce e musicchette nella liturgia e l'abbandono del gregoriano e della polifonia” imputando a questo la disaffezione di molti cristiani per la nuova misura liturgica.

Alla luce di questa chiara volontà di rivalutazione della musica sacra legata alla tradizione della Chiesa, risulta quindi opportuno, se non doveroso, un impegno nel recupero e nella valorizzazione del repertorio rappresentato dal faux-bourdon come canto liturgico tradizionale nelle parrocchie valdostane.

## DEFINIZIONE E CARATTERISTICHE

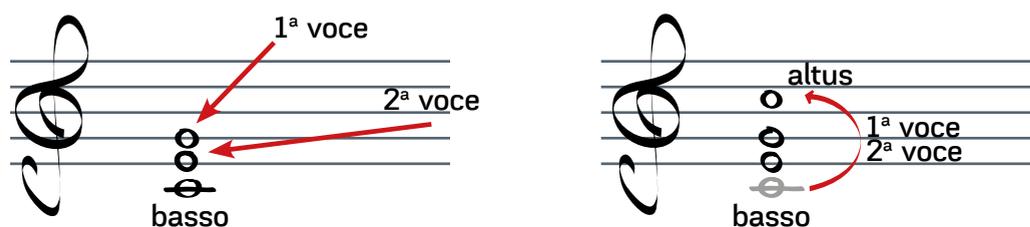
Come già detto precedentemente, il faux-bourdon è una tecnica che si è sviluppata in gran parte d'Europa, assumendo connotazioni differenti a seconda del tempo e della zona in cui veniva eseguito. Di conseguenza è difficile, se non impossibile, elaborarne una definizione che illustri compiutamente le varie sfumature e sfaccettature. Molti studiosi e molti musicisti hanno nel tempo affrontato il problema, riuscendo però a codificare e definire solamente ogni singolo faux-bourdon riferito ad un determinato periodo in una determinata regione.

Alla stregua dei faux-bourdon inglese, francese, spagnolo, siciliano, anche il faux-bourdon “valdostano” aveva quindi caratteristiche proprie; la definizione più calzante nel caso nostro è del compositore e musicologo italiano Giuseppe Bainsi (1775-1844), riportata dal musicologo Ignazio Macchiarella, nel suo libro *Il Falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* edito dalla Libreria Musicale Italiana:

“[...] faux-bourdon egli significa falso basso. Ed a ragione. Il basso vero di siffatta maniera di musica si è la parte del soprano o contralto, ossia la par-

te più acuta, la quale canta in sesta dal basso apparente la vera melodia del tono di canto gregoriano; onde il basso o tenore, ossia la parte più grave, o voglia dire il *bordone*, *burdon*, cantando la sesta sotto, canta effettivamente la terza di detta melodia; e perciò a ragione fu appellato basso, o bordone falso, o voglia dire la maniera di salmeggiare con il basso falso, o faux-bourdon. Quanto poi al senso di esso vocabolo preso in significazione generica, ella è una musica falsa per più titoli. Ella è mista di canto fermo, e figurato: ella è armonica, e non ritmica, o misurata: ella è consonante, ma senza varietà di consonanze: ella è sempre uguale, ma differente nelle terze, e seste [...]”.

Un semplice esempio esplicativo sulla struttura armonica: prendiamo in esame l'accordo a tre voci do - mi - sol (do - mi intervallo di terza, do - sol intervallo di quinta) dove il basso esegue il do, la seconda voce il mi e la prima voce o voce principale il sol. Nel faux-bourdon “valdostano” la nota fondamentale (il do), eseguita dal basso, viene cantata all'ottava superiore. L'accordo diventerà quindi mi - sol - do (mi - sol intervallo di terza, mi - do intervallo di sesta). La voce più bassa (che nell'accordo do - mi - sol era la seconda voce) eseguirà il mi; la voce principale continua a cantare il sol e la voce rimanente (che eseguiva il do basso) canta il do all'ottava superiore. Il vuoto lasciato dalla mancanza della nota bassa veniva in qualche modo colmato, come vedremo più avanti, con l'impiego del *tubo*<sup>2</sup>.



<sup>2</sup> [ˈtʰɒ] termine francoprovenzale, qui riportato in grafia BREL. Il grafema [u] corrisponde al fonema [ʌ] così come nel francese *lune* (luna) o nel tedesco *über* (sopra).

Possiamo quindi schematicamente fissare alcuni punti che caratterizzano il faux-bourdon “valdostano”:

- l'esecuzione è a tre voci maschili a cappella o accompagnate dall'organo;
- il canto è quasi sempre sillabico (una nota, una sillaba) e omoritmico (le tre voci procedono eseguendo gli stessi valori);
- le tre voci procedono in moto parallelo per terze e seste;
- c'è un'alternanza di frasi eseguite all'unisone e a tre voci;
- manca la voce del basso e viene introdotta una voce più acuta (comunemente chiamata *altus*<sup>3</sup>);
- viene impiegato il *tubo* per sostenere l'impianto armonico.

<sup>3</sup> [alˈtʰs] termine francoprovenzale, qui riportato in grafia BREL. Il grafema [u] corrisponde al fonema [ʌ] così come nel francese *lune* (luna) o nel tedesco *über* (sopra). Contrariamente al latino, nella pronuncia francoprovenzale la parola *altus* è tronca, porta cioè l'accento sull'ultima sillaba.

## IL FAUX-BOURDON IN VALLE D'AOSTA

L'indagine sul faux-bourdon in Valle d'Aosta ha due limiti oggettivi: l'esiguità di testimoni e la trasmissione orale della tradizione.

Per quanto concerne il primo punto, è sufficiente ricordare che il faux-bourdon è stato cantato fino agli anni '70 del secolo scorso e sono pochi i cantori ancora in vita che hanno ricordo dei vari aspetti legati all'esecuzione dei brani.

In secondo luogo, è appurato che il faux-bourdon era trasmesso oralmente di generazione in generazione; salvo pochissime eccezioni, non esistevano partiture ma i giovani aspiranti cantori imparavano le parti a memoria, affiancando i più esperti esecutori e seguendo le indicazioni del direttore della cantoria.

La fonte più importante di informazioni relative all'esecuzione di canti in faux-bourdon in Valle d'Aosta è rappresentata dal lavoro promosso dal Prof. Lino Colliard, allora Direttore dell'Archivio storico regionale, negli anni '60 e '70 con l'istituzione del "Centro di ricerche sugli usi liturgici e popolari ed il canto religioso in Valle d'Aosta".

A margine dell'approfondita indagine, conclusa con la pubblicazione dei volumi di *Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtains*, il Prof. Colliard e i suoi collaboratori effettuarono una serie di registrazioni di messe, inni e salmi eseguiti dalle cantorie parrocchiali e da singoli cantori.

Il Prof. Colliard stesso, nell'introduzione dello studio della Dott.ssa Emanuela Lagnier *Il faux-bourdon in Valle d'Aosta*, definisce queste registrazioni "un'impresa d'avanguardia" malgrado fosse stata effettuata "in condizioni sovente precarie, con mezzi certamente inadeguati"; inoltre ringrazia i collaboratori tra i quali spiccano personalità importanti della cultura e della musica liturgica valdostana quali Joseph-César Perrin, Don Luigi Gal, organista della Cattedrale e "formatore" di generazioni di organisti, e il canonico Jean Domaine, priore della Collegiata di Sant'Orso nonché compositore e direttore di coro.

Proprio l'interessante studio, appena citato, della Dott.ssa Emanuela Lagnier, pubblicato nel 1989, dimostra ampiamente e doviziosamente che la pratica del faux-bourdon era diffusa nelle parrocchie valdostane almeno dal 1700 sino al secolo scorso; con l'attenta analisi dei documenti, dalle circolari emanate dalla Curia Vescovile di Aosta agli *États des Paroisses*, dai *Coutumiers* parrocchiali all'importante *Règlement des chanteries paroissiales du Diocèse d'Aoste*, la Dott.ssa Lagnier dimostra che il faux-bourdon non solo aveva una diffusione capillare e ricopriva anche un ruolo fondamentale nel rito liturgico, ma aveva anche peculiari caratteristiche e modalità esecutive che sottolineavano la particolare "spiritualità" dei Valdostani.

Ad esempio, a differenza del falsobordone italiano, praticato soprattutto nel Sud Italia e in Sardegna, che era dedicato quasi esclusivamente alle funzioni liturgiche della Settimana Santa, il faux-bourdon "valdostano" era l'elemento caratterizzante delle festività più importanti durante tutto l'arco dell'anno.

Allo studio della Dott.ssa Lagnier si aggiunge anche la ricerca capillare sul faux-bourdon effettuata recentemente dal BREL (Bureau régional ethnologie et linguistique) dell'Assessorato dei Beni culturali, Turismo, Sport e

Commercio, dove le numerose testimonianze raccolte, alcune delle quali più avanti verranno riportate nel dettaglio, dimostrano che questa forma di canto sacro era strettamente collegata alla solennizzazione del rito; non esisteva festa patronale (la festa sicuramente più sentita dai fedeli valdostani) senza una chiusura della Messa solenne con l'esecuzione del *Te Deum* o del *Laudate Dominum* in faux-bourdon.

Da cosa derivi questo stretto collegamento tra faux-bourdon e solennità appare chiaro anche solo all'ascolto dei brani; dopo la prima frase musicale eseguita all'unisono in "plain-chant" si assiste ad una "espansione vocale", quasi un'esplosione armonica a tre voci della cantoria, con la voce più alta che sovente esprime sonorità particolarmente acute ed espressive; la sensazione dell'ascoltatore è di assistere ad una vera e propria manifestazione musicale di gioia, di fede e di solennità.

Questo stretto legame era così sentito che, come risulta da diverse testimonianze, anche nel pranzo della cantoria, che tradizionalmente seguiva la messa il giorno del patrono, i cantori intonavano spontaneamente brani del repertorio in faux-bourdon.

Una forma di espressione musicale, quindi, che travalicava l'aspetto legato al mero momento liturgico, ma che rappresentava l'autentico modo di sentire la religiosità, di solennizzare la festività, di vivere la comunità.

## IL TUBO

Uno degli elementi caratterizzanti dell'esecuzione dei brani liturgici in faux-bourdon era l'impiego del *tubo* che, come abbiamo visto precedentemente, aveva il compito di sostenere l'impianto armonico del canto supplendo all'assenza della voce bassa.

Pur essendo entrato in disuso antecedentemente al faux-bourdon stesso, si suppone nella prima metà del secolo scorso, ancora oggi molte parrocchie valdostane (Gressan, La Thuile, Hône, Valpelline, per citarne alcune) ne custodiscono diversi esemplari, anche se sovente in cattivo stato di conservazione.

Lo strumento deriva con tutta probabilità dal serpentone, strumento musicale in legno impiegato soprattutto in Francia nell'accompagnamento con note gravi dei canti liturgici; a differenza del *tubo*, la cui intonazione era frutto della sola abilità del suonatore, il serpentone aveva dei fori che permettevano di emettere suoni con più precisione.

Questo legame tra i due strumenti musicali è riscontrabile in un dipinto a lato dell'organo della chiesa di Saint-Léger ad Aymavilles che raffigura, unico caso in Valle d'Aosta, un *tubo* con i fori; una via di mezzo, insomma, tra il serpentone e il *tubo*.

Probabilmente opera di artigiani fabbri e di dimensioni che vanno all'incirca dal metro al metro e mezzo, i *tubo* erano costruiti generalmente con lo

stesso lamierino metallico delle canne fumarie tagliate e saldate in modo da creare un cono amplificatore del suono per riuscire a sostenere il canto di formazioni vocali numerose.

Esistono due tipologie di *tubo*: con l'imboccatura ampia e con il bocchino più stretto, simile a quello degli ottoni. Il primo veniva impiegato come semplice amplificatore della voce (il suonatore di *tubo* cantava le note basse nello strumento che amplificava la nota eseguita), il secondo, di più difficile impiego, veniva suonato come fosse un basso tuba (il suonatore con la pressione delle labbra sul bocchino otteneva la vibrazione dello strumento). Essendo privo di fori o chiavi per la modulazione del suono, la ricerca dell'intonazione era demandata, come già detto, solamente all'abilità e all'orecchio dell'esecutore.

Oltre che in metallo, il *tubo* poteva essere costruito anche in legno fungendo come megafono amplificatore della voce; un esemplare in ottime condizioni è stato rinvenuto da Sandro Boniface nella cappella di Turlin ad Aymavilles.

Un curioso esempio di *tubo*, che racchiude le due tipologie, è conservato nel museo di arte sacra all'interno della chiesa parrocchiale di Hône. Lo strumento, proveniente dalla cappella di Courtil, è dotato di due bocchini intercambiabili, uno ad imboccatura larga e uno ad imboccatura stretta, che permettevano al suonatore di impiegarlo sia come "amplificatore di voce", sia come basso tuba.

Attualmente il *tubo* in Valle d'Aosta viene impiegato in una sola occasione: l'esecuzione del tradizionale *Gaude flore virginali, hymnus de septem gaudiosi beatæ Mariæ (lo Godé, in patois)*, il lunedì di Pasqua nella cappella del villaggio di Moline a Gressan.

Pierre Brocard, storico direttore della cantoria parrocchiale di Gressan, oltre ad aver raccolto e armonizzato la melodia del canto e ad aver recuperato e restaurato il *tubo* del tipo "a vibrazione", da decenni accompagna l'esecuzione dell'inno sacro con il tradizionale strumento. Una curiosità: recentemente Pierre Brocard ha delegato il ruolo di "suonatore di *tubo*" ad una giovane studentessa di corno francese la quale, inserendo nell'imboccatura del *tubo* il bocchino del corno, ha ottenuto un sensibile miglioramento sia nella qualità del suono sia nell'intonazione dello strumento.

## LA RICERCA

La ricerca sul campo, effettuata capillarmente su territorio di tutta la Diocesi di Aosta, si è mossa su due direttive principali: la raccolta di testimonianze dirette sulle modalità di esecuzione del faux-bourdon e il reperimento di materiale musicale scritto relativo al canto.

Le difficoltà incontrate sono state notevoli, dovute all'esiguità di testimoni (il faux-bourdon, come già detto era cantato fino alla seconda metà del secolo scorso) e alle caratteristiche di trasmissione della tecnica esecutiva (l'apprendimento era solamente orale e non attraverso lo studio di partiture scritte).

Ciò malgrado, sono emersi alcuni interessanti punti fermi:

### - Il faux-bourdon era cantato in tutte le parrocchie della Valle d'Aosta.

La diffusione del faux-bourdon era, quindi, veramente capillare; ove non è stato possibile ricorrere a testimoni diretti, ad esempio nelle parrocchie di La Thuile, Roisan, Pontboset e Hône, la presenza del *tubo* è stata sufficiente a comprovare che il canto era lì eseguito.

In alcuni casi, poi, quando in occasione di feste importanti la cantoria parrocchiale non era in grado di eseguire il faux-bourdon (soprattutto per la mancanza di elementi), erano i cantori della parrocchia vicina che implementavano l'organico per solennizzare la funzione; questo ad ulteriore testimonianza non solo della diffusione del faux-bourdon, ma anche dell'importante ruolo che esso rivestiva nella religiosità dei fedeli valdostani.

Durante la ricerca è emerso anche un aspetto importante del faux-bourdon: benché il repertorio fosse abbastanza uniforme (ad esempio il *Te Deum* e il *Laudate Dominum* erano presenti nel repertorio di tutte le cantorie), le semplici e istintive armonizzazioni dei brani in alcuni casi subivano modifiche da zona a zona. In questo senso è emblematica la lettera che Auguste Valleise, storico organista di Arnad, inviava al Prof. Lino Colliard nell'agosto del 1982:

*“Monsieur le Professeur, [...] je crois d'avoir mis à point le faux-bourdon, au V<sup>ème</sup> ton, du Te Deum mais j'ai dû le reconstruire entièrement sur la mémoire de celui que nous chantions autrefois à Arnad et qui ne diffère en rien de celui qu'on chante généralement dans la Vallée : j'ai contrôlé l'air que j'avais fait enregistrer à Valgrisenche. L'air du faux-bourdon d'Ayas est de beaucoup différent [...]”<sup>4</sup>.*

Appare evidente che, come avviene in modo più marcato per la lingua franco-provenzale, o patois, il faux-bourdon aveva sfumature peculiari a seconda di dove veniva eseguito e questo probabilmente perché in origine i cantori applicavano al faux-bourdon le stesse modalità esecutive del canto profano spontaneo che, come sappiamo, in Valle d'Aosta sono differenti da zona a zona.

**– Il faux-bourdon era quasi esclusivamente riservato alle grandi festività soprattutto alla “messa grande” della festa patronale, e in alcuni casi al rito funebre.**

<sup>4</sup> “Egregio Professore, [...] credo di aver messo a punto il faux-bourdon, sul V tono, del *Te Deum* ma ho dovuto interamente ricostruirlo a memoria su quello che cantavamo tempo fa ad Arnad e che non differisce in nulla da quello che si canta generalmente in Valle: ho controllato l'aria che avevo fatto registrare a Valgrisenche. L'aria del faux-bourdon di Ayas è molto diversa [...]”.

Fino alla riforma *Costituzione sulla sacra liturgia – Sacrosanctum Concilium* del 1963 approvata dal Concilio Ecumenico Vaticano II il canto che accompagnava il rito sacro era principalmente il gregoriano o “plain-chant”. Alcune cantorie dotate di maggiori capacità tecniche avevano in repertorio per particolari occasioni anche messe a più voci quali ad esempio la *Missa Pontificalis* di Lorenzo Perosi o la messa di Pietro Alessandro Yon.

Ma la maniera più diffusa e popolare di solennizzare una festa in Valle d'Aosta è stata, probabilmente almeno per due secoli, l'esecuzione di brani in faux-bourdon.

Ricordava Don Luigi Maquignaz:

“Quando ero parroco a Saint-Pierre si cantava sempre il faux-bourdon a tutte le feste patronali: il *Magnificat*, il *Te Deum* e alle volte un canto finale. Era cantato anche alla Pentecoste, all'Ascensione, all'Assunta; in pratica veniva cantato in tutte le solennità. E per di più, abitualmente, in tutti i villaggi, dopo la messa del Patrono, c'era il pranzo offerto a turno da una famiglia al parroco e ai cantori. Alla fine del pranzo si cantava sempre il *Laudate Dominum* in faux-bourdon. Ho un bellissimo ricordo e mi spiace che non si canti più”.

Lo stesso sentimento di dispiacere traspare da tutte le testimonianze raccolte; le feste solenni, le *belle fête* come vengono popolarmente definite in patois, erano tali solo se arricchite dalle esecuzioni di canti in faux-bourdon.

Solamente una testimone ha espresso la propria opinione con accenti critici verso questa forma popolare di canto sacro, dichiarando una netta preferenza per il canto gregoriano; addirittura ha coniato il verbo in patois *bordonà* con una connotazione dispregiativa riferita non solo al canto in faux-bourdon, ma anche ad una maniera di cantare con voci sguaiate. Dice la testimone:

“Non trovo bello il faux-bourdon perché i cantori ‘bordonavano’; evidentemente non erano sufficientemente educati per cantare il gregoriano e allora facevano dei ghirigori vocali, uscivano dalle righe. Non mi piaceva”.

Ma al di là di questa unica testimonianza critica, la totalità dei parroci, organisti e cantori intervistati, come ho già detto, si è espressa con toni di grande apprezzamento verso il faux-bourdon.

**- Il canto era accompagnato quasi sempre dall'organo e veniva eseguito a cappella solamente durante le processioni o nei cortei funebri.**

Come già illustrato precedentemente, il faux-bourdon "valdostano", a differenza di altre forme dello stesso canto, si prestava all'accompagnamento organistico a causa della sua semplicità armonica; l'organo arricchiva l'esecuzione e sopravviveva alla mancanza dei registri bassi dovuta alla struttura stessa del canto.

Tutte le testimonianze raccolte concordano su questo aspetto; nel rito liturgico in chiesa l'organo accompagnava sia il canto gregoriano che i brani in faux-bourdon; veniva eseguito senza il supporto strumentale durante le processioni (significativa in questo senso l'esecuzione di brani che si rifanno al modello del faux-bourdon durante il *Gran Tor* delle cappelle di Introd) e in occasione delle funzioni funebri accompagnando i defunti al cimitero (veniva usualmente cantato il *Libera me Domine*).

**- L'esecuzione era riservata esclusivamente alle voci maschili.**

Fino alla riforma del rito liturgico, approvata dal Concilio Ecumenico Vaticano II, le cantorie erano formate tradizionalmente dalle sole voci maschili. Va da sé che l'esecuzione del faux-bourdon, che, come sappiamo, è una sorta di armonizzazione a tre voci del canto gregoriano con una voce principale, una seconda voce e il cosiddetto *altus*, era riservata agli uomini.

Negli anni '70, l'ingresso delle voci femminili, se da un lato ha permesso di ampliare il repertorio sacro liturgico con messe e canti a quattro voci miste, dall'altro ha creato un problema per l'esecuzione del gregoriano e conseguentemente anche del faux-bourdon.

La soluzione per il canto gregoriano è stata l'alternanza delle voci maschili e femminili nell'esecuzione dei versetti; analogamente per il faux-bourdon,

composto dall'alternanza di una frase all'unisone e da una a tre voci, la prima veniva affidata al settore femminile, la seconda a quello maschile.

**- La trasmissione del faux-bourdon avveniva in forma orale.**

Tutte le testimonianze raccolte concordano sul fatto di non avere mai cantato faux-bourdon seguendo una partitura scritta: mentre, per quanto riguarda l'apprendimento del canto gregoriano, diverse cantorie parrocchiali organizzavano veri e propri corsi di studio, anche pluriennali con tanto di esame finale (la testimonianza dell'esperienza di Pierre Brocard con la cantoria di Gressan è significativa), la trasmissione della conoscenza del faux-bourdon avveniva per imitazione, talvolta con qualche consiglio dispensato dal direttore di cantoria.

In verità alcuni parroci "musicisti", come ad esempio Don Gal o Don Chatrian, avevano raccolto e trascritto alcuni brani in faux-bourdon, ma generalmente, come sostenuto da alcuni intervistati, si trattava di rielaborazioni o armonizzazioni dei canti, a volte anche a quattro voci, più che di fedeli trascrizioni.

Anche alcuni direttori di cantorie, come ad esempio il conosciuto maestro Carlo Poser, si sono dedicati alla scrittura su pentagramma di brani in faux-bourdon, cercando di fissare gli accordi e, alle volte, di moderare alcuni "eccessi vocali"; ma, come sostiene con convinzione Sergio Cossard di Rhêmes-Saint-Georges, "il faux-bourdon che cantavamo noi ad orecchio senza partitura era molto più bello".

Le poche partiture che abbiamo reperito sono il frutto del lavoro di due organisti, Giovanni Alliod di Antagnod e Auguste Valleise di Arnad, che, alle volte con meticolosità e precisione, alle volte abbozzando sommariamente linee melodiche e armoniche, hanno cercato di fissare fedelmente su pentagramma gli accordi di alcuni brani.

**- Nessuno degli intervistati ha memoria dell'impiego del tubo per l'accompagnamento del canto.**

Come abbiamo visto, prima dell'avvento dell'organo come strumento di accompagnamento dei canti liturgici, il *tubo* era lo strumento musicale dedicato a sostenere la cantoria nell'esecuzione del faux-bourdon.

Purtroppo, benché i *tubo* siano reperibili in molte parrocchie della Valle d'Aosta, nessun testimone intervistato ricorda di aver eseguito canti in faux-bourdon con l'accompagnamento di questo strumento; considerato che le testimonianze risalgono fino agli anni 1940-1950 è presumibile che sia stato usualmente impiegato (con l'eccezione del *Gaude Flore* di Gressan) fino agli inizi del secolo scorso.

L'eccellente studio già citato della Dott.ssa Emanuela Lagnier, oltre a citare con dovizia estratti di documenti del 1700 delle parrocchie di Avise e Chambave dove viene menzionato il *tubo*, riporta un'interessante ed emblematica testimonianza di Eloï Junod nato nel 1900 ad Avise:

“Il ‘trombon’ (*tubo*) si usava in mancanza dell'organo; da giovane ricordo di aver ascoltato il faux-bourdon accompagnato dal ‘trombon’, ma era già un'usanza rara, in via di sparizione. Mi ricordo di Raphaël Armand e di Sylvain Cerlogne, eccellenti cantori che, cantando nel *tubo*, aumentavano la forza del basso”.

È comprensibile che, a causa dell'intonazione precaria e della difficoltà di impiego, il *tubo* sia stato sostituito dall'organo ma sarebbe interessante recuperare gli strumenti ancora utilizzabili e restaurarli usando alcuni accorgimenti come l'applicazione di un bocchino che consenta un'emissione più precisa delle note; si potrebbe così riascoltare il faux-bourdon nella versione tradizionale più autentica.

## CONSIDERAZIONI FINALI

Jean Léon Jaurès, filosofo e politico francese della fine dell'800 affermò: “*La tradizione non consiste nel mantenere le ceneri ma nel mantenere viva una fiamma*”.

Questa frase è stata di ispirazione per tutta la ricerca: se da un lato è importante la raccolta di dati, testimonianze e documenti per salvaguardare la tradizione, dall'altro è fondamentale darle nuova vita; nel nostro caso sarebbe emozionante che il suono pieno e solenne del faux-bourdon risuonasse nuovamente nelle nostre chiese.

A questo scopo, sul sito della Regione autonoma Valle d'Aosta ([https://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/particolarismo\\_tradizioni/spartiti\\_faux\\_bourdon\\_i.aspx](https://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/particolarismo_tradizioni/spartiti_faux_bourdon_i.aspx)) sono a disposizione alcune partiture in parte fedeli riscritture di spartiti provenienti da archivi personali di cantori, direttori di cantorie e organisti, in parte trascrizioni dei brani registrati dal Prof. Lino Colliard dal 1968 al 1974.

Le partiture sono a tre voci maschili (*altus*, voce principale e seconda voce) con il versetto all'unissono annotato nel pentagramma centrale; questo per

sottolineare il fatto che, anche nelle parti a tre voci, il secondo pentagramma (quello centrale), normalmente dedicato alla seconda voce, è in realtà quello che ospita la voce principale.

Considerato il fatto che attualmente la quasi totalità delle cantorie è a voci pari, per fare in modo che tutti i cantori partecipino all'esecuzione, il versetto all'unisono potrà essere riservato alle voci femminili mentre quello a tre voci al settore maschile.

I canti in faux-bourdon potranno essere indifferentemente accompagnati dall'organo o eseguiti a voci scoperte anche se, come già detto, l'eventuale impiego del *tubo* darebbe più autenticità all'interpretazione.

Un'ultima riflessione: come abbiamo visto, la modalità di esecuzione del faux-bourdon è strettamente legata alla tradizione popolare del canto spontaneo e all'apprendimento per imitazione; che senso ha, quindi, fissare su pentagramma le linee melodiche del canto?

In effetti le partiture dovrebbero essere intese come "linee guida" sulle quali permettere ai cantori, sempre nell'ambito dei canoni armonici del faux-bourdon, di esprimersi con una certa libertà, secondo la sensibilità di ciascuno e secondo la tradizione vocale del posto; i brani, sia chiaro, possono essere eseguiti seguendo puntualmente lo spartito ma, allo stesso tempo, offrono la possibilità alle voci, soprattutto all'*altus*, di muoversi in modo da arricchire la melodia.

In conclusione, far rivivere la tradizione del faux-bourdon è un'opportunità e un dovere: l'opportunità di riascoltare il suono di canti che hanno accompagnato per lungo tempo i riti sacri e che sono la più autentica espressione della profonda religiosità dei fedeli valdostani; il dovere, in questa era di globalizzazione, di contribuire a mantenere accesa la fiamma delle nostre tradizioni.

## RINGRAZIAMENTI

Un sincero ringraziamento a:

- Don Luigi Maquignaz
- Don Quinto Vacquin
- Don Daniele Borbey
- Don Piero Lombard, parroco di Verrayes
- Don Walter Petazzoni, parroco di Derby
- Don Paolo Quattrone, parroco di Hône
- Don Giuliano Reboulaz, parroco di Champorcher
- Don Ivano Reboulaz, parroco di Bionaz
- Don Renato Roux, parroco di Aymavilles
- Giovanni Alliod di Antagnod
- Isabella Andruet di Antey-Saint-André
- Emma Bérard di Aymavilles
- Elio Bétemps di Féris
- Corrado e Michel Bétral di Sarre
- Alessandro Boniface di Aymavilles
- Adolfo Bordet di Hône
- Bruno Boscardin di La Thuile
- Pierre Brocard di Gressan
- Rosito Champrétauy di Saint-Nicolas
- Sergio Clapasson di Fontainemore
- Giocondo Cornaz di Chambave
- Sergio Cossard di Rhêmes-Saint-Georges
- Souvenir Dauphin di Saint-Barthélemy
- Elia Denarier di Avise
- Eligio Favre di Saint-Vincent
- Daniel Fusinaz di Introd
- Cesare Marguerettaz di Sarre
- René Martin di Introd
- Valter Mathamel di Verrayes
- Adriana Meynet di Sarre
- Gian Mario Navillod di Antey-Saint-André
- Pietro Perrod di Pré-Saint-Didier
- Ephrem Truchet di Courmayeur
- Giuseppina Valleise di Arnad
- Lucie Valleise di Arnad
- Jean Voulaz di Challand-Saint-Anselme

## BIBLIOGRAFIA

*Cærimoniale episcoporum iussu Clementis VIII Pontificis Maximi nouissime reformatum*, Biblioteca dell'Abbazia di Monserrat, 1602.

Emanuela Lagnier, *Il "faux-bourdon" in Valle d'Aosta*, Università degli Studi di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1989.

Vignal Marc, *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 1993.

Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone: fra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, 1995.

Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, 2005.

Philippe Canguilhem, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Classiques Garnier, 2016.

## SITOGRAFIA

*Musica enchiriadis*  
([www.chmtl.indiana.edu](http://www.chmtl.indiana.edu))

Motu Proprio *Tra le sollecitudini* del Sommo Pontefice Pio X sulla musica sacra – Roma, 1903 ([www.vatican.va](http://www.vatican.va))

Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium* – Roma, 1963 ([www.vatican.va](http://www.vatican.va))

Chirografo del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II per il centenario del Motu Proprio *Tra le sollecitudini* sulla musica sacra – Roma, 2003 ([www.vatican.va](http://www.vatican.va))

Intervento di S.E. Mons. Mauro Piacenza *La musica sacra nel novero dei beni culturali della Chiesa* – Assisi, 2006 ([www.vatican.va](http://www.vatican.va))

Lettera del Santo Padre al Gran Cancelliere del Pontificio Istituto di Musica Sacra in occasione del 100° anniversario di fondazione dell'Istituto – Roma, 2011 ([www.vatican.va](http://www.vatican.va))

In attesa di una voce - *"Musica sacra: dopo 50 anni le valutazioni di un esperto testimone"*, incontro con padre Emidio Papinutti a cura di Piero Isola – Roma, 2012 ([www.agensir.it](http://www.agensir.it))