

Arcangelo Corelli
e il
Concerto Grosso Op. VI n. 8

Antonio Distaso

Introduzione

Il presente lavoro è un tentativo di “comprendere” la figura di Cristo attraverso la musica, con la convinzione che «Dio e ciò che con esso si intende si può comprendere solo se, lasciandosi affermare, se ne lascia cadere il concetto nell’indicibile santo mistero come nella realtà che è vicina e con amore ci avvolge»¹.

Per fare ciò abbiamo preso in esame uno dei più significativi maestri del periodo post-tridentino della “rinascita liturgica”, analizzando una delle sue più significative opere, il Concerto Grosso op. 6 n. 8, “fatto per la notte di Natale”.

Partiremo analizzando il contesto intellettuale-musicale dell’epoca, per poi passare all’autore e all’analisi della sua intera produzione, prescindendo dalla quale a stento si balbetterebbe uno sterile linguaggio corelliano.

Nella seconda parte, per comprendere appieno l’illuminante penetrazione del mistero offerta dalla musica, abbiamo ritenuto opportuno e nient’affatto superfluo descrivere la genesi e lo sviluppo della riflessione cristologica che, pietra dopo pietra, ha preparato quella mirabile cattedrale in cui, piene, risuonano le note della nostra opera.

¹ K. RAHNER, *Una teologia con cui poter vivere*, in *Nuovi saggi*, IX, Paoline, Roma 1984, 159. Cit. in G. GRESHAKE, *Il Dio unitrino. Teologia trinitaria*, Queriniana, Brescia 2000, 636.

Nel terza parte, infine, analizzeremo nel dettaglio l'op.6 n.8, facendo spazio al silenzio contemplatore: «*Finis autem sermonis religiosa taciturnitas*».²

² EUSEBIO DI EMESA, *Or.* V, 32. Cit. in G. GRESHAKE, *Il Dio unitrino ...*, 636.

I

I.1. Il contesto

Il VII secolo è un periodo in cui si compie un processo storico che vede il passaggio da un'idea generica di complesso strumentale all'orchestra intesa in senso moderno, cioè a un'organica compagine articolata in sezioni o gruppi tendenzialmente diversificati dal punto di vista del carattere e delle funzioni, incentrata sul corpo degli archi e con più esecutori per almeno alcune delle parti, organizzata sotto il profilo gerarchico e istituzionale.

Lo sviluppo dell'orchestra moderna conosce in Italia un momento cruciale in virtù sia dell'importanza assunta dalla componente orchestrale nelle grandi composizioni vocali sia del significato e della portata europea di una produzione strumentale che si manifesta tra l'altro con la nascita e la fioritura di generi quali il concerto e la sinfonia.

La diffusione internazionale dell'esperienza strumentale italiana è assicurata attraverso una rete multiforme di contatti e di canali. Musicisti stranieri si recano nella penisola per approfondire la propria formazione professionale.

I.2 Arcangelo Corelli

Fu specifico merito di Corelli aver condotto la musica per archi, d'insieme e solistica verso un modello ideale, assoluto e ineguagliabile. Il suo influsso si avvertì in particolare a Roma dove egli operò praticamente per tutta la sua carriera, dal 1671, anno in cui si trasferì da Bologna, fino alla sua morte nel 1713.

La sua fama fu senza precedenti, pur non scrivendo alcun brano vocale e pur tenendosi alla larga dal teatro d'opera. Non fu neanche un compositore fecondo: in trentacinque anni di attività creativa produsse in media non più di un paio di sonate o concerti all'anno, tutti date alle stampe in sei opere (Op.1-6), ciascuna costituita da dodici composizioni, per un totale di settantadue opere. L'ordine delle pubblicazioni segue un preciso schema, scandito da una regolare cadenza:

OPERA 1 12 Sonate a 3 da Chiesa, Roma 1681	OPERA 2 12 Sonate a 3 da Camera, Roma 1685
OPERA 3 12 Sonate a 3 da Chiesa, Roma 1689	OPERA 4 12 Sonate a 3 da Camera, Roma 1694
6 Sonate da Chiesa	OPERA 5 Roma 1700 6 Sonate da Camera
OPERA 6 12 Concerti grossi da Camera o da Chiesa (Amsterdam 1714)	

La notorietà di Corelli la si avverte anche dalla lunga schiera di musicisti e di violinisti-compositori accorsi a Roma da molte regioni d'Italia e d'Europa per studiare sotto la sua guida, come il torinese Giovanni Battista Somis (1686-1763), fondatore della scuola violinistica piemontese; il bergamasco Pietro Antonio Locatelli (1695-1764); il lucchese Francesco Geminiani (1687-1762), che portò i precetti corelliani in Inghilterra ed è autore del primo metodo di violino volto ad esercitare il virtuoso esecutore. Grandissima fu la fortuna di Corelli in Francia; fu conosciuto anche in Germania e in Spagna.

Figlio di agiati proprietari terrieri di origine patrizia, Corelli nacque a Fusignano nel 1653, vicino a Ravenna. Dopo aver ricevuto la sua prima formazione musicale a Bologna, città che all'epoca fu centro importante di attività nel campo della musica strumentale, si trasferì a Roma. Qui riuscì ad aprirsi la strada presso i più illustri mecenati dell'Urbe. Fu con il cardinale Pietro Ottoboni che trascorse gli anni più gloriosi della sua carriera, culminati nel 1706 con l'iscrizione, assieme ad A. Scarlatti e Pasquini, nell'*Arcadia*, la prestigiosa Accademia letteraria fondata nel 1690.

L'arte di Corelli si presenta come momento di sintesi e di voluta stilizzazione dei generi e dei modi di scrittura violinistica, che fino ad allora si erano andati formando e talora confusamente sperimentando. «La volontà di Corelli è quella di offrire forme compositive pervenute ad uno stadio tale di conchiusa perfezione sì da assurgere inevitabilmente a modelli immutabili di scrittura e di tecnica strumentale, che hanno valore paradigmatico perché facili da imitare»³.

³ E. SURIAN, *Storia della musica*, Rugginenti, Milano 2005⁴, 53.

In una situazione polistilistica di tantissimi effetti che aveva caratterizzato il linguaggio della musica strumentale delle generazioni precedenti, l'opera di Corelli si impone come un magistero di equilibrio, di razionalità e di perfezione formale, come il modello di esemplare funzionalità didattica e tecnica. Nei testi di Corelli si è configurata la coincidenza di arte e di preparazione dell'arte, di omologazione tra modello e prodotto artistico, tra scuola e vita.

Una delle essenze fondamentali della musica corelliana è la sua razionale semplicità, intesa a sconfiggere ogni bizzarra intemperanza acrobatica e a facilitare un nuovo virtuosismo ben temperato, tenendo sempre d'occhio l'agio dell'esecuzione e l'"effetto" naturale dello strumento. Questa musica così concepita è in grado di soddisfare e affascinare ambienti culturali differentissimi e differentemente motivati.

L'arte di Corelli è caratterizzata da una ricerca continua e consapevole di controllo, di pulitura, di equilibrio stilistico, di simmetria delle frasi melodiche, di grande perfezione formale. Si attiene ad una mirabile semplicità di mezzi e rinuncia di proposito alle estrose trovate virtuosistiche. La tessitura dei violini si mantiene assai limitata e raramente vengono adoperati i registri estremi. La mano sinistra del violinista è quasi sempre nella comoda terza posizione e solo in casi eccezionali si spinge alla quinta.

A Corelli va assegnata l'invenzione di equilibrati rapporti tra polifonia, omofonia e forte senso della tonalità nell'ambito del sistema maggiore-minore. Svolse un ruolo di primaria importanza nel

tentativo di sfronamento degli artifici contrappuntistici che ancora abbondavano nella produzione di taluni compositori del tempo.

Corelli è tra i primi compositori ad avviare il processo di purificazione e di semplificazione della scrittura polifonica rigorosa di ascendenza cinquecentesca. Il contrappunto corelliano è sempre ancorato ad un solido substrato armonico tonale che è chiaramente definito dalla linea del basso continuo. Tra gli espedienti tecnici da lui adoperati per la piena realizzazione della tonalità vi è il succedersi frequente di punti fermi che stazionano su cadenze perfette ben preparate, la ripercussione ravvicinata di accordi di tonica allo stato fondamentale, le catene di progressioni armoniche i cui suoni fondamentali procedono nel circolo delle quinte in una direzione, oppure nel circolo delle quarte nella direzione opposta, la castigatezza nell'uso dei cromatismi e delle modulazioni, perlopiù limitate ai toni vicini, le sequenze di scale e di arpeggi triadici.

I.3 L'opera

I.3.1 L'Opera 6

Pubblicata postuma, l'Op. 6 di Corelli si propone quale «quintessenza di una ben altrimenti fluida e ricca prassi orchestrale»⁴. La raccolta⁵ riflette una scissione tra le pratiche musicali e la formalizzazione editoriale delle composizioni. La configurazione dell'Op. 6 si deve alla forte tensione idealizzante dell'autore, incline a consegnare alla stampa una silloge di lavori frutto di una incessante soluzione, revisione, limatura. Quest'opera comprende otto concerti “da chiesa” (connotati dall'incidenza della scrittura contrappuntistica, da movimenti fugati, multi sezionali o comunque concatenati l'uno all'altro senza soluzione di continuità) e quattro concerti da “da camera” (con un preludio lento seguito da una serie di movimenti di danza), ma tale diversificazione funzionale delle tipologie tende ormai a essere superata verso una convergenza stilistica.

⁴ C. FERTONANI, *Orchestre e stili orchestrali*, «Enciclopedia della musica», 501, Einaudi, Milano 2006.

⁵ L'Op.6 comprende 12 concerti grossi. La prassi del concerto grosso consiste nella suddivisione dell'organico in un concertino di solisti opposto al concerto grosso o ripieno costituito dall'intera orchestra. L'articolazione dell'organico in unità o gruppi differenziati dal punto di vista funzionale, fonico e timbrico, risale al principio dialettico di contrasto e fusione di forze diverse.

I.3.2 L'Opera 6, n. 8

L'Op.6, n. 8 è il Concerto fatto per la notte di Natale. È costituito da 8 tempi: il primo è un Vivace che funge da introduzione, segue subito un Grave, poi un Allegro, un Adagio, che dopo la comparsa di un nuovo Allegro, viene ripreso, poi si presenta un Vivace, un Allegro ed infine una Pastorale.

La scrittura appare chiaramente densa, segno esplicito di un indirizzo ecclesiale, così come la scelta della tonalità di Sol minore, la nobile solennità del Grave e l'esemplare dialogo istituito tra i tre strumenti solisti e l'orchestra basato su una nitida cantabilità ed una discorsività musicale fervida. La suggestiva Pastorale imprime magistralmente, con una commovente semplice e al tempo stesso sofisticata costruzione, una destinazione natalizia. Vi affiorano echi popolari ed antiche nenie, come anche il suono di antichi strumenti natalizi.

Corelli, in questo concerto, cristallizza anche i tocchi di colore in un'architettura concertante purissima, che nel finale in dissolvenza induce un clima di raro raccoglimento.

II

II.1 Origine della riflessione sull'incarnazione

L'Op.6, n. 8 essendo il Concerto fatto per la notte di Natale ha come tema implicito l'incarnazione. L'autore non lascia nessun commento, ne accenni sul significato che intendeva dare all'opera, lascia un unico indizio: "Fatto per la notte di Natale". Tuttavia accostando questo concerto ad una profonda riflessione cristologica si aprono inaspettati ed illuminanti squarci di significato.

Per comprenderli appieno è necessario ripercorrere la riflessione su Gesù di Nazaret sin dai primi tempi; solo così potremo ammirare la potenza di penetrazione e comunicazione del divino propria della musica.

La riflessione cristologica sull'incarnazione è posteriore rispetto a quella sulla passione-morte-risurrezione e sulla vita terrena di Gesù.

All'inizio l'interesse si incentrò su Gesù morto, risorto ed esaltato. La prima lettera ai Tessalonicesi, scritto più antico del Nuovo Testamento, attesta alcune formulazioni di fede molto arcaiche, incentrata sull'insistenza sulla venuta del Signore risuscitato (1 Ts 1,9-10).

Presto questo nucleo centrale viene arricchito con le parole e le azioni di Gesù: il vangelo di Marco.

La domanda sull'origine di Gesù si pone in un secondo tempo e trova risposta nei Vangeli di Matteo e di Luca.

Avviene così per Gesù quel processo di ricerca che si ripete per ogni grande personaggio che fa la storia: si inizia dall'età matura e poi si risale al principio raccogliendo informazioni sulla famiglia, ambiente di origine, prima infanzia.

II.2 Inizi di comprensione

Nei primi secoli dell'era cristiana si andarono sviluppando due opposte tendenze: una riduzionista o contestataria della divinità di Gesù che consideravano il figlio della vergine come un semplice uomo successivamente adottato dall'unica *arché* in occasione del suo battesimo (adozionismo); l'altra, opposta, riduzionista o contestataria dell'umanità di Cristo considerato come apparizione del Dio estraneo, semplice apparenza terrena (docetismo).

In opposizione a queste due tendenze estreme nacque la riflessione dei dottori Cristiani che videro in Gesù Cristo essere divino e essere umano fra loro particolarmente uniti. Il più importante fra questi è senza dubbio Ireneo di Lione († verso il 202). Egli accentua l'unità fra il Dio creatore e il Dio redentore, l'unità dell'anima e del corpo, l'unità fra il Logos di Dio e l'uomo reale in Gesù Cristo e vede fondata in tale unità la possibilità per tutti gli uomini di partecipare e di entrare in comunione con Dio Padre.

Nei decenni successivi il cristianesimo penetrò nelle classi sociali ellenistiche colte rendendo necessario un confronto con il platonismo medio. Si sviluppò così l'idea di concepire il Logos preesistente come una seconda ipostasi divina subordinata, che aveva cominciato ad esistere prima del cosmo⁶. In questa maniera si riuscì a salvare l'unità di Dio ma si corse il rischio, divenuto gravissimo con Ario († 336), di distruggere la vera divinità del Verbo.

⁶ Giustino, *Dialogus cum Tryphones*, 56,4. Cit. in H. KESSLER, *Cristologia*, Queriniana, Brescia 2007³, 121.

Per salvaguardare l'unicità di Dio e la piena divinità di Cristo, sorse la dottrina del modalismo: non l'uomo Gesù sarebbe stato dotato di una forza divina, ma in Cristo stesso sarebbe diventato uomo lo stesso Padre.

La teologia subordinazionistica del Logos fu ortodossa fintanto fu concepita in senso storico-salvifico; le cose cambiarono quando fu concepita in termini metafisici. Cadde in una crisi radicale con Ario, che sganciò l'essenza del Logos Cristo dal concetto monoteistico di Dio e lo mise totalmente in rapporto col concetto cosmologico di mondo; ora Dio Padre e Dio Figlio si contrapponevano entitativamente come Dio e mondo.

II.3 Una prima tappa: il Concilio di Nicea e il Concilio di Costantinopoli

Nel 325 Costantino, unico imperatore, decise di dirimere ogni controversia con un sinodo imperiale riunitosi a Nicea.

Si formulano così affermazioni decisive per la riflessione cristologica. È respinta la teoria di Ario, la creaturalità non va attribuita al Figlio preesistente, ma solo alla natura umana assunta dall'uomo Gesù.

Se da un lato il Concilio di Nicea chiarificò aspetti controversi delle riflessioni precedenti, non chiarì con sufficiente precisione il rapporto fra l'unica essenza di Dio Padre e del Figlio e la loro distinzione. Grazie all'opera dei tre grandi vescovi cappadoci, Basilio di Cesarea († 379), Gregorio di Nazianzo († 390) e Gregorio di Nissa († 394) tale rapporto fu illuminantemente chiarito.

L'unificazione oggettiva fu stabilita a Costantinopoli nel 381, nel secondo concilio della storia: una sola essenza o sostanza divina in tre realizzazioni o forme concrete.

Assodato il rapporto fra Dio Padre e Dio Figlio sorgeva ora il problema dell'unità tra Figlio di Dio e uomo in Gesù Cristo.

Apollinare di Laodicea († 390) volendo evitare una divisione in Cristo e pensando un'incarnazione reale di Dio, concepì Cristo come “composto alla maniera umana”⁷, in maniera analoga

⁷ Apollinare, *Epistola ad Dionysium*, 1,2. Cit. in H. KESSLER, *Cristologia ...*, 121.

all'unità fatta di anima e corpo. Il Logos costituisce in Cristo l'anima logico-razionale, il quale forma con la *sarx* un'unità fisica o sostanziale.

Un'alternativa a tale modello fu proposto dalle scuole di Antiochia e Alessandria. Antiochia, con Teodoro di Mopsuestia († 428) e Nestorio († 451) affermava l'unità fra Logos e uomo in Cristo come cooperazione di due energie istintive e volontà diverse⁸. Maria sarebbe la genitrice di Cristo (*christotokos*), non *theotokos* (genitrice di Dio)⁹. Alessandria, con Cirillo († 444), affermava che il Logos divino ha unito a sé secondo l'ipostasi in maniera incomprensibile la carne umana, che fu animata da un'anima razionale, ed è così diventato uomo¹⁰.

⁸ TEODORO, *De incarnatione*, 2. Cit. in H. KESSLER, 134.

⁹ NESTORIO, *Epistola ad Cyrillum* del 15.6.430. Cit. in H. KESSLER, 135.

¹⁰ CIRILLO ALESSANDRINO, *Epistolae*, seconda lettera a Nestorio del febbraio del 430. Cit. in H. KESSLER, 136.

II.4 Un importante punto di svolta: il Concilio di Calcedonia

Il rapporto fra le due nature fu chiarito nella più grande e rappresentativa assemblea della Chiesa antica, riunitasi a Calcedonia il 451. Il rapporto fra le due nature viene descritto come: (DS 301) “senza confusione e senza mutazione, senza divisione e senza separazione”. Qui la riflessione su Gesù Cristo si apre ad un’emozionante novità raggiungendo uno dei picchi più elevati di comprensione: *“Il Figlio eterno di Dio si è degnato, per una misericordia incomprensibile, di sopportare come un uomo inerme la bassezza e la malvagità di questo mondo, al fine di donarci la comunione con lui e la salvezza”*.¹¹

¹¹ H. KESSLER, 150.

III

III.1 La ricapitolazione

Ad una visione generale la scrittura appare chiaramente densa, segno esplicito di un indirizzo ecclesiale, così come la scelta della tonalità di Sol minore, la nobile solennità del Grave e l'esemplare dialogo istituito tra i tre strumenti solisti e l'orchestra basato su una nitida cantabilità ed una discorsività musicale fervida.

150 -504-

CONCERTO VIII.

Fatto per la notte di natale.

Vivace.

Concertino

Violino I.
Violino II.
Violoncello.

Concerto grosso.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.

Grave. Arcate sostenute e come sta.

Ad uno studio particolare della composizione si può cogliere l'intento di Corelli nello sviluppo dei temi.

Strettamente uniti in questo concerto sono i temi cristologici e soteriologici.

Con l'analisi storica della riflessione su Gesù Cristo abbiamo visto come si sia giunti, così come in una costruzione di un'imponente cattedrale, mattone per mattone, ad una visione più completa della Sua figura, concependo l'umanità di Gesù in maniera più concreta e l'unità della persona di Cristo in maniera dinamica e attiva.

I primi tre tempi, sempre nella tonalità di Sol minore, non esprimono il consueto clima natalizio, espresso da nenie e motivi popolari, è percepibile un'atmosfera di tensione, di angoscia, con punte di pessimistica disperazione.

Per capire quest'aura dei tempi iniziali dobbiamo affidarci a Paolo.

L'Apostolo scriverà alla comunità di Efeso:

«Egli l'ha riversata in abbondanza su di noi con ogni sapienza e intelligenza, facendoci conoscere il mistero della sua volontà, secondo la benevolenza che in lui si era proposto per il governo della pienezza dei tempi: ricondurre al Cristo, unico capo, tutte le cose, quelle nei cieli e quelle sulla terra» (Ef 1, 9-10).

Pietra angolare della cristologia sottesa fra le note di quest'opera è la ricapitolazione.

Ireneo nell'*Adversus haereses* esplicita tale concetto: in primo luogo va inteso nel senso di riprendere da capo il piano che Dio aveva concepito creando l'uomo. Esso era stato compromesso dal peccato, per cui l'uomo si trovava nell'incapacità totale di rispondere a Dio e di raggiungere così il proprio fine¹², sprofondato in un'angoscia esistenziale. Tale angoscia impoverisce e deforma la vita fino al punto che gli uomini non possono più essere quello che sono, mentre vorrebbero incondizionatamente essere quello che non sono, vivendo, così, un'autoalienazione. L'esistenza umana si trasforma in uno sforzo tormentoso e vano.

Ecco che il concerto, dopo una breve introduzione, ha un marcato accento sommesso nelle battute iniziali, l'intera creazione geme per un nuovo Adamo che possa riprendere da capo questo progetto e portarlo a compimento.

Grave. Arcate sostenute e come sta.

¹²IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie e gli altri scritti*, a cura di E. BELLINI, Jaca Book, Milano 1981, 1997², 234.

Nel secondo tempo l'andamento si fa più mosso, l'esistenza umana non può più realizzarsi liberamente.

Allegro.

E come il primo Adamo fu plasmato da una terra ancora vergine, così il nuovo Adamo dovrà nascere da una donna vergine, in maniera tale che il nodo legato dalla disobbedienza di Eva fosse sciolto dall'obbedienza di Maria.

L'ultimo accordo prima dell'inizio di una nuova atmosfera è molto significativo, è senza il terzo grado, senza la nota che dà il carattere all'accordo, la nota che ne imprime il sesso.

8

Magistrale espediente per indicare il sostrato vergine sul quale si dispiegherà una magnifica melodia da una caratteristica pre-gna, direi inzuppata di significato: la novità. E così si apre un nuovo mondo con l'adagio, la tonalità diventa maggiore Mib, il clima si distende, diventa tutto più fresco.

Adagio.

6 7 8 7 7^b 4^b3 4^b 9 6 4 9 6 4^b 9 6 7 6^b

6 7 7^b 4^b3 6^b

Ireneo continua scrivendo che ricapitolazione è anche riassumere in sé tutta l'umanità, dal primo Adamo fino all'ultimo uomo. La salvezza portata da Cristo non è un nuovo inizio, non lascia perdere tutto quanto era venuto prima. Ha valore retroattivo, tutta la creazione e tutta l'umanità devono essere salvate. Anche l'angoscia profonda viene vinta e l'uomo radicalmente guarito: egli può «nuovamente vivere con il sentimento di una legittimazione in sé del tutto immeritata e donatagli di bel nuovo, con il sentimento di aver il permesso di esistere»¹³

¹³ E. DREWERMANN, *Il Vangelo di Marco*, Queriniana, Brescia 1994, 36. Cit. in H. KESSLER, *Cristologia*, cit, 209.

Questa redenzione, questo compimento, richiede un sacrificio, richiede “Il Sacrificio”.

Dopo la distensione, la composizione si dispiega in scorci sul futuro, riassumendo tratti di tensione, prefigurando il mezzo attraverso cui dovrà passare l’incomprensibile misericordia di Dio: la croce. La tonalità ricambia, ritorna all’iniziale minore.

A musical score for a section of a work, likely a Mass. The score is written for a string ensemble and includes a vocal line. The tempo is marked 'Vivace' and the performance instruction is 'Soli. tr.' (Solo, trills). The score is numbered '-513-' at the top center and '159' at the top right. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score consists of six staves. The vocal line is on the top staff, and the string parts are on the bottom five staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The bottom of the score has some numbers and symbols: '6 7 6 #'.

III.2 La ricapitolazione

Questi getti sul futuro raggiungono il picco nell’ultimo, suggestivo, tempo: la Pastorale.

Qui dopo una lunga attesa affiora il classico clima natalizio di nenia, con gli archi che a distanze di terze, con il basso fermo, imitano il suono delle zampogne.

PASTORALE

aus der Weihnachtsmusik: Concerto grosso N° 8.

Arcangelo Corelli.

Für den prakt. Gebrauch bearb. v. A. Schering.

Largo. (Ruhig bewegt, nicht schleppend.)

Largo. (Ruhig bewegt, nicht schleppend.)

A

Ora la tonalità è Sol maggiore, la tonalità iniziale si trasforma *ex abrupto* in questa maggiore. Tutta la natura, l'intera creazione è stata redenta. La vita e la grazia da Cristo fluiscono nell'umanità e nel cosmo, riempiendoli di bontà e guidandoli verso una maggiore comunione.

Il concerto si conclude con uno ieratico clima di raccoglimento, inducendo l'ascoltatore in un estatico clima di profonda meditazione.

Bibliografia

1. Prima parte

R. ALLORTO, *Nuova storia della musica*, Milano 1992.

C. FERTONANI, *Orchestre e stili orchestrali*, Milano 2006.

A. FOLETTA, *Vivaldi, Albinoni, Pergolesi, Corelli, Marcello*, Einaudi, Torino 2005.

E. SURIAN, *Storia della musica*, Rugginenti, Milano 2005.

2. Seconda parte

E. CATTANEO, G. DE SIMONE, C. DELL'OSSO, L. LONGOBARDO, *Pater ecclesiae*, Il pozzo di Giacobbe, Napoli 2002.

J. DANIELÉLOU, *Storia della chiesa*, Marietti, Milano 2007.

H. KESLERR, *Cristologia*, Queriniana, Brescia 2007³.

M. LACONI, *Vangeli sinottici e atti degli apostoli*, Ellidici, Torino 2008.

3. Terza parte

G. GRESAKE, *Il Dio unitrino*, Queriniana, Brescia 2005.

IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie e gli altri scritti*, a cura di E. BELLINI, Jaca Book, Milano 1981, 1997².

B. MAGGIONI, *Lettere di Paolo*, Cittadella, Assisi 2005.

Appendice